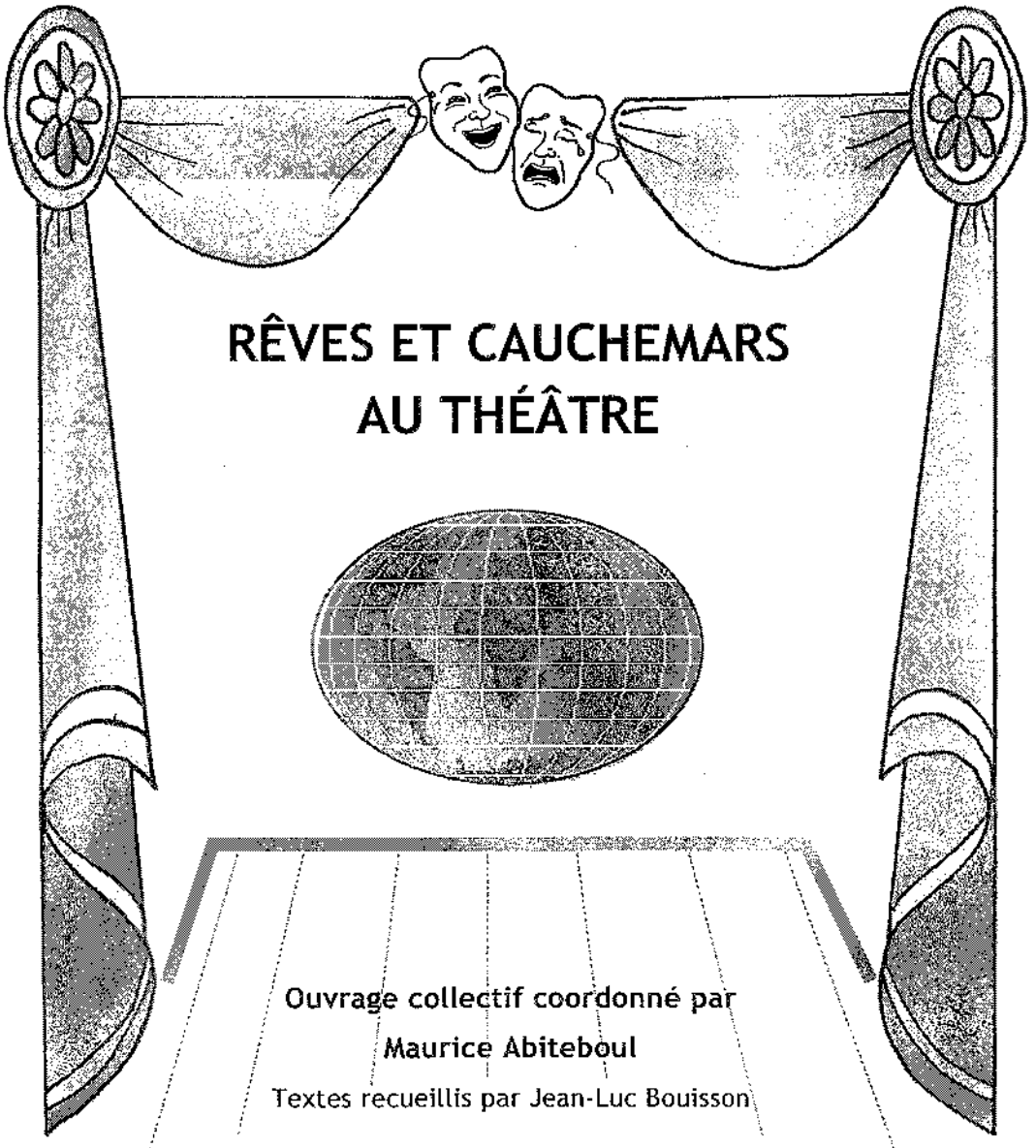
Cahier n° 12 - 2002

THEATRES DU MONDE

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



RÊVES ET CAUCHEMARS 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
Responsable administratif : Jean-Luc BOUISSON
Trésorière : Brigitte URBANI
Secrétaire : Emmanuelle GARNIER

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)
Emmanuelle Garnier (Avignon)
Marie-Françoise Hamard (Paris III)
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) : 20 € (13 € pour les étudiants)
Prix de la revue au numéro : 17 € (10 € pour les étudiants)

Abonnements et commandes doivent être adressés à
THÉÂTRES DU MONDE – ARIAS (Jean-Luc Bouisson)
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** (enregistrée sous RTF) avant le **15 décembre** de l'année en cours.

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

Ce numéro est publié avec le concours du **Laboratoire**
« Théâtres, Langages et Sociétés » de l'Université d'Avignon

SOMMAIRE DU N° 12 (2002)

RÊVES ET CAUCHEMARS AU THÉÂTRE

Maurice ABITEBOUL
Introduction : Rêves et cauchemars au théâtre p. 5

Théa PICQUET
Pietro Aretino, *Il Marescalco* : rêve d'une nourrice, cauchemar d'un fils p. 17
Françoise QUILLET
Le pavillon aux pivoines (Mudan Ting) ou le rêve de Du Liniang p. 25
Maurice ABITEBOUL
La dimension onirique dans le théâtre de Shakespeare : du monde du rêve au rêve du monde p. 33
Jean-Luc BOUISSON
"[...] Nous nous raconterons nos rêves" (4.1.197) : *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare ou l'onirisme, élément de transformation artistique p. 49
Josée NUYTS-GIORNAL
Henri V ou l'entre-deux songes, portrait d'un prince humaniste p. 65
Christian ANDRÈS
Un aspect du rêve dans la *Comedia* de Lope de Vega p. 85
Michel AROUIMI
Marivaux rêve p. 95
Aline LE BERRE
Rêve et réalité dans *La petite Catherine de Heilbronn* de Kleist p. 107
Mireille MAGNIER
P.B. Shelley : *The Cenci* p. 119
Marie-Françoise HAMARD
"Rêves et cauchemars au théâtre": Le théâtre onirique de Maurice Maeterlinck p. 125
Richard DEDOMINICI
Rêveries symbolistes et symboles oniriques dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio p. 133
Emmanuel NJIKE
Le rêve de la divinisation de l'homme dans *Caligula* (1945) d'Albert Camus et *Le Diable et le bon dieu* (1951) de Jean-Paul Sartre p. 145
Michel DYE
Fantasmes et imaginaire dans *L'Ombre* de Julien Green p. 157

René DUBOIS
Mythes et limites du rêve américain chez Albee dans : *The American Dream, Who's Afraid of Virginia Woolf, A Delicate Balance* p. 163
Brigitte URBANI
Les "rêves énormes" de Dario Fo p. 185
René AGOSTINI
La rêverie de la mémoire dans *La danse des moissons* de Brian Friel p. 203
Ouriel ZOHAR
Du mythe du *Golem* aux rêves et cauchemars de la science-fiction : enjeux symboliques et recherche théâtrale p. 213
Louis VAN DELFT
Les spectateurs de la vie p. 223
Jacques COULARDEAU
Rêves et cauchemars, les créatures de la nuit p. 231
Olivier ABITEBOUL
Rêves et cauchemars… de philosophes p. 293

NOTICES SUR LES AUTEURS p. 301
SOMMAIRES PRÉCÉDENTS p. 307

RÊVES ET CAUCHEMARS AU THÉÂTRE

O nuit bénie, bénie ! J'ai peur, car c'est la nuit,
Que tout ne soit que rêve
Trop délicieusement flatteur pour être vrai.
(William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, 2.2.139-41)

Dormir, rêver peut-être...
(William Shakespeare, *Hamlet*, 3.1.64)

Nous sommes de la même étoffe que les songes
Et notre vie infime est cernée de sommeil.
(William Shakespeare, *La Tempête*, 4.1.157-8)

Des frémissements légers du rêve vaporeux ou de l'inconstante chimère, qui ne sont qu'illusions ou vaines espérances, aux angoisses profondes du rêve ténébreux, qui vous accable et vous glace d'effroi, c'est tout un monde étrange qui nous environne et nous trouble... Des songes évanescents que peut inspirer une douce nuit d'été et qui exaltent ou stimulent l'esprit, qui l'illuminent, qui libèrent même les énergies les plus paresseusement en sommeil, aux rêves inquiétants – ces cauchemars que Hamlet appelle ses « mauvais rêves » – , qui obscurcissent et alourdissent, voire paralysent, la conscience, le champ est vaste où se donne libre cours la « folle du logis », l'imagination débridée qui gouverne nos nuits et parfois aussi nos jours.

Alors on peut s'interroger sur la nature de ces rêves qui régissent nos vies, tenter de les comprendre, de les interpréter, évaluer les symboles oniriques qui président à leur distribution nocturne comme à leur organisation dans l'économie de nos jours. On peut aussi les traquer dans les grandes œuvres de l'esprit humain, celles qui expriment obstinément les hantises et obsessions qui parfois accablent l'âme pour la perdre en d'insondables et redoutables profondeurs tout autant que celles qui, dans la compagnie d'êtres irréels, tels les personnages féeriques du *Songe d'une nuit d'été* ou le pur esprit Ariel dans *La Tempête*, nous entraînent dans un vol léger vers d'étranges et mystérieuses contrées au charme ensorceleur.

Rêves et cauchemars de toutes formes et substances peuplent ainsi notre univers quotidien, nous laissant plongés dans la perplexité et l'ambiguïté, mais il en est différemment du monde de la création artistique et, singulièrement, du monde de la scène. Ici, plus de territoires demeurés inexplorés. Il apparaîtra très vite, en effet, que les lumières projetées sur des œuvres particulières pourront éclairer les aspects spécifiques qu'elles recèlent, profondément dissimulés derrière le banal quotidien, et parfois même illuminer notre

compréhension, nous apportant ce surcroît de signification et de lucidité qui nous échappe toujours dans le moment éphémère du rêve.

Théa Picquet examine une comédie de Pietro Aretino, l 'Arétin, *Il Marescalco* ou *Le Maréchal*, composée en 1526 et publiée en 1533, dans laquelle est évoqu ée la double expérience du rêve et du cauchemar. Le point de départ en est le rêve, un rêve que fait la bonne nourrice et auquel elle s'empresse de donner une interprétation. Elle brosse alors au maréchal-ferrant, qu'elle souhaite voir prendre épouse, le portrait d'une femme de rêve (« l'épouse idéale de la Renaissance ») qui devrait lui faire mener, dans le mariage, « une vie paradisiaque ». Elle illustre alors son propos en évoquant « la vie idyllique » qu'une telle épouse ne saurait manquer de réserver à son mari. Songe ou mensonge ? En tout cas, « à cette vie de rêve que laisse entrevoir la bonne nourrice s'oppose la description cauchemardesque que fait Messer Ambrogio du mariage ». Un tel contraste entre la perspective de jouir d'un état matrimonial parfaitement enviable et la menace de subir un supplice intolérable sa vie durant a, en tout cas, de quoi obséder et angoisser le malheureux maréchal-ferrant qui ne se réveillera de son cauchemar qu'en découvrant qu'il a été, d'une certaine manière, la victime d'une « farce qui s'est jouée à son détriment », la pièce pouvant être qualifiée, en dernier ressort, de « contre-comédie ».

Françoise Quillet nous fait découvrir, parmi les pièces les plus célèbres de l'opéra chinois, une œuvre de Tang Xianzu, le contemporain exact de Shakespeare (et qui mourut la même année, en 1616), l'auteur du *Pavillon aux pivoines (Mudan Ting)*, composée en 1598. Elle prend soin de préciser, d'emblée, que « le théâtre traditionnel chinois, ou opéra chinois,... s'est nourri des traditions des conteurs et baladins et s'est enrichi des mélodies et danses des diverses régions de Chine, pour former un style de spectacle original, intégrant des genres différents comme l'art lyrique, chorégraphique, dramatique... où le chanteur se doit d'être acteur et danseur à la fois ». Parmi les œuvres de Tang Xianzu, on relève aussi quatre opéras publiés en 1601 sous le titre général de *Quatre rêves du pavillon Yuming*, où il apparaît que « le rêve est donc lieu de protestation, de non-intégration aux valeurs d'une société que l'on refuse » et, singulièrement, dans *Le Pavillon aux pivoines*, le rêve « est lieu de l'expression des sentiments, du désir (du *Qing*), de ce qui s'oppose à la *froide raison* ». Il est même ce qui permet, par-delà la mort, que survive l'amour car il « développe, intensifie, élargit la passion amoureuse » au-delà de toutes limites. Le rêve a ainsi « une spécificité qui l'empêche de se dissoudre dans l'onirisme, le fantastique ou l'inconscient »

Maurice Abiteboul, quant à lui, consacre son article à l'étude de la dimension onirique dans le théâtre de Shakespeare (1592-1611). Du monde du rêve au rêve du monde, il montre comment, même si « c'est par l'utilisation astucieuse d'un *procédé* commode, le recours au flou et au glissement vers le monde de l'illusion, que se manifeste d'emblée l'intérêt du dramaturge pour le monde du rêve » (*La Mégère apprivoisée*), c'est surtout « l'*esprit* de l'univers onirique qui finira par dominer » (les grands drames romanesques de la fin). Des rêves qui ne sont que « les enfants de cervelles paresseuses » (*Roméo et Juliette*, *Le Marchand de Venise*, *Othello*), en passant par ce leitmotiv qu'est la croyance que « la vie est un songe » accompagné de « la nostalgie du bonheur enfui » (*Richard II*, *Antoine et Cléopâtre*, *Le Conte d'hiver*, *Henry VIII*, *Roméo et Juliette*) et par le thème du « mépris du rêve » (*2Henry IV*, *Henry V*), Shakespeare ne cesse de s'interroger sur la validité du rêve (*Le*

Songe d'une nuit d'été, Antoine et Cléopâtre, Timon d'Athènes) et donne relief aux visions oraculaires (*Richard III, Troïle et Cresside, Périclès, Cymbeline*), aux rêves prémonitoires, augures et apparitions (*Richard III, Jules César*) ou hallucinations (*Macbeth*), passe en revue les « mauvais rêves » de Hamlet, rêves de mort, « rêves de ce sommeil des morts » (*Hamlet*), remet en question la nature des rêves, « songes ou mensonges » (*Othello*) et finit par conclure que si, comme le roi Lear, nous sommes en plein désarroi à notre réveil au point de redouter de « n'être pas dans [notre] intègre esprit » (*Le Roi Lear*), c'est parce que nous prenons enfin conscience que « nous sommes de la même étoffe que nos songes » (*La Tempête*). Ainsi sommes-nous « conviés à méditer sur le sentiment tragique de la vie… ».

Jean-Luc Bouisson, analysant *Le Songe d'une nuit d'été*, que Shakespeare composa vers 1595, et soulignant « la constante interpénétration du monde réel et de celui des rêves dans cette comédie », étudie notamment l'onirisme comme « élément de transformation artistique ». Il observe que « les instants magiques vécus au cœur du bois athénien […] sont interprétés comme des rêves par ceux qui les ont toutefois réellement vécus » et que le bois, par opposition à la ville et à la cour, « représente le monde de l'imagination, opposé à celui de la raison ». En outre, la présence de la lune et de la nuit « indique que les personnages effectuent une régression, vivent une mort symbolique à travers le rêve » : au réveil, à la sortie du bois, ils sont en quelque sorte devenus adultes. Il montre aussi comment les personnages, telle Hermia, que Lysandre, sous l'effet d'un charme puissant, a abandonnée, peuvent être victimes, pendant leur sommeil, de cauchemars terrifiants et, à leur réveil, encore « *trembler de frayeur* » ou, tel Bottom, « incapable d'expliquer ce qui lui semble être un rêve », « *ne se rappeler les accidents de cette nuit / Que comme les tribulations d'un mauvais rêve* ». Et il est vrai que « cette fuite du sens reflète le processus du rêve, la difficulté de distinguer le rêve de la réalité ». Il remarque, cependant, que c'est en faisant appel « aux vertus curatives de la musique, ici une musique magique qui change la réalité en rêve », que certains personnages, comme Obéron, permettent de créer les conditions « nécessaires avant le retour à l'ordre, la renaissance ». Il montre ainsi que, dans cette comédie, « le dramaturge propose un voyage au cœur du rêve et explore ainsi les profondeurs de l'âme humaine […], libère les monstres qui l'habitent afin de mieux les chasser », entretenant toutefois « l'ambiguïté rêve-réalité jusqu'au bout » (Puck, par exemple, suggérant à la fin au public qu'il peut « *n'avoir fait qu'in somme / Pendant que ces visions apparaissaient* »).

Josée Nuyts-Giornal, dans son étude, « Henry V ou l'entre-deux songes » (le *Henry V* de Shakespeare datant de 1599), tout en brossant le « portrait d'un prince humaniste », examine, en évoquant « l'image du Pays de Cocagne » et certains tableaux de Brueghel l'ancien, le thème du « songe des plaisirs futiles » où il apparaît que « l'homme endormi est celui qui préfère la réalité apparente du monde qui n'est qu'un rêve fugace ». Faisant aussi référence à une Moralité de 1570 où « un roi se laisse endormir par une vie de plaisirs frivoles pour se réveiller avec un masque de pourceau », elle souligne « l'idée humaniste selon laquelle la vie elle-même n'est que poursuite de folie, et l'homme un songe-creux qui confond illusion et réalité ». Revenant au portrait du Prince Hal dans l'œuvre de Shakespeare (les deux parties de *Henry IV* et *Henry V*), elle montre comment le dramaturge le dépeint comme « un héros humaniste, capable de saisir les défauts et les contradictions des deux mondes avec une remarquable acuité », à même de « désigner le monde des plaisirs paillards de Falstaff comme un ''songe creux'' et l'univers de la royauté comme un ''songe

orgueilleux'' fondé sur le jeu des apparences », le rêve orgueilleux, avec lequel le prince humaniste est assez sage pour prendre ses distances, n'apportant en effet que souffrance. En définitive, c'est seulement « après avoir rendu apparente la vanité des aspirations politiques et militaires de Hotspur tout comme celle du rêve paillard de Falstaff », puis avoir montré « le jeune Prince lui-même dupe d'apparences fallacieuses » (son erreur fondamentale étant de s'être cru « observateur privilégié de la folie des autres »), que le dramaturge le conduit à « s'inclure lui-même dans le jeu tragique des apparences trompeuses inhérent à la condition humaine ».

Christian Andrès, pour sa part, étudie un aspect du rêve dans la *comedia* de Lope de Vega (période qui va de 1595 à 1635), le rêve prémonitoire, « le rêve comme présage d'un événement ». Il s'agit « d'un avertissement obscur, d'un signe inquiétant, d'une anticipation imaginaire de ce qui va arriver au rêveur lorsqu'il ne rêvera plus ». Se pose alors la question de savoir dans quelle mesure le rêve comme présage n'est pas à mettre en relation avec une simple superstition car ce que peuvent mettre en relief certaines *comedias* c'est cette « absence de frontière entre le rêve et la réalité » qui peut surprendre quand, comme dans *El ganso de oro*, elle apporte « la preuve tangible d'une relation avec l'irrationnel ». D'où la manifeste nécessité de s'interroger sur la compatibilité de certaines croyances – reflétées par la théâtralisation du rêve – avec la foi catholique car, si l'on veut bien se rappeler que « la connaissance du futur, dans l'orthodoxie catholique n'appartient qu'à Dieu », il faut bien admettre que « le rêve, qui échappe en outre à la volonté et à la responsabilité du sujet, sera donc tenu pour suspect ». Il y a aussi, comme dans *El ultimp godo*, le cauchemar, qui peut avoir « une valeur prophétique sérieuse ». Ou bien il est « la manifestation d'une puissance supérieure à celle de l'homme », ou bien « il n'est que chimère, dont il convient de chercher la cause dans un état de santé déficient, comme dans la mélancolie ». Il demeure que si certains rêves blâmables « peuvent être qualifiés de superstitieux [...], il reste une sorte de rêve voulu et envoyé par Dieu qui est comparable à la vision des saints ou aux miracles ».

Michel Arouimi, analysant la toute première scène de *La Seconde Surprise de l'amour*, pièce de Marivaux datant de 1727, indique que « le thème du rêve est impliqué dans deux expressions convenues, empruntées par Marivaux au langage courant ». Il ajoute que, toutefois, « sous sa plume, une répétition du verbe *rêver*, dont les deux occurrences se répondent symétriquement dans le dialogue de la Marquise et de Lisette, donne un certain relief à ce thème ». Il observe ainsi que, à travers échos et répétitions notamment, « les connotations les plus courantes du rêve sont ruinées par le contexte » et que, de même que dans le rapport des deux femmes entre elles – et si l'on prend en compte « l'ambivalence du rêve et de la veille » que comporte certaine réplique de Lisette –, « l'aspect conventionnel masque en fait une profonde subversion de la hiérarchie sociale ». Ainsi se révélerait, de façon de plus en plus manifeste, le rêve de Lisette, son « identification à la Marquise ». Se révéleraient aussi, de manière oblique, ses « intentions meurtrières » et ainsi serait suggérée « le lien de la violence et du rêve, qui a rapport à l'illusion, au double (quand la réalité se métamorphose, sans être vraiment autre) ». Il fait valoir aussi, dans la même rubrique (« la guillotine amoureuse »), que certains passages de la pièce, évoquant « la thématique de l'égorgement », il apparaît alors que « le génie de Marivaux nous vaut une étonnante préfiguration de l'extermination des nobles lors de la révolution française ». Si, d'autre part, le rêve de tendresse, qui est « le rêve le plus authentique de Marivaux » finit par « tourner au cauchemar », ne peut-on penser que Marivaux lui-même était, au fond, « soupçonneux de la

violence avec laquelle son art a partie liée » ? Et n'est-on pas fondé à dire que, « en croyant illustrer le jardin des lettres par des fleurs nouvelles, Marivaux rêve » ?

Aline Le Berre examine une pièce de Kleist écrite en 1810, *La Petite Catherine de Heilbronn*, dans laquelle le dramaturge « se livre à toute une réflexion sur le rêve ». Elle constate qu'il y est question, d'une part, du rêve « comme signe distinctif d'hypersensibilité et de déséquilibre psychique », d'autre part, comme capable de « révéler un autre univers, de guider les hommes vers la vérité ». D'une part, en effet, Kleist s'attache à démontrer que le rêve est « le fait d'individus hors-norme » qui apparaissent comme « des fous ou des malades » – et c'est ainsi que le comportement de Catherine, par exemple, apparaît comme aberrant, son amour « cristallisant à partir d'un rêve que la jeune fille prend pour une communication de l'au-delà ». Mais, d'autre part, le dramaturge, rejetant la société, « car elle stimule les instincts humains de cupidité, d'ambition, d'intrigue », montre qu'il est hautement aléatoire pour l'homme de tenter « d'appréhender ses rêves à travers les catégories communément admises, c'est-à-dire avec la froide raison mêlée de considérations plus ou moins opportunistes ». Ce qui caractérise Catherine, précisément, c'est que, « au lieu de concilier son rêve avec les normes sociales, elle accomplit la démarche inverse, et se détourne complètement du monde, pour faire de sa vie un rêve éveillé ». Pour Kleist, le rêve, en fait, est révélation, il est « l'unique moyen d'accéder à l'essence ». De plus, « il possède une valeur subversive, bouscule les tabous, les rigidités sociales ». Il est véritablement, selon lui, porteur d'une « valeur mystique et sacrée ». Un des grands mérites de cette pièce est, à son plus haut degré, « d'effacer la frontière entre le rêve et le réel, entre leurre et vérité [...], de combattre les préjugés et les opinions couramment répandues ».

Mireille Magnier consacre son étude à la pièce du grand poète romantique anglais, P. B. Shelley, *Les Cenci*, tragédie datant de 1819 dans laquelle est évoquée la courte vie (1583-99) de Béatrice Cenci. La tyrannie qu'exerce Francesco Cenci, père de Béatrice, et le cynisme dont il fait preuve sont tels que la jeune fille menace de faire naître devant lui la vision des spectres de ses deux frères assassinés la veille. Pris d'un accès de fureur incontrôlable, « le vieil homme enragé rêve, à demi-fou, d'un enfer universel » où il voit Béatrice, « traînée par les cheveux au hasard des pièces, emmurée dans un cachot où elle finirait par se nourrir de rats et de serpents ». Un tel acharnement et une telle violence ainsi déchaînée suscitent chez Béatrice les angoisses et les terreurs les plus vives car « cette nuit est pour elle une nuit de cauchemar ». Pièce « atypique » à de nombreux égards, ce drame aux résonances élisabéthaines (on pourrait alors évoquer le Shakespeare de *Titus Andronicus*) – et, plus encore, jacobéennes (on pense irrésistiblement à Tourneur, Webster ou Middleton) – fait revivre certains des rêves et des cauchemars parmi les plus étranges et les plus cruels de la période de la Renaissance. On y sent ce goût prononcé pour les horreurs « gothiques », on y retrouve le déchaînement des passions, à la limite du supportable et de l'extrême, la mise en scène de la cruauté et de la démesure, comme dans les moments les plus violents et les plus outrés que connaît parfois le théâtre – et, singulièrement, le théâtre baroque – quand il fait toute leur place au rêve et au cauchemar.

Marie-Françoise Hamard consacre son article au « théâtre onirique de Maurice Maeterlinck » et, plus particulièrement, aux pièces de la période qui va de 1889 à 1894. (Le dramaturge lui-même voyait dans ses personnages quelque chose qui leur donnait « l'apparence de somnambules un peu sourds constamment arrachés à un songe pénible »). Elle observe que ces personnages, en effet, « tirés, le temps d'une réplique, des royaumes de

l'ombre, advenant alors à peine à la conscience d'un propos, retombent à la première occasion dans leur sommeil lourd de cauchemars le plus souvent ». Concernant les « rêves éveillés », elle constate que, dans le premier théâtre de Maeterlinck, « tout se passe comme si les protagonistes, tôt ou tard persuadés de leur mort prochaine, [...] renonçaient toujours déjà à leurs rêves ». Et c'est ainsi que « la vanité révélée du rêve éveillé [...] manifeste rétrospectivement la pratique à peine paradoxale d'une permanente rêverie ». C'est avec une formule saisissante qu'elle nous fait comprendre que « parce que le rêve est menacé on s'abandonne au rêve, dans le même temps, presque, où l'on abandonne son rêve ». Voilà pourquoi les personnages de ce théâtre sont si souvent « amenés à cauchemarder, à nourrir des pensées sombres, à *rêver* au sens bien étymologique du mot (*ex-vagare*, errer), somnambules déambulant sur la scène, vagabonds divaguant, ou rêveurs à peine éveillés ». Mais l'ambition nouvelle de Maeterlinck (voir *L'Oiseau bleu* de 1908) sera « d'accorder une marge de manœuvre inédite au rêve » : « la Nuit presque déchue, le Cauchemar aboli, le Rêve de la Lumière, de la Vie éternelle sera alors enfin permis ».

Richard Dedominici évoque les « rêveries symbolistes et symboles oniriques » dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio, spécialement dans les pièces composées entre 1897 et 1909. Constatant que le théâtre du grand dramaturge italien est nourri constamment par le rêve, il souligne que « le rêve s'y fait symbole, signification, révélation, enseignement, attente, ou transfiguration ». Il montre comment, dans ce théâtre, « le délire d'un personnage, le rêve (ou la rêverie) permet au dramaturge de sortir du monde concret, de faire éclater les limites du réel et d'offrir au spectateur un monde autre, plus libre, plus neuf, plus riche ». Ainsi n'est-il pas surprenant que ses deux premières pièces (ou poèmes dramatiques) s'intitulent *Songe d'une matinée de printemps* et *Songe d'un crépuscule d'automne*. La structure en est particulièrement intéressante, qui dramatise « une double action simultanée : l'une vécue par le spectateur, magie et cauchemar halluciné ; l'autre narrée en temps réel, rêve d'un rêve déjà englouti ». Il est à noter, d'ailleurs, que « tous les grands drames dannunziens feront appel à cette dimension onirique symbolique ». Cette rêverie onirique, en effet, « occupe une place plus importante encore dans la grande période créatrice dramaturgique de d'Annunzio » (*La Fille de Jorio* et *Phèdre*). Ces tragédies en effet sont pleines de songes hallucinés, de visions, d'apparitions, de mauvais rêves et « la rêverie y est un moyen privilégié de communication avec le sur-monde, avec le monde des dieux, avec l'absolu de la passion pure ». Son inspiration, de plus en plus, devait le conduire à s'intéresser « au supra-humain et aux aspects inconnus de notre esprit ». C'est pourquoi « rêve d'un message secret ou message reçu en rêve, et de ce fait difficilement transmissible, baignent donc parfois les ouvrages ultimes du maître ».

Emmanuel Njike, dans son étude sur « le rêve de la divinisation de l'homme », examine dans *Caligula* (1945) d'Albert Camus et *Le Diable et le Bon Dieu* (1951) de Jean-Paul Sartre, « ce rêve qui hante la plupart des êtres humains qui, impuissants, se contentent de rêver » : comment devenir Dieu ? Dans la pièce de Camus, quand Caligula décide de « prendre en charge un royaume où l'impossible est roi », tout le monde est saisi d'effroi, à l'exception de quelques rares audacieux dont « les voix s'élèvent pour briser ce rêve insensé ». Car il s'agit bien d'un « rêve fou, entretenu par un fou ». Un Cherea, par exemple, lance : « Je ne puis accepter que Caligula fasse ce qu'il rêve de faire et tout ce qu'il rêve de faire ». Caligula devient, dès lors, un être surnaturel, « une idole carnivore, un monstre gorgé de sang, jouissant d'une liberté *épouvantable* ». Mais c'est que, désormais, « le rêve a tourné

au cauchemar ». Et de même, dans la pièce de Sartre, le rêve de Goetz – qui se voulait l'égal du Diable, sinon le Diable lui-même – ayant tourné court (puisqu'il échoue ainsi dans son entreprise qui devait lui permettre de faire concurrence à Dieu, de le surpasser même), c'est un²autre rêve qu'il nourrit en remplacement : se lancer à corps perdu dans la grande aventure du Bien. « D'esthète du Mal, il devient esthète du Bien. » Nouveau rêve, nouvel échec. Alors, « la mort de Dieu décrétée par Goetz inaugure le règne de l'homme et il rêve maintenant d'être *un homme parmi les hommes*. Pour Caligula comme pour Goetz, le difficile apprentissage de la liberté se solde par un échec retentissant, l'impossibilité pour l'homme de satisfaire son rêve éternel, « devenir dieu sans perdre sa personnalité », pour citer Malraux. Ou, comment les rêves les plus inspirés peuvent donner naissance aux pires cauchemars…

Michel Dyé, quant à lui, examine, dans un article intitulé « fantasmes et imaginaire dans *L'Ombre* de Julien Green », la manière dont le grand écrivain peint « des damnés en quête de lumière dont la seule issue réside bien souvent dans le rêve ». Il montre comment, dans cette pièce, représentée pour la première fois en 1956, « à un premier acte d'exposition où se mettent en place les éléments susceptibles de favoriser l'expansion dans l'imaginaire succèdent deux actes d'angoisse et de terreur que peuplent les fantasmes du héros ». En fait, fasciné par la peur qui s'empare de lui, le héros « se réfugie dans le silence et dans le rêve », car, rejetant une réalité douloureuse, « il cherche dans sa fille à retrouver sa femme » et, s'efforçant de recréer dans son rêve une réalité qui lui échappe inexorablement, il effectue, dans une tentative désespérée, « une plongée dans l'imaginaire », destinée à « satisfaire un pressant désir ». Ainsi, « Lucile devient, le temps d'une hallucination, la réincarnation d'Evangeline ». Pour Green, exprimer les tensions d'une condition humaine déchirée par le poids du destin peut conduire à peindre « un héros confroné à un monde tragique fuyant dans le rêve et dans la mort le mal qui le torture ».

René Dubois étudie, pour sa part, la manière dont Edward Albee « a choisi de s'attaquer aux valeurs mythiques du rêve américain ». Dans un article intitulé « mythes et limites du rêve américain », il montre comment, dans trois pièces majeures du dramaturge, *The American Dream* (1961), *Who's Afraid of Virginia Woolf* (1962) et *A Delicate Balance* (1966), sont « examinés sans concessions les mythes constitutifs du rêve américain » et comment est « établi un état des lieux de ce rêve partagé par tous et cependant tellement déformé ». Il dresse un constat peu complaisant de « ce rêve [qui, aux yeux du dramaturge,]s'apparente davantage à un cauchemar dans lequel se débat une société dont les idéaux ne sont plus ce qu'ils étaient, et qui, par conséquent, ne vit plus à la hauteur de son rêve, une société dont les excès altèrent sérieusement la nature de ce rêve dont elle s'éloigne chaque jour davantage ». Il montre comment « le rêve américain est avant tout une affaire de famille », comment « le mythe central, l'enfant chimérique », a été dénaturé, comment le rêve américain lui-même a été perverti, mettant à nu les illusions et créant d'inévitables et déchirantes ruptures, qu'elles soient « historico-religieuses (perversion communautaire et idéologique) » ou autres. Albee expose ainsi, et dénonce, « l'état de délabrement général du mythe américain de la famille parfaite », devenu parodie du rêve adamique et véritable dérive par rapport au modèle d'origine. En définitive, nous constatons que, pour Albee, « le rêve américain est, au pire, une chimère souvent proche du cauchemar, au mieux un semblant de plénitude, une épiphanie éphémère » et force nous est d'admettre, même si c'est pour le

regretter, que « Albee ne croit pas à l'émergence de nouveaux mythes contribuant à une redéfinition du rêve américain ».

Brigitte Urbani, elle, s'intéresse aux « rêves énormes » de Dario Fo à travers des pièces qui s'échelonnent de 1959 à 1991. Elle souligne que si « l'expédient du rêve est l'une des ficelles du théâtre de Dario Fo », et si nombre de ses comédies « peuvent paraître des "rêves que l'on fait tout éveillé" du fait de leur intrigue étrange et complexe [...], le rêve y est parfois présent comme structure portante de la pièce ». Elle le caractérise ainsi : « Charpente de la comédie, il est vecteur d'un message ». Elle examine comment, dans ce théâtre, « le rêve est un expédient riche et commode, avec lequel Fo s'amuse », mais aussi comment, chez ce dramaturge, « le rêve peut être canal de communication avec l'au-delà, moyen d'enseignement, expérience divinatoire... ». Souvent, dans ses pièces, « le passage de la réalité au rêve est imperceptible » et il arrive ainsi, comme dans *Le Métier à tisser* (1969) ou *L'Enlèvement de Fanfani* (1975), où la frontière entre rêve (ou cauchemar) et réalité est délibérément mal délimitée, que s'installe l'équivoque ou l'ambiguïté. C'est ainsi que Dario Fo arrive à traduire, le rêve et le cauchemar étant des expédients commodes, « des situations complètement folles ou poussées à l'extrême » comme, par exemple, « la bureaucratie et le labyrinthe dans lequel elle emprisonne ses victimes » ou encore « l'usage de la corruption chez un parti lié au Vatican ». Ainsi, il apparaît que « par le biais du rêve, il est fait référence à l'autre Monde, celui du Jugement, de la révélation, de la vérité ». En définitive, « rêves et cauchemars [...] permettent de transformer ou de réactualiser à l'infini les thèmes de l'actualité », et si la chute du rêve à la réalité peut être dure, « cela rentre dans l'objectif de Fo du refus de la catharsis finale ».

René Agostini, quant à lui, évoque les rêves et « rêveries de la mémoire » dans *La Danse des moissons*, pièce du dramaturge irlandais Brian Friel, composée et montée pour la première fois en 1990. Et c'est bien de l'évocation d'un grand rêve qu'il s'agit quand, comme il le souligne, il est question d'une « Mémoire originaire, collective, traditionnelle, qui hante toute la pièce – l'Irlande pré-chrétienne, barbare, tribale, païenne », quand « les souvenirs d'enfance d'un homme tournent au souvenir de l'enfance d'une humanité ». Et de fait, Friel essaie de ranimer la mémoire de ses contemporains en leur apportant le rêve d'un « passé irreprésentable, inimaginable » à travers « une histoire racontée sur scène comme en une projection de sa mémoire ». A la fois souvenir rêvé et rêves d'un passé, la pièce traduit « la vision d'une mémoire vive, vivante, agissante, où le temps devient élastique, où les frontières temporelles s'effacent ». Pour ce faire, le dramaturge a recours « à l'image, au symbole, à la rêverie ». Il a recours aussi à la musique, « *mirage sonore, musique de rêve à la fois entendue et imaginée, semblant être elle-même et son propre écho – sonorité captivante et hypnotique* ». Cette *Danse des moissons* est aussi « la danse du dialogue [...] qui se concentre, se condense, dans le Symbole – brouillage lumineux du Symbole toujours rêveur, ou de la rêverie symbolique ». Chacune des remémorations qui revit dans la pièce, comme un rêve qui redynamiserait les âmes endormies, donne à voir « toute la tension et toute la résolution d'un accord de la mémoire ou de la remémoration, et de la représentation, avec leurs propres limites et, tout bien considéré, leur propre rêverie, leur propre phantasme, leur propre incapacité [...], dynamisante et créatrice ». Et l'on se perd (ou plutôt on *se retrouve*) dans la rêverie de la mémoire, rêverie des origines...

Ouriel Zohar, dans une étude intitulée « Du mythe du Golem aux rêves et cauchemars de la science-fiction », examine tout d'abord les matériaux présents dans la pièce

de l'auteur américain contemporain, H. Leivik, *Le Golem* (traduite en hébreu en 1957), et qu'il définit comme étant l'art, la science et la religion. Il es rappelle aussi l'argument : grâce à une formule magique est construit un être étrange, automate ayant apparence humaine. « Mais cet homme-machine un jour n'obéit plus aux ordres de son maître. C'est alors que le cauchemar commence. » Il évoque ensuite des expériences en robotique menées en milieu universitaire, notamment celle du Professeur Maya Métaric qui conduisit sa recherche, « exactement selon les mêmes lois et principes » qui sont enseignés pour le travail de l'acteur, du metteur en scène, des décorateurs, etc. Il montre comment sa recherche l'a menée en fait à « créer un laboratoire social un peu comparable au *théâtre laboratoire* connu depuis Grotowsky » et comment ainsi « s'ouvre une nouvelle voie pour une science-fiction véritable et pratique », mêlant, de manière tout à fait originale, robotique, science-fiction et recherche théâtrale. Ainsi est affirmée « la preuve irréfutable que dans le domaine du rêve, de l'imagination, le théâtre a fait un pas plus important que la science et la technologie ». L'homme de théâtre, nous dit Ouriel Zohar, est ainsi confronté, placé qu'il est entre enjeux scientifiques et technologiques, d'une part, et recherches théâtrales proprement dites, à une situation nouvelle, exaltante pour le moins, qui fait toute sa place au rêve et à l'imagination.

Louis Van Delft nous affirme qu'il fit « l'autre nuit un rêve étrange et pénétrant ». Sont passés en revue divers états de conscience, dont, notamment, certains qui font aller « de perplexité en questionnement, d'étonnement en désarroi », avec quelques interrogations à la clé, comme, par exemple, celle concernant « le lent mais sûr glissement du théâtre vers la peinture » (voir « l'impérialisme » exercé par Tadeusz Kantor sur « ce qui se veut aujourd'hui, au théâtre, vraiment révolutionnaire »). Sans parler de ces « pièces » réduites à « à peine quelques onomatopées, quelques sons spasmodiques, inarticulés, surgis du tréfonds, impérieusement commandés par la farce de la vie » (*Buffo* de Howard Butten)... Sans parler de ceux dont la cuistrerie le dispute à l'arrogance (productions du *Royal de Luxe*, de Jean-Marie Besset et de sa *Marie Hasparren*, de Valère Novarina et autres Olivier Py)... Sans parler non plus de « ceux qui confondent la scène avec une tribune » politique, philosophique ou religieuse ! A se demander si « le tableau tout blanc qui figure au cœur d'*Art* de Yasmina Reda n'est pas emblématique de tout le théâtre contemporain » Sans parler davantage du « théâtre *techno*, multimédia, interactif, informatique, stroboscopique, virtuel, robotique, 3D » (étourdissants effets sonores, fracassantes bandes sonores, etc.). Et puis, après ce qui ressemble fort à des visions cauchemardesques, le chroniqueur fait un songe où il est encore question de *La Face cachée de la lune* de Robert Lepage et du *Retour au désert* de Bernard-Marie Komtès, mais aussi où il apparaît que ses interlocuteurs, vivant sur une autre planète, savent, en véritables spectateurs au grand théâtre du monde, porter un regard averti sur leurs contemporains et avouent n'être « spectateurs de la vie des autres hommes que pour en juger et régler la [leur] ».

Jacques Coulardeau, dans une fort longue mais passionnante étude qui embrasse les domaines les plus variés du monde du spectacle, du théâtre au cinéma, de l'univers des marionnettes à celui de l'opéra, des premières productions du théâtre grec et de celles de l'art liturgique aux médias les plus modernes, nous rappelle fort opportunément que « rêves et cauchemars sont les créatures de nos nuits, une réalité à deux visages qui n'en finit pas d'être » car « Janus est partout. L'humanité a l'essence même de Janus ». Il voit, dans le *Don Giovanni* de Mozart, « le rêve du libertinisme transformé en une créature cauchemardesque ». Il analyse, dans le film *Mary Shelley's Frankenstein*, ce « rêve du

docteur qui veut rendre la vie éternelle devenant un cauchemar ». Il rappelle que, dans le théâtre de marionnettes de Louis Richard à Roubaix, Polichinelle représentait le rêve d'une certaine forme de liberté d'expression, le rêve de mettre le monde sens dessus dessous. Dans la pièce *Egmonti* de Goethe, comme dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, dans la musique de William Byrd, compositeur élisabéthain, comme dans celle du compositeur flamand du XVIème siècle, Clemens Non Papa où se perçoit aussi la dialectique rêve-cauchemar, dans l'opéra *King Arthur* de Purcell comme dans *Maddalena a Piedi di Christo*, opéra du XVIIème siècle de Antonio Caldera, où la sainte « découvre dans un rêve son dilemme entre l'amour charnel et l'amour spirituel », diverses formes et structures de rêves et de cauchemars sont constamment mises en scène, laissant apparaître que « l'artiste est un rêveur qui « va nécessairement au-delà des limites de son temps », son temps qui « est pour lui un cauchemar et qui le limite et l'enferme dans une camisole de force » car il est « le rêveur qui ouvre de nouvelles perspectives, de nouveaux modes de pensée, de nouvelles façons de voir le monde, la réalité, la vie ».

Olivier Abiteboul, enfin, nous rappelle que les philosophes eux aussi sont de « grands rêveurs », qu'ils aient rêvé des utopies (devenant si souvent des dystopies...) ou énoncé des théories qu'ils rêvaient de voir appliquer à l'humanité tout entière. Mais « les rêves des uns » étant bien souvent « les cauchemars des autres », il s'attache à montrer, à l'aide de quelques exemples choisis dans trois domaines précis, la politique, la technique et la notion de vérité, que « toute pensée est visée, toute philosophie s'offre comme un horizon idéal ». Illustration de ceci est donnée dans un rappel du *Contrat social* où « Rousseau propose une conception rêvée de l'Etat, celle d'un Etat démocratique qui reposerait sur la souveraineté du peuple ». De même, il fait référence à « un rêve d'Alain », celui de légitimer la suprématie de la technique » sur la science aussi bien que sur l'action. Enfin, pour Kant, dont le rêve serait de « rechercher un critère universel de la vérité », la double difficulté serait d'établir un critère de la vérité qui soit à la fois « universel et matériel », et en même temps « universel et formel »... ce qui « apparaît comme une véritable chimère ». Mais, contrairement à Rousseau, Bakounine considère que « vouloir la prospérité du grand ensemble », c'est consentir à « une véritable immolation de chaque individu », la vision de rêve de l'un constituant la vision cauchemardesque de l'autre. De même, le rêve de suprématie de la technique que fait Alain « se transmue chez un Jacques Ellul en un véritable cauchemar » (impuissance de l'homme à maîtriser le progrès). Enfin, pour Nietzsche, « le rêve de Kant ne peut être qu'annonciateur d'un horrible cauchemar » (en finir avec les rêves idéalistes !). Mais les philosophes – comme chacun d'entre nous, en ce grand théâtre du monde – n'en ont pas fini, de balancer entre rêves et cauchemars...

Le domaine du rêve (et du cauchemar), nous l'avons vu, est varié. Aucun recensement ne pourrait prétendre être exhaustif, aucune tentative d'interprétation ne saurait non plus satisfaire à des exigences d'élucidation si légitimes qu'elles puissent paraître. Il est vrai que le théâtre, auquel l'illusion est consubstantielle, se prête magnifiquement à la mise en œuvre – et la mise en scène – du rêve. Il est vrai aussi que l'homme consent volontiers à confier à l'imaginaire la part d'idéalisme ou de spiritualité à laquelle se refuse obstinément le réel. Alors peuvent s'engouffrer dans l'espace théâtral les utopies et les chimères, les fantasmes et les angoisses, les constructions les plus insensées, les désirs les plus inavouables, les terreurs

les plus folles. L'informulable peut y prendre forme, à défaut de formulation. Projection de l'inconscient ou simples produits de « cervelles paresseuses », ces rêves, ces cauchemars – qui nous définissent et peuplent notre univers quotidien – nous exaltent ou nous font frémir, nous emplissent de bonheur ou d'effroi, nous expédient en d'étranges contrées ou nous renvoient indéfiniment à nous-mêmes.

Ils n'en ont pas fini d'inspirer artistes et créateurs, bâtisseurs de cathédrales et inventeurs visionnaires, poètes et philosophes, peintres et musiciens, cinéastes et dramaturges. Ils n'en ont pas fini de bercer – ou parfois de terrifier – « les amoureux fervents et les savants austères ».

Ils n'en ont pas fini non plus, chaque jour, chaque nuit, d'envahir la scène du grand théâtre du monde…

Maurice ABITEBOUL
Directeur de la publication

P.S. Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :

- N° 13 : Magie, sorcellerie et merveilleux au théâtre (2003).
- N° 14 : Tradition et modernité au théâtre (2004).

PIETRO ARETINO, *IL MARESCALCO*
RÊVE D'UNE NOURRICE, CAUCHEMAR D'UN FILS

« Tout comme les actes manqués, les rêves sont des exutoires de l'inconscient. Freud décèle dans le rêve un sens. Il interprète son contenu manifeste. Il interpèle des significations inconscientes qui viennent éclairer les données apparemment irrationnelles. Ce qu'il insère, c'est le contenu latent ou la pensée du rêve. Le rêve cesse, avec Freud, d'être irrationnel. Voici qu'il apparaît désormais comme la réalisation plus ou moins déguisée d'un désir refoulé. Ce qui compte, dès lors, dans l'interprétation du rêve, c'est ce qui est caché, son sens, en bref les idées latentes et masquées du rêve. »

Cette réflexion de Jacqueline Russ[1] s'applique fort bien à la comédie du Cinquecento et plus particulièrement au *Marescalco* de L'Arétin[2]. Aussi, après avoir précisé le contexte dans lequel s'inscrit le rêve, nous tenterons d'en éclaircir le sens et soulignerons les conséquences qu'il aura sur la vie des personnages de la comédie.

La comédie dont il est question est écrite à Mantoue en 1526, où pour la seconde fois l'Arétin[3] trouve refuge auprès de Federigo Gonzaga, mais n'est publiée qu'en 1533, à Venise. L'action[4] se déroule à la Cour de Mantoue. L'intrigue s'articule autour de la plaisanterie imaginée par le duc pour faire croire à son maréchal-ferrant qu'il a décidé de le marier. Mais le point de départ en est bien le rêve.

L'importance du rêve à la Renaissance est indubitable. Preuve en est celui que fit Clarice Orsini, l'épouse de Laurent le Magnifique. En effet, lorsqu'elle attendait la naissance de Jean de Médicis, elle rêva qu'elle accouchait sans effort aucun dans l'église Santa Reparata d'un lion merveilleux pour sa grandeur et son humanité[5]. C'est ainsi que, ceignant la tiare pontificale en 1513, Jean choisit de prendre le nom de Léon.

La bonne nourrice de la comédie de l'Arétin croit elle aussi au sens des rêves[6] et elle vient justement d'en faire un. Chose étrange pourtant, elle pense le faire interpréter par son confesseur, lorsqu'elle rencontre inopinément le page de son fils de lait, le maréchal-ferrant, et le comprend alors d'elle-même[7]. Ce rêve est pour elle tellement significatif qu'elle le

---

1 RUSS, Jacqueline, *Abrégé de philosophie,* Paris, Colin, 1999, p. 13.

2 Édition de référence : *Il Marescalco,* dans *Tutte le opere di Pietro Aretino, Teatro,* a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1971, pp. 1-91.

3 Pour de plus amples précisions voir : PICQUET, Théa, *Dérision et démythification dans la comédie du Cinquecento. Modalités et finalités,* dans les Actes du Colloque *Dérision et démythification dans la culture italienne,* 8-9 Novembre 2001, Lyon, Publications du CLOE, 2002.

4 COTTINO JONES, Marga, *Introduzione a Pietro Aretino,* Bari, Laterza, 1993, pp. 93-101.

5 GAREFFI, Andrea, *La scrittura e la festa,* Bologna, Il Mulino, 1991, p. 85.

6 *Il Marescalco,* I, 5, *Op. cit.* , p. 14 : «Va' poi tu e fatti beffe de i sogni ; in fine i sogni non sono come la gente gli tiene, meffe, no. »

7 *Ibidem* , I, 6, p. 15 : « Andava dal mio confessore per una cosa importante... Io andava a spianare un sogno, ma perché l'ho impertrepato per la via, vengo a te, senza andare da lui. », dit-elle au maréchal-ferrant.

raconte aussitôt à l'intéressé : elle-même se tenait dans le jardin, assise au pied d'un figuier et, alors qu'elle écoutait chanter un petit oiseau, arriva un homme «bestial» que le chant dérangeait et se mit à lancer des pierres à l'oiseau. Elle criait contre l'individu qui criait contre elle, mais à la fin l'oiseau resta sur le figuier[8]. À aucun instant elle ne doute de l'interprétation qu'elle lui donne : l'oiseau qui chante représente selon elle le jeune page qui entretient le maréchal-ferrant de la possibilité de prendre une épouse ; l'homme «bestial» est ce dernier qui menace le garçon ; et la femme assise est la nourrice qui mettra tout en oeuvre pour que le héros se résolve au mariage[9].

Cela dit, la consultation de la thèse de Jean Toscan, *Le Carnaval du langage, le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XVe-XVIIe siècles)* [10], conduit à une interprétation plus précise, dans la mesure où le figuier, tout comme la figue[11], symbolise l'organe sexuel féminin et l'oiseau[12] l'organe sexuel masculin. Quoi qu'il en soit, c'est bien d'un rêve de mariage dont il s'agit et la malheureuse nourrice se désole du mode de vie adopté par son fils de lait. Avec insistance, elle l'enjoint de sortir du péché, de se résoudre à fonder enfin une famille et de mériter ainsi un véritable statut social[13], à tel point que le maréchal-ferrant lui demande si elle considère qu'il a crucifié le Christ[14].

Voulant à tout prix qu'il entre dans la normalité, la nourrice brosse le portrait d'une femme de rêve et décrit la vie paradisiaque que celle-ci pourra donner au bienheureux homme qui l'épousera.

Ainsi, l'épouse idéale de la Renaissance[15] correspond au tableau idyllique que propose d'elle l'Arétin ; très jeune, belle, riche et noble[16], elle présente toutes les qualités dont peut rêver un mari. Messer Jacopo, un autre personnage de la Cour, ajoute que l'épouse doit non seulement être belle mais aussi bonne, car beauté sans bonté est une maison sans porte, un bateau sans vent et une source sans eau[17]. La préparation de la mariée donne d'ailleurs une idée très précise de l'éducation conférée aux filles de bonne famille de l'époque. Les femmes de la Cour lui apprennent en effet comment tenir les yeux

---

8 *Idem :* «Mi pareva istanotte presso a l'alba essere ne l'orto a piè del fico a sedere, e mentre che io ascoltava uno uccellino che cantava improvviso, eccoti un uomo bestiale che, recatosi a noia il canto del povero uccelletto, gli traeva sassi, e l'uccello pur cantava, ed egli put traeva, e quel cantando, e quel tirando, io garriva con l'uomo, e l'uomo garriva meco ; a la fin fine l'uccellino era lasciato star suso il fico... »

9 *Idem* : « L'uccellino che cantava è il tuo ragazzo, che dolcemente ti ragionava de la moglie, l'uomo bestiale sei tu, che io minacci ragionandotene, e io sono io che sedea sotto al fico, che tanto farò e tanto dirò che torrai questa moglie ; che buon per te. »

10 Lille, Presses Universitaites, 1981, tome IV, pp. 1657-1769.

11 *Ibidem*, p. 1695.

12 *Ibidem*, p. 1762.

13 *Il Marescalco, Op. cit.*, I, 6, p. 16 : « Suso destati, ed esci di biasimo e di peccato. » Puis, « ... or fa' a senno mio, toglila, figlio, e assetati un poco de l'onore, e lascia andare le gioventudini, e comincia a dare principio a la casa tua, ché sai pur che sei solo, e il signore ti donerà l'arme, e così sarai chiamato de i tali e de i cotali. »

14 *Idem.*

15 Voir à ce propos : TASSO, Torquato, *Discorso della virtù feminile e donnesca,* a cura di Maria Luisa Doglio, Palermo, Sellerio editore, 1997, 89 p.

16 *Il Marescalco, Op. cit.,* IV, 8, p. 68 : « Bellisima... Quattro milia scudi e più... Parte in possessioni, e parte in danari... Gentildonna... Giovanissima. »

17 *Ibidem,* IV, 5, p. 61 : « ... bellezza sanza bontà è casa sanza uscio, nave sanza vento e fonte sanza acqua. »

baissés, la tête humblement inclinée, ne regarder personne en face et ne répondre «oui» qu'à la troisième fois[18]. Le futur époux craint-il la mauvaise réputation de la fiancée? Aucun problème : le Seigneur se porte garant de la vertu de la jeune fille[19]. En outre, celle que l'on a choisie pour le maréchal-ferrant est cultivée, écrit des poèmes et a même composé un madrigal que le joueur de luth de la Cour de Mantoue a mis en chanson[20]. Mais lorsque l'intéressé plaint les maris dont les femmes lisent *Le Roland furieux,* le Comte le rassure en soulignant que sa promise ne parcourt rien d'autre que la vie des Saints Pères de l'Église et qu'elle vaut bien la Lena da lo Olio, noble dame morte en odeur de sainteté[21].

Une telle créature offre au bienheureux homme qui l'a épousée une vie digne du paradis[22] et la nourrice illustre son propos en décrivant l'accueil que la bonne épouse réserve à son mari lorsqu'il rentre à la maison. Souriante, elle le déshabille, l'essuie avec du linge blanc et délicat, lui propose du vin frais, lui mitonne des mets de choix et pendant qu'il se restaure elle le comble de mots doux. Puis, avant de l'aider à se coucher, elle lui lave les pieds avec de l'eau parfumée au laurier, à la sauge et au romarin, lui fait les ongles. À la suite de quoi, elle range la maison, dit ses prières et se couche enfin à ses côtés, toujours en lui proférant d'exquises tendresses[23]. Le matin, elle lui prépare les oeufs frais, sa chemise blanche, l'aide à s'habiller tout en lui sussurant des mots suaves et en le couvrant de baisers. Que dire de l'hiver? Lorsque le mari rentre glacé d'une journée passée dans la neige et le froid, elle lui a préparé des vêtements chauds, un bon feu pour l'accueillir et un dîner apte à le ressusciter[24].

Mais tout cela n'est rien à côté du bonheur que procurent les enfants, remplissant la maison de douceur en l'appelant «papa» et le touchant de leurs tendres petites mains[25]. Le bonheur promis est tel que le terme de « paradis» revient à cinq reprises et la dernière fois dans l'expression « paradis des anges».

Mais songe, mensonge. Et à cette vie de rêve que laisse entrevoir la bonne nourrice s'oppose la description cauchemardesque que Messer Ambrogio fait du mariage selon sa malheureuse expérience[26].

Pour lui, en effet, les propos de la nourrice ne sont que vaines chimères. Et il reprend la situation point par point.

Ainsi, lorsque le soir le mari rentre à la maison après une journée de dur labeur, ce ne sont pas les mots tendres de son épouse qui l'accueillent, mais plutôt d'injustes reproches accompagnés de cris hystériques[27]. Et dès qu'il ouvre la bouche, elle l'abreuve d'insultes[28].

---

18 *Ibidem,* V, 4, p. 80 : « Tu hai inteso come tu debbi tenere gli occhi. - Bassi cosl? ... Con la testa umile e chinata un po' a questo modo... - ... affigge gli occhi in terra e non guardar mai niuno in viso... »

19 *Ibidem,* V, 2, p. 72.

20 *Idem,* p. 71.

21 *Ibidem,* V, 2, p. 72.

22 *Ibidem,* I, 6, p. 16 : « Il paradiso, il paradiso è il torla. » , affirme la nourrice.

23 *Idem,* p. 17.

24 *Idem,* pp. 17-18.

25 *Idem,* p. 18 : « Vengono poi i bambini... o Dio, che consolazione, che dolcezza sente il padre, quando il fanciullo gli tocca il viso e il seno con quelle mani tenerine, dicendoli pappà, il pappà, al pappà, e ho visto cadere di un dolce non so che al suono di quel pappà di maggior barbe de la tua, ma quando sarà ch'io veggia ancora te? »

26 *Ibidem,* II, 5, p. 30.

27 *Idem* : « Tu torni la sera a casa stanco, fastidito e pieno di quelli pensieri che ha chi ci vive, ed

Finit-elle par se coucher à ses côtés ? Elle dérange sa généalogie pour mieux lui prouver qu'il ne la mérite pas et qu'elle aurait pu épouser un Comte ou un Chevalier[29].

Notre protagoniste l'interroge alors sur les fabuleuses caresses que, selon les dires de la nourrice, l'épouse prodigue à son mari[30]. D'après Ambrogio, elles se réduisent au minimum nécessaire[31] et n'ont d'autre but que celui de fermer les yeux de l'infortuné pour qu'il ne s'aperçoive pas de ses trahisons[32].

De plus, contrairement aux mirages que laisse entrevoir la nourrice, les femmes ne sont ni bonnes ni belles. Mais la méchanceté est une de leurs caractéristiques ; elles sont en outre désobéissantes, sauvages, médisantes et envieuses[33]. Il n'y a aucune trace de grâce ou de beauté chez elles. Au lever, leur visage fait horreur tellement elles s'enfarinent et s'emplâtrent, si bien que de fermes et tendres qu'elles étaient elles deviennent très vite molles et ridées[34]. De la même manière, le temps qu'elles perdent chez la coiffeuse, le chapelier, le gantier ou la vendeuse d'herbes médicinales ne sert pas à conserver leur beauté, mais accélère leur vieillissement et ici l'Arétin se montre envers elles d'une extrême cruauté[35].

La nourrice avait également évoqué leur richesse. Ambrogio démontre combien elle est illusoire, dans la mesure où les femmes mettent en péril le patrimoine familial et ruinent leurs maris[36] qui, pour les habiller de dentelles, les couvrir de fourrures et de bijoux, leur

---

eccoti la moglie incontra : parti ora questa di tornare a casa ? o da le taverne, o da le zambracche si viene ; ben lo so bene ; a questo modo si tratta la buona moglie, come sono io ? ... »

28 *Ibidem*, p. 31.

29 *Idem* : « ... fuggita la voglia del mangiare, ti colchi nel letto, ed ella dopo mille rimbrontoli ti entra a lato con uno : Sia squartato chi mi ti diede ; ad un conte, ad un cavaliere potea martitarmi ; ed entrata a squinternare la sua genealogia, diresti ella è nata del sangue di Gonzaga, cotanta puzza mena. »

30 *Ibidem*, p. 33 : « Dimmi qualche cosa de le carezze che elle fanno a i mariti. »

31 *Idem* : « Le maggiori sono il levarti un peluzzo da dosso, il grattarti con un dito un poco di rognuzza, il ritirarti suso la camiscia, il rassettarti la berretta in capo, lo spuntarti una unghia, e il darti un fazzoletto bianco... »

32 *Idem* : « ... e simili ciancette son la cenere con la quale ti serrano gli occhi, di modo che non è possibile accorgerti de i tradimenti loro. »

33 *Ibidem*, pp. 31-32.

34 *Ibidem*, p. 33 : « Pensando ai visi che elle hanno la mattina quando si levano ; non ti vo' dire altro; i polli che mangiano ogni sporcheria, si farebbero schifi d'esse. Sia pur certo che non hanno tanti bossoletti i medici da gli unguenti, quanti ne hanno loro, e non restano mai d'impiastrarsi, d'infarinarsi e di sconcacarsi, e tacio la manefattura loro nel viso, ritirandosi prima la pelle con le acque forti, onde inanzi al tempo, di sode e morbide diventano grinze e molli... »

35 *Ibidem*, p. 35 : « Non ti vo' contare il tempo che elle perdeno in consultare in che modo si debbano acconciare le trecce, pelare le ciglia, brunire i denti e rassettarsi sù la persona, e sempre danno udienza ora ad una maestra di acconciare capi, ora ad un giudeo maestro di scuffie e di ventagli e di guanti profumati, e ora ad una trovatrice di erbe buone, non a mantenere quel poco di bello che esse hanno, ma buone a farle vecchie, guizze e rance. »

36 *Ibidem*, p. 34 : « Ma la ruina di Roma e di Fiorenza è stata più discreta che non è quella con la quale disfanno, spianano e sprofondano i meschini mariti che gli credono ; e questi tali per mandarle riccamate e tagliuzzate e indorate, vanno più unti e più bisunti che i cortigiani del dì d'oggi, e perché le mogli, per le chiese, a le feste e a i conviti comparischino come duchesse e come imperatrici, stanno i mesi e gli anni in casa, e conosco alcuno che ha vendute le possessioni, perché la moglie comprì i zibellini col capo d'oro tempestati di gioie, e i monili di perle, le collane reali e gli anelli pontificali, e così loro vendendo ed esse comperando il temporale e lo spirituale, hanno tutto in capo de le fini ad hebreos fratres. »

offrir de beaux attelages, vont jusqu'à vendre leurs propriétés, alors qu'eux-mêmes sortent sales, chevauchent de vieilles mules[37] ou restent au logis.

Messer Ambrogio considère avoir été trompé et s'être laissé bercer d'illusions, puisqu'on lui avait promis une Sibylle ou la fabuleuse fée Morgane, bienveillante et guérisseuse et, en réalité, la plus petite des vertus de son épouse est de lui avoir fait des enfants sans qu'il ne fournisse le moindre effort et qu'il reconnaît pourtant comme siens[38].

En bref, loin de lui porter consolation, richesse et réputation, la femme déshonore son mari qui, pointé du doigt, n'ose plus se montrer ni à l'église, ni en ville, ni à la Cour[39]. Ainsi, au rêve de bonheur de la nourrice correspond le cauchemar vécu par messer Ambrogio. Et entre les deux options, le maréchal-ferrant souffre tous les tourments que son imagination lui laisse entrevoir.

En effet, la première phase est celle du déni : il refuse tout simplement d'obéir aux ordres du Seigneur, déclarant qu'il n'a pas l'intention de se laisser berner[40]. Puis persiste, affirmant haut et fort que tous les ducs du monde ne pourront pas lui faire changer d'avis, même pas le Duc de Mantoue[41].

La seconde phase est celle du raisonnement. Le maréchal-ferrant entend ses interlocuteurs et s'il ne s'oppose pas directement à sa bonne nourrice, il traite Messer Jacopo de vieillard gâteux et ajoute que celui qui s'est cassé le cou en tombant souhaite entraîner les autres dans sa chute[42]. Il démontre en outre qu'il ne saurait que faire d'une épouse, qu'il ne pourrait pas s'en occuper et s'il s'absente il n'a personne à qui la confier[43]. Il prend le contre-pied des arguments qui lui sont avancés et déclare par exemple qu'un bon domestique lui suffit pour tenir sa maison[44], cite le cas des hommes mal mariés et la souffrance qu'ils endurent, puisque, selon lui, tous les démons sont réunis dans le corps de la femme[45]. Il conclut sur la méchanceté de celle-ci et la compare au médicament : si celui-ci enlève les maux du corps, la femme enlève ce qui est bon du corps et de l'âme[46]. Il préférerait d'ailleurs être atteint par le mal français, avec tout ce qu'il implique de bubons et de douleurs[47]. Bref, pour le maréchal-ferrant, prendre femme est la pire des choses au monde[48]. Il reste même insensible à l'idée d'avoir un fils ou une fille et lorsque son

---

37 *Idem*, pp. 34-35 : « Che di' tu di quelli che, per mandare i cavalli onorevoli a la carretta de la moglie, cavalcano mule secche... »

38 *Ibidem*, pp. 29-30 : « ... per parlarti schietto a me fu dato ad intendere che la mia era la Sibilla e la fata Morgana, e tolta ch'io l'ebbi, la minor virtù ch'ella abbi è il farmi figluoli senza ch'io ci duri una fatica al mondo, e credo che quelli che tengo per miei, o che si tengono miei per parlar corretto, appartenghino a me quanto san Giuseppe a Cristo. »

39 *Ibidem*, IV, 1, p. 56.

40 *Ibidem*, I, 2, p. 11 : « Il signore ... a me non la fregherà egli con la moglie. »

41 *Ibidem*, II, 5, p. 36.

42 *Ibidem*, IV, 6, p. 65 : « Mi vien voglia di andar dietro a questo vecchio rimbambito, e dargli una cortellata, insegnandogli a persuadermi di torre quella ch'egli refutaria volentiere. Ma sempre avviene che un che ha rotto il collo in un mal passo, brama che ve lo rompa ognuno. »

43 *Ibidem*, IV, 3, p. 59 : « Come ho io a vivere con essa, in casa di chi la ho io a menare, a chi la ho a raccomandare? , accadendo partirmi, a chi la lascierò? ... »

44 *Ibidem*, I, 6, p. 18.

45 *Idem*.

46 *Ibidem*, II, 6, p. 36.

47 *Ibidem*, I, 6, p.18 : « ... minor pena è il mal francioso, con tutte le solennità de le gome, de le bolle e de le doglie, con le podagre sue sorelle appresso, che non lo è avere moglie. »

48 *Ibidem*, IV, 3, p. 59.

interlocuteur fait remarquer que les bons arbres donnent de bons fruits, il trouve sans peine les arguments contraires[49].

Cependant, son tourment est tel que, non content d'utiliser les voies du raisonnement, il promet d'être violent. Ainsi, il proclame qu'il battrait sa femme si elle osait se maquiller[50]. Pire, si on lui en donnait une de force, il la jetterait dans un puits[51]. Il est d'ailleurs persuadé que celui qui égorge son épouse mérite le paradis[52].

Mais, en fait, notre personnage souffre le martyre et se révolte contre les siens[53]. Son désespoir n'échappe pas au jeune Giannico qui le côtoie au quotidien[54]. À plusieurs reprises, il révèle qu'il préférerait mourir[55]. La perspective du mariage devient une obsession effrayante. Il se sent bafoué, outragé, a conscience qu'on ne lui laisse aucun choix[56]. Il a l'impression d'être livré à la justice[57] et qu'en reconnaissance de sa fidélité on l'exécute[58]. Il se sent torturé à tel point que dix coups de corde ne seraient rien à côté de la souffrance qu'il endure[59]. Il est prêt à subir les tortures de l'époque : l'écartèlement, les brûlures, les tenailles[60]. Il se demande d'ailleurs quelle faute il a commise pour mériter un tel sort et pense que mieux vaudrait être jeté aux latrines[61]; il se sent déjà comme un noyé à qui l'on aurait attaché une pierre au cou[62]. Pour échapper à l'intolérable supplice, il menace de se suicider, de sauter par la fenêtre ou de se couper les veines[63]. Finalement, devant l'imminence de la cérémonie, il perd bel et bien connaissance et on tente de le réanimer en lui faisant respirer du vinaigre[64].

Ainsi, le cauchemar du maréchal-ferrant l'obsède à tel point que l'angoisse le fait défaillir. Mais son réveil est agréable.

En effet, il s'agit d'une comédie, l'épilogue ne peut donc qu'être heureux. Et il l'est, tout en faisant preuve d'une grande originalité. En effet, si la comédie traditionnelle du Cinquecento[65] se termine toujours par un mariage, ici la cérémonie nuptiale constitue une

---

49 *Ibidem*, V, 3, p. 79 : « De gli altri buoni padri e de le altre buone madri hanno i figliuoli pessimi...»

50 *Ibidem*, II, 5, p. 34.

51 *Ibidem*, I, 2, p. 12 : « Per gittarla in un pozzo la torrò... »

52 *Ibidem*, III, 5, p. 48 : « ... ché va in paradiso in carne e in ossa chi la scanna. »

53 *Ibidem*, IV, 7, pp. 66-67.

54 *Ibidem*, II, 8, p. 39 : « ... si dispera, s'appicca, s'ammazza... »

55 *Ibidem*, IV, 7, p. 67 ; V, 10, 85.

56 *Ibidem*, V, 5, p 82 : « Berteggiatemi, schernitemi, vituperatemi ; che lo sopporto, perché non posso far altro. »

57 *Idem*, p. 81 : « Voi andate a le nozze, e io a la giustizia. », dit-il à son entourage.

58 *Ibidem*, p. 82 : « Anzi si dirà : qui fu giustiziato il marescalco del signor duca, bontà de la sua fedel servitù. »

59 *Ibidem*, II, 7, p. 38.

60 *Ibidem*, IV, 3, p. 60 : « ... dite pure al signore che mi squarti, che mi abbruci e che mi attanagli...»

61 *Idem*, p. 58.

62 *Idem.*

63 *Ibidem*, II, 6, p. 37 : « ... mi trarrò da una finestra, o vero mi segherò le vene... »

64 *Ibidem*, V, 10; p. 86 : « - Marescalco : Oimé, io muoio, io scoppio! ... commen... spirtum me! - Conte : Aceto, aceto, sfibbiatelo! Marescalco, o marescalco! - Cavalliere : Questo è il più nuovo caso del mondo : gli altri vedendo una bella donna risuscitano, e questo more! »

65 Bec, Christian, *Le renouveau théâtral* dans *Précis de littérature italienne*, Paris, PUF, 1982, pp. 150-155.

bonne farce jouée au détriment de notre malheureux maréchal-ferrant[66]. En réalité, la mariée n'est autre qu'un jeune page travesti[67]. Tous les personnages vont donc savourer le repas de noces et rire ensemble de la bonne plaisanterie[68].

En conclusion, *Il Marescalco* de l'Arétin oscille entre rêve et cauchemar et fait du personnage principal la victime de son imagination, même si à la fin de la pièce, la Cour, et à travers elle la société de l'époque, lui reconnaît le droit de vivre selon ses inclinations[69]. Le bon sens populaire de la nourrice rencontre ici l'érudition surfaite du pédant citant Esope et remarque avec résignation que l'on ne peut jamais sortir la grenouille du bourbier[70].

Comédie originale, « contre-comédie »[71], comme la qualifie Giorgio Padoan[72] qui déclare que c'est justement dans la polémique anti-pétrarquiste, anti-littéraire, anticonformiste en somme que réside la valeur du *Marescalco*, comme de *La Cortigiana*, et de leur singulier auteur[73].

Théa PICQUET
Université de Provence

66 *Il Marescalco, cit.* , V, 10, pp. 85-89.
67 *Idem*, p. 89 : « O castrone, o bue, o bufalo, o scempio che io sono! egli è Carlo paggio, ah, ah, ah!»
68 *Ibidem*, V, 11, p. 90 : « Staffiere : Venite tutti in casa, ché la cena è in ordine, e dopo cena finirete di ridere de la burla. »
69 Inclinations que le maréchal-ferrant revendique dès le départ, II, 6, p. 37 : « Io vo' vivere a mi modo, dormir con chi mi piace... »
70 *Ibidem*, V, 10, p. 89 : « - Balia : Mai non si puoté cavar la ranocchia del pantano. - Pedante : Esopo ne le fabule. »
71 PADOAN, Giorgio, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Vallardi, 1996, p. 57.
72 *Ibidem*, p. 67 : « Del resto proprio nella polemica anti-petrarchesca, anti-letteraria, insomma anti-conformista, sta il pregio maggiore di queste due commedie e del loro singolare autore. »
73 PETROCCHI, Giorgio, *La fortuna europea dell'Aretino*, dans BEC, Christian- MAMCZARZ, Irène, *Le Théâtre italien et l'Europe XVe-XVIIe siècles*, Paris, PUF, 1983, pp. 95-105.

LE PAVILLON AUX PIVOINES (MUDAN TING) OU LE RÊVE DE DU LINIANG

INTRODUCTION

Le Pavillon aux pivoines, une des pièces les plus connues du répertoire de l'opéra chinois, a été écrit en 1598, neuf ans avant la naissance du premier opéra occidental, (*L'Orfeo* de Monteverdi date de 1607). C'est une oeuvre immense comprenant 55 scènes, 160 rôles, rarement représentée dans son intégralité. En 1998, pour le quatrième centenaire de son auteur, trois productions importantes ont été données en Europe, Amérique du Nord, Australie et Asie. Le spectacle de Peter Sellars, *Peony Pavilion,* a été joué en France, en décembre 1998, à Bobigny, celui de Chen Shi-Zheng, représentation intégrale de l'œuvre, a eu lieu à Paris, dans le cadre du Festival d'automne en novembre 1999, le dernier, monté par la Compagnie de l'Opéra *Kunju* de Shangai, se produisit en décembre 1999 à Shangai. N'ayant pu assister à ce dernier spectacle, je n'évoquerai que les deux premiers, celui de Peter Sellars et celui de Chen Shi-Zheng.

Comment définir le théâtre traditionnel chinois ou opéra chinois dont fait partie *Le Pavillon aux pivoines* ? Quand on parle d'opéra en Occident, nous pensons d'abord au genre musical, à Mozart, à Verdi ou à Wagner. Quand il est question de se rendre à l'opéra, on imagine l'édifice plus ou moins somptueux, le velours rouge... En Chine, l'opéra évoque le théâtre de tréteaux installé au détour d'une rue en fête, la salle bruyante et remuante de centaines de petits théâtres modestes où l'on vient pour voir revivre les héros de l'histoire et de la littérature populaire, pour écouter des mélodies que tous les plus âgés savent encore fredonner. Le théâtre traditionnel en Chine, c'est d'abord et avant tout l'opéra, un opéra qui s'est nourri des traditions des conteurs et baladins et s'est enrichi des mélodies et danses des diverses régions de Chine pour former un style de spectacle original, intégrant des genres différents comme l'art lyrique, chorégraphique, dramatique. Le théâtre chinois relève d'une tradition différente de celle du théâtre occidental, c'est avant tout un art de synthèse où le chant est l'élément sinon principal du moins d'une importance extrême. L'opéra européen est, avant tout, l'œuvre de tel ou tel compositeur et chaque opéra est une composition originale; son exécution repose sur les chanteurs et souvent un grand orchestre composé d'instruments très variés. Dans le théâtre chinois traditionnel, on ne parle guère de compositeurs, ce théâtre emploie pour toutes ses pièces un certain nombre de mélodies et un petit orchestre de sept à quinze musiciens dont quatre à six jouent des instruments de percussion. Le chanteur se doit d'être acteur et danseur à la fois. Sa déclamation, ses gestes, ses mouvements procèdent du chant, de la danse, de la musique, du rythme et de l'harmonie.

Tang Xianzu (1550-1616), l'auteur de *Pavillon aux pivoines,* est l'un des plus célèbres dramaturges chinois. Il reçut une éducation classique, sa famille le préparait à une carrière officielle. De 1577 à 1579, il écrivit cent quarante trois poèmes et trois pièces en prose rythmée. Ce n'est qu'en 1583, après plusieurs échecs, qu'il réussit à l'examen de doctorat, condition nécessaire pour avoir un poste, cette date est celle de la mort du Premier ministre, responsable de ses précédents échecs (il avait refusé d'entrer dans son parti). De 1583 à 1598, Tang Xianzu fit une carrière de fonctionnaire mais son attitude très critique à l'égard des officiels le reléguait à des postes secondaires dans des régions éloignées. En 1591, un placet suggérant la suppression du poste de premier ministre lui valut rétrogradation et exil. En 1598 il donna sa démission, outré par la pression fiscale excessive que l'on exigeait de sa gestion, autant d'événements dont fait écho *Le Pavillon aux pivoines* écrit cette

année-là. Il se retira dans sa ville natale où il écrivit quatre opéras qu'il publia en 1601 sous le titre général de *Quatre rêves du pavillon Yuming*, ce pavillon étant son lieu de travail. Le rêve tient dans ces quatre pièces une place essentielle, il sert à faire prendre conscience de la fragilité et de l'inanité des réussites sociales. *L'Arbre du Sud*, écrit en 1600, décrit l'histoire d'un jeune homme, endormi sous un arbre, qui fait le rêve suivant : il devient le gendre d'un monarque étranger et s'abandonne à une totale corruption. Un bonze le réveille en le prévenant qu'il est couché sur une fourmilière ! L'année suivante il achève *L'Histoire de Handan*, pièce composée de trente scènes où un lettré rêve qu'il devient un fonctionnaire corrompu. Ces différentes pièces qui dénoncent la vie politique de l'époque, la corruption, et qui plaident en faveur d'une société moins rigide, plus juste, sont considérées comme des chefs-d'œuvre de la littérature chinoise et auront une grande influence sur les générations suivantes. La plus souvent jouée, sous forme d'extraits, est *Le Pavillon aux pivoines* qui servit de modèle au sentiment amoureux.

Le rêve est donc lieu de protestation, de non-intégration aux valeurs d'une société que l'on refuse, mais il y a plus encore dans *Le Pavillon aux pivoines*, il est lieu de l'expression des sentiments, du désir, de ce qui s'oppose à « la froide raison ».

LE RÊVE, LIEU DU DESIR ET DU *QING* (EMOTION, SENTIMENT)

Le Pavillon aux pivoines, tout en décrivant la société de l'époque, évoque une histoire d'amour. Du Liniang, fille d'un gouverneur imbu de son autorité, émue à la lecture d'un poème du *Classique des vers*, et fatiguée par les cours de son précepteur, va se promener dans un jardin semé de pivoines. Revenue dans sa chambre, grisée par les senteurs du printemps, elle rêve qu'elle fait l'amour avec un jeune inconnu. Ne se sentant pas la force de vivre éloignée de l'homme rencontré dans son rêve, elle s'étiole puis s'éteint. Touché par la jeunesse de Du Liniang et par la passion qu'elle voue à un inconnu, le maître des Enfers l'autorise dans un premier temps à aller rejoindre son inconnu, la nuit, sous forme de fantôme. L'inconnu c'est Liu Mengmei, jeune lettré ; il se rend dans la capitale pour se présenter aux examens. En chemin il passe par l'endroit où habitait Du Liniang et demande à y loger. On lui donne l'ancienne chambre de la jeune fille. Au cours de la nuit, il voit en rêve celle-ci sortir de son auto-portrait et lui avouer qu'il est celui qu'elle aime et qu'elle l'attendait. Elle viendra plusieurs nuits et finira par lui révéler qu'il suffit qu'il aille ouvrir son cercueil pour qu'elle revienne à la vie. Liu Mengmei obéit, au grand scandale de ceux qui gardent le tombeau, et permet à Du Liniang de ressusciter car elle a obtenu la permission de revenir dans le monde des vivants. Les amoureux s'enfuient jusqu'à la capitale puis le jeune homme va dire au père de la jeune fille, qui se bat dans la ville de Huai contre Li Quan, ce qui est arrivé. Celui-ci le fait emprisonner, il faudra l'intervention de l'empereur pour que l'histoire finisse par le mariage des deux amants.

A travers le rêve, c'est le désir qui est ici célébré. L'auteur a fait passer une audace de pensée peu commune en Chine, et sans jamais tomber dans la vulgarité. Avant Tang Xianzu, des opéras avaient prôné le mariage d'amour en dehors du choix des parents, mais c'est la première fois, avec *Le Pavillon aux pivoines*, que l'on voit sur scène une héroïne toute entière possédée non par l'amour de quelqu'un mais par le désir amoureux qu'elle ne peut assouvir qu'en rêve, et finit par mourir de frustration. L'acte d'amour, qui est au centre du rêve, n'est pas représenté sur scène, il fait l'objet de divers récits, tenus par différents énonciateurs, avant, durant et après le rêve. Le premier est celui de Liu Mengmei, il annonce ce qui va arriver. Il est alors sur scène avec Du Liniang ; il disparaîtra avec elle, peu après,

comme l'indique la didascalie : «*Liu la prend de force dans ses bras, et tous deux sortent*»[1]. Voici ses propos : (*répondant en chantant à voix basse*) «*Je te déboutonne le col, libère ta ceinture puis tu mordras le bord de ta manche sous l'emprise de la douleur. J'espère que tu supporteras patiemment ce doux assaut avant de retomber dans le sommeil*» [2]. Pendant l'acte d'amour, qui se passe donc hors scène, apparaît l'instigatrice du rêve, la fée des fleurs (*la fée des fleurs, la chevelure nouée en couronne, monte en scène en robe rouge, constellée de fleurs, elle récite)*[3]: « *Je suis la fée en charge du jardin derrière la résidence préfectorale de Nan'an. Vu que la fille du préfet Du, Belle, est prédestinée à s'unir par la suite avec le bachelier Liu Mengmei, considérant que la demoiselle Du était bouleversée par cette promenade printanière,* ***j'ai pris la liberté de faire entrer le jeune homme dans son rêve.*** *Comme il est dans la nature de nous autres fées de s'attendrir sur les amoureux, je suis finalement venue en personne assurer sa sécurité pour* ***qu'elle prenne un plaisir complet au jeu des nuages et de la pluie****...(elle chante sur l'air Bao Laocui) » C'est la force mâle qui génère les transformations : voyez comme il s'insinue telle une bête qui se tortille et s'agite, soufflant sur les flammes de la passion qui la consume. De son côté, elle se fige délicieusement et s'éclate, l'âme tremblante, car si c'est une union d'ombres, consommée par l'imagination, l'effet n'est pas sans cause. Oh ! Le débordement a souillé la salle de la terrasse des fleurs ! »*[4]

Si Tang Xianzu avait évoqué, jusque là deux causes possibles du rêve, l'une liée à une certaine culture dont il entreprend la critique: la lecture d'un poème tiré des *Classique de la poésie,* donné à Du Liniang par son précepteur Chen :

«Coite, coite, roucoulent les tourtereaux d'eau
Sur l'îlot de la rivière.
La fascinante, la pure vierge est
Pour le prince bon parti à quémander»[5]

l'autre due aux sensations provoquées par la saison, «*j'écoute les trilles du loriot il sème le trouble dans l'éclat de la saison partout répandu*»[6], «*Partout s'ouvrent violet charmeur et rouge éclatant...ces vertes collines se couvrent d'azalées, larmes de sang du coucou ; au-delà de l'églantine, odorantes tournoient des traînées de brume saisie d'ivresse...Fascinées nous écoutons les clairs pépiements de l'hirondelle qui déchirent l'air*»[7], qui font dire à Du Liniang «*Oh ! Ciel ! Il est vrai que la sensualité du printemps est irritante. En vérité les poèmes et ballades que je lis souvent ne mentent pas quand ils parlent des filles des temps anciens remuées au printemps, chagrinées à l'automne. J'ai eu seize ans cette année sans avoir rencontré le jeune et beau lauréat de mes rêves Comment trouver l'hôte du palais au crapaud de la lune pour combler mes sentiments de soudaine admiration printanière?...*[8] *Submergée par le trouble, comment chasserais-je cette poussée printanière de l'amour, subitement rongée d'un obscur ressentiment... Pour ne point rougir d'embarras ma seule ressource est d'imaginer dans l'obscurité de mes rêves, mais qui repose auprès de moi,*

---

1 Tang Xianzu, *Le Pavillon aux pivoines*, traduit du chinois par André Lévy, éd. Musica Falsa, 1998, p. 83
2 Idem, p. 83
3 *Ibid.*, p. 84
4 *Ibid.*, p. 84
5 *Ibid.*, p. 55
6 *Ibid.*, p. 78
7 Idem., p. 80
8 *Ibid.* p. 81

autour de qui me glisser secrètement et faire honneur au printemps ?...Laissons --nous aller à un petit somme» [9]

C'est à une incarnation du ressort inquiétant de la psyché qu'il fait appel, à travers ce personnage, ce que nous trouvons dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare.

Cette fée des fleurs rappelle Puck qui obéit à Obéron et mouille les yeux des amoureux avec un filtre d'amour, une fleur. Ecoutons les propos d'Obéron à Puck : *« Je remarquai (pourtant) où le trait de Cupidon tomba : il tomba sur une petite fleur d'Occident, autrefois blanche comme le lait, aujourd'hui empourprée par la blessure, que les jeunes filles appellent Pensée d'amour...Son suc, étendu sur des paupières endormies, peut rendre une personne, femme ou homme, amoureuse folle de la première créature vivante qui lui apparaît.* »[10].

Il y a dans les deux cas une intervention extérieure, intervention qui provoque le rêve mais dans *Le Pavillon aux pivoines* la fée précise le rêve qu'elle provoque à savoir l'acte d'amour, les détails apportés sont plus nombreux que dans le récit de Liu Mengmei et montrent que l'acte d'amour est lié à un acte vital, lié à la renaissance de la nature et donc du monde.

Lorsque Liu Mengmei revient sur scène, raccompagnant Du Liniang, il entreprend un autre récit du rêve «*Rajustant des chignons vaporeux, mêlés de rouges pétales entre les jades de travers, n'oubliez pas Mademoiselle comme je vous ai serrée contre moi dés que je vous ai vue, si fort que nous ne pouvions nous détacher, comme j'aurais voulu que nous ne formions qu'une seule chair ! Tant nous nous sommes lutinés sous le soleil du jour que gouttelettes de rouge sont apparues.* »[11], nous annonçant que l'acte sexuel a bien eu lieu.

Du Liniang, à son réveil, par un bref récit, évoquera, à son tour, ce rêve :«*Ô Ciel ! Une singulière fortune m'est arrivée aujourd'hui !...Je fis une petite sieste sous le kiosque qui embaumait. Je vis soudain un beau jeune homme...Nous connûmes les joies de l'amour au pied de la balustrade...Après la joie d'amour, il m'a reconduite vers le sommeil...Ce n'avait été qu'un rêve...Comment pourrais-je en libérer mon cœur ?...je garde le sentiment d'un manque de ce qu'il y a de plus précieux au monde* »[12]. Deux scènes plus loin, elle reviendra sur ce rêve et développera son récit. Elle chante (*sur l'air d'*Appréciation), «*les joies de l'amour* » sont ici explicitées «*Appuyé sur le rocher, il soulève mon corps gracieux et au moment de le renverser, la chaleur de son soleil tire de mon jade tendre exhalaison. Passée la balustrade, au tournant de l'escarpolette, j'ai étendu ma jupe, osant en couvrir la terre pour la dérober au regard du ciel. Un moment éclatant, d'une plénitude ineffable. Au paroxysme de ce rêve, voilà-t-il pas que les pétales se mettent à tomber...(sur l'air Jaunes les feuilles de pois). Tendu par l'intensité de son envie, il mordillait mon épaule odorante, tandis que je me tournais voluptueusement vers lui. En ces instants le miroir de mon âme obscurci ne reflétait plus la merveilleuse apparition, promesse de tant de délices. Soudain une pluie de pétales rouges arrachés au cœur des fleurs se mit à tomber du ciel. Brouillait-elle mon âme dans son rêve ?* »[13]

De tels discours constituent les grands moments dramatiques de la pièce, l'intérêt du dramaturge se situant davantage dans l'exposition des sentiments que dans celui du

9 *Ibid.* p. 82

10 Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été,* traduction de F.V. Hugo, revue par Yves Florenne et Elisabeth Duret, Le Livre de Poche, librairie générale française, 1983, p. 132

11 Tang Xianzu, *Le Pavillon aux pivoines*, op.cit., p. 85

12 Idem. p. 86

13 *Ibid.* p. 95

développement de l'intrigue. Ces passages, qui ne font pas progresser l'action, comportent les airs les plus travaillés et les plus beaux de la pièce. Tang Xianzu insiste sur les sentiments intérieurs du personnage, dépeint les changements de sa pensée, le souvenir douloureux que le rêve laisse dans l'âme du personnage. «*Pourquoi, dissimulée sous les couvertures, cette peine qui tord sans arrêt mes entrailles...Comme j'aimerais le retrouver, ce rêve évanescent, au lieu de ce nouveau tourment qu'il me laisse...*[14] *La maladie m'égare : pourquoi ce chagrin qui me ronge lentement ? Comment résoudre l'énigme qui tourmente mon âme ? Je reviens au début de mon rêve où les queues d'hirondelle battaient sous la brise, où des coups de vent soulevaient le store de bambou moucheté. Le printemps s'en est allé depuis si longtemps ; elle se fane et ne fait que se faner, la beauté en fleur.*».[15] C'est parce que l'intérêt du dramaturge, comme du public, se situe dans ces grands scènes lyriques, que la pièce n'est pas jouée dans son intégralité, que seules quelques scènes. sont représentées, ces scènes « de sentiment».

Le rêve est donc substitut du désir, mais il y a plus. L'auteur dit, dans sa préface : «*La jeune fille vivante meurt d'amour et la jeune fille morte revient à la vie par amour ; c'est pourquoi elle symbolise l'amour parfait* ». L'œuvre parle de fantômes, de présences invisibles, de mort, de vie. Il s'agit d'une résurrection rendue possible par la force de l'amour et un sens de la finalité de la vie plus grand que soi, dont l'inépuisable essence échappe à tout pouvoir en ce monde et perdure à travers les générations. Tang Xianzu glorifie les manifestations spontanées du cœur, démontre leur triomphe sur les conventions, contestant ainsi la société de son époque. Alors que la Juliette de *Roméo et Juliette* de Shakespeare, publié un an avant le texte de Tang Xianxu trouve la mort à la fin de la pièce, la mort de Du Liniang, à la scène 20, permet à l'héroïne de poursuivre son rêve d'amour, d'abord en fantôme, ensuite en tant qu'être humain. Si la tragédie de Shakespeare présente la tragédie des amants, maudits par le sort, consumés par le feu de leur passion dans un monde hostile, la pièce de Tang Xianzu célèbre une force qui triomphe des conventions d'une société, représentée notamment par le père de Du Liniang, le Préfet Du et le pédagogue, Chen. Ce dernier, interrogeant le père de Du, lui demande : «*Puis-je me permettre de vous demander quels ouvrages étudie Mademoiselle*? » A quoi ce dernier répond :«*Elle connaît par cœur les* ***Quatre Livres****, ceux des garçons comme ceux des filles. Il conviendrait qu'elle prenne quelque connaissance des autres livres canoniques. Toutefois, le* ***Classique des mutations*** *traite de la dualité du* ***Yin*** *et du* ***Yang*** *; ce sont des spécialisations trop abstraites pour une fille. Le* ***Classique des documents*** *concerne les questions de gouvernement qui ne sont pas l'affaire des femmes. Les* ***Printemps et automnes****, les* ***Mémoires sur les rites*** *sont des ouvrages trop particuliers pour les intéresser. Il reste donc le* ***Classique de la poésie*** *qui s'ouvre par un poème à la gloire de la vertu d'épouses princières...Qu'elle étudie donc ce classique ! Quant aux autres ouvrages, tous tant qu'ils sont, c'est une fille, malheureusement.*»[16] Tout un programme d'éducation que récuse Tang Xianzu.

Revenons à sa préface: «*Y eut-il jamais au monde fille plus amoureuse (littéralement : ayant du* ***qing****) que Belle ? A rêver d'un amant, elle tomba malade. Son état empira au point qu'elle décéda après avoir fait son portrait de sa propre main en vue de le transmettre à ce monde. Morte depuis trois ans, elle revint à la vie en se montrant capable de trouver depuis le désert des ténèbres celui dont elle avait rêvé. On peut dire de toute personne telle que Belle qu'elle a des sentiments (du qing) ! On ne sait comment se cristallise le sentiment*

14 *Ibid.*, pp. 91, 92
15 Idem. p. 122
16 *Ibid.*, p. 47

amoureux, mais une fois formé, il ne fait que s'approfondir. Les vivants peuvent en mourir ; les morts peuvent en vivre... S'il n'apporte pas la mort à celle qui vit, s'il ne rend pas la vie à celle qui est morte, c'est que l'amour n'a pas atteint son degré suprême. Le sentiment éprouvé en rêve n'en est pas pour autant irréel... Hélas ! Nous sommes bien incapables d'épuiser la connaissance des faits qui se produisent en ce bas monde. Faudrait-il s'en tenir à ce que la raison (ordonnatrice, le li) sait cadrer parce que tant de choses nous sont impénétrables ? Que peuvent-ils comprendre à ce que l'amour (les sentiments, le quing) doit inclure, ceux qui ne parlent que de ce que la raison doit exclure ?»

Et André Lévy, le traducteur de conclure « *Somme toute, cette invraisemblable histoire de jeune fille de seize ans, en pleine santé morale et physique, qui meurt de ne pouvoir faire l'amour et revit trois ans plus tard par le même moyen, serait le châtiment des rationalistes bornés qui nous gouvernent et ignorent la puissance des sentiments* »[17]

L'amour, sous forme de passion sexuelle, est une des manifestations du *qing* . Le sentiment est pris dans un sens large. Tang Xianzu retrouve ici la thématique d'une pièce de Lean Tchen-yu, écrite des années auparavant *Houan-cha ki.* Le sujet en était l'histoire célèbre d'une belle de l'antiquité, Si Che, qui causa la perte du prince de Wou. A côté du drame politique, l'amour de Si Che et de Fan li, ministre du prince de Yue (l'adversaire du roi de Wou) occupe les principales scènes. Finalement, après la victoire de Yue sur Wou, Fan Li et Si Che fuient la cour et partent sur une barque. la vanité des honneurs et des richesses et la valeur de l'amour, voici ce qui constitue la morale de l'histoire.

Le rêve de Du Liniang repose à la fois sur le désir et le sentiment, la passion physique développant, intensifiant, élargissant la passion amoureuse. Il y a mise à l'épreuve des deux amants. Le fantôme de Du Liniang va braver le tombeau, les fantômes qui l'environnent, pour revenir auprès de son amant. Elle saura vaincre sa peur par amour. Lorsque Liu Mengmei apprend que Du Liniang est un fantôme, il est à la fois stupéfait et incrédule : «*Etrange, étrange ! ...Ce ne peut être qu'un rêve !...elle s'appelle Du Liniang, une jeune fille en fleur de seize ans, enterrée à sa mort dans le jardin, au pied du prunier. Mais enfin ! C'était une relation on ne peut plus charnelle, de sperme et de sang ! Qu'est-ce qui lui a pris de mettre tout sans dessus dessous et de vouloir se faire passer pour un fantôme ? ... Je suis donc possédé par un fantôme ! Mais elle a parlé avec tant de clarté, tant de conviction, que je me dois d'agir comme elle le demande, quoi qu'il en soit.*»[18] Le doute dure peu, il « accepte » ce fantôme et décide de suivre les conseils de sa bien-aimée : déterrer son cadavre pour lui redonner vie. Son amour pour elle l'emporte sur ses doutes et ses frayeurs.

L'intrigue peut paraître invraisemblable. Mais il ne faut pas oublier que l'opéra chinois n'a jamais eu le souci du réalisme. Comme le disait un lettré, ce n'est pas la peine d'aller au théâtre si c'est pour y contempler ce que l'on peut voir dans la rue. Le but de la pièce n'est pas de convaincre de sa vraisemblance mais de faire prendre conscience de la puissance du désir étouffé par le milieu familial, par une éducation artificielle, imposée par un vieux précepteur enfermé dans ses textes et par l'organisation sociale et ses rites

Le rêve entraîne un ordre différent, à l'opposé du désordre qui entoure les amants, crise au sein de la famille de Du, (ses parents se lamentant de n'avoir qu'un enfant et de surcroît, une fille), crise dans le royaume due à Li Quan qui veut s'emparer d'une partie de

17 Note introductrice à l'usage des lecteurs du *Pavillon aux pivoines,* rédigée en 1598 par Tang Xianzu et citée par André Lévy, dans la Préface de sa traduction en français du *Pavillon aux pivoines,* éd. Musica Falsa, 1998, pp. 18-19

18 Tang Xianzu, *Le Pavillon aux pivoines,* op.cit., 234

l'empire. Il offre un point de regard sur le monde, point d'éloignement et de tension à partir duquel la fiction théâtrale peut pénétrer au cœur du réel.

D'UN RÊVE L'AUTRE : *LE PAVILLON AUX PIVOINES* ET SES REPRESENTATIONS

Au printemps 1997, le projet de réalisation dans son intégralité du *Pavillon aux pivoines*, initié à l'époque par John Rockwell, directeur du Lincoln Center Festival et Chen Shi-Zheng est accepté par le bureau de la culture de Shangai. Il y eut huit mois de répétitions avant l'avant-première en juin 1998. En septembre 1998, le Bureau de la culture de Shangai empêche le départ des artistes pour les Etats-Unis puis la France où sont prévues les représentations. Les raisons invoquées : pornographie, représentation de la féodalité et des superstitions, production scénique non conforme. Les représentations seront successivement annulées. En janvier 1999, une seconde production est mise en œuvre par le Lincoln Center Festival et le festival d'automne à Paris. Une nouvelle compagnie réunit cinquante artistes et techniciens de Chine et des Etats-Unis. Le spectacle, cette fois, aura lieu. La mise en scène de Chen Shi-Zheng s'inspire des formes traditionnelles de l'opéra chinois. La conception du spectacle, suivant le rythme dicté par Tang Xianzu, joue de l'alternance entre les scènes lyriques, familiales, martiales, villageoises et impériales. Diverses techniques théâtrales apparaissent dans le spectacle : conteurs, marionnettes, masques, danse sur échasse, acteurs interprétant indifféremment des rôles masculins ou féminins, techniques que l'on trouvait autrefois dans l'opéra chinois. Les traditions religieuses, rites funéraires et processions sont aussi présentes. Le décor évoque un pavillon de la période Ming, il repose sur une pièce d'eau et a été réalisé selon les techniques de l'artisanat chinois par douze maîtres-charpentiers. Les toiles de fond sont inspirées des grands peintres de la dynastie Song, tandis que cinq cents costumes ont été brodés à la main. A la différence de la mise en scène de Peter Sellars, celle de Chen Shi-Zheng se réfère directement au *kunju* dont l'origine remonte à plus de six cents ans et dont le mode d'expression, un symbolisme recherché et une forme stylisée, caractérise le théâtre traditionnel chinois. Chen Shi-Zheng a été fidèle au texte de Tang Xianzu, sa mise en scène a cherché à sensibiliser le public occidental à une œuvre souvent ignorée de lui par une synthèse des formes traditionnelles de l'opéra chinois dont il a fait ressortir l'aspect spectaculaire.

La vision que donne Peter Sellars de l'œuvre est, quant à elle, très différente, «distanciée». Elle replace *Le Pavillon aux pivoines* dans un contexte contemporain, avec vidéo, synthétiseurs et percussions modernes. Les 55 scènes sont condensées en deux parties, la deuxième partie termine par la résurrection triomphante de Du Liniang. Sa représentation tresse Orient et Occident. Trois couples figurent Du Liniang et son amant Liu Mengmei. Le premier duo participe d'aujourd'hui, jeunes Chinois de Los Angeles, le deuxième est constitué par Hua Wenyi, issue de l'école de l'opéra chinois de Shanghai et d'un danseur qui ne dit mot, le troisième enfin se compose d'un soprano et d'un ténor qui utilisent un parlé-chanté, plus ou moins dans la postérité d'Alban Berg. Serait-ce à dire qu'il faut décomposer ce que l'acteur-danseur-chanteur chinois pouvait incarner à lui seul ? Certes c'est poser les rapports des traditions occidentales et orientales mais c'est ajouter une autre dimension, celle de voir relier tradition et modernité. Multipliant les registres de voix, le compositeur Tan Dun, crée des mélodies qu'il qualifie de «*multidimensionnelles*» qui font se répondre traditions musicales orientales et occidentales, (écriture vocale de l'opéra *kunju* et réminiscences des chants grégoriens), traditions musicales et musiques contemporaines (jazz, rock, pop et rap) « *J'ai essayé de créer un nouvel idiome musical en puisant dans les origines de l'opéra, celui de Monteverdi, les musiques chinoises ancestrales et*

contemporaines, mais aussi le rock, le rap, cette mosaïque se fondant en une langue unique».[19] C'est le même esprit de «passerelle» qui a fait multiplier les points de vue à Peter Sellars dans sa mise en scène, esprit qui culmine à la fin de la seconde partie, lorsque l'ensemble joue dans la plus totale simultanéité, quand les mouvements d'ensemble, les voix et l'expression des corps, formes disparates, se font concertantes.

La scénographie est en rapport avec cet esprit : sur fond et sol dépouillés, notes noires et jonquilles, un jeune homme et une jeune fille se filment au caméscope et lentement on réalise qu'ils sont séparés par une distance infinie. Les écrans vidéo restituent les visages des deux amants présents sur scène mais enregistrés au caméscope. Tout ceci donne une impression de vertige, renforcée par le dispositif scénique formé de plaques de verre agencées en lit, de paravents, d'aquariums parsemés de bulles de couleur et de mini téléviseurs sans images comme autant de fenêtres ouvrant sur le vide. Les plaques de verre qui constituent le lit sont amovibles. Du Liniang, dans la première partie, passe les longs moments où elle est éperdue d'amour à se pencher sur ce lit. Elle se tord de douleur et tourne et retourne autour de ce lit qui deviendra par la suite son lit de mort. Dans la deuxième partie, le lit devient lit d'amour du fantôme et durant la scène de résurrection, le lit s'ouvre et l'on découvre que l'intérieur du lit est rempli d'eau. La figure de Du est alors presque complètement immergée dans ce lit d'eau. Peu à peu elle ouvre les yeux et renaît. L'eau, symbole du baptême, d'une nouvelle naissance dans la pensée occidentale rejoint ici un autre symbole, celui des esprits que l'on trouve dans la cosmologie chinoise. Ce lit transformé de lieu de mort et d'amour fantomatique en lieu de résurrection, n'est-il pas le message même que nous donnait Tang Xianzu sur le pouvoir régénérateur de la sexualité humaine ? *Peony Pavillon*, dira Peter Sellars, « *est une histoire de générations, non seulement entre Chinois d'aujourd'hui et ceux de la dynastie Ming, mais aussi entre les jeunes de l'univers entier qui se demandent pourquoi il leur faudrait accepter ce monde si statique, politiquement, économiquement et socialement rigide, gouverné par des institutions qui ne fonctionnent plus. Comme Shakespeare, Tan Xianzu s'intéresse aux jeunes qui ont le courage de poser des questions et de vivre dans leur corps leurs désirs les plus profonds.* »[20]

On peut dire alors que l'opéra de Tan Dun, mis en scène par Peter Sellars, est la preuve vivante du bien-fondé d'un art fondamentalement cosmopolite et moderne, construit à partir d'une matrice ancienne. Ces deux représentations, fondées sur des formes théâtrales aussi différentes, témoignent de la richesse du texte de Tang Xianzu.

CONCLUSION

Le rêve dans *Pavillon aux pivoines,* « image agissante », a une spécificité qui l'empêche de se dissoudre dans l'onirisme, le fantastique ou l'inconscient, autant d'éléments rencontrés sur sa route. Il sape les fondements de la famille, de la Loi qui, grâce à la représentation, vacillent. La force de l'écriture de Tang Xianzu et de l'Opéra chinois qui lui permet de développer cette écriture est de faire du rêve ce qui sous-tend l'ensemble du récit, lui dicte sa forme et son agencement. Ces récits de rêve ouvrent sur des formes d'expression artistique variées, ils ouvrent sur une écriture scénique contemporaine occidentale qui rêve le jeu du théâtre avec ses doubles, avec la vie peut-être, sondant la nature de l'invisible.

Françoise QUILLET
Université de Franche-Comté

---

19 Bruno Serrou, « Peter Sellars et Tan Dun, *Le Pavillon aux pivoines*, Les Rendez-vous SORTIES, *La Croix*, 3 décembre 1998
20 Id.

LA DIMENSION ONIRIQUE DANS LE THÉÂTRE DE SHAKESPEARE : DU MONDE DU RÊVE AU RÊVE DU MONDE

Le Songe d'une nuit d'été – qui est essentiellement une grande féerie magique où se joue « le chassé-croisé de l'illusion et du réel[1] » – est peut-être celle des pièces de Shakespeare qui semble évoquer le plus explicitement le thème onirique. Toutes cependant, ou presque, réservent au rêve ou au cauchemar la place, parfois essentielle – en tout cas jamais négligeable –, qui permet de vérifier, surtout dans les tragédies, qu'il n'en faut pas beaucoup pour que la vie qui, selon la formule bien connue de l'époque, « est un songe », apparaisse bientôt comme le plus horrible des cauchemars.

Sur un plan purement typologique, on peut certes distinguer, dans l'œuvre dramatique du poète de Stratford, les pièces mettant en œuvre les mécanismes des rêves dits « prédictifs », qui font la part belle aux « visions » et « oracles », comme dans *Le Conte d'hiver* ou *Périclès*, celles également qui, comme dans *Jules César*, privilégient le rôle joué par les « rêves allégoriques ». et qui méritent exégèses et interprétations.[2] Il est toutefois incontestable que, des toutes premières pièces, tragédies ou comédies, comme *Richard III* ou *La Mégère apprivoisée*, aux grandes pièces sombres de la maturité, comme *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth* ou *Le Roi Lear*, et jusqu'aux drames romanesques de la dernière période de la carrière de Shakespeare, comme *Cymbeline* ou *La Tempête*, on va « de l'exploration d'un monde du rêve pour atteindre enfin dans les *romances* une sorte de rêve du monde où tendent à s'abolir les frontières entre illusion et réalité[3] ».

Le monde du rêve : *La Mégère apprivoisée*

Pour autant, et même s'il est vrai que c'est plutôt l'*esprit* de l'univers onirique qui finira par dominer, c'est par l'utilisation astucieuse d'un *procédé* commode, le recours au flou et au glissement vers le monde de l'illusion, que se manifeste d'emblée l'intérêt du dramaturge pour le monde du rêve. Dans *La Mégère apprivoisée*, en effet, les deux scènes de l'Induction semblent destinées à nous faire pénétrer dans un univers « drolatique » que peuplent des personnages plaisants, plongés dans une atmosphère récréative, ménageant ainsi la transition qui doit nous mener du monde réaliste que nous connaissons dans sa réalité quotidienne au monde du songe et de l'imagination qui doit assurer une certaine forme de diversion, de divertissement. C'est ainsi que le Lord et sa suite font glisser insidieusement Christopher Sly dans le rôle d'un grand seigneur, mari imaginaire d'une créature de « rêve » (précisément) – sans doute comparable à celle que deviendra Kate, l'héroïne de la comédie, une fois apprivoisée. Et nous voilà progressivement conduits nous aussi à assister, en compagnie de ce personnage de l'Induction plongé lui-même dans un rêve – sans être peut-

1 Voir Henri Fluchère, Introduction à l'œuvre de Shakespeare dans la collection de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1959, ccxl.

2 Voir Marjorie B. Garber, *Dream in Shakespeare : From Metaphor to Metamorphosis*, Yale UP, New Haven and London, 1974.

3 Voir Jean-Marie Maguin, *La Nuit dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains*, Lille, Service de reproduction des thèses, 1980, vol. I, 538. La lecture du chapitre X tout spécialement, « Les jeux d'Hypnos et de Thanatos », a nourri ma réflexion.

être d'ailleurs tout à fait dupe de la fable qui lui est contée –, à un spectacle qui ne nous éloigne de la réalité que le temps d'une représentation. Comme Sly, le spectateur va « laisser filer le monde » (*Induc.*, 2. 141), c'est-à-dire se laisser entraîner dans cette histoire de mégère que l'on apprivoise, le temps d'un rêve peut-être. A moins que ne doive être interrompu le rêve que nous vivons, notre vie quotidienne, pour plonger dans cet autre rêve, celui de l'imaginaire, comme Sly, réveillé brutalement par le Valet :

> *Valet.* Vous somnolez, milord, vous ne suivez pas la pièce.
> *Sly (s'éveillant).* Si fait, par sainte Anne, si fait. Bonne histoire à coup sûr. Est-ce que c'est fini ?
> *Page.* Milord, cela commence à peine.
> (*La Mégère apprivoisée*, 1.1.246-9)

Du monde de la dure réalité, comme on dit, au monde de l'imaginaire, celui de la fantaisie, lequel est donc vraiment celui du rêve ? Ce dernier sans doute en définitive, s'il faut en croire le dialogue – situé à l'issue de la représentation même – entre Sly et le cabaretier, dans cette autre pièce intitulée *Une Mégère apprivoisée* (qui n'appartient pas à l'*in-folio* de 1623 mais qui est une version dérivée de *La Mégère* datant de 1594) :

> *Sly.* Cabaretier ! O Seigneur, maraud ! J'ai fait cette nuit le rêve le plus extraordinaire que tu aies jamais entendu de ta vie !
> *Cabaretier.* Ma foi, tu ferais bien de rentrer chez toi car ta femme te rossera pour avoir rêvé ici cette nuit
> (*Une Mégère apprivoisée*).

Ces « rêves / Qui sont les enfants de cervelles paresseuses » : *Roméo et Juliette*, *Le Marchand de Venise*, *Othello*

ou de leurs angoisses, véhiculés quand vient la nuit grâce aux bons offices de la reine Mab, comme le suggère Mercutio dans *Roméo et Juliette* :

> Alors je vois que la Reine Mab vous a visité.
> C'est l'accoucheuse des fées et elle vient
> [...] Se poser sur le nez des hommes quand ils dorment.
> [...] En cet atour nuit après nuit elle galope
> Dans les cerveaux des amoureux
> Et alors ils rêvent d'amour ;
> Sur les genoux des courtisans
> Qui vivement rêvent de courbettes :
> Sur les doigts des hommes de loi,
> Qui aussitôt rêvent d'honoraires ;
> Et sur les lèvres des dames
> Qui à l'instant rêvent de baisers...
> Parfois elle galope sur le nez d'un huissier
> Et lui de rêver qu'il flaire un beau procès ;
> Parfois, avec la queue d'un cochon de la dîme,
> Elle chatouille le nez d'un ecclésiastique,
> Et lui reçoit en rêve un nouveau bénéfice ;
> Parfois, elle roule sur le cou d'un soldat,

Il rêve alors qu'il coupe des gorges étrangères…
(*Roméo et Juliette*, 1.4.54-83)

Il s'agit, comme le précise Mercutio, de « rêves / Qui sont les enfants de cervelles paresseuses » (1.4.96-7), de rêves au premier degré, qui révèlent sans difficulté les préoccupations quotidiennes du rêveur. C'est le même type de rêve que fait Shylock, dans *Le Marchand de Venise*, quand il fait part à sa fille Jessica de ses appréhensions : « Il se brasse quelque vilenie contre mon repos car j'ai rêvé cette nuit de sacs d'argent » (2.5.15-8). Bien entendu, ce genre de rêves peut bien ensuite se voir confirmer dans la réalité et prendre alors une connotation « prédictive » mais quoi d'étonnant à ce que les faits finissent parfois à donner substance à certaines angoisses profondes ? De même, dans *Othello*, nulle surprise à ce que Brabantio, réveillé en pleine nuit et apprenant la nouvelle de l'enlèvement de sa fille Desdémone, s'écrie : « Cette aventure n'est pas sans ressembler à mon rêve » (1.1.141), laissant entendre qu'il avait le pressentiment, nourri peut-être par une angoisse justifiée (?) de ce qui risquait de se produire – et que les faits n'ont pas infirmée.

« La vie est un songe » ou la nostalgie du bonheur enfui : *Richard II*, *Antoine et Cléopâtre*, *Le Conte d'hiver*, *Henry VIII*, *Roméo et Juliette*

Souvent, au réveil, le dormeur, retrouvant la pleine conscience de son état, a tôt fait de reprendre contact avec la réalité. Ou bien, devant les dures épreuves auxquelles l'affronte la vie, l'heureux temps passé lui apparaît rétrospectivement comme un rêve. C'est, par exemple, dans *Richard II*, le héros éponyme qui, en chemin vers sa prison, enseigne ainsi à la reine l'art de la résignation : :

… Apprends, âme fidèle,
A tenir notre lot ancien pour un rêve heureux,
Dont nous fûmes réveillés pour ne plus voir que ceci
A la lueur vraie de ce que nous sommes
(*Richard II*, 5.1.17-20).

C'est aussi Cléopâtre, dans *Antoine et Cléopâtre*, qui pleure la mort de son amant, comparant les moments de bonheur passés en compagnie d'Antoine à un rêve magique :

J'ai rêvé qu'il était un empereur Antoine.
Ah, me rendormir du même sommeil, que je puisse voir
Un autre tel que lui !…
Crois-tu qu'il fut jamais, ou qu'il puisse être, un homme
Tel que celui-là ?…
Mais si un tel homme existe, ou jamais a existé,
Nul rêve n'en approcherait.
(*Antoine et Cléopâtre*, 5.2.76…97)

C'est encore l'humble Perdita qui, dans *Le Conte d'hiver*, devant brusquement renoncer à épouser le prince Florizel, voit son rêve s'écrouler :

… Quant à mon rêve,
Maintenant que je suis bien réveillée,
Je ne le pousserai pas davantage jusqu'au rôle de reine,

Mais je vais traire mes brebis et je vais pleurer
(*Le Conte d'hiver*, 4.4.436-8.)

C'est enfin la reine Katharine qui, dans *Henry VIII*, lors de son procès, constate avec amertume qu'en comparaison avec ses malheurs présents son passé de reine heureuse lui apparaît comme un rêve :

Je crois que je vais pleurer, mais songeant
Que nous sommes une reine – ou longtemps avons rêvé l'être…
(*Henry VIII*, 2.4.68-9).

Ou bien encore, c'est Roméo qui, dans *Roméo et Juliette*, aux moments de félicité suprême, exprime la crainte que son bonheur ne soit que l'effet d'un rêve éphémère :

O nuit bénie, bénie ! J'ai peur car c'est la nuit
Que tout ne soit que rêve
Trop délicieusement flatteur pour être vrai
(*Roméo et Juliette*, 2.2.139-41).

Ces quelques exemples[4] soulignent la fragilité du rêve, auquel est d'ailleurs assimilé le bonheur passé ou présent, dont on regrette ou redoute la disparition, dont le caractère éphémère est toujours en tout cas ainsi évoqué.

Le mépris du rêve (déni et reniement) : *2Henry IV*, *Henry V*

Il arrive, en revanche, que le passé apparaisse subitement comme ignominieux à qui se repent d'une vie dissolue ou, du moins, veut oublier ce qu'il fut pour ne plus accorder d'importance qu'à ce qu'il est devenu. Tel le prince Hal, devenu roi Henry V, qui, à la fin de *2Henry IV*, assimile sa vie passée et ses frasques et « erreurs de jeunesse » à un rêve qui s'estompe et disparaît comme s'il n'avait jamais correspondu à aucune réalité : à présent que le sacre et les difficultés qu'il aura à affronter en tant que roi l'investissent de responsabilités, il est comme ce dormeur réveillé qui retrouve le sens de la réalité (et des réalités). Il repousse avec horreur son vieux compagnon de fêtes et de libations, le joyeux Falstaff, qu'il considère désormais avec mépris :

Je ne te connais pas, vieil homme. Va te mettre à tes prières.
Comme les cheveux blancs siéent mal à un fou, à un bouffon !
J'ai vu longtemps en rêve un homme de cette sorte,
Aussi gonflé par les excès, aussi vieux, aussi relâché.
Aujourd'hui éveillé, je méprise mon rêve !
(*2Henry IV*, 5.5.45-9).

Déni ou reniement ? L'effacement volontaire du rêve est en tout cas un acte de refus, un ressaisissement de soi, une reprise de conscience qui peut avoir valeur de salut, une réappropriation triomphante de son destin. Et ce propos, auquel le roi nouvellement proclamé va tâcher de donner corps dans *Henry V*, sera complété par une profession de foi qui le

4 Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and what it tells us*, Cambridge UP, 1935, 190-1. Spurgeon présente ces quatre exemples dans la rubrique *Kingship and Flattery*.

conduira à écarter de son chemin moral toute compromission, toute illusion, toute futilité, y compris tout « rêve orgueilleux » :

> Et qu'ont les rois, que n'ait aussi le vulgaire,
> Hormis la majesté, la majesté publique ?
> A quels plaisirs infinis doivent renoncer les rois
> Alors que le vulgaire en jouit ? [...] Non, oh, rêve orgueilleux
> Qui te joues si subtilement du sommeil d'un roi !
> Je suis roi, moi que te perce à jour, et je sais
> [...] Que rien, majesté trois fois splendide,
> Que rien de tout cela, reposant sur un lit d'apparat,
> Ne peut dormir aussi profond qu'un malheureux esclave
> [...] Qui, ayant toute la nuit dormi dans l'Elysée,
> Le lendemain se lève pour aider Hypérion à monter en char
> (*Henry V*, 4.1.220...56).

Pouvoir dormir d'un sommeil aussi profond qu'un « malheureux esclaves » ! Ne plus être à la merci d'un « rêve orgueilleux ». Il est décidément des rêves que même les rois ne peuvent réaliser... L'homme responsable se doit d'être en éveil !

Que valent les rêves ? : *Le Songe d'une nuit d'été, Antoine et Cléopâtre, Timon d'Athènes*

Mais faut-il seulement accorder le moindre crédit à la validité des rêves ? Les Elisabéthains n'étaient pas tous enclins à une crédulité à la limite superstitieuse, comme le suggèrent certains passages, glanés ici et là dans les pièces de Shakespeare.[5] C'est ainsi que les deux jeunes couples de *Le Songe d'une nuit d'été*, à peine réveillés, s'interrogent sur la réalité de l'expérience curieuse qu'ils ont vécue :

> *Démétrius* – Etes-vous bien sûrs que nous soyons éveillés ? Il me semble que nous dormons encore, que nous rêvons. Ne pensez-vous pas que le Duc était là et nous disait de le suivre ?
> *Hermia* – Oui, lui et mon père.
> *Héléna* – Et Hyppolyta.
> *Lysandre* – Et il nous dit en effet de le suivre au temple.
> *Démétrius* – Alors, alors, nous sommes bien réveillés
> (*Le Songe d'une nuit d'été*, 4.1.188-95).

C'est aussi, dans la même pièce, Bottom qui, à son tour se réveillant, admet avoir fait un rêve étrange et qu'il faudrait être bien sot pour y ajouter foi :

> J'ai eu une très étrange vision. J'ai fait un rêve tellement au-delà de la cervelle des hommes qu'elle ne pourrait pas dire ce que c'était et il faudrait être un âne pour essayer d'interpréter ce rêve. Il me semble que j'étais – mais nul ne pourrait dire ce que j'étais ; il me semble que j'étais, il me semble que j'avais, mais il faudrait être un fou bien bigarré pour se proposer de dire ce que je pensais avoir. (*Ibid.*, 4.1.200-9).

5 Voir H. Littledale, « Folklore and Superstitions... », chapitre xvi du volume I de *Shakespeare's England*, Oxford, Clarendon Press, 1916 (nombreuses rééditions), 531.

Dans *Antoine et Cléopâtre*, la reine soupçonne que cette merveilleuse vie rêvée qu'elle a connue auprès d'Antoine et qui, à présent que ce dernier est mort, ne peut plus guère être qu'un souvenir, n'est en réalité, aux yeux de Dolabella, l'un des amis de César, qu'un rêve dont on ne peut à la rigueur que se moquer :

> Peu importe ce que j'ai pu connaître, ou ce qu'on m'a dit.
> Vous riez, quand des enfants ou des femmes racontent leurs rêves,
> N'est-ce pas, vous riez ?
> (*Antoine et* Cléopâtre, 5.2.73-5).

Mais quelle est donc la valeur de ces rêves que la réalité s'empresse de contredire ? Nulle, comme le démontre ce bref tableau dans *Timon d'Athènes*, tableau empreint d'un malicieux esprit satirique où l'on voit Lucullus se réjouir à la perspective d'un cadeau qu'il s'attend à recevoir des libéralités de Timon, parce qu'il l'a rêvé, puis déchanter lorsque Flaminius, l'envoyé de Timon, lui ôte toute illusion :

> *Lucullus* – Un des gens du seigneur Timon ? Un cadeau, je gage. Mais c'est cela même : j'ai rêvé cette nuit d'une aiguière et d'un bassin d'argent... Et qu'as-tu là sous ton manteau, gentil Flaminius ?
> *Flaminius* – Ma foi, Monsieur, rien qu'une boîte vide, que je viens, de la part de mon maître, prier Votre Honneur de remplir
> (*Timon d'Athènes*, 3.1.5...14).

Il est des cas où il est démontré qu'il est illusoire de se fier à la validité de ses rêves...

Rêves et visions oraculaires : *Richard III*, *Troïle et Cresside*, *Périclès*, *Cymbeline*

La puissance des rêves, en revanche, est telle, parfois, qu'ils donnent naissance chez le dormeur à une perception violente qui s'apparente à ce que l'on pourrait nommer une « vision ». Il peut s'agir, par exemple, de ces apparitions qui viennent hanter la dernière nuit de Richard, dans *Richard III*, au camp de Bosworth, apparitions qui le terrifient mais qui, en revanche, viennent apporter à son adversaire Richmond, à la veille d'une bataille décisive, toute la sérénité et tous les encouragements qui conduiront ce dernier à la victoire. Successivement se présentent à l'un et à l'autre toutes les victimes de Richard, assassinées sur ses ordres, les spectres du Prince Edward, du roi Henry VI, de Clarence, de Rivers, Grey et Vaughan, de Lord Hastings, des deux jeunes princes, de la reine Anne et de Buckingham. Visions terrifiantes pour l'un, apaisantes pour l'autre, à la fois rêves et cauchemars selon le dormeur (5.3.118-76). Les spectres, s'adressant à Richard, font en sorte de troubler son sommeil lui souhaitant unanimement : « Désespère et meurs ! » alors que tous souhaitent à Richmond de « dormir en paix et se réveiller en joie » (5.3.155). Comme Anne, tous « vien(nent) à présent jeter le trouble dans (s)on sommeil » (5.3.161) alors qu'ils accordent à Richmond de « dormir d'un sommeil tranquille, / Rêver de succès et d'heureuse victoire » (5.3.164-5).

On peut ainsi également rapprocher ce type de visions de celles qui prennent figure d'oracles, confirmant ainsi « l'intérêt des Elisabéthains pour toute forme d'augure et de

divination[6] ». Ce sont, dans *Troïle et Cresside* par exemple, les rêves atroces concernant Hector que fait sa femme Andromaque, les prophéties de sa sœur Cassandre et les visions de sa mère. Andromaque évoque les cauchemars épouvantables qui l'ont assaillie pendant la nuit :

> J'ai rêvé de mêlées sanglantes. Cette nuit
> N'a été que visions de carnages
> (*Troïle et Cresside*, 5.3.10-2).

Et le roi Priam lui-même, le père d'Hector, croit bon d'intervenir à son tour, donnant ainsi plus de force aux prédictions et rêves prémonitoires de l'entourage du fier soldat :

> Allons, Hector, reviens ! Ta femme a eu un songe,
> Ta mère des visions, Cassandre prophétise
> Et moi-même, inspiré soudain, je te prédis
> Que la journée sera néfaste. Reviens donc ! (*Ibid.*, 5.3.62-7).

Mais surtout, parmi les exemples notables de visions oraculaires, on peut mentionner en particulier, dans *Périclès*, la vision du héros éponyme qui, à l'acte V, voit surgir dans son sommeil la déesse Diane, laquelle lui enjoint de partir pour Ephèse, de « sacrifier à ses autels » et de révéler devant le peuple tout entier comment il a perdu sa femme en mer ; elle lui ordonne :

> Exécute mon commandement ou tu vivras dans le chagrin ;
> Obéis, et sois heureux, par mon arc argentin !
> Eveille-toi, et dis ton rêve
> (*Périclès*, 5.1.251-3).

Quelle valeur accorder à de tels rêves ? Comme le suggère Philip Edwards[7], dans sa présentation de la pièce, « cette manière directe de manifester la puissance divine » par une vision, sorte de « théophanie », est sans doute au fond « un acte de pure piété », bien conforme à l'esprit de ces drames romanesques de la dernière période.

Autre vision oraculaire remarquable, celle que nous rencontrons dans un autre drame romanesque, *Cymbeline*, quand Posthumus Leonatus voit en rêve lui apparaître les spectres de son père, Sicilius, « sous les traits d'un vieillard en costume guerrier », de sa mère et de ses deux jeunes frères morts à la guerre. A l'intérieur de cette évocation, comme une sorte de « tableau dans le tableau », surgit Jupiter qui prophétise : « Notre divinité exaltera bientôt ce fils humilié / Le réconfort viendra couronner ses épreuves. » (5.4.103-4). A son réveil, Posthumus ne peut que constater que les personnages de son rêve se sont évanouis. Et de déplorer :

> A peine étaient-ils nés que les voilà partis !
> Et moi de m'éveiller. Les malheureux qui dépendent
> Des caprices de la grandeur rêvent comme j'ai fait,

6 Maguin, *op.cit.*, 538.

7 Philip Edwards, *Introduction* à la pièce dans l'édition du Club Français du Livre (en co-édition avec Cambridge UP), Paris, 1968, vol. XI.

> Puis au réveil ne trouvent rien.
> (*Cymbeline*, 5.4.126-8).

Il découvre cependant auprès de lui ces tablettes pleines de promesses que Jupiter avait déposées pendant son sommeil et « où toute sa fortune est inscrite » (5.4.110) mais sans parvenir à vraiment y croire :

> Encore un rêve, ou des effusions de dément
> Qui viennent de la langue et non de la cervelle ! (*Ibid.*, 5.4.145-6).

Rêves prémonitoires, augures, apparitions : *Richard III*, *Jules César*, *Macbeth*

Visions et apparitions peuvent à la fois créer un climat fantasmagorique et influencer la « carrière dramatique » des personnages concernés, comme par exemple dans *Macbeth* où le héros éponyme, en visite chez les trois « sœurs fatales », curieux de l'avenir qui lui est réservé, apprend des trois Apparitions que les sorcières ont suscitées qu'il lui faudra se méfier de Macduff, qu' « aucun né d'une femme ne pourra lui nuire », et qu'il ne sera jamais vaincu… « tant que la forêt de Birnam n'aura rejoint le sommet de Dunsinane » (4.1.68-94). Révélations, ou plutôt semi-révélations, ambiguës parce que tronquées ou incomplètes, sibyllines en tout cas, et donc peu dignes de foi… à moins d'être dûment interprétées. Quant à « la vision de huit rois, le dernier avec un miroir à la main » (4.1.112), vision terrifiante pour Macbeth (« horrible vision », 122) parce qu'elle est suivie par l'apparition du Spectre de Banquo, elle est aussi un ressort de l'action puisqu'elle détermine Macbeth, à peine a-t-il eu vent du départ précipité de Macduff pour l'Angleterre, à agir sans délai pour accomplir ce qui lui a été « promis » :

> Temps, tu as prévenu mes terribles exploits…
> J'agirai bien avant que soit froid le projet (*Macbeth*, 4.1.144-54).

L' « enfant sanglant » apparu à Macbeth devient ainsi comme la vision effrayante des enfants de Macduff assassinés plus tard par Macbeth.

Les rêves et les cauchemars ont besoin parfois d'être explicités, de prendre sens, d'offrir à la conscience claire des pistes d'interprétation utilisables efficacement dans la réalité. C'est ainsi que le rêve de Calphurnia, dans *Jules César*, rêve rapporté par le héros éponyme, donne lieu à des exégèses différentes, selon qu'il sert les intérêts d'un camp ou de l'autre, tant il peut prêter à confusion ou à ambiguïté. Nous entendons d'abord, de la bouche de César lui-même, la relation la plus « objective » possible de ce rêve :

> Calphurnia que voici, ma femme, me retient.
> Elle vient de rêver que ma statue,
> Comme une fontaine à cent bouches,
> Versait un sang où de nombreux Romains exubérants
> Venaient en souriant tremper leurs mains
> (*Jules César*, 2.2.75-9).

A la clé, vient l'interprétation toute simple qu'en tire Calphurnia, suivie de la recommandation de prudence qui s'impose. César ajoute :

Et cela lui paraît prophétique, un présage
De malheurs imminents. Et à genoux
Elle m'a supplié de ne pas sortir aujourd'hui (*Ibid.*, 2.2.76-8).

Pour Decius Brutus au contraire, l'un des conspirateurs qui assassineront César et qui a donc tout intérêt à le voir se rendre au Sénat, c'est une toute autre interprétation qu'il convient de donner à ce rêve qui pouvait passer pour prémonitoire aux yeux de Calphurnia mais auquel il s'ingénie à accorder une interprétation symbolique (on a pu parler de « rêve allégorique[8] ») :

Ce rêve est tout à fait mal interprété.
C'est une heureuse vision, de bon augure.
Votre statue versant par tant de bouches
Un sang où des Romains souriants se baignent,
Signifie que la grande Rome puisera
Dans votre sang sa vigueur, que de grands hommes
S'y presseront pour teindre des reliques…
Tel est le sens du songe, Calphurnia (*Ibid.*, 2.2.83-90).

Alors, rêve ou cauchemar ? Bien entendu, c'est selon… Et la force prophétique des rêves ne saurait être mise en doute par ceux que taraude une sensibilité aiguë, comme c'est le cas du poète Cinna qui, peu avant de se faire écharper par la foule des plébéiens déchaînée, songeait avec appréhension : « J'ai rêvé cette nuit que je dînais avec César / Et mon esprit est lourd d'idées funestes » (3.3.1-2). Mais il y a ceux aussi qui rêvent tout éveillés, comme Brutus qui, à la veille de la bataille qu'il doit livrer à Philippes, a la vision effrayante du spectre de César qui lui apparaît, tel un remords obsédant :

Comme cette lumière brûle mal ! Ha ! Qui vient là ?
C'est la faiblesse, veux-je croire, de ma vue
Qui forme ce fantôme monstrueux.
Il vient vers moi. Es-tu chose réelle ? (*Ibid.*, 4.3.273-6).

Rêves, cauchemars, augures, apparitions, l'univers onirique de Shakespeare est peuplé de ces étranges visions au formidable pouvoir. Les rêves nocturnes sont pour le dormeur la juste récompense qu'apporte un sommeil bien mérité, le « sommeil du juste ». C'est ainsi que le sommeil de l'innocence et de la vertu, celui par exemple des jeunes princes dans *Richard III* (4.3.9-14), ne subit pas la moindre perturbation, là où, au contraire, il est troublé par le remords du coupable ou le ressassement du criminel, comme dans *Macbeth*. En fait, l'absence de sommeil porteur de rêves correspond au châtiment infligé par la nature à qui a offensé de quelque façon cette même nature, qu'il s'agisse, sur le mode comique, de Kate, dans *La Mégère apprivoisée*, privée de sommeil par Petruchio – pour n'avoir pas respecté la loi naturelle d'obéissance, cette obéissance que l'épouse doit à son mari – (4.1.183-97), ou, plus tragiquement, de Macbeth, en proie à des visions cauchemardesques puis incapable de trouver un sommeil réparateur aux moments les plus dramatiques de sa « descente aux enfers ».

8 Voir l'excellente analyse de J.-M. Maguin, *op.cit.*, 539-42.

« Je fais de mauvais rêves » : *Hamlet*

Mais avant *Macbeth*, c'est dans *Hamlet* que s'illustre le mieux peut-être le thème du sommeil assassiné. On apprend ainsi que le défunt roi Hamlet fut empoisonné par son propre frère Claudius alors qu'il sommeillait paisiblement dans son verger (1.5.59-61). Cette réalité envahit la conscience du jeune prince Hamlet qui n'a plus, dès lors, que cette obsédante image en tête. Ses jours et ses nuits sont hantés par l'impérieuse obligation qui lui est faite – le « pesant fardeau » – de venger son père. Mission sacrée, devoir de mémoire, urgente nécessité d'éradiquer la cause du mal, tout lui devient, de manière quasi obsessionnelle, sujet de malaise et de perturbation affective et psychique. Ceux qui l'entourent et sont chargés de l'espionner pour le compte du couple royal, le roi Claudius et la reine Gertrude, n'arrêtent leur diagnostic qu'aux apparences. Pour eux, l'ambition seule est susceptible d'expliquer l'étrange comportement de Hamlet. Il ne leur viendrait pas à l'idée que seuls des motifs plus nobles et plus profonds, comme la mort d'un père et l'indispensable travail de deuil, pourraient être cause de ses perturbations et de son « dérangement », comme il le dit lui-même (« *My wit's diseased* », « J'ai l'esprit dérangé », 3.2.322), et de ses « mauvais rêves » :

> *Hamlet* – Mais je fais de mauvais rêves
> *Guildenstern* – Des rêves, c'est bien cela l'ambition. Car toute sa substance n'est jamais que l'ombre d'un rêve.
> *Hamlet* – Le rêve lui-même n'est qu'une ombre.
> (*Hamlet*, 2.2.250-4).

Et de fait, pour Hamlet, le rêve, le « mauvais rêve » qui l'obsède, l'obsession de cette mission de vengeance qui lui pèse tant (« Le temps est hors des gonds ! O, sort maudit / Que ce soit moi qui aie à le rétablir », 1.5.188-9), « n'est lui-même qu'une ombre », l'ombre de la réalité à laquelle il lui faut bien faire face, la mort du père et le deuil impossible tant que « le temps est hors des gonds »…

Les rêves ainsi font du mal. Il faut les redouter quand ils ne font que « prolonger les calamités de la vie ». La souffrance de Hamlet est vive et lui interdit tout repos. Il en vient à douter même du repos que l'on pourrait escompter du trépas :

> Etre ou ne pas être, telle est la question
> […] Mourir, dormir,
> Rien de plus ; et penser qu'un sommeil peut finir
> La souffrance du cœur et les mille blessures
> Qui sont le lot de la chair ; oh ! c'est un dénouement
> Ardemment désirable ! Mourir, dormir,
> […] Dormir, rêver peut-être. Ah, c'est l'obstacle !
> Car l'anxiété des rêves qui viendront
> Dans ce sommeil des morts, quand nous aurons
> Chassé de nous le tumulte de vivre
> A de quoi nous retenir. C'est cette considération
> Qui prolonge la calamité de la vie
> (*Hamlet*, 3.1.56…69).

Rêves de mort, « rêves dans ce sommeil des morts », où trouver le repos quand la mort elle-même, ce long sommeil, ne met pas à l'abri de « l'anxiété des rêves » ? On ne peut

qu'espérer, comme le fait Horatio lui souhaitant « Bonne nuit, cher Prince » (5.2.341), que Hamlet, en quittant cette vie qui lui apporta tant de douloureuses épreuves, connaîtra enfin le repos éternel. Un repos sans rêve peut-être...

Songes ou mensonges ? : *Othello*

Il n'y a guère de place dans *Othello* pour les rêves qu'apporteraient des nuits paisibles. C'est, au contraire, par un remue-ménage d'importance que commence la pièce, lorsque Iago, réveillant en sursaut Brabantio, le père de Desdémone, et ameutant toute la population, met symboliquement un terme à la quiétude d'un sommeil apaisé ou, si l'on préfère, met à mal la sérénité des honnêtes gens :

> Va réveiller le père de sa belle.
> Fais-le se lever, assaille-le, empoisonne sa félicité ;
> Même s'il habite un climat de fécondité,
> Qu'il y ait sur lui peste de mouches...
> Réveillez à sons de cloche les citoyens qui ronflent
> (*Othello*, 1.1.68...91).

Mais cette scène semble étrangement faire écho à un rêve peut-être prémonitoire que vient de faire Brabantio – à moins que le phénomène du rêve n'ait en fait surgi qu'à l'instant même où le vacarme commençait d'atteindre sa conscience encore endormie mais cependant à moitié éveillée :

> Holà, qu'on batte le briquet !
> Donnez-moi un flambeau ! Qu'on réveille tous mes gens !
> Cette aventure n'est pas sans ressembler à mon rêve (*Ibid.*, 1.1.141-3).

Iago, qui sait comment perturber ceux qui ont l'âme sereine, entreprend d'instiller le poison de la jalousie dans le cœur d'Othello, se réjouissant de le savoir, dès lors, livré à des nuits privées du « doux sommeil » que peuplent les rêves :

> Ni pavot, ni mandragore,
> Ni tous les breuvages assoupissants du monde
> Ne te rendront jamais par médecine ce doux sommeil
> Que, hier, tu possédais (*Ibid.*, 3.3.332-5).

Si les rêves n'ont que la consistance vaporeuse de l'illusion, Iago sait cependant qu'ils peuvent prendre pour certains une importance capitale, peser d'un poids considérable. C'est ainsi que, pour attiser la jalousie d'Othello à l'égard de Cassio, il invente de toute pièce un prétendu rêve qu'aurait fait ce dernier, où il aurait laissé apparaître ses relations amoureuses avec Desdémone. Il rapporte ainsi à Othello, de manière fallacieuse :

> Il est une espèce d'hommes dont l'âme est si relâchée
> Qu'en leur sommeil ils marmonnent leurs affaires ;
> De cette sorte est Cassio.
> En son sommeil, je l'ouïs dire : « Douce Desdémone !
> Soyons prudents ! Cachons nos amours ! » (*Ibid.*, 3.3.418-22).

Il a beau jeu alors, devant la fureur d'Othello, de paraître vouloir minimiser la gravité de l'événement : « Mais ce n'était que son rêve ! » (3.3.429), le mal est fait, comme bien il l'escomptait.

Rêves, hallucinations, fatales visions, prédictions : *Macbeth*

Si, dans *Hamlet*, l'obsession des « mauvais rêves » assaille sans relâche la conscience du héros, le plongeant dans un état de profonde « mélancolie » (« J'ai, depuis peu, pourquoi je n'en sais rien, perdu toute ma gaieté », 2.2.288-9), c'est dans *Macbeth*, en revanche, qu'apparaît avec le plus de force, avec le plus de violence, le pouvoir terrifiant du rêve.

Les sorcières qui surgissent devant Macbeth et Banquo, dès les premières scènes, ont certes la réalité qu'un public élisabéthain pouvait raisonnablement accorder à de telles apparitions. Il n'empêche que les deux compagnons ont peine à en croire leurs yeux, se demandant tout d'abord s'ils n'ont pas affaire à des créations de leur imagination. Banquo les interroge ainsi :

> Par le nom de la vérité,
> Etes-vous un fantasme, ou en réalité
> Ce que vous montrez au dehors ?
> (*Macbeth*, 1.2.52-4).

Elles disparaissent d'ailleurs, une fois leur message transmis, aussi mystérieusement qu'elles étaient apparues : « Dans l'air. Ce qui semblait corporel a fondu / Comme le souffle au vent. » (1.2.81-2). De même, certains phénomènes hallucinatoires se présentent à l'esprit de Macbeth qui, l'instant de stupeur passé, les reconnaît pour ce qu'ils sont en fait, des images trompeuses créées par son imagination enfiévrée. C'est ainsi que, par exemple, il n'a pas plus tôt conçu le projet d'assassiner le roi qu'une vision horrible, sorte de prémonition peut-être, se présente devant ses yeux, un poignard suspendu lui indiquant le chemin à suivre. Mais Macbeth doute de la réalité de cette « fatale vision » car, s'il est possible qu'il soit victime de ses sens, il garde toutefois toute sa raison et est encore capable de distinguer la réalité des simples apparences, attribuant ces dernières à des « songes pervers » :

> Est-ce un poignard que je vois devant moi
> Le manche vers ma main ? Viens, et que je te prenne :
> Je ne t'ai pas, cependant je te vois toujours.
> Fatale vision, n'es-tu pas sensible
> Au toucher comme à la vue ? Ou bien n'es-tu
> Qu'un poignard de l'esprit, une création fausse
> Procédant d'un cerveau accablé de vapeurs ?...
> Sur la moitié du monde
> La nature à présent semble morte, les rêves
> Mauvais abusent dans ses rideaux le sommeil (*Ibid.*, 2.1.33...51).

Séduit par les prédictions ambiguës des sorcières et impatient de parvenir au pouvoir, harcelé de surcroît par son ambitieuse femme, Macbeth se résout donc à assassiner le bon roi Duncan, son cousin et son hôte, pendant son sommeil. Il est dès lors la proie du remords et des pires cauchemars :

Il me sembla entendre des voix qui criaient :''Ne dormez plus !
Macbeth a assassiné le sommeil !''. L'innocent sommeil
Qui renoue les fils de soie tout embrouillés
De souci, et la mort de chaque jour de vie,
Le bain du dur travail, baume d'esprits meurtris,
Second service de la puissante Nature
Grand nourricier dans la fête de vie (*Ibid.*, 2.2.35-40).

Ses nuits sont perturbées par des « terribles rêves » qui ne lui laissent plus un instant de répit et il en vient même à envier le sort de Duncan qui, dans sa tombe, dort d'un sommeil éternel :

... Que soit rompu l'ordre des choses,
Que souffrent les deux mondes !
Plutôt que nous, mangeant dans la crainte et dormant
Sous le tourment de ces terribles rêves
Qui la nuit nous secouent : mieux d'être avec les morts
Que nous, pour gagner notre paix,
Nous envoyâmes à la paix,
Que d'être couchés sur la torture de l'esprit
En furieuse folie. Duncan est dans sa tombe ;
Il dort bien, après la fièvre ardente de sa vie... (*Ibid.*, 3.2.16-23).

Si les nuits de Macbeth sont peuplées de « terribles rêves », ses jours sont hantés par des visions terrifiantes, comme le spectre de Banquo, qu'il a fait assassiner, et qui lui apparaît à plusieurs reprises, une première fois dans la célèbre scène du banquet (3.4.), et puis plus tard, en la présence de Sœurs Fatales (4.1.). Vision cauchemardesque, inquiétante apparition revenue d'outre-tombe, le Spectre est une figure muette, matérialisation purement visuelle de l'esprit de vengeance. Sa présence, par intermittence au cours de la scène 3 de l'acte 4, n'est pour l'heure que menaçante ; perçue seulement par Macbeth, en proie au remords et à la peur, elle est « l'ombre horrible » (« *horrible shadow* », 3.4.105) qui épouvante le roi-assassin. Mais la seconde apparition du Spectre de Banquo, à l'acte 4, est beaucoup plus significative car elle représente une menace précise pour les espérances de Macbeth qui le voit apparaître après la lignée de huit rois qui seront les premiers des descendants promis à Banquo par les Sœurs Fatales :

Toi tu ressembles trop au spectre de Banquo.
Va-t'en ! va-t'en ! Ta couronne brûle mes yeux...
Vue atroce !... A présent, je vois, c'est vrai, c'est vrai,
Car Banquo aux cheveux en caillots me sourit,
Les désignant comme les siens... (*Ibid.*, 4.1.122-4).

Sommeil troublé, conscience perturbée, « rêves mauvais », visions et hallucinations apparaissent ainsi comme les manifestations d'un dérèglement psychique, juste châtiment qui vient frapper le criminel impénitent. Complice de son époux, et même, à certains égards, inspiratrice sinon instigatrice du meurtre du roi, Lady Macbeth ne sera pas épargnée non plus : elle paiera donc également son crime en souffrant d' insomnies et de crises de

somnambulisme qui la mèneront à la folie et au suicide. Obsédée par une tache de sang indélébile, du moins à ses yeux, elle entreprend ainsi une « descente aux enfers » que rien ne pourra freiner :

Va-t'en, damnée tache ! va-t'en, je te dis. Une, deux, c'est le moment de le faire. L'enfer est tout noir... Et pourtant qui aurait pensé que le vieil homme aurait tant de sang ?... Ici est toujours l'odeur du sang : tous les parfums de l'Arabie n'adouciraient pas cette petite main ! (*Ibid.*, 5.1.30-43).

« Nous sommes de la même étoffe que nos songes » : *Le Roi Lear*, *La Tempête*

Parfois, cependant, le sommeil produit ses effets bénéfiques, comme, dans *Le Roi Lear*, en témoigne cet échange entre Cordélia et le médecin :

Cordélia – Comment va le Roi ?
Le médecin – Madame, il dort encore.
Cordélia – O dieux cléments,
Réparez cette immense brèche en sa nature malmenée !
(*Le Roi Lear*, 4.6.12-5).

Il n'empêche que Lear, à son réveil, fait encore difficilement la part du rêve et de la réalité, continuant tout éveillé à vivre le cauchemar où l'a plongé l'état démentiel qu'il a connu précédemment :

Le médecin – Il est à peine réveillé ; laissez-le tranquille un instant !
Lear – Où ai-je été ? Où suis-je ?...
J'ai peur de n'être pas dans mon intègre esprit.
Il me semble que je dois vous connaître, vous et cet homme ;
Cependant j'en doute ; car avant tout j'ignore
Quel est ce lieu, et ma tête avec tout son art
Ne se rappelle pas ces vêtements, et je ne sais pas non plus
Où j'ai logé cette nuit (*Ibid.*, 4.7.51-68).

Lear, réveillé, a encore l'impression de vivre un mauvais rêve. C'est qu'en effet la frontière entre sommeil et état de veille est des plus ténues.

Insensiblement, l'on passe de l'un à l'autre, au point parfois que – c'est un thème récurrent dans tout le théâtre baroque au temps de Shakespeare – c'est la vie elle-même qui est vécue comme un rêve, fragile et éphémère, prompte à se dissoudre dans un mystérieux néant qui l'emporte sans que l'homme ait pu découvrir la clé de son énigmatique rêve. Que devient alors cette illusoire réalité en laquelle nous avions foi ? C'est dans *La Tempête* que le poète Shakespeare, faisant par la voix de Prospéro le bilan de cette vie qu'offre à chacun l'humaine condition, exprime le mieux ce sentiment que « la vie est un songe » :

Nos divertissements sont finis. Ces acteurs,
J'eus soin de vous le dire, étaient tous des esprits :
Ils se sont dissipés dans l'air, dans l'air subtil.
Tout de même que ce fantasme sans assises,

Les tours ennuagées, les palais somptueux,
Les temples solennels et ce grand globe même
Avec tous ceux qui l'habitent, se dissoudront,
S'évanouiront tel ce spectacle incorporel
Sans laisser derrière eux ne fût-ce qu'un brouillard.
Nous sommes de la même étoffe que les songes
Et notre vie infime est cernée de sommeil (*La Tempête*, 4.1.148-58).

Ainsi sommes-nous conviés à méditer sur le sentiment tragique de la vie... Mais, pour que les jours et les nuits de notre vie n'aient pas le goût amer de l'inutile ou de l'inéluctable disparition programmée, ne pouvons-nous, comme le poète nous y invite aussi, dans le sonnet xliii, tenter de savourer les rêves qui nourrissent nos cœurs et illuminent nos âmes ?

Tous mes jours sont des nuits jusqu'au jour de te voir,
Jours clairs, les nuits où tu te montres dans mes rêves.

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon

"[...] NOUS NOUS RACONTERONS NOS RÊVES" (4.1.197) : *LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ* DE SHAKESPEARE OU L'ONIRISME, ÉLÉMENT DE TRANSFORMATION ARTISTIQUE

Avec le mot "songe" dans son titre, on s'attend à ce que le monde onirique soit largement représenté dans la pièce. C'est effectivement le cas avec une constante interpénétration du monde réel et de celui des rêves dans cette comédie composée vers 1595. S'il est vrai que l'intérêt dramatique, thématique et rhétorique que représente le rêve est utilisé par Shakespeare tout au long de sa carrière de dramaturge, c'est toutefois *Le Songe d'une nuit d'été* avec *Richard III* et *Roméo et Juliette* - toutes trois composées vers le début de la période de production de Shakespeare - qui contiennent le plus d'occurrences du mot "rêve" : "Sur 124 occurrences du mot "rêve" [dans toute l'œuvre dramatique de Shakespeare], on en compte 14 dans *Le Songe*, 13 dans *Richard III* et 10 dans *Roméo* [...] Presque un tiers de toutes les occurrences se trouvent dans ces trois pièces."[1] Une partie de l'action du *Songe* se déroule dans un bois voisin de la cour d'Athènes. Ce lieu abrite des personnages du monde des fées et devient propice à la matérialisation de rêves et de cauchemars qui influencent directement le drame et qui sont orchestrés par Obéron, le roi des fées. Avec l'aide de Puck, lutin farceur à son service, Obéron utilise ses pouvoirs magiques et brouille les limites entre le songe et la réalité afin de remettre de l'ordre dans son royaume et dans celui des humains. Elément de transformation, de transfiguration, de renaissance, le monde du rêve et du cauchemar reflète le processus de création artistique et se met au service de l'esthétique.

La dimension onirique du bois athénien

Le Songe d'une nuit d'été aurait été composé pour célébrer un mariage princier. La pièce est, en effet, placée sous le signe du mariage, comme l'indique les premiers mots de Thésée qui ouvrent le drame :

> Maintenant, belle Hippolyte, notre heure nuptiale
> S'avance à grands pas. Quatre heureux jours vont amener
> Une autre lune...[2]

---

1 Peter Holland, "Dreaming the Dream" in *Le Songe d'une nuit d'été* et *La Duchesse de Malfi* (Limoges, Actes du colloque Shakespeare-Webster, 1988) 17.

2 "Now, fair Hyppolyta, our nuptial hour / Draws on apace. Four happy days bring in / Another moon..." (1.1.1-3). Les citations en français sont tirées de *Shakespeare, Œuvres complètes* (Coll. La Pléiade, Gallimard, 1959); celles en anglais sont extraites de *William Shakespeare, The Complete Works* (Oxford : Oxford University Press, 1988).

Hippolyte, sa future épouse lui répond :

> Quatre jours seront bien vite plongés dans les nuits;
> Quatre nuits auront bien vite épuisé le temps en rêve
> Et alors la lune, telle qu'un arc d'argent
> Qui vient d'être tendu dans les cieux, éclairera la nuit
> De nos noces solennelles.[3]

Dès l'ouverture de la pièce, le décor est planté : la nuit, la lune sont des éléments propices à la matérialisation du rêve. Ce décor met la dimension spatio-temporelle au service de la représentation d'un songe : le temps devient le temps du rêve. Lune et nuit deviennent les symboles du rêve, de l'inconscient et alimentent la représentation de l'onirisme dans la pièce. Elles symbolisent "l'imagination malsaine issue du subconscient..."[4] La mise en scène de ce monde des rêves auquel la lune et la nuit appartiennent permet donc au dramaturge d'explorer et de mettre en scène les facettes les plus cachées de la nature humaine, ce double qui sommeille en chacun de nous : [l]a vie nocturne, le rêve, l'inconscient, la lune, sont autant de termes qui s'apparentent au domaine mystérieux du *double*..."[5] Cette dualité s'exprime dans les oppositions nuit/jour, lune/soleil, rêve/réalité, nature/culture, courtisan/artisan, homme/femme, humains/fées... qui structurent le drame. Dans la comédie, la résolution des tensions, la fin de la lutte de l'un avec l'autre, la purgation des passions se concrétisent par le mariage, par l'union des couples. Toutefois, toutes ces unions et réunions ne se concrétiseront que grâce à et uniquement après une phase de rêves et de cauchemars au cœur du bois athénien.

Ce bois est le lieu de rendez-vous que choisit Lysandre pour retrouver Hermia afin d'échapper à la "cruelle loi d'Athènes" (1.1.163). Le père de la jeune fille, en effet, veut lui donner pour époux un autre que Lysandre, Démétrius, qu'elle n'aime pas. En cas de refus d'obéissance, elle devra vivre le restant de ses jours dans un couvent ou bien mourir. Les deux amants dévoilent leur plan à Héléna, amie d'Hermia qui aime Démétrius. Héléna décide de révéler la fuite d'Héléna à Démétrius et tous deux suivent les amants dans le bois. Mais, ce bois athénien n'est pas véritablement ce lieu de refuge auquel les amants avaient pensé afin d' abriter et de concrétiser leur amour. Il est peuplé de fées, d'elfes et de lutins, de tout un monde féerique avec à sa tête Obéron et Titania et devient un lieu "de rencontre intime avec des forces et des êtres surhumains."[6] Obéron et son serviteur Puck ont effectivement le pouvoir de diriger les sentiments amoureux grâce au suc d'une petite fleur, la "Pensée d'amour", qu'ils répandent sur les paupières d'une personne endormie. A son réveil, elle tombe alors amoureuse de la première créature que ses yeux rencontrent. C'est ainsi pendant le sommeil, période durant laquelle rêves et

---

3 "Four days will quickly steep themselves in night, / Four nights will quickly dream away the time; / And then the moon, like to a silver bow / New bent in heaven, shall behold the night / Of our solemnities." (1.1.7-11)

4 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaires des symboles* (Paris : Laffont, 1996) 594.

5 *Ibidem*.

6 *Encyclopédie des symboles* (Le Livre de poche, 1996) 86.

cauchemars se déchaînent, et au moment du réveil que la magie opère. Ceci a pour effet de rendre floues les limites entre le rêve et la réalité. Ces instants magiques vécus au cœur du bois athénien, qui devient également le symbole de l'inconscient - au même titre que les autres éléments du décor, à savoir la nuit et la lune - sont alors interprétés comme des rêves par ceux qui les ont toutefois réellement vécus.

Le bois devient également le lieu de répétition de la troupe d'artisans qui espère jouer une tragédie intitulée *Pyrame et Thisbé* lors des noces de Thésée et Hippolyte :

> *Lecoing :* Nous nous réunirons dans le bois voisin du palais, à un mille de la ville, au clair de lune; c'est là que nous répéterons. Car, si nous nous réunissons dans la ville, nous serons traqués par les curieux, et tous nos efforts seront connus.[7]

Les artisans se retrouvent dans le même décor que les amants, à savoir dans ce bois nocturne, sous l'influence de la lune. Hermia et Lysandre, comme la troupe d'artisans, viennent chercher un refuge, un abris dans ce bois, afin de pouvoir réaliser pleinement leurs actions : s'aimer librement en ce qui concerne les jeunes gens, répéter tranquillement pour les artisans. Le bois s'oppose donc à la ville, à la cour et il représente le monde de l'imagination, opposé à celui de la raison. Avant de pouvoir réintégrer ce monde ordonné, rationnel, symbole de maturité spirituelle, tous ces personnages vont devoir subir des épreuves, dominer leurs pulsions, libérer leur imagination de tous ses démons. Le bois athénien est le lieu où s'opère ce cheminement, où s'effectuent ces étapes indispensables à la libération de l'âme. Dirigés par Obéron et l'espiègle Puck, amants et artisans vont être plongés dans un monde où rêves et cauchemars vont structurer leur expérience et leur permettre de réintégrer le palais, la "Cité de Dieu", en tant qu' "élus" : les amants ont le droit de se marier et les artisans l'autorisation de jouer leur pièce.

Le bois est donc un lieu d'accueil, un abri qui permet d'échapper à la rigueur, aux inconvénients engendrés par la vie à Athènes. Il offre de confortables couches à celles et ceux que la fatigue et le sommeil gagnent. Obéron décrit ainsi le lieu où dort Titania :

> Je sais un banc où s'épanouit le thym sauvage,
> Où poussent l'oreille d'ours et la violette branlante.
> Il est couvert par un dais de chèvrefeuille vivace,
> De suaves roses musquées et d'églantier.[8]

C'est un endroit semblable que choisit Hermia pour se reposer (2.2.46) après avoir erré dans le bois en compagnie de Lysandre, alors que celui-ci voudrait s'étendre auprès d'elle :

> Le même gazon nous servira d'oreiller à tous deux;

---

7 "[...] meet me in the palace wood a mile without the town by moonlight. There will we rehearse; for if we meet in the city we shall be dodged with company, and our devices known." (1.2. 94-7)

8 "[...] I know a bank where the wild thyme blows, / Where oxlips and the nodding violet grows, / Quite overcanopied with luscious woodbine, / With sweet musk-roses, and with eglantine." (2.1.249-52)

Un seul cœur, un seul lit; deux âmes, une seule foi.[9]

C'est également dans un lieu paradisiaque que Titania invite Bottom à se prélasser :

Viens t'asseoir sur ce lit de fleurs,
Que je caresse tes joues charmantes,
Et que j'attache des roses musquées sur ta tête douce et lisse...[10]

Dans ce décor de pastorale, le bois fleuri abrite le sommeil des amants. Cette douceur qui les enveloppe confère au bois une dimension protectrice maternelle. Mère-nature semble veiller sur ses enfants et les personnages vivent une sorte de régression au sein de ce bois matriciel. Le bois est ce lieu de refuge qui permet de fuir l'autorité masculine représentée par la figure du père tyrannique, Egée et Thésée en l'occurrence. Il représente l'image maternelle, devient la *mater-ia prima*, symbole de renaissance spirituelle. L'image maternelle, renforcée par la présence de la lune, Mère Universelle du monde cosmique, et de la nuit, Mère du sommeil et du rêve, indique que les personnages effectuent une régression, vivent une mort symbolique à travers le rêve; au réveil, à la sortie du bois, ils sont, en quelque sorte, devenus adultes. Décor de ce mythe de croissance, le bois athénien est le lieu où l'onirisme permet à l'action dramatique et aux personnages d'évoluer.

Lorsque la réalité devient rêve ou cauchemar

Si le bois athénien est un lieu de refuge, il n'est toutefois pas exempt de dangers. Ainsi, Obéron demandant à Puck d'aller lui chercher la fleur magique lui ordonne de se dépêcher et d'être de retour "avant que Léviathan ait pu nager une lieue."[11] Ce danger qui plane prend un sens symbolique et représente les monstres, les démons, les forces obscures - toujours prêts à surgir - qui se tapissent au plus profond de l'âme humaine. Les personnages vont devoir les affronter et les vaincre au cours de leur passage dans le bois. La première manifestation de ces monstres s'effectue durant le sommeil d'Hermia. Avant de s'endormir dans le bois, elle demande à Lysandre de respecter sa virginité et de ne pas s'étendre trop près d'elle :

Serrez-moi de moins prêt; l'humaine modestie
Exige entre nous la séparation qui sied
A un galant vertueux et à une vierge.[12]

---

9 "One turf shall serve as pillow for us both; / One heart, one bed; two bosoms, and one troth." (2.2.47-8)
10 "Come, sit thee down upon this flow'ry bed, / While I thy amiable cheeks do coy, / And stick musk-roses in thy sleek smooth head" (4.1.1-3)
11 "Ere the leviathan can swim a league." (2.1.174)
12 "Lie further off, in humane modesty. / Such separation as may well be said / Becomes a virtuous bachelor and a maid" (2.2.63-5)

Lysandre, respectant la volonté d'Hermia, se couche à quelque distance de sa belle. Les amants s'endorment et, pendant leur sommeil, Puck répand quelques gouttes du suc magique sur les yeux de Lysandre, croyant qu'il s'agit de Démétrius, ce jeune homme en costume d'Athénien qui dédaigne la femme amoureuse de lui, comme le lui a indiqué Obéron. A son réveil, Lysandre aperçoit Héléna et, sous l'effet du charme, en tombe amoureux et la suit, abandonnant ainsi Hermia. Celle-ci se réveille alors brutalement, sortant d'un cauchemar, et appelle Lysandre à son secours :

> A mon secours, Lysandre, à mon secours! Tâche
> D'arracher ce serpent qui rampe sur mon sein!
> Ah! Pitié! Quel était ce rêve?
> Voyez, Lysandre, comme je tremble de frayeur.
> Il semblait qu'un serpent me dévorait le cœur
> Et que vous étiez assis, souriant à mon cruel supplice.
> Lysandre! quoi! éloigné de moi! Lysandre! Seigneur!
> Quoi! hors de la portée de ma voix! parti! Pas un son, pas un mot![13]

Quelle est la signification de ce serpent qui effraie Hermia dans son cauchemar? Celui "qui rencontre en rêve un serpent affronte des forces issues des profondeurs de l'âme, étrangères au moi, aussi anciennes que l'est cet animal venu de la nuit des temps".[14] Evocation du monde des ténèbres, du royaume des morts, le serpent chtonien est aussi, de par le phénomène de mue qui lui est propre, symbole de renaissance. Il renvoie au monstre marin, à la mère originelle qui sort des eaux primordiales; il est à la fois *materia prima* et *confusa*. Union du chaos et du cosmos, il représente ici cette menace, ces forces cachées dans l'inconscient d'Hermia et qui se libèrent lors de son rêve. Le serpent marque une étape

> dans le développement psychique de chacun, où le "héros" doit combattre et tuer le dragon aquatique (la mère archétypique) pour accéder à son statut adulte, découvrir son trésor personnel que gardait le serpent et délivrait son âme...[15]

Dans le rêve d'Hermia, ce serpent qui rappelle le Léviathan évoqué par Obéron, est donc une des épreuves que doit surmonter Hermia dans ce parcours initiatique qui permet l'édification de sa propre identité et la matérialisation de son amour. Sa symbolique double exprime le désir d'union qui habite Hermia, une union que Lysandre lui a suggérée avant le rêve. Il est également cette image phallique qui à la fois attire et effraie Hermia à l'aube de son mariage, de son union avec

---

13 "Help me, Lysander, help me! Do thy best / To pluck this crawling serpent from my breast! / Ay me, for pity. What a dream was here? / Lysander, look how I do shake with fear. / Methought a serpent ate my heart away, / And you sat smiling at his cruel prey. / Lysander – what, removed? Lysander, lord - / What, out of hearing, gone? No sound, no word?" (2.2.151-8)

14 Ernst Aeppli cité dans *Encyclopédie des symboles* 629.

15 *Encyclopédie* 624.

l'être aimé. Son cauchemar lui fait ainsi quitter le paradis, ce jardin d'Eden représenté par le bois fleuri dans lequel elle se trouvait et la précipite dans un monde des ténèbres peuplé de monstres, un chaos "sans son, sans voix". Dans ce rêve, Lysandre joue un rôle passif : il n'est pas le serpent qui dévore le cœur d'Hermia mais seulement spectateur de la scène. Cette distanciation reflète en quelque sorte la distance qu'Hermia a fixée entre elle et son amant avant de s'endormir. Ainsi, à travers ce rêve, Hermia vit ses craintes et ses désirs réels. Au réveil, Lysandre n'est plus à ses côtés et la réalité devient alors pour elle un véritable cauchemar au sein duquel c'est Démétrius qui est associé au serpent, Hermia croyant qu'il a tué Lysandre :

> Aurais-tu osé regarder en face Lysandre éveillé,
> Toi qui l'as tué endormi? Oh! Le brave exploit!
> Un ver, une vipère, n'en pouvaient-ils pas faire autant?
> C'est bien aussi une vipère qui l'a fait; car une vipère ne pique pas,
> O reptile, avec une langue plus double.[16]

L'expression métaphorique d'Hermia efface la distance entre l'homme et la bête : alors que Lysandre jouait un rôle passif dans le rêve, Démétrius devient ce serpent qui commet un crime monstrueux. Les limites floues qui séparent l'apparence de la réalité, le rêve de l'éveil, l'homme de l'animal sont ainsi franchies, notamment à cause de l'erreur de Puck qui confond Lysandre et Démétrius.

Dans la pièce, cette dimension animale de l'homme est parfaitement représentée par Bottom qui est affublé d'une tête d'âne par Puck. Pour se venger de Titania qui ne veut pas donner lui donner un petit enfant volé dont il veut faire son page, Obéron lui applique du suc magique pendant son sommeil et lui jette le sort suivant :

> Que l'être que tu verras à ton réveil
> Soit par toi pris pour amant!
> [...]
> Réveille toi, quand quelque être vil approchera.[17]

A son réveil, Titania aperçoit Bottom avec sa tête d'âne et s'éprend de lui. L'âne, comme le serpent, symbolise la libido. C'est un autre de ces monstres qui habitent le bois et qui représente le côté obscur de l'âme humaine. Mais l'âne représente aussi la sagesse et pour Titania, Bottom est aussi sage que beau[18]. Il lui permet d'avancer dans la voie de la sagesse et illustre une évolution spirituelle qui aboutit à la réconciliation, à une paix retrouvée avec Obéron. Toutefois,

---

16 "Durst thou have looked upon him being awake, / And hast thou killed him sleeping? O brave touch! / Could not a worm, an adder do so much? / An adder did it, for with doubler tongue / Than thine, thou serpent, never adder stung." (3.2.69-73)

17 "What thou seest when thou dost wake, / Do it for thy true love take; /.../ Wake when some vile thing is near." (2.2.33-40)

18 "Thou art as wise as thou art beautiful." (3.1.140)

elle vit cette expérience comme un rêve, une vision. Ainsi, pendant qu'elle dort auprès de Bottom, Obéron lève le charme et lorsqu'elle s'éveille, elle s'exclame :

> Mon Obéron! quelles visions j'ai vues!
> Il m'a semblé que j'étais amoureuse d'un âne.[19]

Quant à Bottom, Obéron demande à Puck de lui enlever sa tête d'âne

> Afin que, en s'éveillant avec les autres,
> Il s'en retourne comme eux à Athènes,
> Ne se rappelant les accidents de cette nuit
> Que comme les tribulations d'un mauvais rêve.[20]

A son réveil, c'est effectivement ce que croit Bottom :

> J'ai eu une vision extraordinaire. J'ai fait un songe! c'est au dessus de l'esprit de l'homme de dire ce qu'était ce songe. L'homme qui entreprendra d'expliquer ce songe n'est qu'un âne... Il me semblait que j'étais, nul au monde ne pourrait me dire quoi. Il me semblait que j'étais... et il me semblait que j'avais... Il faudrait être un fou à marotte pour essayer de dire ce qu'il me semblait que j'avais. L'œil de l'homme n'a jamais ouï, l'oreille de l'homme n'a jamais rien vu de pareil; la main de l'homme ne serait pas capable de goûter, sa langue de concevoir, son cœur de rapporter ce qu'était mon rêve.[21]

Dans ce discours, Bottom est incapable d'expliquer ce qui lui semble être un rêve. Cette incapacité se traduit par son impossibilité à nommer ce qu'il était, par des répétitions ("homme", "songe", semblait") qui montrent que le sens ne peut faire surface, reste au fond (*bottom*), tourne en rond, comme un âne. Cette fuite du sens reflète le processus du rêve, la difficulté de distinguer le rêve de la réalité. Ici, la réalité devient rêve et le discours de Bottom exprime cette inversion lorsqu'il mélange le sens, les sens et associe la faculté d'entendre à l'œil, de voir à l'oreille, de goûter à la main... Ces confusions reflètent les sensations éprouvées par celui qui rêve et indique que l'homme ne peut pas se fier à ses sens. Son discours, en apparence incohérent, dépourvu de sens, est toutefois proche de la vérité, comme l'indique sa remarque ironique : "L'homme qui

19 "My Oberon, what visions have I seen! / Methought I was enamoured of an ass." (4.1.75-6)
20 "That he, awaking when the other do, / May all to Athens back again repair, / And think no more of this night's accidents / But as the fierce vexation of a dream." (4.1.65-8)
21 "I have had a most rare vision. I have had a dream past the wit of man to say what dream it was. Man is but an ass if he go about t'expound this dream. Methought I was – there is no man can tell what. Methought I was, and methought I had – but man is but a patched fool if he will offer to say what methought I had. The eye of man hath not heard, the ear of man hath not seen, man's hand is not able to taste, his tongue to conceive, nor his heart to report what my dream was." (4.1.202-11)

entreprendra d'expliquer ce songe n'est qu'un âne." Sans le savoir, Bottom est sur la voie de la sagesse, se rapproche de la Vérité, à l'image des accents bibliques de ses paroles qui rappellent un passage de la première épître de Saint Paul aux Corinthiens : "[...] *c'est ce que l'œil n'a pas vu, ce que l'oreille n'a pas entendu, et ce qui n'est pas monté au cœur de l'homme, tout ce que Dieu a préparé pour ceux qui l'aiment*" (1 Cor. 2:9). Ce passage sur la sagesse indique que Bottom, le rustre, le fou, est sage. Son discours dans lequel il confond rêve et réalité, apparence ("il me semblait...") et réel, fait transparaître la sagesse de Dieu, sa parole, la Parole : "[...] ce qui est folie dans le monde, Dieu l'a choisi pour confondre les sages; ce qui est faible dans le monde, Dieu l'a choisi pour confondre ce qui est fort" (1 Cor. 1:27).

Cette confusion rêve-réalité est également vécue par les jeunes gens lorsqu'ils sont réveillés dans le bois par Thésée qui s'étonne de voir dormir paisiblement Lysandre et Démétrius, les deux rivaux, l'un à côté de l'autre. Tout comme Bottom lors de son réveil, ils sont incapable d'expliquer ce qui s'est réellement passé. Lysandre répond ainsi :

> Monseigneur, je répondrai en homme ahuri,
> A moitié endormi, à moitié éveillé. Mais je vous jure
> Que je ne pourrai pas vraiment dire comment je suis venu ici.
> Pourtant, à ce que je crois... car je voudrais dire la vérité,
> [...][22]

Comme Bottom, il est cet ahuri, cet imbécile sur la voie de la sagesse. Le sens littéral n'apparaît pas clairement; il faut aller chercher plus loin, plus au fond (*bottom*), la vérité. Quant à Démétrius, il ne peut lui non plus faire la différence entre le rêve et ce qu'il a véritablement vécu : "Etes-vous sûrs que nous sommes éveillés? / Il me semble à moi que nous dormons, que nous rêvons encore."[23]

A l'image de Bottom, mi-ange ("Quel est l'ange qui m'éveille de mon lit de fleur?"[24] se demande Titania à son réveil) mi-bête, les personnages vivent une expérience au sein de laquelle ils transforment la réalité en rêve. Ce phénomène leur permet ainsi d'effacer le côté obscur de leur personnalité (la haine, la perfidie, le mensonge, la cruauté..., toutes ces pulsions négatives qui habitent le cœur incertain des amants) qui se libère en général à travers les rêves et de se réconcilier. Cette confusion leur permet d'avancer sur la voie de la sagesse, de se rapprocher de l'amour et de découvrir la Vérité.

"Dieu te bénisse, Bottom, Dieu te bénisse! Tu es métamorphosé"[25] : rêves et cauchemars, éléments de métamorphose

22 "My lord, I shall reply amazedly, / Half sleep, half waking. But as yet, I swear, / I cannot truly say how I came here, / But as I think – for truly would I speak" (4.1.145-8)
23 "It seems to me / That yet we sleep, we dream..." (1.4.191-2)
24 "What angel wakes me from my flow'ry bed?" (3.1.122)
25 "Bless thee, Bottom, bless thee. Thou art translated." (3.1.113)

Tout au long de la pièce, les personnages évoluent, leurs sentiments changent. Ils se perdent afin de mieux se retrouver dans ce bois athénien, véritable labyrinthe. C'est dans cet espace clos et restreint qu'Obéron, véritable *deus ex machina* et son serviteur, l'espiègle Puck, guident les personnages au rythme de phases de veille et de sommeil dans lesquelles il les plonge, transformant le bois en un monde qui brouille les limites entre la réalité et le rêve. Pour Shakespeare

> [l]e monde du rêve [...] est un lieu de métamorphose, de transfiguration, de renouveau; de plus, conformément à l'idée courante associée au rêve, il explore l'inconscient, le royaume de l'imagination.[26]

Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, le rêve devient une élément de la représentation, un artifice dramatique qui permet à Shakespeare de placer l'action sous le signe de l'imagination. Il met ainsi en scène un monde parallèle de fées, faisant appel à l'imagination du spectateur qui a, ancré en lui depuis son enfance, ce monde imaginaire qui appartient au folklore, à la tradition populaire, à la culture du pays. D'une certaine manière, à travers *Le Songe*, Shakespeare élabore et met en scène un conte de fées, s'inspirant de mythes anciens et d'histoires folkloriques. Ainsi, dans la pièce, Thésée, duc d'Athènes, et Egée, père d'Hermia, ne sont pas sans évoquer l'aventure de Thésée et du Minotaure. Ici, le bois athénien représente le labyrinthe et les différentes allusions aux monstres qui hantent ce lieu rappellent le Minotaure. Dans la pièce, le combat se déroule à l'intérieur même des personnages et leur progression est spirituelle. Le monde des fées s'inspire des *Métamorphoses* d'Ovide (qui nomme Diane Titania), de la mythologie nordique (Puck ressemble au lutin nordique Robin-Good Fellow), celui des artisans du folklore... Tout cet héritage culturel, Shakespeare le transmet dans son conte de fées et ces marqueurs culturels qui frappent l'imagination du spectateur permettent une meilleure identification aux personnages et à leurs actions. Le dramaturge entraîne ainsi le public dans un rêve qu'il met en abyme, renforçant ainsi l'effet de *catharsis*. Comme un enfant, le public a besoin

> d'une éducation qui, subtilement, uniquement par sous-entendus, lui fasse voir les avantages d'un comportement conforme à la morale, non par l'intermédiaire de préceptes éthiques abstraits, mais par le spectacle des aspects tangibles du bien et du mal qui prennent alors pour lui toute leur signification.[27]

---

26 Marjorie B. Garber, *Dream in Shakespeare, From Metaphor to Metamorphosis* (New Haven : Yale University Press, 1974) 10 : "The dream world for Shakespeare is a place of metamorphosis, of transfiguration and renewal; moreover, as is consonant with the usual idea of dream, it functions below the level of conciousness, in the realm of imagination."

27 Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées* (Paris : Robert Laffont, 1976) 18.

Ainsi, par l'intermédiaire de ces personnages qui sont plongés dans un monde où la réalité devient rêve, le dramaturge reproduit l'expérience que sont en train de vivre les spectateurs en utilisant le pouvoir de l'imagination et tire parti des effets directs du conte de fées sur son auditoire :

> A force d'avoir été répétés pendant des siècles (sinon des millénaires) les contes de fées se sont de plus en plus affinés et se sont chargés de significations aussi bien apparentes que cachées; ils sont arrivés à s'adresser simultanément à tous les niveaux de la personnalité humaine, en transmettant leurs messages d'une façon qui touche aussi bien l'esprit inculte de l'enfant que celui plus perfectionné de l'adulte. En utilisant sans le savoir le modèle psychanalytique de la personnalité humaine, ils adressent des messages importants à l'esprit conscient, préconscient et inconscient, quel que soit le niveau atteint par chacun d'eux.[28]

Outre cette transformation spirituelle que l'expérience du songe permet, le dramaturge utilise le monde onirique à des fins esthétiques. Les phases de sommeil dont profitent Obéron et Puck afin de bouleverser les sentiments des autres personnages sont, en effet, souvent ponctuées de musique. Ainsi, Titania demande à sa suite de lui chanter une chanson afin de l'aider à s'endormir : "Allons, maintenant, une ronde et une chanson féerique! /.../ Maintenant, endormez-moi de vos chants"[29]. Dans cette chanson, la menace du serpent qui se concrétisera dans le rêve d'Hermia en fin de scène (2.2) est présente : "Vous, serpents tachetés, au double dard"[30]. De plus, le thème de la métamorphose qui se manifestera de façon métaphorique avec Démétrius ("serpent", "double langue", 3.2.72-3) et physique avec Bottom affublé d'une tête d'âne (3.1.) est évoqué par les fées dans leur berceuse. Elles invoquent Philomèle, transformée en rossignol par les dieux : "Philomèle, avec ta mélodie, / Accompagne notre douce chanson"[31]. La métamorphose devient plus concrète lorsque Puck couvre Bottom d'une tête d'âne. En l'apercevant ainsi, ses compagnons prennent peur. Lecoing s'exclame : "O monstruosité! ô prodige! nous sommes hantés![32]" L'artisan est ainsi changé en monstre, à la plus grande stupéfaction de ses camarades :

> *Groin* : O Bottom, comme tu es changé! qu'est-ce que je vois sur toi?
> /.../
> *Lecoing* : Dieu te bénisse, Bottom, Dieu te bénisse! tu es métamorphosé.[33]

---

28 Bettelheim, 18-9.
29 Come, now a roundel and a fairy song, /.../ Sing me now asleep" (2.2.1;7)
30 You spotted snakes with double tongue" (2.2.9)
31 "Philomel with melody, / Sing in our sweet lullaby" (2.2.13-4; 24-5)
32 "O monstrous! O strange! We are haunted." (3.1.99)
33 "Snout : O Bottom, thou art changed. What do I see on thee? /.../ Quince : Bless thee, Bottom, bless thee. Thou art translated." (3.1.110-2)

Dans sa pièce, le dramaturge va donc au-delà de la simple représentation des choses visibles. Il propose un voyage au cœur du rêve et explore ainsi les profondeurs de l'âme humaine. Il libère les monstres qui l'habitent afin de mieux les chasser. Ainsi l'amour romanesque, une fois purgé de tous ces maux, peut se concrétiser et trouver son aboutissement dans l'union sacrée du mariage. Il donne ainsi au rêve (rêve de mariage, d'amour, de bonheur éternel) une consistance, en cultivant toutefois l'ambiguïté rêve-réalité jusqu'au bout, à l'image de l'épilogue de Puck à qui il donne le dernier mot :

> Ombres que nous sommes, si nous avons déplu,
> Figurez-vous seulement et tout sera réparé,
> Que vous n'avez fait qu'un somme
> Pendant que ces visions apparaissaient.[52]

Jean-Luc BOUISSON
Université d'Avignon

51 "More strange than true. I never may believe / These antique fables, nor these fairy toys. / Lovers and madmen have such seething brains, / Such shaping fantaisies, that apprehend / More than cool reason ever comprehends. /.../ The poet's eye, in a fine frenzy rolling, / Doth glance from heaven to earth, from earth to heaven, / And as imagination bodies forth / The forms of things unknown, the poet's pen / Turns them to shapes, and gives to airy nothing / A local habitation and a name." (5.1.2-17)

52 "If we shadows have offended, / Think but this, and all is mended : / That you have but slumbered here, While these visions did appear" (*Epilogue*, 1-4)

HENRI V OU L'ENTRE-DEUX SONGES
PORTRAIT D'UN PRINCE HUMANISTE

La représentation de Henri V par Shakespeare dans les trois pièces historiques le concernant continue à esquiver les hypothèses échafaudées à son sujet. S'agit-il d'un prince idéal, d'un machiavel ou encore d'un débauché repenti ? Les différents choix de mise en scène et du jeu d'acteur semblent vouloir le présenter tantôt sous un jour tantôt sous un autre, renforçant encore son caractère insaisissable. Aussi, Greg Walter, à propos de la première partie de Henri IV mise en scène par Michael Attenborough, décrit Hal comme une figure problématique.1 A Avignon, dans le cadre du Festival 1999, Jean-Louis Benoit, metteur en scène de Henri V, relève l'ambiguïté de ce roi porteur d'une couronne usurpée, roi qui se glisse parmi ses troupes et s'interroge sur sa condition.[2] L'étude des deux parties de Henri IV et Henri V à la lumière de la gravure morale de l'époque permet d'éclairer de biais les différentes facettes de ce prince devenant roi, préfigurant à certains égards Hamlet, et mettant en scène le héros humaniste par excellence l'homme qui doute.

Les trois textes de Shakespeare ont plusieurs thèmes et stratégies en commun avec la gravure morale nordique porteuse de préceptes humanistes. L'humanisme nordique avait investi la gravure morale tout comme le milieu du théâtre dans un désir d'édification du plus grand nombre en empruntant pour cela à la culture populaire ou culture de la place publique.[3] Dans son livre *Theatre and Humanism*, Kent Cartwright revient sur l'importance de l'influence humaniste dans l'art dramatique en Angleterre au seizième siècle et relève le lien particulier, jusqu'alors ignoré ou tout au moins négligé, entre la culture dite populaire et l'humanisme nordique.[4] Ces dernières années, un intérêt particulier pour la vision humaniste de l'expérience théâtrale comme instrument de réforme sociale et ses répercussions dans la littérature satirique et dramatique est apparu. Or, au sein de l'art pictural nordique se figea, en partie, ce lien particulier entre l'idéologie humaniste et l'expérience théâtrale, il s'offre alors un répertoire de stratégies de pensée propres à l'époque. Parmi ces dernières se trouvent le thème commun du songe creux puis un kaléidoscope de personnages stéréotypés et de figures morales qui serviront d'autant de pierres de touche afin de redeviner les traits

1 Dans *Les Cahiers Elisabéthains*, n°58, octobre 2000, p. 84 commentaire par Greg Walter, *IHenry IV*, Stratford-upon -Avon, le 26 avril 2000.

2 Shakespeare, *Henry V*, édition bilingue, traduction de Jean-Michel Déprats, Folio théâtre.

3 Mon travail de recherche traite en partie des emprunts de l'humanisme aux manifestations populaires tel que la fête des fous, les pièces de mardi gras et des figures populaires tel que Niemant ou Ulenspiegel. Josée Nuyts-Giornal, « Le miroir de la folie: La gravure néerlandaise et le drame élisabéthain.Circulation, échange, interactions », Doctorat de l'Université Paul Valéry, Montpellier III, Mai 1998.

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

du prince. En effet, la cartographie morale de comportements humains inspirée par la tradition humaniste et esquissée dans maintes oeuvres de l'époque reposait sur un exercice de jugement moral, ou à défaut de l'esprit « wit », pour le spectateur ou le lecteur.[5]

Certains critiques ont déjà relevé la relation qu'entretiennent les deux figures antagonistes et emblématiques que sont Falstaff et le Prince Hal avec la tradition du Combat de Carnaval et de Carême, pour laquelle le tableau de Breugel l'Ancien peut servir d'exergue. La peinture et la gravure nordiques s'inspiraient d'amusements et de coutumes populaires, tels que la Kermesse, le Carnaval ou la Fête des fous et en proposaient une mise en abîme morale. En effet le milieu humaniste proche d'Erasme et de Sir Thomas More reprend à son compte une culture populaire festive et la restitue avec toutes les nuances de la perspective morale. Cette perspective morale que l'on retrouve instaurée au sein des manifestations officielles comme la fête des fous à Bruxelles en 1561. Ainsi les représentations graphiques reconstituent l'image de la fête populaire à travers les ritournelles de l'univers savant sur la déraison du monde. Dans les proverbes flamands Breugel livre l'image des faiblesses humaines à travers une perspective qui induit une interprétation morale de la part des spectateurs. Cette interprétation appelée par la démonstration de situations typiques, codées en quelque sorte, s'avère beaucoup moins évidente aujourd'hui. Aussi nous avons tort de prendre les représentations de ces manifestations comme de simples scènes de genre. La peinture de genre est un terme qui n'a été utilisé qu'à partir du XIXème siècle, certains historiens d'art préférant appeler les oeuvres qui font partie de cette catégorie, des "scènes de personnages"[6] : Cette qualification a l'avantage d'être plus intelligible, et le lien avec le théâtre n'en devient que plus explicite.

Les proverbes.

Dans les deux parties de *Henri IV*, le dramaturge semble d'emblée situer ses personnages dans le contexte particulier de l'idéologie morale. En effet, le texte dramatique est habillé avec des lieux communs moraux fréquemment traités par la gravure. [7] Dans le premier discours du roi Henri IV, Shakespeare fait référence au cycle des vicissitudes humaines, ou cycle de la guerre et de la paix. Le cycle semble s'être emballé, de sorte que la paix n'a guère le temps de reprendre son souffle. Dans une série de gravures, *Le cycle des vicissitudes humaines*, de Maarten van Heemskerck traite de ce thème employé de façon

5 Voir à ce sujet « The Overbury Characters », D.A.Beecher, *Cahiers Elisabéthains*, n° 60, Montpellier, octobre 2001. L'auteur renvoie, quant à lui, à *Littérature et anthropologie; nature humaine et caractère à l'age classique*, Louis van Delft, PUF, 1993.

6 Froukje Hoekstra, *La peinture hollandaise*, ed. PML, Weert, 1993, p. 15.

7 Tout au long de cet article je serai amenée à faire référence à certains thèmes bien connus de la gravure morale qu'il serait trop long de traiter ici en détail. Pour de plus amples informations veuillez vous référer à mon travail de thèse consacré à ce sujet. Josée Nuyts-Giornal, « Le miroir de la folie: La gravure néerlandaise et le drame élisabéthain.Circulation, échange, interactions », Doctorat de l'Université Paul Valéry, Montpellier III, Mai 1998.

régulière par les poètes et écrivains dramatiques.[8] La généalogie morale qui fait succéder la guerre à la prospérité, et la paix à la pauvreté se retrouve dans une épître de Clément Marot.

> Paix engendre Prospérité
> De prospérité vient Richesse
> De richesse, orgueil, Volupté,
> D'orgueil contention sans cesse,
> Contention la guerre adresse,
> La guerre engendre pauvreté,
> La pauvreté, l'Humilité,
> d'Humilité revient la paix.
> Ainsi retournent humain faictz. [9]

Lorsque les deux intrigues, celle de la cour et celle de la taverne, se rejoignent, Fallstaff reprend cette image de façon ironique en traitant les soldats qu'il a enrôlés de " cankers of a calm world and a long peace". [10] Toujours dans la première scène, le roi Henri IV donne une image flatteuse d'Henry Percy. On y chante ses exploits militaires, et puis on le nomme l'aimé de la Fortune. Cette formule est loin d'être innocente. Dans la pièce de Ben Jonson, *Every Man Out of his Humour*, elle est en effet la circonlocution qui désigne le sot. [11]

Le Prince Hal navigue entre le monde de la cour et celui de la taverne. Le texte des scènes de taverne comporte de façon insistante des références à des platitudes morales et proverbiales. La plupart du temps sous la forme burlesque appropriée au contexte bouffon du monde à l'envers qui, à l'époque, sert à exprimer l'état de péché. Falstaff, le débauché, reste sourd aux sous-entendus du Prince qui le promet au gibet. Cette situation se trouve illustrée dès le départ par l'allusion au proverbe biblique de la sagesse élevant la voix dans la rue tout en demeurant ignorée des sots. (Proverbes 1:20-22) Ce thème était également repris par la gravure morale.[12] Falstaff a aussi été interpellé par un vieil homme sage qu'il a néanmoins choisi d'ignorer. La réplique du Prince est pleine de sous-entendus ironiques.

---

8 Anthony Wells-Cole cite cette série comme étant la source d'un relief décoratif à Chipchase Castle, Northumberland, dans *Art and Decoration in Elizabethan and Jacobean England*, Yale University Press, London, 1998. Le même thème étant traité par Hans Holbein dans deux tableaux monumentaux commandés par les marchands de la Hanse pour la Chambre de commerce à Londres, *Triomphe de la richesse* et *Triomphe de la pauvreté*. *Het Schilderboek*, Karel van Mander.

9 Clément Marot, *Oeuvres*, ed. Georges Guiffrey, mise à jour par Robert Yves-Plessis, 1936, vol. 2, p. 53.

10 *1 Henry IV*, (IV.1. 18-22),

11 *Every Man out of his Humour*, L'expression "one that Fortune favours"est "The periphrasis of a fool". Ben Jonson, *Complete Plays*, Everyman's Library, p. 71.

12 Dans une gravure de Jean Saenredam, la Sagesse est représentée par un philosophe ignoré par les jeunes gens qui devraient l'écouter. A l'arrière-plan, on voit des danseurs condamnés à danser la dance des maudits. La danse et la malédiction ou la damnation se retrouvent dans les légendes

> *Prince.* Tu as bien fait, car la sagesse crie dans les rues et nul ne la remarque.
> *1 Henri IV,* (I.2.80.88)

Le prince Hal fait mine d'accepter tel quel les proverbes stigmatisant les absurdités du comportement humain, qui sont bien entendu la "règle" de conduite à laquelle Falstaff se conforme. Quelques lignes plus loin, le dramaturge revient sur cette idée qui fait de Falstaff la caricature de l'homme pécheur.

> *Prince.* Sir John tient parole-Le diable aura son marché,
> car Sir John n'a jamais encore contredit un proverbe.
> (*1 Henri IV*, I.2.113-15)

Sir John Falstaff ne dupera donc pas le diable auquel il a vendu son âme. Son personnage se rattache au personnage du pécheur stéréotype traditionnel qui est souvent montré du doigt par le bouffon dans les gravures de l'époque.

L'art pictural nordique s'attache aux images de l'excès et de la transgression et renoue avec son antique vertu cathartique. Ces scènes de taverne, de kermesse ou de la liesse populaire liées à la tradition des représentations de l'histoire du fils prodigue,[13]qui proposaient alors un miroir de la folie humaine entrent indubitablement dans la genèse du personnage du prince, visiteur de tavernes. Les représentations médiévales de l'histoire du fils prodigue attribuaient une importance plus au moins équivalente aux différents épisodes tirés de l'évangile selon Saint-Luc 15:11-12. Mais à partir des premières décennies du XVIe siècle, le support graphique devait accorder une place prépondérante aux scènes de taverne.[14] Après 1530, la vie de débauche du fils prodigue fut établie comme sujet indépendant. C'est au cours de la même période que se développe un genre de "merry company"non biblique. Il s'agissait là de scènes d'hommes saouls et de femmes légères en train de banqueter. La présence d'un bouffon ou d'un miroir indique alors qu'il s'agit d'un

médiévales. C'est la danse ensorcellement dont la cause est toujours une quelconque désobéissance. Les gravures de la morisque *(morris dance)* traduisent souvent l'aspect pervers de la danse, symptôme de la maladie de l'âme et de la folie du péché.

13 L'histoire du fils prodigue est alors un thème très courant, tant au théâtre que dans l'art graphique, comme en témoignent les propos de Falstaff. (*2 Henry IV*, II.1.135-42).

14 Les épisodes traitant de l'humiliation et du repentir sont alors souvent relégués à l'arrière-plan dans de petites vignettes. Dans *A Mad World, My Masters*, de Thomas Middleton on retrouve une allusion burlesque à cet engouement pour la représentation des scènes de débauche aux dépens de la représentation des scènes de repentir au sein de l'art graphique. "The curtains indeed were wrought in Venice with the story of the prodigal child in silk and gold; only the swine are left out for spoiling the curtains."(II.2.5-8)

miroir de sot ou, ce qui revient au même, un miroir du pécheur.[15] Le miroir reflète la folie humaine tandis que le bouffon incarne la conscience de cette folie qui mène à la perdition. Dans ces images il n'est, en effet, plus question de rachat et de pardon, d'abord miroirs de la connaissance de soi, elles deviennent miroir de Prudence incitant à s'amender.

Les malheurs qu'ils s'attirent eux-mêmes
***Doivent servir de leçon.* (Le Roi Lear II.4.300)**[16]

Les images qui traitent du thème du fils prodigue proposent comme *exemplum* l'histoire de l'apprentissage grâce à la mésaventure de l'adolescent. D'autres motifs, comme le cycle des vicissitudes et la représentation de certains proverbes, fonctionnent selon le précepte voulant qu'on dissuade du mal en le représentant. Nous retrouvons ici l'éternel débat sur la nécessité de mettre en scène le vice à des fins d'édification applicable à l'art graphique du Nord, et qui rejoint en un sens la polémique sur le statut du théâtre. Ainsi, pour Thomas Nashe, le théâtre est un miroir qui éloigne du vice par le biais du ridicule et de l'absurde. Pour un puritain comme Philippe Stubbes, au contraire, le théâtre enseigne toutes sortes de vices en les montrant sans vergogne. Les positions qu'occupent Ben Jonson et Sir Philip Sidney, autres contemporains de Shakespeare, sont plus nuancées. Ben Jonson reprend la théorie du théâtre comme miroir satirique servant à corriger les mœurs ainsi qu'il le laisse entendre dans plusieurs de ses textes dramatiques. Cependant, il reconnaît que certains de ses confrères ne pensent qu'à flatter le public par la grossièreté des propos et provoquent de ce fait un rire beaucoup moins constructif. Sir Philip Sidney, quant à lui, émet des doutes quant au genre comique et au caractère déroutant de son rire. L'image comique, tout comme l'image tragique, se doit d'être constructive en s'écartant de la réalité considérée comme machiavélique.[17]C'est-à-dire que l'humiliation ou la punition doivent être inhérentes à la représentation d'un comportement répréhensible.[18] La gravure morale mettait en scène la punition du mal ou indiquait par un indice[19]une interprétation moralisante prévoyant une juste rétribution. C'est ainsi que l'image du vice et de l'erreur passait pour étant constructive et c'est en partie la fonction des scènes de taverne dans *Henri IV*. Le changement miraculeux du prince après sa prétendue vie de débauché n'en est pas

15 Jusqu'à la fin du XIXe siècle la littérature ecclésiastique attribuait à saint Augustin un *speculum peccatoris* (miroir du pécheur), où l'auteur déclare: "La considération de la brièveté de la vie engendre le mépris du monde" Jean Delumeau, *Le péché et la peur* , Fayard, 1983, p. 51.

16 Traduction Jean-Michel Déprats, Folio, théâtre, 1993.

17 Sir Philip Sidney, *The Defence of Poesie*, The Complete Works of Philip Sidney, Vol. III, Cambridge English Classics, Cambridge University Press, 1923. p. 18, "But historie beeing captived to the trueth of a Foolish World, is many times a terror from well-dooing, and an encouragement to unbridled wickedness".

18 Ainsi dans *Le roi Lear*: "I'll never care what wickedness I do/ If this man comes to good."(III.7.97-98)

19 Présence d'un bouffon, d'un miroir, d'un personnage ou d'un globe à l'envers, ou simplement d'une tenancière de taverne tenant des comptes sur une ardoise.

réellement un.[20] D'une certaine façon, Shakespeare met en scène la polémique concernant l'image du vice. Le roi pense en effet que son fils est contaminé par ses mauvaises fréquentations et qu'il se perdra. Warwick saisit au contraire la politique choisie par le Prince Hal comme somme toute conforme à l'enseignement humaniste, qui voulait qu'on apprenne à connaître la nature humaine par l'intermédiaire de l'observation de la folie chez les autres[21]:

> *Roi.* Quand moyens et mœurs dissolues se rejoindront,
> Oh de quelle aile alors voleront ses penchants
> A la rencontre de péril et de la ruine qui menace?
> *War.* Sire, Votre Grâce s'égare en allant aussi loin.
> Le Prince se borne d'étudier ses compagnons,
> Comme langue étrangère dont pour la maîtriser.
> Il importe que le mot le plus immodeste
> Soit lu et appris car cela une fois fait,
> Votre altesse le sait, il ne sert à rien d'autre
> Qu'à être su et détesté: ainsi le prince,
> L'heure en étant venue, comme termes grossiers
> Rejettera ses compagnons, et leur souvenir
> Restera pour patron ou comme mesure,
> D'après laquelle sa Grâce devra en juger d'autres,
> Tournant à son profit les méfaits du passé[22]
>
> *2 Henri IV*, (IV.4.64-78)

Ces scènes de débauche qui, dans les adaptations de l'histoire du Fils prodigue, sont invariablement suivies de pauvreté ou de perdition, créent un effet d'ironie dramatique, dans la mesure où elles préfigurent désormais la perdition. Shakespeare se situe bien dans cette veine en ce qui concerne le personnage de Falstaff puisque dans l'épilogue, sous la forme d'un clin d'œil complice vers les spectateurs, son destin est scellé sans aucune ambiguïté.[23]

---

20 Comme il ressort des paroles du Prince dès le début de *Henry IV,* fréquemment comparé à l'emblème du soleil et des nuages de Ruscelli.

21 Dans *A Trick to Catch an Old One,* de Thomas Middleton, la courtisane expose ce même thème sous une forme burlesque: "She that knows sin knows best how to hate sin". L'ambiguïté de cette phrase repose sur les deux sens, figuré et littéral, que peut avoir le mot connaître.

22 Traduction, *William Shakespeare Oeuvres Complètes,* éd. bilingue, Robbert Laffont, Bouquins, Paris, 1997.

23 Une situation similaire se trouve dans *All's Well that Ends Well,*(IV.3.177), Bertram à propos de Parolles:"I know that his brains are forfeit to the next tile that falls". Cette idée de juste rétribution pour un comportement répréhensible se retrouve chez les auteurs de livres d'emblèmes. George Whitney dans *A Choice of Emblems, Semper praesto esse infortunia* et *Ludus, Luctus, Luxus.* La punition ou le malheur qui doit frapper les joueuses de dés et les buveurs représentés ne s'annonce pas

Notre humble
Auteur continuera l'histoire de Sir John
Et vous divertira avec la belle Catherine de France
On verra, pour autant que je sache Falstaff y trépasser
D'une suée- à moins qu'il n'ait déjà été tué par la
Mauvaise opinion que vous avez de lui.

2 Henri IV, Epilogue

On sait ce qu'il advient de ses comparses dans *Henry V*. Quelle est la position du Prince au milieu de cette compagnie joyeuse? Selon Warwick il n'est pas un véritable débauché bien qu'il fréquente une compagnie d'êtres dissolus. Falstaff représente la caricature burlesque du sot pécheur tel qu'on le rencontre dans l'art pictural nordique. Le Prince Hall reconnaît Falstaff pour ce qu'il est dès le départ. Il attribue à son compagnon toutes les « qualités » que la gravure morale attribue aux pécheurs grotesques,[24] et l'accompagne de ses sarcasmes tout au long des deux parties de *Henri IV*.

Par la symbolique de la note à payer, autre thème significatif propre aux *merry companies* et aux images liées aux Prodigue, Shakespeare semble confirmer cette image d'un Prince sage. Parfois représentée de façon explicite dans la gravure morale, comme dans une gravure réalisée d'après David Vinckeboons,[25] cette dette qu'il faudra payer est toujours implicitement présente. Dette rappelant bien entendu les échéances spirituelles auxquelles il fallait songer.[26] Dans *Henri IV*, les dettes que Falstaff ne règle jamais et cela contrairement au Prince Hal, sont mentionnées à plusieurs reprises. Il est clair que dès le départ le prince est un faux prodigue.[27] Une scène insiste particulièrement sur le fait que les dettes de Falstaff s'accumulent pendant son sommeil. Le Prince découvre Falstaff en train de dormir, et il en profite pour fouiller ses poches, il y découvre précisément des notes de taverne impayées. Après en avoir lu le contenu, Hal déclare qu'elles devront être payées avec les intérêts. Cette scène a plusieurs significations. Le fait que Falstaff soit montré repu en train de dormir rappelle naturellement le péché de la paresse. Mais la mise en scène, qui montre

---

directement dans l'image. Leurs indices se trouvent à l'arrière-plan ou seulement dans le texte. Ainsi selon le texte les joueuses seront victimes de la chute d'une tuile.

24 Un des plus connus est le Prince Carnaval, qu'on retrouve dans l'art pictural nordique sous le nom Hans Worst. La vieillesse y est associée aux péchés habituellement liés à la jeunesse, ce qui fait de Falstaff une figure du monde renversé. Cette notion était initialement liée au Prince Carnaval qui régnait sur le monde à l'envers durant la période de la fête et qui devait mourir afin de laisser place à Carême ainsi qu'à l'ordre pendant le reste de l'année. Ce thème est rappelé par le Prince à la fin de *Henry IV*: "How ill white hairs become a fool and jester!"(V.5.49)

25 Le Fils prodigue est chassé à l'arrière-plan, mais on voit au premier plan une jeune femme qui tient déjà les comptes tandis qu'il est encore en train de s'amuser.

26 But since I am in,/I must pay mine, and my forefathers sinne /To the last farthing; John Donne, *Satyre III*, 137-139.

27 *1 Henry IV*, (I.2.49-54).

Peto dressant la liste des consommations rappelle également le songe creux, plein de nourriture et de boisson que Bruegel a dessiné dans son *Pays de Cocagne*. Loin de représenter une vision populaire de l'Age d'Or, il s'agit au XVIe siècle d'une image du monde à l'envers popularisée à travers la gravure. La figuration du Pays de Cocagne part d'un vieux proverbe: "Il n'y a rien de plus fou qu'un gourmand paresseux". [28] Trois personnages, un chevalier, un paysan et un clerc, ont fui les vicissitudes du temps pour venir goûter l'abondance miraculeuse. Dans ce pays, les gens mangent et boivent autant qu'ils désirent mais ils ne travaillent ou ne règlent jamais leur dettes. Un texte néerlandais datant de 1546 décrit *Luilekkerland*, ou le *Pays de Cocagne*, comme un monde à l'envers, où la vertu est bannie et que seul les vauriens savent atteindre. Aussi ceux qui ont connu cet endroit découvrent que le pays est situé à proximité du gibet.[29]

Le songe des plaisirs futiles.

L'image du Pays de Cocagne avec ses personnages endormis est apparentée à d'autres images de figures endormies comme celle du colporteur pillé par les singes, thème que Bruegel l'ancien a également traité. Ces images mettent en scène le songe creux de la vie matérielle. En effet, l'homme endormi est celui qui préfère la réalité apparente du monde qui n'est qu'un rêve fugace. L'image représente les dangers inhérents à la *securitas*, sécurité au sens de l'insouciance et du manquement à ses devoirs spirituels d'homme. Ce thème se trouve également éclairé dans une moralité intitulée *The Cradle of Security* et représentée dans la ville de Gloucester en 1570. Un roi ou un grand prince se laisse endormir par une vie de plaisirs frivoles pour se réveiller avec un masque de pourceau avant d'être enlevé par des démons.[30] Comme dans un tableau flamand du début du XVIe siècle, l'homme endormi et l'image de la vie pleine de nourriture, de luxe ou de pouvoir à l'arrière-plan ne font qu'un. A la fin de la Renaissance ces représentations donnent corps à l'idée humaniste selon laquelle la vie elle-même n'est que poursuite de folie, et l'homme un songe creux qui confond

28 Traduction du néerlandais: "Geen ding is er gekker dan lui en lekker".

29 Friedberg, *The Prints of Pieter Bruegel*, p.169. (Voir aussi *Les représentations littéraires et paralittéraires du monde à l'envers*, éd. J. Laffont, Actes Colloque de Tours, 1979.) Aux XIIIe et XIVe siècles une chanson, *The Land of Cockaygne*, était connue en Angleterre. Le thème étant le même que celui que Bruegel l'Ancien mettra en scène au XVIe siècle. "a Utopia of gluttony and idleness, a kitchenland, ...where it was always feeding time." *The Concise Cambridge History of English Literature*.

30 Voir François Laroque, "Mythe, magie et représentation du mal dans Macbeth", *Nouvelle Revue du Seizième siècle*, n°11, 1993, PP.110-11. Dans *Hamlet*, il est fait mention de cette idée de sécurité, le fantôme dit"Upon my secure hour", c'est à dire lorsqu'il était endormi dans le jardin. Selon Harold Jenkins les deux sens du mot, être à l'abri et, la tranquillité de l'esprit, donnaient lieu à des jeux de mots comme dans le proverbe:"The way to be safe is never to be secure". *Hamlet* (I.5.61), The Arden Shakespeare note 61. Dans le cas de la moralité comme dans celui de *Hamlet* on trouve le motif de l'homme endormi qui est une façon alors fréquente pour désigner le songe creux qu'est la vie.

illusion et réalité.[31] Falstaff endormi incarne la figure du songe creux qu'Hal renie à la fin de la pièce:

> J'ai longtemps vu en rêve un homme de cette sorte
> aussi enflé d'excès, vieux et, mal embouché
> Mais étant réveillé, je méprise mon rêve.
>
> *2 Henri IV* (V.4.50-54)

La prétendue amitié qui liait les deux hommes ne reposait que sur le profit matériel que Falstaff pensait pouvoir en tirer. Pour le Prince, Falstaff ne semble jamais avoir été un ami mais bien plutôt sa marotte, dans bien des gravures interchangeables avec un miroir, dans lequel il a reconnu ses propres faiblesses. Au début de sa mise en scène de *Henri V*, Jean-Louis Benoît, modifie ce propos symbolique en récapitulant les deux parties de *Henri IV* par la scène de l'homme endormi dans l'alcôve, et en interchangeant Hal et Falstaff. Pour les Elisabéthains, la vie y était dépeinte comme un songe creux. Cependant ce savoir n'est accessible qu'à ceux qui regardent le tableau ou observent la scène. Par l'échange, le Prince est donc montré dupe de cette partie de son histoire, ce qui est, à mon sens, loin d'être le cas.[32] Comme le résume bien le Connétable dans *HenriV*, les vanités du Prince ne faisaient que recouvrir sa sagesse d'un manteau de folie.[33]

La Kermesse

En effet, on peut considérer, après Warwick, les scènes de taverne et les compagnons plutôt grossiers du Prince comme autant de miroirs de la folie proches de ceux rencontrés dans l'art pictural nordique et à partir desquels le Prince tire ses enseignements.

> En rougissant, il s'accusa lui-même, et flétrit
> Sa jeunesse dissipée, avec autant d'élégance.
> Qu'il nous semblait alors maîtriser en même temps
> La double faculté d'enseigner et d'apprendre.
>
> *1 Henri IV* (V.2.62-5)

Il devient alors intéressant de comparer les oppositions et formes antagonistes présentes dans la pièce avec les oppositions de cette nature dans l'art graphique. Comme celle des trois consciences qui figurent dans certaines oeuvres graphiques, et qui peuvent être ramenées à la représentation de différentes classes sociales traduisant une vision humaniste de la connaissance de soi et du monde. L'art graphique moral attribuait une qualité édifiante aux images du peuple en liesse, qui servaient de caricatures joyeuses des faiblesses humaines. Cet aspect caricatural de la culture populaire représentée prévalait

---

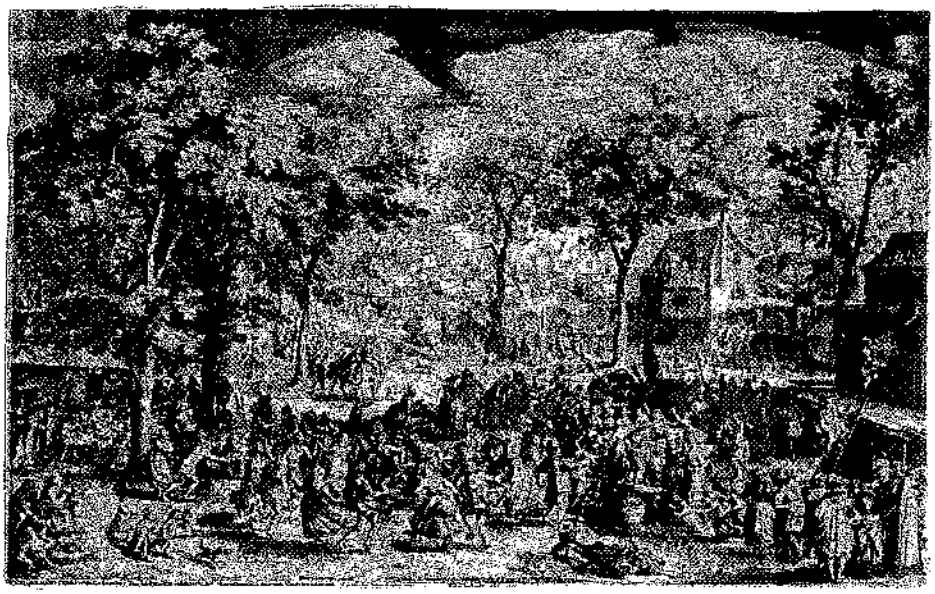
31 Dans *Through the Looking glass*, Lewis Caroll place Alice dans la même situation angoissante de n'être, peut-être, que le rêve de l'autre.

32 Une des particularités symboliques du prince et surtout du roi Henry V est justement qu'il ne dort pas.

33 *Henry V*, II.4. 38.

depuis la fin du XVe siècle.[34] Les paysans patauds des kermesses de Breugel en sont peut-être l'apogée car, après lui, le genre se fige en une véritable stratégie idéologique qui nous permet cependant de mieux en saisir les résonances au sein de l'art dramatique. Dans certaines gravures de la fin du XVIe siècle, la relation ambiguë que les classes moyennes en essor entretenaient avec un "milieu populaire" en partie imaginé dont ils cherchaient progressivement à se démarquer, est rendue plus explicite.

La Kermesse paysanne, d'après David Vinckboons, 1610.



34 Voir aussi à ce sujet l'analyse de *Gammer's Gurtons Needle* par Kent Kartwright dans *Theatre and Humanism*. ref. supra.

La Kermesse (détail), d'après David Vinckboons, 1610.

Ainsi, la gravure réalisée par Willem Swaneburgh d'après un dessin de David Vinckboons montre-t-elle une kermesse fourmillante de monde. (planches ci-dessus) A première vue, l'image ressemble au grouillement des kermesses bruegelliennes. On mange et on boit excessivement, on joue, on danse la ronde[35] et on se dispute sans retenue. A l'arrière plan, les gens jouent cependant à un jeu de l'oie bien particulier, qui à ma connaissance n'a jamais été représenté par Bruegel, et qui peut nous renseigner sur la nature du document que l'on étudie. En effet, selon Dirk Bax, "le tirer de l'oie" était courant à l'époque de Jérôme Bosch mais déjà des voix s'élevaient contre cet usage, probablement en raison de sa brutalité.[36] Dès le XIVe siècle, certaines régions ont tenté de mettre fin à cette pratique par

35 Danse qui rappelle la Morisque dont les représentations au XVIe siècle fonctionnent comme un miroir moral:"Un monde à l'envers où le fou met en scène une réalité qui se plaît à se regarder à travers des miroirs déformants."Philippe Arnaud, "Les Danseurs de Morisques de l'ancien Hôtel de Ville de Munich," *L'Estampille*, 1987, p. 25.

36 On attachait une oie par les pattes à une corde tendue entre deux arbres ou poteaux après lui avoir enduit le cou avec du savon ou de l'huile. Les membres d'une sorte de société joyeuse s'élançaient à cheval et tentaient d'arracher la tête et le cou du tronc de l'animal. Voir Dirk Bax, *Hieronymus Bosch deciphered*, p. 237.

décret. Compte tenu de ce contexte, sa représentation dans une gravure datant de 1610 semble plutôt avoir un statut de symbole de cruauté des personnes représentées. Ce jugement moralisateur sur un amusement populaire inscrit la gravure dans la tradition d'un miroir moral.

Dans la gravure, les personnages sont pour la plupart issus de ce qu'on peut appeler les couches populaires. Les quelques représentants de classes plus aisées se trouvent dans de petits groupes qui grossissent le public d'une représentation théâtrale à gauche de l'image. Un couple aisé qui se trouve là offre un contraste avec la scène des amusements populaires. On les voit en pied, la silhouette découpée contre la surface claire de l'aire de jeu située derrière. Pratiquement tous les autres personnages se trouvent ici superposés par l'effet de la perspective, mais par l'artifice d'une petite butte le couple est placé sur la ligne médiane du tableau, de surcroît à l'exact milieu. L'homme et la femme regardent la scène de théâtre montée sur tréteaux, à côté de laquelle patientent un roi et une reine. Derrière le premier couple se trouve un deuxième couple où un homme, qui porte l'épée, symbole des classes aisées, montre la scène du doigt.

L'artiste montre les excès des réjouissances populaires dans un miroir édifiant à ceux qui voudraient se connaître et pratiquer la tempérance comme le couple au centre.[37] Le théâtre sur tréteaux est le symbole de ce miroir édifiant. Tout en étant plus moralisatrice dans sa mise en scène, la signification de l'image me semble toujours proche de celle inhérente aux tableaux de kermesse bruegeliens. C'est-à-dire qu'il n'y a pas d'opposition véritable entre les classes représentées. A mon sens, les commentaires suggérant que les personnes apparemment déplacées au milieu du fourmillement folklorique sont de simples spectateurs condamnant vigoureusement un spectacle qui leur échappe, sont erronés.[38] A côté de documents contemporains qui condamnent les festivités populaires, on trouve autant de commentaires plus cléments.[39] Le refus ou le rejet catégorique des amusements populaires et des excès qu'ils représentaient revenait à refuser sa propre folie. La raison humaniste et la tradition d'images à laquelle elle a donné lieu se sont toujours évertuées à démontrer la vanité d'une telle démarche. Angelo dans *Measure for Measure* et Malvolio dans *Twelfth Night,* l'apprennent à leurs dépens. Ces deux orgueilleux sont d'ailleurs opposés dans la pièce aux prodigues dissolus que sont Lucio et Mistress Overdone dans *Measure for Measure*, et Sir Toby Belch et Sir Andrew Aguecheek dans *Twelfth Night*.

---

37 Ainsi qu'il ressort du texte assorti à l'image par le graveur Willem Swanenburg, *Catalogue Bredero*, p.88. "Aensiet dit boersche volck, aensiet dees'Bacchi knechten, D'een eet, drinckt en schenckt vol, d'ander bespouwt het velt: D'een singt en danst met lust, d'ander crijt en wil vechten, Maer hier blijft in den loop ghesontheyt ende ghelt."(Contemple ces paysans, contemple ces disciples de Bacchus, L'un mange, boit et se remplit la panse, l'autre renvoie dans les champs; L'un chante et danse comme un débauché, l'autre crie et veut se battre. Mais à la longue cela mène à la maladie et à la ruine.)

38 *Dawn of the Golden Age*, p. 616.

39 Friedberg, *The Prints of Pieter Breugel*, p. 158.

L'opposition entre les deux milieux n'est pour le moment qu'apparente et elle s'abolit dans un portrait satirique de deux excès. La magie des miroirs déformants de l'humanisme nordique au travers desquels on cherche la vérité sur soi et sur le monde opère toujours. C'est le bouffon, autre personnage qu'on aperçoit en entier avec sa marotte, qui nous signale qu'il s'agit bien toujours d'un miroir de la folie. Il se trouve sur la ligne diagonale formée par le regard du couple contemplant la scène. Le bouffon se détache sur le fond de la robe de la reine du spectacle dramatique qui rappelle par ses parures les gravures de *Superbia*. A ses côtés se trouve le roi, ils sont précédés par le joueur de tambour et deux hommes d'armes, des hallebardiers ferment le cortège. Dans le tableau se trouve donc rassemblée une population semi-réelle ou imaginée assez hétéroclite qui ne nous semble cependant pas réellement incongrue grâce à l'ambiance de kermesse. Ce rassemblement hétéroclite se conforme néanmoins à une certaine lecture humaniste de la réalité. Dans *Henri IV*, les deux univers, celui de la royauté puis celui d'un monde populaire, également représentés dans la kermesse occupent la scène en alternance. L'image satirique donnée des classes populaires pour démontrer les travers de la nature humaine est une image construite, et donc imaginaire, servant une morale, celle consistant à tempérer ses bas instincts. Il s'avère que le couple royal entouré des hallebardiers occupe une même place symbolique. La royauté imaginée par la troupe d'acteurs met en scène le jeu des apparences du pouvoir et de l'orgueil ou le cycle des vicissitudes humaines, parce qu'on la représente soumise à ses règles.

Comme nous l'avons déjà remarqué, Shakespeare, lui aussi, fait référence au cycle moral côté cour de l'intrigue. En Hotspur nous reconnaîtrons aisément l'orgueilleux colérique qui se trouvera entraîné dans la folie guerrière. Ensuite, l'intrigue épique semble effectivement s'inscrire dans le cycle des vicissitudes humaines, lieu commun que l'archevêque fait mine d'adopter comme excuse pour ces agissements:

> Pourquoi fais-je cela? C'est bien là la question
> En bref, à cette fin: nous sommes tous malades,
> Avec nos excès et nos dissipations, nous nous
> Sommes donné une fièvre brûlante
> Qui veut une saignée de cette maladie
> Feu notre Roi Richard fut atteint et mourut
> [...]Je ne prends sur moi d'être médecin
> Et ne vient pas non plus ennemi de la paix
> Me rallier aux troupes de soldats sous les armes
> Mais plutôt un instant sous l'aspect de l'horrible guerre,
> Mettre à la diète des esprits repus malades de bien vivre
> Et évacuer l'excès qui menace d'obstruer
> Les veines mêmes de notre vie.
>
> *2 Henri IV* (IV.1.53-65)

L'archevêque prétend suivre le cycle qui fait s'enchaîner inexorablement la richesse et la volupté puis l'orgueil et la contention jusqu'à ce que la guerre ramène l'humilité et la paix.[40] Il nous semble entendre le commentaire burlesque et involontairement ironique de l'Hiver dans *Summer's Last Will and Testament* , "rien ne vaut une guerre cruelle pour éviter la déliquescence des mœurs".[41] L'image utilisée est encore proche de celle que l'on voit dans les séries de gravures traitant le sujet sous forme de cortèges qui se suivent.[42] Chez Shakespeare les deux intrigues emploient des images qui sont aussi celles présentes dans la gravure morale et dont les éléments ne semblent pas tant antagonistes que parallèles. Il s'agit de la description de deux folies, celle de l'orgueil et du désir de pouvoir et celle de la gourmandise, de la paresse et de la luxure dont l'opposition réside dans le fait qu'elles sont inhérentes à deux formes différentes de conscience, à savoir la conscience politique, ou l'esprit et la conscience individuelle de tout homme, ou le corps (Everyman).

Revenons à la gravure de Vinckeboons et au couple représenté au centre. Le milieu dont ils sont manifestement issus est proche de celui de l'artiste peintre. Deux sphères hypothétiques, celle de la royauté puis celle du monde rustre se voient attribuer des corpus de valeurs opposés l'un à l'autre. Il s'agit des deux consciences différentes, l'une politique, l'autre individuelle, qui se relativisent ou se diminuent dans la confrontation au profit des valeurs teintées par l'humanisme ambiant. Il s'avère que ces deux consciences, qui sont des projections du discours humaniste, celle du monde "populaire" opposée à celle du monde politique sont remises en cause dans un même tableau satirique. Les valeurs qu'elles représentent sont ainsi critiquées à travers le prisme des préceptes humanistes. Les trois figures qui correspondent aux différents états sociaux dans la gravure semblent ne représenter qu'une psyché consciente de ses deux excès.[43]

---

40 Shakespeare fait fréquemment référence au cycle bien que ces allusions soient pour la plupart chargée d'ironie. Ainsi dans *King John* le dramaturge met le thème au service de l'ironie dramatique, tout en dénonçant une thèse malhabile et mensongère qui ne saurait donner sens au chaos, ou, comme le dirait Sir Philip Sidney, à "the trueth of a foolish world". Quelques autres pièces où on retrouve le cycle, *Richard III, Hamlet, Pericles, Timon d'Athènes, Troilus and Cressida, Coriolanus*. Josée Nuyts-Giornal, *Le miroir de la folie*, ref. supra.

41 *Summer's Last Will and Testament*, (1157-1161), Thomas Nashe, *The Works of Thomas Nashe*, vol. III, éd. Ronald B. Mckerrow, Basil Blackwell, Oxford, 1966.

42 La série la plus connue étant celle de Maarten van Heemskerck, Ilja Veldman, *Leerrijke reeksen van Maarten van Heemskerck*, Frans Hals Museum, Haarlem, 1986.

43 Kristen Poole utilise une idée similaire de désirs contradictoires, pouvoir, honneur, bas instincts, dans un même corps caricaturé. Elle compare le corps grotesque de Falstaff avec l'image satirique du« Bellygod » désignant au départ le clergé anglican puis le puritain hypocrite lui-même. Cependant Busy dans *Bartholomew Fair* représente plus clairement cette figure où se réunissent deux attitudes opposées. Review, *Radical Religion from Shakespeare to Milton: Figures of Nonconformity ine Early Mondern England*. Cambridge University Press, 2000.

Le songe orgueilleux

Reportée dans le genre dramatique, il s'agit bien évidemment d'une trame assez floue. En premier lieu, en raison de personnages comme le Prince Hal construits en partie selon les préceptes humanistes de l'homme sage. Dans la gravure il occuperait la place du couple au centre. Le Prince, dépeint par le dramaturge comme un héros humaniste, est de ce fait capable de saisir les défauts et les contradictions des deux mondes avec une remarquable acuité. Il désigne le monde des plaisirs paillards de Falstaff comme un "songe creux" et l'univers de la royauté comme un "songe orgueilleux" fondé sur le jeu des apparences. Le faste mis à part, dans toute sa nudité le roi n'est qu'un homme dont le rêve orgueilleux n'apporte que souffrance. Henri V prend ainsi ses distances avec ce songe orgueilleux et rumine sur le poids du monde que porte la couronne et sur la royauté comme une mascarade. Le roi semble conscient de n'être que l'un des "shadow-kings".

> Que bois-tu souvent, au lieu d'un doux hommage,
> Sinon le poison de la flatterie?
> Sois malade, ô grandiose grandeur
> Et demande au faste de te guérir.
> Crois-tu que la fièvre ardente tombera
> Devant tes titres gonflés par l'adulation?
> Qu'elle cédera aux courbettes et génuflexions?
> Peux-tu, toi qui commandes au genou du mendiant
> Commander du même coup à sa santé?
> Non, ô rêve orgueilleux
> Qui te joues si subtilement du sommeil d'un roi.[44]
>
> *Henri V* (IV.I.46-54)

Le roi relativise le pouvoir politique dont il est désormais le détenteur, conscient de la responsabilité que doit endosser un bon prince selon le discours humaniste, et du scepticisme de rigueur envers le savoir politique selon ce même discours.[45] Une fois le personnage placé dans cette position pour le moins inconfortable, Shakespeare prend un soin particulier à ne pas inscrire son roi humaniste dans le cycle fallacieux des vicissitudes tout en lui attribuant les qualités de diplomate et de fin stratège. En effet, l'étiquette patriotique donnée à la pièce par certains critiques tout comme le reproche fait à l'œuvre de n'être qu'un éloge de la guerre me semblent tous deux erronés [46]. Devant Harfleur, le Prince évoque les horreurs de la guerre dans un désir d'éviter celle-ci, tel un auteur de traité

---

44 Traduction Jean-Michel Déprats, Folio Théâtre, Gallimard, 1999.

45 Au sujet du pouvoir politique et la tradition humaniste, l'article de Jean-Christophe Mayer dans les *Cahiers Elisabétains* de cet automne est très intéressant. « Bothe Kinge, and people seem'd conjoyn'd in one- Fulke Greville and the Question of Political Power », 43-52, Montpellier, octobre 2001.

46 *Le Monde*, Dimanche 11 et Lundi 12 juillet 1999, Culture, B.SA p. 18. Le journaliste semblait prétendre que la pièce était de mauvais goût au temps des guerres au Kosovo.

humaniste sur les mauvais princes et les méfaits de la guerre. Il sait qu'une fois déchaînée, la guerre ne se maîtrise plus.[47] La guerre avait alors sa place dans le cortège des folies de l'homme, la cruauté était celle de la place publique, ainsi la tournure de phrase du roi à l'issue de son discours peut nous sembler de mauvais goût alors qu'elle se voulait peut-être simplement bouffonne. A la suite de cet épisode, et comme il se doit, le roi humaniste demande à ses hommes de faire preuve en son nom de miséricorde envers tous.[48] Dans la scène VII de l'acte III, il salue la punition de Bardolph dont le comportement était si peu exemplaire. Puis ordonne la mansuétude pour les citoyens français lors de la marche à travers le pays.

> Nous donnons l'ordre formel que dans notre marche
> à travers le pays, rien ne soit extorqué aux villages,
> rien ne soit pris qui ne soit payé, qu'aucun Français
> ne soit outragé ou injurié en termes insultants. Car
> lorsque mansuétude et cruauté se disputent un royaume,
> c'est le joueur le plus modéré qui gagne le plus vite la partie.
> *Henri V* (III.7.)

Henri V semble alors ne s'attaquer réellement qu'aux symboles de l'orgueil de l'autre camp. Dans cette chanson épique, l'image que le dramaturge emploie est celle de l'homme qui guérit les Français de l'orgueil et du faste indécents en tant qu'instrument de Dieu, avant bien entendu de flatter l'orgueil patriotique de son public. Les Français sont dépeints comme des caricatures des péchés de l'orgueil et de l'insouciance. Le dramaturge emploie ici encore les images types que l'art dramatique et l'art pictural nordiques semblent avoir en commun. Ainsi les attributs de Superbia sont facilement reconnaissables. Mais il y a également cette image proche des scènes de genre néerlandais, que chante le chœur juste avant la bataille d'Azincourt.

> Fiers de leur nombre et l'âme tranquille,
> Les Français arrogants et sûrs d'eux
> Jouent aux dés les Anglais méprisés.[49]
> *Henri IV*, Chorus

Le comportement des Français rappelle les "heures frivoles"(wanton hours) que l'archevêque, inquiet des mœurs et de la santé morale de ses concitoyens, déplorait tant dans

47 Dans la mise en scène de Jean-Louis Benoit, les nobles s'essuient effectivement les pieds avant d'entrer en ville tandis que les soldats communs crachent à la figure des hommes de Harfleur. Cette image assez drôle prolonge les pensées du roi sur la folie de la guerre et des hommes, qu'on ne peut prétendre maîtriser.

48 *Henri V*, III. 4.

49 « secure in soul », traduit par « l'âme tranquille » reprend bien entendu l'idée du *securitas* fâcheux sur le plan moral.

la deuxième partie de *Henri IV*. Shakespeare utilise une image assez proche dans *King John*. Dans cette pièce, le cycle des vicissitudes humaines est employé comme *leitmotif*. Le Dauphin estime avoir toutes les cartes en main pour battre le Roi Jean par le simple défaut de morale et d'humanité supposé de ce dernier. Ainsi, la Providence ne peut que lui prêter main forte. Le mécanisme du cycle prédirait donc la chute du Roi en faveur du camp français. Mais les joueurs de cartes ou de dés font partie des scènes de débauche dont on est censé tirer une leçon. Dans le livre d'emblèmes de Whitney, ils représentent l'insouciance et le temps perdu en vaines occupations et sont invariablement promis à la perdition.[50] Dans le cycle des vicissitudes d'après Cornélisz Anthonis la personnification de l'oisiveté tient en main un jeu de cartes. Cet artiste montre dans une autre gravure les mœurs douteuses du grand buveur en le coiffant de cartes et de dés. Pour les spectateurs avertis, la certitude affichée des Français se trouve donc, dans les deux cas, désavouée par l'image du jeu de hasard, créant un effet d'ironie dramatique aux dépens de ces derniers. L'opposition avec le comportement exemplaire des nobles anglais qui se préparent à mourir dans *Henri V* n'en est que plus flagrante. Le jeune roi et son cortège de soldats sont dépeints lors de l'affrontement décisif comme l'image même de l'humilité. Il est évident que sans le concours de la Providence cette bande de faméliques certes héroïques n'auraient jamais pu vaincre les Français en surnombre. Concours divin que *Henri V* rappelle aussitôt à l'issue de la bataille et qui semble fonder enfin la légitimité royale de celui qui était auparavant rongé par le doute. Cependant le dramaturge maintient son personnage dans le cadre du héros humaniste idéal. De retour en Angleterre, aucune vanité de triomphateur de sa part, la modestie reste de mise et le jeune roi refuse toute cérémonie ostentatoire. Pompe trompeuse qu'il sait appartenir au songe orgueilleux rejeté dans l'acte IV.

> ***Eh bien! voilà comment nous passons notre temps***
> ***à faire les bouffons, tandis que les esprits sages sont dans***
> ***les nuées à se moquer de nous.***
>
> ***2 Henri IV* (II.2.135)**

Les références aux lieux communs de la gravure morale permettent aux spectateurs de deviner les desseins de la Providence tandis que les personnages sur scène sont laissés dans l'ombre. Ce phénomène rappelle l'effet de l'ironie dramatique aux dépens des personnages traditionnellement méchants ou sots dans les Corpus Christi plays. Le public est supposé voir l'action *sub specie aeternitas*, c'est-à-dire dans une perspective plus large, tandis que les protagonistes sur scène sont montrés enfermés dans la vision *sub specie temporis*. Ainsi, le regard extérieur à la scène du monde permet d'en voir la vanité. L'image des sages observant les agissements humains qu'utilise le Prince fait allusion à ce regard de l'ironie cosmique, regard cher aux humanistes que Bruegel tout comme David Vinckboons nous imposent dans leurs tableaux de kermesse. L'allusion démontre que le Prince sait

50 *Semper praesto esse infortunia*, emblème p. 176, George Whitney, *A Choice of Emblems*, Londres 1586. Tamerlan désigne son fils Calyphus, en train de jouer aux cartes, comme l'image de la paresse et de l'esclave de ses passions. (Image of sloth, and picture of a slave) Il est exécuté sur le champ. Christopher Marlowe, *Tamburlaine*, Première partie, acte IV.

placer son histoire dans la perspective *sub specie aeternitas*, lucidité qu'il partage avec le couple au centre de la gravure d'après Vinckboons. La vision de l'homme limitée et faillible parce que dépendant des sens confinée à ce bas monde et les jeux de perspective qui en découlent se trouvent alors au sein de l'idéologie morale humaniste, dont on retrouve l'écho dans la poésie de John Donne.

> Tu ne vois qu'à travers des lunettes: ici-bas
> Le petit paraît grand: mais sur la tour de guet
> Monte et vois toutes choses sans faux-semblants
> *Of the Progresse of the Soul, Her ignorance in this life and knowledge in the next.* (293-5)

Dans la première partie de *Henri IV*, le Prince Hal propose comme un jeu sur les apparences fallacieuses dont sont prisonniers les hommes.[51] Il entend tromper l'opinion commune sur son compte avant de se racheter en dévoilant sa nature véritable. Falstaff et Hotspur lui servent alors de repoussoirs ou de miroir moral. Rappelons qu'Hotspur est d'entrée stigmatisé comme étant sot et Falstaff comme étant un pécheur stéréotypé. Dans la mise en scène de Michael Attenborough, Greg Gardner voit en effet en Hotspur «a lively foil to Hal's more pragmatic heroism »,[52] et, Lady Percy, dans une affirmation malheureusement très subjective, compare son défunt époux à un miroir modèle en lequel se miraient les jeunes hommes courageux.[53] Idéalement, les deux protagonistes permettront au Prince de prendre la mesure de deux extrêmes et de se placer à la position médiane qu'occupe le couple au centre de la gravure de Vinckboons. L'image de Kermesse permettrait, en quelque sorte, de visualiser la voie médiane qu'Aristote expose dans son traité de morale *Ethique à Nicomaque* déjà mis en rapport avec le thème l'éducation du Prince. Cependant l'image et, plus encore, l'œuvre théâtrale vont au-delà de la mise en scène d'une simple maxime morale. Elles en prévoient l'inaccessibilité. La petite butte permettant de surélever le couple dans la gravure, et la position de l'observateur extérieur, jugeant la folie du monde ne sont qu'un leurre.

Après avoir rendu apparente la vanité des aspirations politiques et militaires de Hotspur tout comme celle du rêve paillard de Falstaff par leur opposition caricaturale, le dramaturge montre le jeune Prince lui-même dupe d'apparences fallacieuses. L'erreur que commet le Prince dans la première partie est qu'il se croit maître du jeu, observateur privilégié de la folie des autres. Dans la deuxième partie il est obligé de s'inclure lui même dans le jeu tragique des apparences trompeuses inhérent à la condition humaine.

En effet, à la fin de la première partie Hal s'aperçoit qu'il ne peut faire confiance à la vue, puisqu'il a cru mort son compère Falstaff. La deuxième partie s'ouvre sur la

---

51 Naturellement il nous vient à l'esprit le passage de l'Acte I.2.193-215, « I know you all ».
52 *Cahiers Elisabéthains*, n°58, octobre 2000, p. 84.
53 *1Henri IV*.II.3.31-2.

personnification de la Rumeur qui sème la confusion. Puis, le Prince commet la même erreur devant son père endormi et, dans un élan sincère du fils accomplissant son devoir il prend le fardeau responsable de l'épuisement du père, la couronne. Ce geste est évidemment interprété comme celui d'un vulgaire voleur pressé d'emporter son butin. Le fils se rachète cependant par l'aveu bouleversant de son désir noble et juste. C'est alors que le roi Henri IV reconnaît avoir, lui, obtenu la couronne de façon détournée de manière à ce qu'elle paraisse volée. Bien malgré lui, le prince a répété le geste fâcheux du père[54], le voici chargé d'une culpabilité qui cadre mal avec ses aspirations fougueuses de roi soleil omniscient du début d'*Henri IV*. Du fait de cet « apprentissage » avant d'endosser les habits royaux Henri V est un roi conscient de sa faillibilité d'homme ou de sa folie propre.[55] Il fait désormais partie de cette humanité grouillante qui ne sait rien ou si peu, et tente de tenir debout au milieu d'un monde déboussolé en guettant désespérément les signes de la Providence. Les doutes et les interrogations dont témoigne le jeune roi font partie des questionnements humanistes à propos d'une insaisissable perspective morale vers laquelle tendent les motifs de la gravure de l'époque tout comme une partie de l'expérience théâtrale. Dans cette incertitude, la rédemption viendra de l'intérieur de chaque homme face à lui-même. Le rire satirique normatif mettant en cause les folies humaines se double alors d'un rire métaphysique dans lequel toutes les formes du savoir mondain ou institutionnel se disloquent. Les soupirs d' Henri V semblent bel et bien enfermer les lamentations du Prince de Danemark.

> Il se peut que tous soient dans l'erreur; sois sage et doute.
> En chemin inconnu, s'arrêter pour s'enquérir de sa route
> Ce n'est pas s'égarer.[56]
>
> *John Donne, Satyre III,* (77-8)

Josée NUYTS-GIORNAL

54 De nos jours, on pourra reconnaître ce geste comme étant un cas typique de répétition inconscient du secret familial. Voir Serge Tisseron, *Tintin chez le psychanalyste*, Aubier-Archimbaud, Paris 1985.
55 La conscience de cette identité partagée (appelée « shared identity » par Kent Cartwright dans *Theatre and Humanism*) est dans la tradition de l'humanisme nordique la condition d'une possible rédemption. *Théâtres du Monde*, n° 11, Avignon, 2001, « Savoir moral et théâtre », pp.37-38.
56 May all be bad; doubt wisely, in strange way/ To stand inquiring right is not to stray.

UN ASPECT DU RÊVE DANS LA *COMEDIA* DE LOPE DE VEGA

Quant à moi, prenant avec les songes
La mesure de ces avertissements de l'âme,
Je peux tout juste respirer...
(D. Alonso, *El caballero de Olmedo*)[1]

C'est à l'un des aspects du rêve auquel je m'intéresserai ici : le rêve prémonitoire, le rêve comme présage d'un événement (plutôt triste, funeste). Il s'agit d'un avertissement obscur, d'un signe inquiétant, d'une anticipation imaginaire sur ce qui va arriver au rêveur lorsqu'il ne rêvera plus. Il est vrai que le rêve n'a pas attendu Lope de Vega ni Freud pour être pris en considération. Présages et rêves prémonitoires sont issus d'un fond commun gréco-latin, ont une origine sacrée dans la mesure où nous savons que dans la religion romaine, par exemple, des officiants étaient spécialisés dans leur interprétation (Augures, Haruspices). A l'époque de Lope de Vega, il existe une forte mentalité superstitieuse, dans toutes les couches sociales, ce qui explique le recours dramatique au rêve et à son aspect prémonitoire maintes fois dans la *comedia*. Une grave question alors se pose : dans quelle mesure le rêve comme présage est-il compatible avec la foi catholique?

Du rêve prémonitoire dans quelques *comedias* lopesques

Les présages ou prémonitions ne sont pas seulement une interprétation subjective ou conventionnelle à partir d'une réalité physique externe et visible (animaux, chutes d'objets, comètes...) : les rêves et leur apparence chimérique impalpable se transforment souvent en faits bien concrets dont ils sont les signes avant-coureurs et symboliques à l'intérieur du théâtre de Lope de Vega.

Sans prétendre à l'exhaustivité en la matière, ni à une vérification intégrale du phénomène, je peux affirmer toutefois que ce sont les rêves annonciateurs de malheurs qui sont les plus denses et les plus utilisés dans les *comedias*. Ils possèdent une concision, un relief et une tonalité angoissants - pour l'individu qui en est au centre - tout à fait propres à l'atmosphère tragique. En même temps, l'interprétation des rêves - qui est une très antique

1 C'est moi qui traduis chaque fois. Je donne également le texte original (et l'édition utilisée) pour le lecteur hispaniste : "Yo, midiendo con los sueños / estos avisos del alma, / apenas puedo alentarme...", Acte II, v. 1784-1786 (éd. de Francisco Rico, Cátedra, Madrid, 1981).

science divinatoire[2] - pose de graves problèmes d'incompatibilité avec la foi catholique, aspect que je ne ferai qu'esquisser bientôt.

Commençons par le rêve d'un soupirant déçu, rêve qui ne baigne pas pour autant dans une atmosphère tragique insoutenable, si l'individu qui l'a fait s'estime le plus malheureux des hommes. Il s'agit du riche Ricardo évincé par le pauvre Leonido alors qu'ils rivalisaient pour conquérir Dorotea dans *La pobreza estimada*:

Celio. Tu pousses des cris dans la rue?
Ricardo. Il n'est plus temps que je taise mes tourments.
Ce n'était pas en vain que j'étais timide,
Etonné et mélancolique :
Ce n'était pas en vain que dans mes rêves une ombre
Pâle me conta d'une voix tremblante
Cet événement tragique.
.....
.....
Oh cœur astrologue!
Le terme est échu désormais.
Le pronostic est vérifié.[3]

Si le cœur et l'inconscient de Ricardo ont été "astrologues", ce qui est non moins certain c'est qu'il est *mal nacido* ("mal né"), et le rêve qui prédit son échec matrimonial n'est à mon avis qu'un aspect partiel d'une inquiétude fondamentale chez un être marginal, en dépit (ou à cause de) sa richesse.

Dans un tout autre registre, avec "l'étrange *comedia*" (*la extraña comedia*) qu'est *El ganso de oro*[4], nous avons le récit du songe prémonitoire du Roi de Naples (Belardo) qui sera traduit ici *in extenso* :

---

2 Rappelons brièvement la valeur essentiellement prémonitoire des rêves dans l'Egypte ancienne et l'importance de l'oniromancie dans cette civilisation. Quant aux Grecs, mentionnons l'importante *Clé des songes* d'Artémidore, ce spécialiste et praticien des songes du deuxième siècle avant Jésus-Christ, à qui Freud rendit hommage pour sa méthode d'analyse. Lope de Vega le connaît et le cite dans sa *Dorotea*, comme en témoigne ce dialogue entre Julio et Fernando : "Julio.- Quiero interpretar el sueño. // Fernando.- Habrás leído a Artemidoro" (Acte I, sc. 6).

3 "Celio.- ¿Voces das en la calle? // Ricardo.- No es tiempo ya que mis agravios calle. / No en balde estaba tímido, / Suspenso y melancólico : / No en balde en sueños una sombra pálida / me dijo con voz trémula / Este suceso trágico. // [...] Ricardo.- ¡Oh corazón astrólogo! / Ya se ha cumplido el término. / Cierto salió el pronóstico." (Acte II, p. 154b et 154c dans l'édition de la Biblioteca de Autores Españoles).

4 L'expression est d'Emilio Cotarelo y Mori, extraite de son prologue du tome I des *Obras dramáticas* de Lope de Vega (nouvelle éd. de la Real Academia Española, p. VII).

Je rêvais, Comte, que cette grande Sirène
Qui maintenant à Naples possède un sépulcre
M'est apparue alors que je dormais dans mon lit,
Avec une harpe dans les mains, et en chantant
Elle prophétisait mon injuste mort de la sorte :
"Oh, grande Parthénope, qui a pris mon nom
pour honorer mes ossements,
réveille-toi, car l'on veut te donner la mort,
sans que tu t'en rendes compte, et ce sera par traîtrise,
un homme de la même terre et du même sang que toi.
Mais prends cet anneau, car sans doute
Grâce à lui tu verras la dague, et voir
Ainsi le traître rendra impossible son acte.
Et elle me donna, enfin, Rodolfo, cet anneau.[5]

Il est évident que ce genre de songe est "providentiel" en ce sens qu'il fournit le moyen inespéré d'échapper à une mort certaine, puisque le futur meurtrier du Roi est invisible. D'un point de vue dramatique, ce rêve prémonitoire s'avère donc indispensable pour assurer une fin heureuse à la *comedia,* et un véritable coup de théâtre, puisque l'intervention du mage Felicio révèle à la fois au Roi et à son assassin pressenti, Silvero, qu'ils sont frères.

C'est aussi un cas unique dans le théâtre de Lope, semble-t-il, où le rêve qui pronostique la mort donne en même temps au rêveur le remède pour y échapper.

Mais ce qui est remarquable pour moi, et sans doute complètement extravagant pour d'autres, c'est surtout l'absence de frontière entre le rêve et la réalité, l'abstrait et le concret, puisque la grande Sirène du songe de Belardo lui remet un anneau - véritable talisman contre la mort - qui est en même temps la preuve tangible d'une relation avec l'irrationnel :

Le Comte. Comment, Seigneur? Il est donc vrai
qu'en songe la grande Sirène t'a parlé?
Le Roi. Tu ne vois pas la pierre d'où émane
une lumière céleste? Tu ne vois pas
que cet ouvrage n'est pas si étrange
puisqu'il est fait par un artisan mortel?
Le Comte. Fait peu banal, par mission du ciel

5 "Soñaba, Conde, que esta gran Sirena, / que tiene agora en Nápoles sepulcro, / me apareció, durmiendo yo en mi cama, / con una arpa en las manos, y cantado / profetizaba ansí mi injusta muerte : / "¡O, gran Partenopeo!, que mi nombre / en honra de mis huesos has tomado, / despierta, que te quieren dar la muerte, / sin que la veas, a traición un hombre / que es de tu misma tierra y de su sangre. / Pero toma este anillo, que sin duda / verás con él la daga, y que sea / ver al traidor tan imposible caso." / Y diome, al fin, Rodolfo, aqueste anillo." (Acte III, p. 181a, dans l'édition de la Real Academia Española, t. I).

concédée seulement à ton illustre cœur.[6]

En tout cas, l'atmosphère de cette *comedia* et de ce passage en particulier respire un singulier parfum de paganisme, et il est possible de percevoir, dans cette œuvre de jeunesse[7], un reflet de la mentalité renaissante et des valeurs que devait partager le public lettré des *comedias*.

Lope de Vega imagine un rêve éminemment tragique dans *El ultimo godo*, et d'autant plus tragique qu'il ne donne au rêveur aucune chance d'échapper à la mort, et que le drame annoncé n'est pas seulement celui d'un individu, mais celui de toute une nation : je veux parler du cauchemar du roi wisigoth Rodrigue.

Dès l'indication scénique[8], le lecteur est invité à se représenter le Roi dans un état d'agitation extrême, avec une épée dégainée contre un mystérieux ennemi. En fait le Roi vient de faire un cauchemar, et il oscille entre le monde du rêve et celui de la réalité :

La Reine. Jésus, Seigneur! Où allez-vous?
Rodrigue. Laissez-moi lui donner la mort.
La Reine. Où allez-vous de la sorte?
Vous ne voyez pas que vous vous trompez?
Rodrigue. Je dis que m'a réveillé
un alain qui hurlait,
et qu'il m'a accroché les vêtements.
La Reine. Qu'est-ce que le Roi a rêvé?[9]

Le cauchemar du Roi - avec ce chien agressif dont l'entourage ne sait pas très bien non plus de prime abord s'il est fictif ou réel - est un symbole qui a l'avantage de parler directement à la sensibilité et à l'imagination de tous les publics de Lope. En outre, ce chien méchant que le Roi n'arrive pas à tuer ni dans son rêve ni dans la réalité, autrement dit, ce chien qui le saisit et qui est lui-même insaisissable préfigure l'invasion arabe de l'Espagne, et la nouvelle ère des "Infidèles" qui se prépare. Et ce cauchemar qui vient après le viol de

6 "Conde.- ¿Cómo, señor? Luego ¿verdad ha sido / que en sueños te habló la gran Sirena? // Rey.- ¿No ves la piedra que de sí despide / una luz celestial? ¿No consideras / que no es esta labor tan peregrina / hecha de mano de mortal artífice? // Conde.- Raro suceso, por misión del cielo / sólo a tu pecho concedida.", Acte III, p. 181a (éd. citée *supra*).

7 Située par G. B. Morley et C. Bruerton dans l'intervalle 1588-1595.

8 Qu'on en juge plutôt à ces précisions : *Váyanse y salgan Rodrigo con la espada desnuda, la Reina teniéndole, y Teodoredo* (Acte II, p. 651a dans l'édition de F. C. Sainz de Robles, Aguilar, t. III, Madrid, 1974).

9 "Reina.- ¡Jesús, señor! ¿Dónde vais? // Rodrigo.- Dejad que le dé la muerte. // Reina.- ¿Adónde vais de esa suerte? / ¿Vos no veis que os engañáis? // Rodrigo.- Digo que me despertó / un alano dando aullidos, y me asió de los vestidos. // Reina.- ¿Qué es esto que el Rey soñó?" (Acte II, p. 651a, *op. cit.*).

la Cava entretient surtout un sentiment de malaise et s'intercale entre le débarquement de Muza, Tarife, Abembucar et la prise de Gibraltar.

La prémonition onirique et la mélancolie du dernier Roi wisigoth espagnol sont bien intégrées dans le drame historique de l'Espagne elle-même, et Lope réussit de la sorte à rendre vivant et pathétique un épisode qui pour important qu'il fût se situait à plus de huit siècles de son public.

Enfin, j'ai retenu le rêve de don Juan de Castro qui est plutôt horrible et sadique, et entretient lui aussi un rapport bien étrange avec la réalité. J'en rappellerai toutefois brièvement le contexte. Don Juan de Castro, dans la *Seconde partie* de la *comedia* du même nom, est profondément affligé de la terrible maladie qui a atteint Rugero, son grand ami. En effet, celui-ci souffre de la peste et d'un genre de lèpre, et seul don Juan ose aller le voir et le nourrir. Mais don Juan semble éprouver une autre cause d'affliction qu'il n'ose pas confier à son épouse Clarinda, mais qu'il dévoile dans ce monologue :

.....
Trois fois que je me suis endormi
Aux côtés de ma douce épouse,
J'ai rêvé un triste rêve
Et j'ai ouï une voix tragique.
Elle dit que Rugero recouvrera
La santé, si on lui donne à boire
Le sang, non pas de don Juan
- qu'il lui donnerait plutôt -
Mais le sang innocent et pur
De mes deux enfants. Ah! Quelle tristesse!
Quel père ne peut résister
A une sentence aussi dure?
J'en appelle, cieux courroucés,
A votre grande rigueur.[10]

Lope de Vega devait alors faire frémir plus d'un père et d'une mère à ce moment-là, et surtout juste après, lorsque don Juan tout en se lamentant s'apprête à tuer ses enfants chéris, Enrique et Lucela, pour sauver son ami. Cette scène m'a fait penser au sacrifice d'Abraham, mais dans le cas de la *comedia* lopesque, le motif est tout de même plus suspect, car dans l'épisode de la *Genèse* c'est Dieu qui met à l'épreuve son serviteur, et, dans

10 "Tres veces que me he dormido / De mi dulce esposa al lado, / Un triste sueño he soñado, / Y una voz trágica oído. / Dice que tendrá Rugero / Salud, si a beber le dan / La sangre, no de don Juan, / Que él se la diera primero, / Si no la inocente y pura / De mis dos hijos. ¡Ay triste! / ¿Qué padre no se resiste / A una sentencia tan dura? / Apelo, cielos airados, / De vuestro grande rigor." (Acte III, p. 412a, éd. Biblioteca de Autores Españoles, t. IV).

la pièce de Lope il est question d'une énigmatique "voix tragique" (*voz tragica*) des "cieux courroucés" (*cielos airados*) et d'un sacrifice au nom de l'amitié.

Lope de Vega, magistralement, met en scène l'holocauste que fait à l'amitié don Juan de Castro en ménageant des effets de rideaux : d'abord, lorsque le père les tire, se plaint à la vue de ses enfants innocents, et néanmoins passe à l'action, puis, lorsque le grand-père Eduardo demande à Floriana de les écouter, et alors qu'on croit voir deux cadavres d'enfants égorgés, ceux-ci apparaissent en excellente santé et disent : "Grand-père!..." [11]. Entre ces deux utilisations du rideau, il y a un autre effet scénique éprouvant : don Juan, d'une pâleur mortelle avec un vase plein de sang qu'il soustrait à la vue de la mère.

Que s'est-il passé? Don Juan a fait un rêve, et le chiffre trois hautement symbolique en annonçait le caractère fatidique. Il croit vraiment avoir égorgé ses propres enfants, et à moins de supposer qu'il continue de rêver - or rien ne le laisse croire dans le texte - un miracle a dû se produire entre les deux utilisations scéniques du rideau. Néanmoins, le grand-père est beaucoup moins sensible à la vertu de l'amitié que don Juan, et exile aussitôt son gendre considérant qu'il est un vile assassin. En outre, un second miracle a eu lieu : le fameux vase de sang a bien sauvé la vie de Rugero...

Les rêves prémonitoires et la foi catholique

Le problème majeur soulevé au Siècle d'Or espagnol par les rêves prémonitoires - tel qu'il apparaît dans la *comedia* lopesque - est bien leur compatibilité ou non avec la foi catholique. Je serai tenté de répondre par la négative, mais à part le cas du rêve de Monique, la mère du "divin Africain" (saint Augustin). En effet, la connaissance du futur dans l'orthodoxie catholique n'appartient qu'à Dieu. D'autant plus que l'étude des rêves était prise au sérieux par les civilisations païennes antiques comme celle de l'Egypte ou de la Grèce. Le rêve qui échappe en outre à la volonté et à la responsabilité de sujet sera donc tenu pour suspect.

Dans *El caballero de Olmedo*, le malheureux héros qui sera assassiné, don Alonso, a une prémonition de sa mort qui se prolonge de "*la inquietud de la noche*" au petit matin, puisqu'en ouvrant précipitamment la fenêtre il a assisté à un spectacle de mauvais augure dans son jardin : un chardonneret qui chantait a été attaqué par un vautour qui le guettait... Lope a mis en scène dans sa tragédie une mini-tragédie qui préfigure le destin final et funeste du chevalier d'Olmedo. Mais voici comment la future victime commente elle-même les divers présages :

.....
Quant à moi, prenant avec les songes
La mesure de ces avertissements de l'âme,
Je peux tout juste respirer;
J'ai beau savoir que toutes ces choses
Ne sont que mensonges,

11 "¡Abuelo!...", *ibidem*, p. 413a.

j'ai si peu d'espérance
que je n'ai plus le courage de vivre.[12]

Ce qui est curieux, c'est que don Alonso avait auparavant dit à son valet Tello qu'il avait fait des rêves pénibles, mais ne les raconte pas tout compte fait :

Tello.	Qu'y a-t-il?
Don Alonso.	J'allais oublier de te raconter
	des rêves que j'ai faits.
Tello.	Tiens donc! Tu en fais cas maintenant?
Don Alonso.	Non, je n'y crois pas, bien sûr,
	mais ils me causent de la peine.
Tello.	Cela suffit.
Don Alonso.	Il n'est pas rare de voir qualifier certains
	rêves de révélations de l'âme.[13]

Quoi qu'il en soit, don Alonso affirme ne pas donner crédit à ces funestes présages tout en ressentant une étrange peine. Il donne l'impression de dire tout haut ce qu'il est convenu de dire et de croire, mais de penser en réalité autre chose dans son for intérieur.

Il y a aussi ce cauchemar du Roi Rodrigue dans *El ultimo godo* déjà mentionné[14], qui suscite une profession de foi chrétienne autour de lui :

La Reine.	Monseigneur, vous ne devez
	Pas faire des rêves des vérités
	A l'encontre de la fidélité
	Que vous devez à votre foi;
	Calmez-vous, si cela vous est possible...
Rodrigo.	C'est de la mélancolie, pardieu!,
	Prenez, vous, cette épée,
	Et que ceux-ci sortent là-bas.[15]

12 Don Alonso : "Yo, midiendo con los sueños / Estos avisos del alma, / Apenas puedo alentarme: / Que con saber que son falsas / Todas estas cosas, tengo / Tan perdida la esperanza / que no me aliento a vivir." (Acte II, p. 174, *op. cit.*).

13 "Tello.- ¿Qué tenemos? // Don Alonso.- De decirte me olvidaba / unos sueños que he tenido. // Tello.- ¿Agora en sueños reparas? // Don Alonso.- No los creo, claro está; / pero dan pena. // Tello.- Eso basta. // Don Alonso.- No falta quien llama a algunos / revelaciones del alma." (*Ibidem*, Acte II, p. 172).

14 Voir *supra* la note 8.

Ou bien le cauchemar a une valeur prophétique sérieuse, et dans ce cas il est la manifestation d'une puissance supérieure à celle de l'homme, ou bien il n'est que chimère, et il convient de chercher la cause dans un état de santé déficient, comme pour la mélancolie. Et cette explication a pour avantage d'être compatible avec la foi catholique.

Il reste à préciser maintenant qu'il y a un cas dans une *comedia* à titre religieux (*El divino africano*) où le rêve a une valeur positive néanmoins du point de vue même de l'orthodoxie chrétienne. C'est au sujet du rêve de Monique qui l'a remplie de joie, car ce rêve-là lui montre son fils, Augustin, partageant la même foi qu'elle. Mais Augustin la contredit ainsi :

> Dans la religion
> chrétienne, comme superstition
> les rêves sont condamnés chaque jour.[16]

Ce à quoi réplique la sainte femme sans se troubler :

> Les rêves que le ciel nous envoie,
> - qui de fait sont des révélations -
> sont des vérités, non des illusions;
> regarde Joseph qui interprète
> la faim dont l'Egypte doit pâtir,
> regarde d'autres hommes célèbres,
> regarde l'ange qui apparaît
> à l'époux de Marie
> dans ses rêves.[17]

Ce passage est des plus éclairants, à mon avis : il y a donc rêve et rêve. Tous ne sont pas également blâmables et qualifiés de superstitieux. Il reste une sorte de rêve voulu et envoyé par Dieu qui est comparable à la vision des saints ou aux miracles. Ce sont des rêves de nature divine qui montrent la voie à suivre à la créature, tandis que les autres peuvent être d'essence diabolique.

---

15 "Reina.- Señor mío, no habéis / de hacer los sueños verdad / contra la fidelidad / que a vuestra fe le debéis; / sosegaos quien tal hiciera... // Rodrigo.- Melancolia es, ¡por Dios!, / tomad esa espada vos, / y ésos sálganse allá fuera" (*op. cit.*, Acte II, p. 651a).

16 "En la religión / cristiana, a superstición / los condena cada día" (Acte I, p. 210a).

17 "Los sueños que el cielo envía, / que en fin, son revelaciones, / verdades son, no ilusiones; / mira a Josef, que interpreta / la hambre a Egipto sujeta; / mira otros claros varones; / mira el ángel que aparece / al esposo de María / en sueños" (Acte I, p. 210a, édition Aguilar, t. III).

Un autre aspect, au moins, aurait pu être envisagé : par exemple, le fameux thème de la vie comme songe qui n'a pas attendu Calderon pour être présent dans le théâtre lopesque[18]. La vie sur terre est théâtrale, en ce sens que tout comme un spectacle elle est éphémère. Thème baroque, certes, mais qui mériterait chez Lope une étude systématique que je n'ai pu envisager *hic et nunc*. Je me suis donc limité à un aspect du rêve dans la *comedia* lopesque, le rêve prémonitoire, présage d'événement funeste le plus souvent, et à quelques exemples seulement, mais révélateurs, selon moi. L'important est de connaître la nature du rêve, son origine, pour lui accorder du crédit ou pas, pour savoir s'il est compatible ou non avec la foi catholique espagnole. Le rêve de Monique, dans *El divino africano*, a une cause "théologale", et par conséquent, dans son cas ne peut être que bénéfique, bien que ce genre de rêve, selon Pedro Ciruelo, pourrait très bien relever d'une origine diabolique, puisque, selon lui, "la cause théologale, ou surnaturelle, c'est lorsque les rêves se produisent par la révélation de Dieu, ou de quelque Ange bon, ou mauvais, qui émeut l'imagination de l'homme, et lui représente ce qu'il veut lui dire"[19]. Il est vrai que dans ce second cas, celui de l'origine diabolique, il y a comme enjeu la divination, la prétention de lire dans le futur, la superstition, la nécromantie, et le pacte secret avec le diable. On ne plaisante pas avec le rêve à l'époque de l'Inquisition. Encore moins au théâtre.

Christian ANDRES
Université de Picardie Jules Verne

18 Le thème est présent, par exemple, dans *Lo que ha de ser*. Voir mon paragraphe "1.5.6. *la vie comme songe*", p. 1314-1319) du t. III de ma thèse doctorale inédite *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'œuvre théâtrale de Lope de Vega*, Université de Paris X, 1987 (thèse consultable sur micro-fiches). Le présent article reprend (tout en les modifiant parfois) de larges extraits de ce travail. Pour d'autres précisions sur le cauchemar, le songe dans le chef-d'œuvre de Calderón, voir mon étude "Les femmes, l'amour et la beauté" dans *Lectures de Calderón.* La vie est un songe. Le grand théâtre du monde", ouvrage collectif sous la direction de Ricardo Saez, Presses Universitaires de Rennes, 1999, p. 23-45 (plus particulièrement les p. 24-26).

19 Voir *Tratado de las supersticiones* (*Parte segunda, Capit. Sexto. De los sueños*, p. 56-60 dans l'édition fac-similé de 1628, Collection Lafragua, Université Autonome de Puebla, México, 1986).

MARIVAUX RÊVE

Dans la scène 1 de *La Seconde Surprise de l'amour* (la première comédie que Marivaux ait signée de son nom), le thème du rêve est impliqué dans deux expressions convenues, empruntées par Marivaux au langage courant. Mais sous sa plume, une répétition du verbe « rêver », dont les deux occurrences se répondent symétriquement dans le dialogue de la Marquise et de Lisette, donne un certain relief à ce thème. Ce dernier est en fait détourné de son sens littéral pour exprimer, dans la bouche de la Marquise, son mépris des affirmations de sa servante. (Celle-ci se risque d'ailleurs, entre ces deux répliques de sa maîtresse, à un emploi similaire du participe « en rêvant ».)

Cette notion de rêve, indépendamment du contexte étroit de ces répliques, adhère à l'ambiguïté des rapports subjectaux des deux femmes, associées dans une osmose explosive où s'exerce tout le génie de Marivaux. D'autre part le rêve, d'après le rapprochement de certaines répliques, exprimerait le potentiel onirique du texte lui-même, son aptitude visionnaire qui nous vaut, pas seulement dans cette scène, une préfiguration des décapitations qui, quelques décennies plus tard, ne seront que l'expression caricaturale des tensions qui s'incarnent dans le rapport de la maîtresse et de la servante. Or ce problème relationnel est dépassé par celui des ou de la forme textuelle, dont le rapport des deux femmes serait la transposition scénique. Les deux premières scènes ne sont pourtant pas les plus exemplaires du raffinement structurel des scènes de cette comédie, qui toutes présentent un bâti symétrique, notamment balisé par les adverbes « oui » et « non »... Quoi qu'il en soit la scène 1 révèle déjà une recherche (inconsciente?) de la forme, adaptée faut-il croire, au rapport dualiste des deux femmes, qui se partagent successivement (et parfois quasi simultanément) les rôles du dominant et du dominé. (Cette scène s'articule en quatre panneaux. A : apparition des personnages, B : aveu de la tristesse de la marquise, C : dialogue à propos des hommes, et D : exhibition du miroir - la marquise en un premier temps refuse, puis accepte de constater les effets de la tristesse sur son visage. Ainsi découpée, la scène s'articule en 12 +10 +12 + (10+10) répliques.)

Rêve et symétrie

Dans la dixième réplique, ces mots de la Marquise : « Allez, vous rêvez, retournez-vous-en, je n'ai pas besoin de vous » trouvent un écho altéré dans la réplique 51, quand la Marquise rend le miroir : « Tu rêves »... (Le lecteur excusera les lacunes de ces citations, fragmentées pour la clarté de mon exposé.[1]) Les connotations les plus courantes du rêve sont ruinées par le contexte, comme à l'instar du rapport des deux femmes, dont l'aspect conventionnel masque en fait une profonde subversion de la hiérarchie sociale.

Ce passage du « vous » au « Tu », rendu encore plus décisif par la majuscule du «Tu», trouve sa raison apparente dans la réplique 34, où Lisette semble inconsciemment renvoyer la balle à la Marquise qui l'a accusée de rêver: « N'aurez-vous pas dormi en rêvant que vous ne dormiez-point? »

1 Je cite l'édition de Françoise Rubelin, *La Surprise de l'amour* suivi de *La Seconde Surprise de l'amour*, Le Livre de Poche, 1991.

Dans ce tutoiement, la Marquise ne fait que regagner un peu du terrain qu'elle ne cesse en fait de perdre au long de cette scène. Mais surtout cette question de Lisette nous livre la clé d'une esthétique littéraire dont tous les aspects se résument dans la tension du Oui et du Non[2], qui se confondent littéralement dans les propos que le Chevalier, dans la scène 6 de l'acte III, rétorque à son rival, soucieux d'être éclairé sur ses chances amoureuses[3]...

L'ambivalence du rêve et de la veille, dans la réplique de Lisette, est encore l'expression de celle du rapport des deux femmes. Ce rapport est aussi bien symbolisé par le miroir tendu par Lisette, dont la volonté semble absorber celle de sa maîtresse. Lisette, qui se risque à brosser le portrait, d'abord flatteur, puis inquiétant, de la Marquise, s'apparente au miroir qu'elle parvient à lui imposer. L'intérêt métaphorique de ce miroir est redoublé par ses deux interventions sur la scène. (La Marquise fait d'abord renvoyer le miroir puis, inquiétée par les allusions de Lisette à l'altération de sa beauté, accepte l'épreuve du miroir.)

La mimésis réciproque - ou le rapport spéculaire des deux femmes, suggéré par divers détails qui restent à citer -, trouve encore son expression métaphorique dans le « rêve » qui, dans ses formes les plus communes, est le lieu du brouillage des identités. (Sur le plan du rapport des personnages de cette comédie, il s'agit d'un danger, fustigé par les deux exclamations de la Marquise.) Le dramaturge philosophe, dans de nombreux essais, prend comme objet de réflexion ce danger qu'il exprime aussi bien dans ses comédies, notamment par des jeux textuels parfois très discrets. Ces jeux qui nous font d'ailleurs apprécier une maîtrise raffinée de la double-entente, sont encore le témoin du génie d'un écrivain-architecte. Le plan de chaque scène de cette comédie présente une construction en miroir, dont nous pourrons bientôt apprécier la netteté. La métaphore du miroir ne serait pas étrangère à cet aspect de la technique marivaldienne.

La remarque de la Marquise: « vous rêvez »... fustige la mimésis de Lisette qui, telle une ombre (un reflet dans un miroir - ou telle une somnambule enfermée dans un rêve) suit la Marquise : *Lisette la suit sans qu'elle le sache*, précise une didascalie. Au « Ah! » de la Marquise surprise répond aussitôt le « Ah! » de Lisette. Alors l'inversion graphique de ce «Ah! » dans la réponse de la Marquise: « Ha, c'est vous »... révèle une vague conscience du danger de cette imitation. Mais ce retournement, visible pour le lecteur (à moins de supposer que l'actrice interprétant la Marquise traduise la différence des deux exclamations), manifeste la volonté éveillée de l'auteur.

La réponse de Lisette : « Oui, madame » (réplique 4) est bientôt répétée dans la réplique 8 - en symétrie sur le panneau A. Or il ne s'agit pas d'une capitulation de Lisette. Cette répétition encadre de brèves répliques où le « je » de la Marquise perd son relief. Lisette questionnée répond ainsi: « Moi ? de rien : vous soupirez (...) je vous réponds de même.» L'impact de ce « Moi » trouve une sorte d'assentiment ambigu dans la réponse « Fort bien », qui peut pourtant s'entendre comme une volonté d'effacer ce « Moi, de rien » avec lequel assonnent les mots « Fort bien ». La Marquise déroutée s'interroge : « Je vous ai appelée, moi

2 Antoine Spacagna est l'auteur d'une thèse : *Entre le oui et le non : essai sur la structure profonde du théâtre de Marivaux*, Peter Lang, 1978, qui envisage l'esthétique de Marivaux à travers l'antagonisme du oui et du non, - mais sans accorder d'intérêt à leur énonciation dans le texte des pièces de Marivaux.
3 À la question angoissée du Baron: « dites-moi oui ou non », le Chevalier répond : « le oui et le non, qui ne se sont point présentés à moi, ne valent pas mieux que le langage que je vous tiens; c'est la même chose, assurément...» (p.175)

? » Alors la répétition par Lisette des mots « Oui, Madame » scelle la victoire dont ce « moi », appauvri par la minuscule et oppressé par la virgule, est la preuve. Cette victoire s'énonce encore dans la réplique à laquelle répond cette question de la Marquise. En disant : « vous marchez, je vous suis : j'attends le reste », Lisette semble être sur le point de dire : je suis vous (et ne suis pas en reste).

À cet instant le ressaisissement de la Marquise : « Allez, vous rêvez, retournez vous-en, je n'ai pas besoin de vous » suggère la signification la plus cruciale du rêve, qui nommerait le délire mimétique de la servante. (On peut songer aux *Bonnes* de Genet.) Lisette rétorque : « Retournez-vous-en! » Michel Deguy, lisant d'autres pièces de Marivaux[4], a fort bien analysé le procédé d'écriture qui suggère, par ces reprises en écho immédiates, une crise du sujet déjà très affirmée dans cette première scène.

La tristesse de la Marquise qui a perdu son mari est-elle authentique? Lisette bientôt la trouve « un peu trop négligée ». La Marquise est mimétiquement soumise aux modes de son temps, et son deuil apparaît comme une justification bienvenue de ce négligé. Enfermée dans le culte de son propre ego, elle va, au fil des trois actes, prendre conscience (dans une relative mesure) de la perversité de ces modes et de ce culte - autant d'effets culturels du désir mimétique. Son amour pour le Chevalier est d'ailleurs suspect, quand elle reconnaît en lui son double : « vous me ressemblez, » lui dit-elle en I, 7. Et l'amour du Chevalier prolonge curieusement l'amitié qu'il vouait au Marquis défunt auquel il ne croit pas pouvoir survivre et dont il partage (imite?) le talent épistolaire. (Sans rien dire du Baron, amoureux de la Marquise, et d'Angélique, la maîtresse perdue du Chevalier, dont les ombres croisées semblent commander l'attraction des deux personnages principaux.)

Lisette joue un certain rôle dans cette évolution spirituelle. La répétition de la Marquise, dans les répliques 13 et 21 de cette scène 1 : « laissez-moi » et « Eh! laissez-moi» marque son repli devant les embardées de Lisette, ce double qui travaille à la vider de son ego. Pour l'instant, la Marquise n'est victime que d'elle-même; mais en III, 12, les deux répliques de la Marquise, disposées en symétrie : « Hélas, Lisette, on me persécute, on veut que je me marie » et « Eh! laisse-moi, Lisette. Tu me persécutes aussi! » ont des accents christiques, totalement absents de la scène 1 du premier acte. La symétrie de ces deux scènes autorise à voir dans l'égarement des deux femmes, unies en III, 12 dans une épreuve partagée, un écho altéré, certes positif, des mentions dépréciatives du rêve en I, 1.

En III, 12, l'égarement spirituel de la Marquise : « je ne sais plus où j'en suis (...) Qu'est-ce donc que cet état-là? » imite celui de Lisette qui vient de dire : « Oh! je m'y perds, Madame; je n'y comprends plus rien. » L'accord des deux femmes est une inversion positive de leur complicité en I, 1, où la Marquise s'inquiète d'être « dans un terrible état » Et ce progrès spirituel est finement préparé en II, 7 - symétrie oblige - par une expression courante, où s'annonce imperceptiblement l'égarement final : « Où en suis-je donc, si le Chevalier n'est point jaloux: l'est-il? ne l'est-il point, on n'en sait rien ».... La plume de Marivaux suggère ainsi l'évidence du cheminement spirituel, associé par le relais textuel qui unit II, 7 et III, 12, au fil des idées qu'inspire le problème de la vanité de l'ego. D'autre part l'aveu de Lisette : « je n'y comprends plus rien » est un écho littéral d'une réplique de Lubin en I, 9, qu'elle n'a pourtant pas entendue. Dans cette scène où Lubin parle au cyclothymique Chevalier, cet aveu (« Je n'y comprend plus rien ») exprime le désaccord des deux hommes - malgré les velléités mimétiques de Lubin. Et le sens de cet aveu se retourne dans la bouche de Lisette en III, 12,

4 Micel Deguy, *La machine matrimoniale ou Marivaux*, Gallimard (Tel), 1986.

où les mêmes mots, quand Lisette partage sincèrement le désarroi de sa maîtresse, expriment l'accord des deux femmes.

Dans la suite de la première scène de l'acte I, la déclaration de Lisette (réplique 16) : « je ne veux pas vous laisser mourir de chagrin », en même temps qu'elle annonce la mort de l'ego - au bénéfice d'une émergence du 'soi'? - exprimerait le déni d'un désir meurtrier qui va se préciser, et auquel on ne peut, dans le cadre de cette scène, accorder un sens mystique. Une extrême ambiguïté caractérise l'agir de Lisette, et cette ambiguïté paraît s'exprimer dans son allusion au rêve inconscient de la Marquise...

Dans la suite du dialogue, le mot « quereller » dans la bouche de Lisette (« il (ne faut pas) quereller les gens qui sont attachés à nous ») appelle cette réponse de la Marquise : « votre zèle (...) me met en colère ». Plus que le « zèle », c'est le « nous » employé par Lisette - une menace pour l'ego de la Marquise - qui suscite cette colère. Lisette marque un recul : « il vaut mieux quereller que soupirer » ; mais c'est pour mieux, un peu après cette réplique, progresser de manière décisive dans la domination qu'elle exerce sur la Marquise. Celle-ci, en évoquant la mort de son époux, utilise le pronom « on » (« épouser ce que l'on aime »), qui suggère une banalisation de son expérience individuelle, dont Lisette va profiter en évoquant l'expérience similaire d'une dame que l'on devine être de moindre qualité.

Le chagrin, prétend la marquise, l'empêche de dormir. Or l'accusation de Lisette : «N'aurez-vous pas dormi en rêvant »... concernerait un autre rêve. Celui de la plume qui, - en retrait de tout calcul conscient? - improvise les détails temporels du veuvage (I, 1 et I, 7) et ceux de la retraite d'Angélique (I, 7). Après un mois de mariage, le décès du Marquis est suivi par six mois de pleurs, tandis qu'après huit mois de retraite, Angélique a pris le voile : « il y a deux mois que la chose est faite » (127). Le Chevalier commence par dire : « Vous savez où elle s'était retirée depuis huit mois pour se soustraire au mariage où son père voulait la contraindre ». Le calvaire d'Angélique a donc duré dix mois; mais on est tenté de comprendre que les six mois de pleurs de la Marquise, avoués dans ce même passage, révèlent une mauvaise écoute de la rivale d'Angélique, dont elle imite le destin : ces six mois de pleurs avant de tomber amoureuse du Chevalier équivaudraient aux six mois de réflexion angoissée, après lesquels Angélique aurait pris le voile, en renonçant au Chevalier. (Ce dernier évoque à deux reprises les « persécutions » du père, qui annoncent la situation de la Marquise en I, 12, stigmatisée par la répétition déjà soulignée du verbe « persécuter ».)

Quoi qu'il en soit, ces détails temporels : un mois, deux mois, six mois, deux mois - et les deux années d'assiduité qui ont précédé le mariage de la Marquise (I, 1) - nous apparaissent comme l'expression mathématique du drame de l'unité rompue, dont ces détails confondent les aspects célestes et violents. On peut même voir dans ces huit mois de persécution d'Angélique la lumière christique du nombre 8, tandis que les six mois de pleurs, mentionnés deux fois par la Marquise dans cette scène, évoquent plutôt la duplicité et l'illusion, dont le nombre 6 est l'expression symbolique dans notre culture. (La puissance onirique du texte intéresse en effet les mystères du Nombre. L'exemple limite de ce phénomène nous est fourni dans la scène 8 de l'acte II, où la réplique 24 recèle une étrange allusion d'Hortensius aux écrits de Sénèque, « *folio 24* ». C'est l'aspect limite des tendances auto réflexives du texte, qui s'aiguisent dans cette scène où les répétitions du mot « raison » s'auréolent du sens mathématique de ce mot, dont les sept emplois coïncident avec les sept autres mots désignant cette « raison ». Claudel ne croyait pas si bien dire, en justifiant son intérêt pour Marivaux par la perfection « mathématique » de ses pièces.)

Même les remarques de Lisette, après les plaintes de la Marquise veuve, nous valent une association désopilante - et funèbre - du Double et de l'Unité, dont le rapport même intéresse autant les relations subjectales de cette comédie que ses principes de composition. (« Un mois! c'est autant de pris. Je connais une dame qui n'a connu son mari que deux jours».)

Cette énigme intéresse donc l'esthétique de Marivaux, gouvernée par un idéal unitaire mis à mal dans ces détails. L'effet de miroir dans lequel interfèrent les individualités serait le support d'un questionnement énigmatique des lois de l'Harmonie.

L'identification de Lisette à la Marquise (son rêve de moins en moins caché) se précise à travers le thème des « hommes ». Lisette, qui ne se contente pas de dérober à la Marquise son ego, paraît se substituer aux amants potentiels de sa maîtresse, au gré de menus détails du texte que nous allons souligner. Marivaux nous propose là, comme ailleurs dans cette comédie, un reflet scabreux du mythe de l'Androgyne, associé à celui de l'Un, qui s'incarne avec plus d'évidence dans la capitulation amoureuse de la Marquise et du Chevalier à la fin de l'acte III. (Ce *happy-ending* a pour condition une série d'évictions sacrificielles, qu'il serait trop long de commenter ici.) Les aspects les plus spirituels du mythe de l'Androgyne, défini comme le mariage des principes antagonistes, sont d'ailleurs impliqués dans la réplique de Lisette : «N'aurez-vous pas dormi en rêvant que vous ne dormiez point? »

Les intentions meurtrières de Lisette, déplacées sur les hommes : « Est-ce que tous les hommes sont morts? » accompagnent une identification mimétique à la Marquise. (Cette question trouve un curieux écho en I, 7, dans la bouche de la Marquise qui demande à propos d'Angélique : « Est-ce qu'elle est morte? ») Et dans la même réplique cet aveu : «Vous me faites trembler » masque la volonté de faire trembler la Marquise. On est au milieu de la scène, et le conseil de Lisette, rendu scandaleux par l'usage du possessif : « ne méprisons jamais nos ressources » (les hommes) est contre-attaqué par la Marquise : « Mes ressources! » Inutile d'insister sur ce passage du « nos » à « Mes », qui nous précise la raison de celui du « vous (rêvez) » au « Tu (rêves) »...

Cette répétition du mot « ressources » se renouvelle dans la scène 7 du même acte, qui en compte 14. Dans cette scène 7, c'est le Chevalier qui emploie d'abord ce mot, à propos de l'amitié qu'il veut donner à la Marquise, et celle-ci lui fait écho après quelques répliques. On devine que l'amitié masque un sentiment amoureux partagé, qui contraste avec le climat conflictuel où germe la répétition du même mot dans la scène I. Pourtant l'attrait sexuel, désigné par les « ressources » dont parle Lisette, est encore masqué par l'amitié dont parle le Chevalier. Et dans la logique de ce relais, la substitution du Chevalier à Lisette, le passage du pluriel des « ressources » au singulier de la ressource amicale, révèle un aspect essentiel de l'esthétique de Marivaux, que l'on peut rattacher au mythe de l'Androgyne. Ce dernier est encore impliqué dans la symétrie de ces doublets textuels, dans les scènes 1 et 7 qui sont d'abord unies par l'équivalence, si expressive, des deux apparitions du miroir en 1 et, en 7, de la lecture en deux temps de la lettre écrite par le Chevalier à Angélique, que la Marquise *lit* et *relit* (didascalies), bien sûr en s'identifiant à la destinataire.

Toujours en 1, la Marquise observe : « vous me divertissez » (réplique 31). Et Lisette rappellera bientôt que Lubin, serviteur du Chevalier, « a tant diverti » la marquise (52). À la fin de cette scène, l'annonce de l'arrivée de Lubin par Lisette suit immédiatement cette phrase destinée à louer l'effet des yeux de la marquise sur les hommes : « que l'ennemi vienne, il y verra beau jeu ». Lubin est ainsi assimilé à son maître, le Chevalier dont Lisette, double de

Lubin, est aussi le reflet. Le caprice de la plume qui n'accorde pas le participe dans cette phrase de Lisette à propos des yeux de la Marquise : « ils m'auraient déjà brûlé, si j'étais de leur compétence; ils ne demandent qu'à faire du mal » (50) suggère l'identification de Lisette à l'amant futur de cette Marquise dont elle est pourtant devenue le double (le mot " compétence " qui suggère une aptitude plutôt masculine accentue cette ambiguïté).

Lisette commence par flatter la beauté mal entretenue de la Marquise, avant d'opérer un retournement d'opinion très progressif, qui détermine le recours au miroir. Dans un court espace de huit répliques, les thèmes de la vie et de la mort inspirent de menus détails du vocabulaire de Lisette. La réplique 34, où Lisette évoque le rêve de la Marquise, semble déterminer les détails à connotation morbide qui prennent le relais des allusions à la vie. Cet effet d'harmonie vient à point, après le mariage de la veille et du rêve qui en exprime tout le raffinement. Les indices morbides ne sont d'ailleurs pas évidents; ils ne s'imposent comme tels que par la double lecture de certains détails dont l'intérêt - et la violence - sont parfois soulignés par l'usage de la répétition, elle-même expression textuelle du dualisme.

Les déclarations de Lisette : « je suis d'avis de vous arranger un peu la tête. Labrie, qu'on apporte ici la toilette de Madame » (34) suggèrent l'idée d'un combat rituel. Et bientôt ces phrases : « mettez-vous là que je vous ajuste » (36) et « je voulais vous attendrir un peu pour un visage que vous abandonnez bien durement » (39) évoquent la préparation d'une offrande, que le verbe « attendrir » permet de qualifier de carnée. En effet le nom de Labrie s'auréole des valeurs sacrificielles qui s'attachent au pays de Brie, terre d'élevage par excellence. Mais la Marquise est elle-même responsable de la dureté de cette viande, d'après le relais les mots « attendrir » et «durement ». L'usage de cet adverbe, de même que celui du mot « impunément » (36), suggère le lien - onirique si l'on veut - qui unit le bourreau potentiel et sa victime (avant tout victime d'elle-même). Marivaux manifeste ainsi l'ambiguïté si douloureuse du rapport à double sens du prédateur et de la proie dans une société régie par le mimétisme. (Plus loin la remarque de Lisette : « Ne serait-ce pas un meurtre que de laisser dépérir ce teint-là » se passe de commentaire.) Et dans sa fermeté inquisitoire, la question de la Marquise : « Qu'est-ce que tu vas faire? » trahit une angoisse à laquelle Lisette répond avec une violence accrue, dont le miroir est l'inspirateur - et le signe visible. Les allées-venues de ce miroir sur scène, indice de la cyclothymie qui s'incarne en I, 9 dans le revirement du Chevalier, décidé à ne plus partir («Non, j'ai changé d'avis.»), sont-elles encore l'expression scénographique de la tendance répétitive qui s'accuse dans le suivi du texte, à ce moment précis de la scène 1?

Dans cette exclamation de Lisette : « Vous n'en voulez point! vous refusez le miroir, un miroir, Madame! » (36), la répétition du mot « miroir » semble motivée par l'usage même de cet objet, dont on pressent la valeur métaphorique eu égard à la technique d'écriture de Marivaux. Or cette répétition se prolonge dans celle du mot « coup ». La première occurrence est située dans la suite de cette réplique de Lisette : « cela serait sérieux, pour le coup, et nous allons voir cela »... La réplique suivante de Lisette recèle deux autres occurrences de ce mot : « De grâce, un petit coup d'œil sur la glace, un seul petit coup d'œil (...) tâtez-en seulement » (38). L'assonance des mots « grâce » et « glace » est très menaçante pour les valeurs spirituelles de la Grâce, qui s'épuisent au contact de la violence (toute spéculaire) de cette « glace ». (Dans la précédente citation, la répétition du mot « cela » semble vérifier, sur le plan du texte, la parenté symbolique peu évidente du « miroir » et de la violence des coups qui

sommeille sous l'allusion aux coups d'œil, réponse obligée à la violence de la sollicitude de Lisette.) À ce moment la violence sélective de la Marquise : «Oh tu m'ennuies (...). Je ne veux voir personne » (37) et bientôt : « Voyons donc, car il faut bien que je me débarrasse de toi » (47), ne fait que répondre, avec un moindre éclat, à celle de Lisette qui de son côté surenchérit sur le pouvoir habituel de sa maîtresse. Par leur intensité, ces répétitions s'imposent comme le chiffre de l'esthétique de Marivaux, rendue à la violence d'un affect obscur qui en inspire les formes, un affect à l'œuvre dans toutes les consciences, et dont le créateur semble d'abord étudier l'impact dans les rapports humains.

Un autre type de répétitions intéresse ce motif du miroir-glace. Entre les répliques 48 et 51, trois didascalies comprenant le mot « miroir » se succèdent. Les deux premières (« *On rapporte le miroir* » et « Lisette, *lui donnant le miroir* ») encadrent cette réplique de la Marquise : «Donne le miroir : tu as raison, je suis bien abattue » (49). Voilà suggérée la projection du " je " scripteur dans l'espace textuel (et scénique). Par ces didascalies parmi bien d'autres, la volonté de l'auteur s'immisce dans le rêve théâtral, où il questionnerait l'essence même de son génie. La réplique suivante de la Marquise dont Lisette évoque amoureusement les yeux et « l'œillade assassine » (une expression dont Marivaux semble apprécier le sens littéral) est précédée par une didascalie : « *rendant le miroir*. Tu rêves; on ne peut pas les avoir plus battus ».

« Oui, battus » rétorque Lisette. Dans l'espace de quatre répliques, une série lexicale se dessine, grossie par les emplois des mots « meurtre » et « mal »:

***miroir* - miroir - abattue - *miroir* - (meurtre) - mal - *miroir* - battus - battus**

Ce chiasme honore le rapport symbolique de la violence et du miroir. Et la présence des trois didascalies suggère la valeur autocritique de cette énigme, qui impliquerait le faire de Marivaux, dominé justement par la notion de chiasme. Après la troisième didascalie citée (*rendant le miroir*), ces mots de la Marquise :« Tu rêves »; pourraient se lire comme l'indice du potentiel onirique du texte, qui se manifeste avant tout dans des fantasmes d'égorgement, dont le poids métaphorique reste à apprécier. (La suite de cette citation : « on ne peut pas les avoir plus battus » suggère le lien de la violence et du rêve, qui a rapport à l'illusion, au double (quand la réalité se métamorphose, sans être vraiment autre). De même, la réplique 10 : « Allez, vous rêvez; retournez-vous-en, je n'ai pas besoin de vous » fait coïncider la passion de l'illusion et les châtiments, la violence qu'elle implique.)

La guillotine amoureuse

Ces fantasmes se précisent dans le texte du premier acte, au fil des scènes 11 et 12, dans une symétrie sophistiquée[5], mais encore dans la dernière scène du deuxième acte,

5 L'acte I compte bien 14 scènes; mais la progression de l'action proprement dite est suspendue après la scène 12 (les scènes 13 et 14 sont réservées à Hortensius, la victime émissaire la plus caractérisée de cette "comédie"). L'association de ces deux scènes fait pendant à celle des scènes 1 et 2, étroitement associées. Le thème filé de l'égorgement (scènes 1, 11, 12) suggère un curieux tête-bêche, impliquant les scènes 2, 13, 14... (On doit par ailleurs nuancer la dépendance des deux premières scènes. La scène 2 présente une symétrie interne, soulignée par les mots de Lubin : « être honnête » et « par honnêteté » dans les répliques 3 et 14, et par les expressions de Lisette et de Lubin : « il t'appartient bien

toujours en accord avec cette symétrie, apparemment impliquée par le symbolisme de ce thème horrible.

Le portrait que fait Lisette de sa maîtresse en I, 1 est littéralement réfléchi par celui du Chevalier, qu'elle brosse en I, 11 : « Tenez, Monsieur, l'ennui, la langueur, la désolation, le désespoir, avec un air sauvage brochant sur le tout, voilà le noir tableau que représente actuellement votre visage; et je soutiens que la vue en peut rendre malade »... (137). Cet effet de miroir textuel est corsé par l'allusion aux paroles du Chevalier qui, d'après Lisette, «ont un poison froid qui glace l'âme, et dont je sens que la mienne est gelée ».

L'identification de Lisette au Chevalier se trahit dans cette contagion du froid. Mais surtout le mot « glace » mérite qu'on le rapproche de la « glace » proposée par Lisette à la Marquise en I, 1. Le symbolisme morbide du miroir est confirmé par le froid de cette glace, relevé par la didascalie « *froidement* », qui introduit la courte réplique du Chevalier, à laquelle Lisette répond en évoquant son aspect physique, mais encore la « glace » de ses paroles. Cette didascalie, qui marque le milieu de l'espace graphique de cette scène, fait elle-même écho aux propos du Chevalier, dans la première réplique de la scène : « il me quitte aussi froidement que s'il quittait un rival ». Le Chevalier ne croit pas si bien dire, puisque c'est du Comte qu'il parle : son rival amoureux, qui vient de sortir de scène.

Le froid, la glace et la rivalité ont partie liée. Leur association dans cette scène 11 explicite le symbolisme du miroir-glace, chiffre matériel de la dualité. La symétrie des scènes 1 et 11 est elle-même l'objet de ce relais symbolique, intéressant le principe même de l'esthétique marivaldienne, vue comme l'expression transcendée du dualisme. La didascalie « *froidement* » (marque de l'auteur) suggère elle-même la profondeur autocritique de ce relais à travers lequel la conscience poétique de Marivaux appréhende son propre mystère, dans une sorte de rêve lucide dont la nature est peut-être visée dans l'allusion par Lisette à la confusion du rêve et de la veille, dans le sommeil de la Marquise. L'association réflexive de la Marquise et du Chevalier (confirmée par bien d'autres détails dans cet acte) nous vaut une résurgence très voyante du mythe de l'Androgyne, sur lequel Marivaux projette des ombres inquiétantes, et peut-être révélatrices de la violence qui fonderait ce mythe - et ceux qui lui sont associés.

Si Marivaux, comme l'observe Michel Deguy, signifie « mariage de rivaux », le miroir de la Marquise, et les fantasmes qui lui sont associés, pourraient fournir la matière d'une psychanalyse du créateur, dont le génie mécanicien est renié dans diverses déclarations où Marivaux récuse tout attrait pour la forme et tout respect des règles établies auxquelles elle est soumise. Ce déni trouverait son sens dans le dualisme violent, exorcisé dans une perfection formelle dont Marivaux n'aurait pas clairement conscience, même si les indices autocritiques de cette perfection s'imposent à notre attention.

La scène 12, par exemple, compte 11 répliques, centrées sur la sixième où le thème de l'unité rompue (Lubin séparé de Marion, à l'imitation du Chevalier séparé d'Angélique), joint à la tension du rapport de Lubin et de son maître (« mais mon maître ne veut pas que j'achève »), ne semble pas étranger à la symétrie des deux didascalies similaires concernant le Chevalier («*comme en se promenant* » et « *se promenant* ») qui introduisent les répliques 3 et

---

d'embarrasser Madame » et « ne vous embarrassez pas », dans les répliques 2 et 12 de cette scène de 16 répliques. L'axe médian de cette scène est marqué par une assez longue réplique de Lubin, dans laquelle ce dernier tient des propos qui trouvent bien leur place à cet endroit : « nous arrivâmes hier tous deux à Paris, Monsieur le Chevalier et moi »...)

7... Or cette harmonie trouve son sens dans la deuxième réplique : « Lubin. Ma foi, Angélique me coupe la gorge ».

Ces mots révèlent les intentions symboliques auxquelles on doit le miroir de la Marquise à sa toilette. Et l'expression « Ma foi » suggère une évaluation des enjeux métaphysiques de ce symbolisme qui implique l'idéal unitaire, fustigé dans cette gorge coupée. (J'ai montré ailleurs la présence du même symbolisme dans *Henry V* de Shakespeare, où cette réplique de Pistol, dans le texte original: « Oui, coupe la gorge, par ma foi » participe à une énigme textuelle similaire[6].)

Les « coups » qui, en I, 1, rebondissent dans la bouche de Lisette, trouvent un écho tardif mais fort bien situé dans la dernière scène de l'acte II - bien sûr dans la bouche du Chevalier. Ce dernier, dans la seizième réplique de cette scène qui en compte 33! imite plus évidemment Lubin parlant d'Angélique en I, 12. Parlant à la Marquise, qui se dérobe à l'aveu de ses propres sentiments, le Chevalier a ces mots : « Tenez, je trancherai tout d'un coup là-dessus : si je n'aimais pas Angélique, qu'il faut bien que j'oublie, vous n'auriez qu'une chose à craindre avec moi, qui est que mon amitié ne devînt amour »...

L'égorgement de Lubin par Angélique exprime sans doute le rêve inconscient du Chevalier, désireux d'un nouvel amour. Cet égorgement s'inverse à présent, dans l'usage du verbe trancher, dont le Chevalier est le sujet. - Mais c'est la même volonté de se débarrasser d'Angélique qui se masque dans ces propos. Pourtant son élan vers la Marquise est miné par l'usage du mot « coup », écho aux coups dont Lisette accable la Marquise, en sollicitant d'elle « un petit coup d'œil sur la glace ».

Dans la réplique du Chevalier, le sens discursif du verbe trancher confirme la valeur métaphorique la moins apparente de l'égorgement, associé à la loi qui gouverne les effets de symétrie, repérables à divers niveaux du texte. L'incertitude qui pèse sur la position axiale de cette réplique 16, dans cette scène de 33 répliques, trouve sa raison dans la réplique finale. Après avoir écouté le Chevalier qui réclame l'éviction d'Hortensius dont la livresque présence lui est insupportable (même s'il projette sur ce pauvre homme, d'ailleurs épris de Lisette, sa propre jalousie), la Marquise tranche : « Eh bien, Chevalier, il faut le renvoyer; voilà toute la façon qu'il faut faire ». La symétrie conserve ses droits, dans le rapport préoccupant des répliques 16 et 33, qui recouvre peut-être la « façon » - ou le faire de Marivaux.

La thématique de l'égorgement est donc liée, d'après le réseau de correspondances unissant ces quatre passages, aux aspirations unitaires qui s'incarnent dans la constitution du couple. Mais l'attraction de ses deux membres va de pair avec une succession d'évictions victimaires (Angélique, Hortensius, le Baron - et sa sœur) dans lesquelles se déplace la violence sacrificielle inhérente à la prédation amoureuse. Dans la scène 1 du premier acte, cette tendance victimaire prend une forme inédite, lorsque la Marquise consentant au miroir déclare à Lisette : « il faut bien que je me débarrasse de toi ». La réponse de Lisette : « Ah! je respire, vous voilà sauvée : allons, courage, Madame » conjugue la perversité de la victime consentante et le vice du tortionnaire dont elle épouse le point de vue. Cette ambiguïté contient en germe toutes celles qui entachent l'amour des deux héros de cette comédie.

---

6 Voir M. Arouimi, "*Henry V* et le *Livre des Nombres*", *Mélanges en l'honneur de Maurice Abiteboul*, ARIAS, 2001, pp.17-29.

Dans la "Septième feuille" de *L'indigent philosophe*, Marivaux évoque la « tendresse » de deux jeunes gens privés de la liberté de s'aimer, une tendresse dans laquelle il ne voit qu'un effet de « leur esprit de contradiction »[7]. À cet esprit est associée la perversité des nations qui se mettent elles-mêmes dans les fers quand on leur laisse trop de liberté. La tendresse amoureuse des partenaires de *La Seconde Surprise de l'amour* n'est pas moins soumise à cet esprit de contradiction : l'ombre du Marquis défunt, celle d'Angélique et la proximité de rivaux plus ou moins imaginaires alimentent cette tendresse.

D'autre part le génie de Marivaux nous vaut une étonnante préfiguration de l'extermination des nobles lors de la révolution française. Au-delà des intuitions de l'écrivain sur l'avenir social, ce « rêve » du créateur permettrait d'expliquer les raisons symboliques de la méthode choisie pour cette extermination. Le couperet de la guillotine serait, par sa matière réfléchissante, sa double face et bien sûr son tranchant, le signe matériel de la violence mimétique dont Marivaux, dans certains de ses essais philosophiques, cerne les aspects qu'elle prend dans le comportement social du peuple.

Le rêve tourne au cauchemar, mais le plus terrible sens de ce dernier concerne la vocation artistique de Marivaux. La lumière philosophique des essais regroupés dans divers *Journaux* imprègne ses comédies qui honorent la conception de la catharsis théâtrale, justement évoquée dans la dernière scène de l'acte I, où Hortensius parlant à Lubin justifie ainsi la morale et la philosophie qu'il apprend à la Marquise : « (cela sert) À purger l'âme de toutes ses passions. »

Cette catharsis, outre les thèmes abordés dans cette comédie, aurait pour moyen une certaine perfection formelle, dont Marivaux repousse l'idée dans certains de ses écrits, pour la tourner en dérision dans l'évocation par Lisette de la « rhétorique » d'Hortensius en I, 2. Cette scène sacrifie comme les autres à la *dispositio*, avec la symétrie du « adieu » et du « Bonjour » (mis pour un deuxième adieu) de Lisette, dans les répliques 7 et 11 de cette scène qui compte vingt répliques. (Cette légère entorse à la symétrie est nuancée par les deux dernières répliques, couturées de didascalies qui annoncent l'arrivée de la Marquise et la sortie de Lisette.) Et ces vingt répliques sont centrées sur cette déclaration d'Hortensius (réplique 10) : « On doit son cœur à ceux qui vous donnent le leur, je vous donne le mien : *ergo*, vous me devez le vôtre.» Lisette dans sa réponse immédiate retourne dans un sens négatif ces arguments qui expriment peut-être l'idéal humain - le rêve le plus authentique de Marivaux, dont Lisette se joue: « on ne doit son cœur qu'à ceux qui le prennent; assurément vous ne prenez pas le mien: *ergo*, vous ne l'aurez pas. Bonjour. » Le choc des deux répliques, joint à la logique déductive à laquelle Lisette donne ses couleurs les plus néfastes, peut évoquer, dans une rêveuse anticipation, les avatars les plus modernes de l'esprit de contradiction, lequel inspire les progrès matériels aussi bien que les comportements humains.

(Avec ces deux répliques dans la bouche d'Hortensius et de Lisette, douloureusement confrontés, l'intuition de Marivaux confirme le fait, signalé par Masao Yamaguchi, que « la logique ou la pensée humaine ont un mécanisme en commun avec le mode de pensée qui crée le bouc émissaire »[8].)

---

7 Marivaux, *Journaux et Œuvres diverses*, Classiques Garnier, 1988, p.321.

8 Masao Yamaguchi, « Vers une poétique du bouc émissaire », *Violence et Vérité autour de René Girard*, Colloque de Cerisy, Grasset, 1985, p.421-433.

Hortensius renie lui-même sa rhétorique, inférieure au pouvoir inspirateur, au fond non moins suspect, des yeux de Lisette. Parle-t-il pour Marivaux, soupçonneux de la violence avec laquelle son art a partie liée? Le livresque Hortensius, par le nom qu'il porte, incarne l'espace ambigu du jardin qui sépare, voyante symétrie, la maison de la Marquise et celle du Chevalier. En croyant illustrer le jardin des lettres par des fleurs nouvelles, Marivaux rêve. Car nous le voyons se battre avec ce qui, dans notre culture, est la négation des fleurs. Mais même cette veille angoissée (comme celle de la Marquise en I, 1) ne vaut pas mieux qu'un rêve, quand elle ne s'affranchit pas des illusions de l'art et de ses charmes, ses effets de moire. C'est le sens le plus haut qu'il faudrait reconnaître au « rêve » que la Marquise et Lisette, au début de cette comédie, se jettent à la tête.

Michel AROUIMI
Université du Littoral

RÊVE ET RÉALITÉ DANS *LA PETITE CATHERINE DE HEILBRONN* DE KLEIST

Le célèbre écrivain romantique Novalis prétendait que la vie réelle de l'homme se déroulait en phase nocturne, pendant son sommeil. Il n'est pas étonnant que Kleist, autre illustre représentant du romantisme allemand, lui-même doué d'une imagination et d'une sensibilité très vives, ait réservé au rêve une place primordiale dans ses pièces. Son drame très connu *Le Prince de Hombourg* débute par une scène nocturne, au cours de laquelle le héros est présenté dans un état somnambulique.

Dans *La petite Catherine de Heilbronn*, composée en 1810, l'action se noue et se développe autour des rêves que font les deux figures principales, Catherine et le comte Frédéric Wetter de Strahl. Ces visions oniriques, clefs de voûte d'une histoire qui se déroule au Moyen Âge, ne sont pas dévoilées de prime abord. Celle du comte est décrite à la scène 9 de l'acte II. Le comte, malade, voit, au cours d'un évanouissement profond, un ange le conduire auprès d'une jeune fille, sa future fiancée, qui serait fille d'empereur. Après sa guérison, il ne pense plus qu'à retrouver celle qui lui est destinée. Quant au rêve de Catherine, il se trouve mentionné à la scène 2 de l'acte IV. Il est complémentaire du précédent. Catherine également a eu la révélation de son futur époux, la nuit même, celle de la Saint-Sylvestre, où elle est apparue au comte. Toute la pièce repose sur ce jeu de correspondances et sur les répercussions psychologiques de ces songes chez les deux intéressés.

Kleist se livre donc à toute une réflexion sur le rêve. Son approche s'inscrit-elle dans une perspective romantique de réhabilitation de l'imaginaire? Deux axes principaux peuvent être envisagés: d'une part le rêve comme signe distinctif d'hypersensibilité et de déséquilibre psychique, comme source de comportements aberrants, bref, son antinomie avec la raison, et, d'autre part, sa capacité à révéler un autre univers, à guider les hommes vers la vérité.

Rêve et folie

Kleist s'attache à démontrer que le rêve est le fait d'individus hors-norme, particulièrement réceptifs, qui suscitent chez le commun des mortels perplexité et indignation, et apparaissent comme des fous ou des malades.

Ainsi le comportement de Catherine semble-t-il aberrant. Son père, l'armurier Théobald, la croit envoûtée et accuse Frédéric de Strahl de lui avoir jeté un sort. Lorsqu'elle l'a aperçu pour la première fois, elle est en effet tombée en syncope:

Pâle comme une morte, les mains jointes en adoration, touchant le sol de la poitrine et du crâne, elle s'abat à ses pieds comme si l'éclair l'avait anéantie.[1]

Catherine a une réaction brutale, inattendue. Elle se comporte en visionnaire, favorisée d'une apparition surnaturelle, mais en l'occurrence, c'est un être humain qui revêt, à ses yeux, l'aspect d'une divinité. Elle se prosterne et adore le comte de Strahl, comme un personnage venu de l'au-delà. Cette attitude présente tous les signes extérieurs d'un

1 Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, erster Band, *Das Käthchen von Heilbronn*, München, Carl Hanser Verlag, 1984, I, 1, p. 435.

dérangement mental, ce qui apparaît encore plus nettement, lorsque le comte quitte l'atelier de l'armurier:

La fillette, semblable à une égarée, privée de l'usage de ses cinq sens, les mains levées, se jette sur le pavé de la rue, d'une hauteur de trente pieds. Et elle se brise les deux cuisses...[2]

L'incapacité de mesurer le danger, les dommages corporels qu'elle s'inflige sont autant d'indices d'aliénation. Catherine a perdu le sens des réalités matérielles et même de sa propre sauvegarde. Kleist se plaît à dépeindre un état psychique déroutant, qui choque les braves bourgeois, incarnés par le père de Catherine. Il confère ainsi au phénomène banal du coup de foudre une dimension autre, paranormale, inquiétante. Il le présente comme une possession, un appel invincible, une attraction irraisonnée.

En effet, à partir du moment où elle a aperçu le comte, Catherine est dépossédée d'elle-même et ne veut plus le quitter:

Depuis ce jour, elle le suit aveuglément de lieu en lieu, comme une prostituée. Les pieds nus, exposés aux cailloux, elle va, guidée par le rayonnement de ce visage, qui lui étreint l'âme comme le ferait un cordage cinq fois tordu.[3]

Kleist campe une hallucinée, que la psychanalyse pourrait qualifier d'hystérique ou de névrosée, une femme que l'amour désaxe, au point de lui ôter tout souci des conventions, toute pudeur féminine:

Elle marche derrière lui, tel le chien qui a goûté à la sueur de son maître. Et elle couche maintenant dans ses écuries, pareille à une fille de ferme...[4]

L'amour qu'évoque Kleist reflète l'extrémisme, la soif d'absolu romantiques. Il est antinomique de la raison, car il refuse toute limite alors qu'elle en prescrit. Il ignore la mesure, les précautions, il bouscule les préjugés, il dérange la société, dont il enfreint les règles de bienséance. Or il se cristallise à partir d'un rêve que la jeune fille prend pour une communication de l'au-delà.

Au regard extérieur, la voyance prend la forme de la démence, Catherine ne peut que passer pour une folle. Le comte qu'elle importune la qualifie « d'insensée », « d'enchantée »[5]. Kleist dépeint un amour sacrificiel et masochiste, qui se nourrit de souffrances. Absorbée par une unique pensée, celle du comte, Catherine se soumet à des conditions de vie dures et infamantes, au point de coucher dans les écuries. Mais brûlée par un feu et une certitude intérieures, elle est insensible aux contingences matérielles. Kleist décrit un cas pathologique et semble s'inspirer des découvertes médicales de l'époque, mesmérisme, hypnose, catalepsie.

Le comte lui aussi, sous une normalité apparente, et bien qu'il repousse Catherine et se moque d'elle, semble relever du domaine pathologique, appartenir à cette race d'êtres fragiles et impressionnables, dont Kleist, avec ses crises de dépression et d'amnésie, se sent frère. Le comte a été atteint d'une grave maladie:

2 *Id.*
3 *Id.*
4 *Ibid.* I,1, p. 437.
5 *Ibid.* I,2, p. 443.

Vers la fin de l'avant-dernière année, le comte tomba malade après un étrange accès de mélancolie dont personne ne put sonder la cause. Abattu, le visage enflammé, il délirait.[6]

L'origine psychique de la maladie est mise en lumière. En fait, le comte souffre d'une affection typiquement romantique: le vague à l'âme, la mélancolie, le « spleen », provenant d'une aspiration perpétuellement frustrée à un idéal inaccessible, d'une incapacité à s'adapter au monde ambiant:

Dans la folie de la fièvre, tous les secrets de son cœur lui venaient aux lèvres. Il disait mourir volontiers. La jeune fille capable de l'aimer n'existait pas. La vie sans amour, c'était la mort. Il appelait le monde un tombeau, et le tombeau un berceau dans lequel il allait renaître à une nouvelle vie.[7]

Il présente les symptômes du désespoir romantique, d'une tendance à l'autodestruction morbide: dégoût de la vie, sentiment d'être méconnu, de ne pouvoir rencontrer l'âme sœur, fascination de la mort, considérée comme passage et renaissance. Il témoigne même au sein de sa souffrance d'une certaine complaisance, d'un certain égocentrisme, et apparaît comme l'artisan de son mal, ce qui donne de lui une image anachronique, car il ne possède nullement la robustesse et la solidité morale que l'on serait en droit d'attendre d'un chevalier du Moyen Âge, d'un guerrier endurci par les combats.

Kleist transpose au Moyen Âge la problématique romantique, une problématique qui correspond à son vécu personnel. Lui-même souffrait de difficultés sexuelles lui interdisant le mariage. Il rompit ses fiançailles avec Wilhelmine von Zenge, et, bien qu'il ait suscité l'amour de plusieurs femmes, il ne s'est jamais lié à aucune d'elles. Par son suicide avec Henriette Vogel, une femme mariée, atteinte du cancer, il révèle son désespoir existentiel, et trouve dans la mort à deux une alternative à l'union qu'il ne pouvait réaliser dans la vie. Il reporte donc sur son héros une part de sa propre sensibilité. Il en fait un marginal, un incompris comme lui.

Il est symptomatique qu'au début de la pièce, le comte apparaisse sous les traits d'un accusé. Il est traité de « Satan », de « sorcier »[8] par le vieux Théobald, et doit se justifier devant les juges de la Sainte-Vehme, tribunal ecclésiastique secret. Il se trouve isolé face à un groupe humain. Assurément, il sera disculpé.

Il n'empêche que Kleist campe ici un couple de personnages dont le comportement est source de scandale pour le commun des mortels. C'est une situation qu'il connaît bien. Lui-même scandalise sa famille par sa vie instable et son incapacité à s'assurer des revenus. Dans le milieu littéraire, il s'attire l'aversion de Goethe, qui juge son art malsain et inquiétant. Cet isolement se trouve transposé chez ses héros.

Catherine et Frédéric se situent en marge du monde. Visités d'intuitions, qui n'ont rien de rationnel, ils se heurtent à un rejet général. Ainsi, le comte est-il une deuxième fois sommé de s'expliquer, cette fois-ci, non plus devant la Sainte-Vehme, mais devant l'empereur, qu'il prétend être le père réel de Catherine. Kleist dépeint des personnages, mis par leur rêve au ban de la société, car ils sont détenteurs d'informations dont ne dispose pas leur entourage. Le rêve est la marque de leur différence, et il l'aggrave par la prescience qu'il leur communique.

---

6 *Ibid.* II,9, p. 469.
7 *Id.*
8 *Ibid.* I,2, p. 452.

Aux yeux du monde, de tels êtres passent pour fous. C'est ce que démontre Kleist, qui, à l'inverse, envisage la folie sous un angle positif, comme une capacité de divination, une autre approche du réel, une autre hiérarchie des valeurs. En s'attachant aux pas du comte, Catherine se comporte en femme dénuée de dignité, mais, si elle s'humilie ainsi, c'est parce que son amour, sa confiance dans le plan divin qui lui a été révélé, l'élève au-dessus d'elle-même, lui fait mépriser les jugements des hommes, change sa conception de l'important et de l'accessoire. Le rêve ne peut donc que déboucher sur un comportement, qui, évalué selon les normes communes, paraît incompréhensible.

Et si l'on cherche à le faire coïncider avec la raison, à l'interpréter, alors on l'appauvrit, on le prive de sa dimension surnaturelle, et l'on se fourvoie.

Rêve et raison

Kleist montre en effet dans sa pièce les effets dévastateurs qui résultent d'une tentative d'explication, de rationalisation du rêve. Rêve et raison sont, de même que sentiment et intellect, deux domaines antinomiques qui ne peuvent s'accorder. En cherchant à les concilier, le comte de Strahl va commettre une erreur et s'égarer.

Cette vision qui lui a révélé sa promise sous les traits d'une fille d'empereur l'empêche d'écouter la voix de son cœur, car Catherine, fille d'un humble armurier, ne correspond pas à cette prédiction. Revisité par la raison, le rêve s'avère perturbant. Dans le cas présent, il renforce les préjugés nobiliaires du héros, et le pousse à écarter celle qu'il aime. Il refuse catégoriquement l'idée de l'épouser, mais le regrette:

> Catherine! Pourquoi ne puis-je te dire mienne?[9]

Il la sacrifie à son orgueil de caste, comme cela ressort d'une déclaration qu'il fait devant les portraits de ses ancêtres:

> Bien que je l'aime, je ne la veux pas pour femme. Je me joins à votre fière lignée;...[10]

Son rêve l'ancre donc dans ses préventions contre une union avec Catherine, en lui faisant miroiter la perspective d'une alliance prestigieuse. Paradoxalement, la révélation dont il a bénéficié, loin de l'aider à exécuter les plans divins, l'en éloigne. En voulant être fidèle à la prédestination, il la trahit. Ainsi Kleist dépeint-il un homme aveuglé, pour lequel tout est prétexte à erreur, et qui mésuse des clartés spéciales dont il est favorisé pour s'abuser encore plus lourdement.

Au nom de la révélation qui lui a été faite, le comte, non seulement se détourne de celle qu'il devrait épouser, mais encore choisit celle qui ne lui convient pas, Cunégonde de Thurneck. Il la choisit sans l'aimer, parce qu'elle se dit arrière petite-fille d'empereur. En apprenant cela, la servante Brigitte s'écrie:

> Le rêve du comte de Strahl s'est réalisé![11]

---

9 *Ibid.* II,1, p. 454.
10 *Id.*
11 *Ibid.* II,9, p. 469.

Vers la fin de l'avant-dernière année, le comte tomba malade après un étrange accès de mélancolie dont personne ne put sonder la cause. Abattu, le visage enflammé, il délirait.[6]

L'origine psychique de la maladie est mise en lumière. En fait, le comte souffre d'une affection typiquement romantique: le vague à l'âme, la mélancolie, le « spleen », provenant d'une aspiration perpétuellement frustrée à un idéal inaccessible, d'une incapacité à s'adapter au monde ambiant:

Dans la folie de la fièvre, tous les secrets de son cœur lui venaient aux lèvres. Il disait mourir volontiers. La jeune fille capable de l'aimer n'existait pas. La vie sans amour, c'était la mort. Il appelait le monde un tombeau, et le tombeau un berceau dans lequel il allait renaître à une nouvelle vie.[7]

Il présente les symptômes du désespoir romantique, d'une tendance à l'autodestruction morbide: dégoût de la vie, sentiment d'être méconnu, de ne pouvoir rencontrer l'âme sœur, fascination de la mort, considérée comme passage et renaissance. Il témoigne même au sein de sa souffrance d'une certaine complaisance, d'un certain égocentrisme, et apparaît comme l'artisan de son mal, ce qui donne de lui une image anachronique, car il ne possède nullement la robustesse et la solidité morale que l'on serait en droit d'attendre d'un chevalier du Moyen Âge, d'un guerrier endurci par les combats.

Kleist transpose au Moyen Âge la problématique romantique, une problématique qui correspond à son vécu personnel. Lui-même souffrait de difficultés sexuelles lui interdisant le mariage. Il rompit ses fiançailles avec Wilhelmine von Zenge, et, bien qu'il ait suscité l'amour de plusieurs femmes, il ne s'est jamais lié à aucune d'elles. Par son suicide avec Henriette Vogel, une femme mariée, atteinte du cancer, il révèle son désespoir existentiel, et trouve dans la mort à deux une alternative à l'union qu'il ne pouvait réaliser dans la vie. Il reporte donc sur son héros une part de sa propre sensibilité. Il en fait un marginal, un incompris comme lui.

Il est symptomatique qu'au début de la pièce, le comte apparaisse sous les traits d'un accusé. Il est traité de « Satan », de « sorcier »[8] par le vieux Théobald, et doit se justifier devant les juges de la Sainte-Vehme, tribunal ecclésiastique secret. Il se trouve isolé face à un groupe humain. Assurément, il sera disculpé.

Il n'empêche que Kleist campe ici un couple de personnages dont le comportement est source de scandale pour le commun des mortels. C'est une situation qu'il connaît bien. Lui-même scandalise sa famille par sa vie instable et son incapacité à s'assurer des revenus. Dans le milieu littéraire, il s'attire l'aversion de Goethe, qui juge son art malsain et inquiétant. Cet isolement se trouve transposé chez ses héros.

Catherine et Frédéric se situent en marge du monde. Visités d'intuitions, qui n'ont rien de rationnel, ils se heurtent à un rejet général. Ainsi, le comte est-il une deuxième fois sommé de s'expliquer, cette fois-ci, non plus devant la Sainte-Vehme, mais devant l'empereur, qu'il prétend être le père réel de Catherine. Kleist dépeint des personnages, mis par leur rêve au ban de la société, car ils sont détenteurs d'informations dont ne dispose pas leur entourage. Le rêve est la marque de leur différence, et il l'aggrave par la prescience qu'il leur communique.

---

6 *Ibid.* II,9, p. 469.
7 *Id.*
8 *Ibid.* I,2, p. 452.

Aux yeux du monde, de tels êtres passent pour fous. C'est ce que démontre Kleist, qui, à l'inverse, envisage la folie sous un angle positif, comme une capacité de divination, une autre approche du réel, une autre hiérarchie des valeurs. En s'attachant aux pas du comte, Catherine se comporte en femme dénuée de dignité, mais, si elle s'humilie ainsi, c'est parce que son amour, sa confiance dans le plan divin qui lui a été révélé, l'élève au-dessus d'elle-même, lui fait mépriser les jugements des hommes, change sa conception de l'important et de l'accessoire. Le rêve ne peut donc que déboucher sur un comportement, qui, évalué selon les normes communes, paraît incompréhensible.

Et si l'on cherche à le faire coïncider avec la raison, à l'interpréter, alors on l'appauvrit, on le prive de sa dimension surnaturelle, et l'on se fourvoie.

Rêve et raison

Kleist montre en effet dans sa pièce les effets dévastateurs qui résultent d'une tentative d'explication, de rationalisation du rêve. Rêve et raison sont, de même que sentiment et intellect, deux domaines antinomiques qui ne peuvent s'accorder. En cherchant à les concilier, le comte de Strahl va commettre une erreur et s'égarer.

Cette vision qui lui a révélé sa promise sous les traits d'une fille d'empereur l'empêche d'écouter la voix de son cœur, car Catherine, fille d'un humble armurier, ne correspond pas à cette prédiction. Revisité par la raison, le rêve s'avère perturbant. Dans le cas présent, il renforce les préjugés nobiliaires du héros, et le pousse à écarter celle qu'il aime. Il refuse catégoriquement l'idée de l'épouser, mais le regrette:

> Catherine! Pourquoi ne puis-je te dire mienne?[9]

Il la sacrifie à son orgueil de caste, comme cela ressort d'une déclaration qu'il fait devant les portraits de ses ancêtres:

> Bien que je l'aime, je ne la veux pas pour femme. Je me joins à votre fière lignée;...[10]

Son rêve l'ancre donc dans ses préventions contre une union avec Catherine, en lui faisant miroiter la perspective d'une alliance prestigieuse. Paradoxalement, la révélation dont il a bénéficié, loin de l'aider à exécuter les plans divins, l'en éloigne. En voulant être fidèle à la prédestination, il la trahit. Ainsi Kleist dépeint-il un homme aveuglé, pour lequel tout est prétexte à erreur, et qui mésuse des clartés spéciales dont il est favorisé pour s'abuser encore plus lourdement.

Au nom de la révélation qui lui a été faite, le comte, non seulement se détourne de celle qu'il devrait épouser, mais encore choisit celle qui ne lui convient pas, Cunégonde de Thurneck. Il la choisit sans l'aimer, parce qu'elle se dit arrière petite-fille d'empereur. En apprenant cela, la servante Brigitte s'écrie:

> Le rêve du comte de Strahl s'est réalisé![11]

---

9 *Ibid.* II,1, p. 454.
10 *Id.*
11 *Ibid.* II,9, p. 469.

RÊVE ET RÉALITÉ DANS *LA PETITE CATHERINE DE HEILBRONN* DE KLEIST

Le célèbre écrivain romantique Novalis prétendait que la vie réelle de l'homme se déroulait en phase nocturne, pendant son sommeil. Il n'est pas étonnant que Kleist, autre illustre représentant du romantisme allemand, lui-même doué d'une imagination et d'une sensibilité très vives, ait réservé au rêve une place primordiale dans ses pièces. Son drame très connu *Le Prince de Hombourg* débute par une scène nocturne, au cours de laquelle le héros est présenté dans un état somnambulique.

Dans *La petite Catherine de Heilbronn*, composée en 1810, l'action se noue et se développe autour des rêves que font les deux figures principales, Catherine et le comte Frédéric Wetter de Strahl. Ces visions oniriques, clefs de voûte d'une histoire qui se déroule au Moyen Âge, ne sont pas dévoilées de prime abord. Celle du comte est décrite à la scène 9 de l'acte II. Le comte, malade, voit, au cours d'un évanouissement profond, un ange le conduire auprès d'une jeune fille, sa future fiancée, qui serait fille d'empereur. Après sa guérison, il ne pense plus qu'à retrouver celle qui lui est destinée. Quant au rêve de Catherine, il se trouve mentionné à la scène 2 de l'acte IV. Il est complémentaire du précédent. Catherine également a eu la révélation de son futur époux, la nuit même, celle de la Saint-Sylvestre, où elle est apparue au comte. Toute la pièce repose sur ce jeu de correspondances et sur les répercussions psychologiques de ces songes chez les deux intéressés.

Kleist se livre donc à toute une réflexion sur le rêve. Son approche s'inscrit-elle dans une perspective romantique de réhabilitation de l'imaginaire? Deux axes principaux peuvent être envisagés: d'une part le rêve comme signe distinctif d'hypersensibilité et de déséquilibre psychique, comme source de comportements aberrants, bref, son antinomie avec la raison, et, d'autre part, sa capacité à révéler un autre univers, à guider les hommes vers la vérité.

Rêve et folie

Kleist s'attache à démontrer que le rêve est le fait d'individus hors-norme, particulièrement réceptifs, qui suscitent chez le commun des mortels perplexité et indignation, et apparaissent comme des fous ou des malades.

Ainsi le comportement de Catherine semble-t-il aberrant. Son père, l'armurier Théobald, la croit envoûtée et accuse Frédéric de Strahl de lui avoir jeté un sort. Lorsqu'elle l'a aperçu pour la première fois, elle est en effet tombée en syncope:

Pâle comme une morte, les mains jointes en adoration, touchant le sol de la poitrine et du crâne, elle s'abat à ses pieds comme si l'éclair l'avait anéantie.[1]

Catherine a une réaction brutale, inattendue. Elle se comporte en visionnaire, favorisée d'une apparition surnaturelle, mais en l'occurrence, c'est un être humain qui revêt, à ses yeux, l'aspect d'une divinité. Elle se prosterne et adore le comte de Strahl, comme un personnage venu de l'au-delà. Cette attitude présente tous les signes extérieurs d'un

1 Heinrich von Kleist: *Sämtliche Werke und Briefe*, erster Band, *Das Käthchen von Heilbronn*, München, Carl Hanser Verlag, 1984, I, 1, p. 435.

dérangement mental, ce qui apparaît encore plus nettement, lorsque le comte quitte l'atelier de l'armurier:

La fillette, semblable à une égarée, privée de l'usage de ses cinq sens, les mains levées, se jette sur le pavé de la rue, d'une hauteur de trente pieds. Et elle se brise les deux cuisses...[2]

L'incapacité de mesurer le danger, les dommages corporels qu'elle s'inflige sont autant d'indices d'aliénation. Catherine a perdu le sens des réalités matérielles et même de sa propre sauvegarde. Kleist se plaît à dépeindre un état psychique déroutant, qui choque les braves bourgeois, incarnés par le père de Catherine. Il confère ainsi au phénomène banal du coup de foudre une dimension autre, paranormale, inquiétante. Il le présente comme une possession, un appel invincible, une attraction irraisonnée.

En effet, à partir du moment où elle a aperçu le comte, Catherine est dépossédée d'elle-même et ne veut plus le quitter:

Depuis ce jour, elle le suit aveuglément de lieu en lieu, comme une prostituée. Les pieds nus, exposés aux cailloux, elle va, guidée par le rayonnement de ce visage, qui lui étreint l'âme comme le ferait un cordage cinq fois tordu.[3]

Kleist campe une hallucinée, que la psychanalyse pourrait qualifier d'hystérique ou de névrosée, une femme que l'amour désaxe, au point de lui ôter tout souci des conventions, toute pudeur féminine:

Elle marche derrière lui, tel le chien qui a goûté à la sueur de son maître. Et elle couche maintenant dans ses écuries, pareille à une fille de ferme...[4]

L'amour qu'évoque Kleist reflète l'extrémisme, la soif d'absolu romantiques. Il est antinomique de la raison, car il refuse toute limite alors qu'elle en prescrit. Il ignore la mesure, les précautions, il bouscule les préjugés, il dérange la société, dont il enfreint les règles de bienséance. Or il se cristallise à partir d'un rêve que la jeune fille prend pour une communication de l'au-delà.

Au regard extérieur, la voyance prend la forme de la démence, Catherine ne peut que passer pour une folle. Le comte qu'elle importune la qualifie « d'insensée », « d'enchantée »[5]. Kleist dépeint un amour sacrificiel et masochiste, qui se nourrit de souffrances. Absorbée par une unique pensée, celle du comte, Catherine se soumet à des conditions de vie dures et infamantes, au point de coucher dans les écuries. Mais brûlée par un feu et une certitude intérieures, elle est insensible aux contingences matérielles. Kleist décrit un cas pathologique et semble s'inspirer des découvertes médicales de l'époque, mesmérisme, hypnose, catalepsie.

Le comte lui aussi, sous une normalité apparente, et bien qu'il repousse Catherine et se moque d'elle, semble relever du domaine pathologique, appartenir à cette race d'êtres fragiles et impressionnables, dont Kleist, avec ses crises de dépression et d'amnésie, se sent frère. Le comte a été atteint d'une grave maladie:

---

2 *Id.*
3 *Id.*
4 *Ibid.* I,1, p. 437.
5 *Ibid.* I,2, p. 443.

Elle recèle aussi des pulsions sadiques. On apprend qu'elle se sert de pipeaux pour attraper les oiseaux. A travers ce personnage, Kleist campe un type de femme démoniaque, de sorcière que l'on rencontre dans l'univers des contes de fées. C'est sa manière de rendre hommage au merveilleux. D'un côté, Catherine incarne la candide jeune fille à la manière de Blanche-Neige ou de La Belle au bois dormant, tandis que Cunégonde correspond à la féroce marâtre ou à la mauvaise fée. Kleist retrouve ici toute une symbolique manichéenne, qui renforce le climat merveilleux de son oeuvre. Cunégonde fait figure d'ogresse dans son besoin d'attraper les petits oiseaux, symboles de pureté et de poésie. En même temps, ce comportement annonce son attitude à venir envers Catherine, qu'elle cherchera à attraper comme les oiseaux, mais aussi envers le comte qu'elle tente de piéger, en se montrant faussement désintéressée et reconnaissante.

Comme toute comédienne, elle se grime, se déguise, si bien que son apparence elle-même est mensongère:

Son corps est une mosaïque faite avec le concours des trois règnes de la nature. Ses dents appartiennent à une jeune fille de Munich, ses cheveux viennent de France, l'éclat de ses joues des mines de Hongrie et, quant à ses formes admirables, elle les doit à une chemise tissée en fer suédois.[14]

Kleist se livre ici à une satire poussée à l'extrême des artifices féminins, destinés à rehausser la beauté. Il déconstruit la femme, la morcelle, la réduit à un assemblage de pièces hétéroclites, qui en font un monstre, une créature fabriquée, intrinsèquement inauthentique. Il se rattache à toute une tradition misogyne qui assimile la femme à une poupée. A travers ce personnage, c'est aussi la science humaine et son pouvoir de dénaturation qu'il met en accusation. L'homme altère, étouffe, fige la vie. Cunégonde a quitté la sphère du vivant pour rejoindre celle des objets, et constitue donc, au sens propre, un piège.

Or l'intelligence du comte n'a pas éventé la supercherie, tandis que sa sensibilité la pressentait, en lui inspirant une répugnance à épouser cette femme. Kleist, sous l'empire de la philosophie kantienne, affirme sa méfiance envers les qualités d'analyse, et leur substitue l'intuition comme seul mode de connaissance. Il dévalue l'objectivité en faveur de la subjectivité, opérant une inversion des valeurs tout à fait romantique.

Le comte de Strahl, qui a voulu interpréter son rêve avec les seules ressources de son intelligence, et faire taire ses sentiments, a commis un sacrilège. En découvrant la vraie silhouette de Cunégonde, il est atterré:

Eh bien! ciel tout puissant, mon âme n'est plus digne d'être une âme! La mesure dont elle se sert sur le marché du monde est fausse. j'ai pris la hideuse méchanceté pour la suave bonté![15]

Il est symptomatique que le comte s'accuse seul de sa méprise et qu'il parle de son âme. Il se place ainsi sur un terrain religieux. Il a en quelque sorte « perdu son âme », en se conformant aux usages du monde et à ses modes d'évaluation. L'image du « marché » renvoie à des notions de mercantilisme et de vénalité.

Kleist rejette la société, car elle stimule les instincts humains de cupidité, d'ambition, d'intrigue. Cunégonde est la parfaite émanation de cette société. En désirant l'épouser, le comte se commet avec elle. En outre, il sacrifie essentiellement à son orgueil nobiliaire et donc à de vains soucis de représentation. Il s'est servi de son rêve comme d'un prétexte pour

14 *Ibid.* V/3, p. 520.
15 *Ibid.* V/6, p. 522.

flatter son ambition. Il a voulu l'annexer à des préoccupations mondaines. Ainsi il lui était infidèle, car le rêve relève d'un autre domaine.

Kleist montre donc qu'il est fortement hasardeux pour l'homme de se mêler d'appréhender un rêve à travers les catégories communément admises, c'est-à-dire avec la froide raison mêlée de considérations plus ou moins opportunistes, car il le corrompt. Il lui fait subir le même traitement que Cunégonde avec son apparence extérieure. Il le falsifie et le frelate.

Telle n'est pas l'attitude de Catherine. Au lieu de chercher à concilier son rêve avec les normes sociales, elle accomplit la démarche inverse, et se détourne complètement du monde, pour faire de sa vie toute entière un rêve éveillé, où les limites, les contingences matérielles sont abolies, et où le miracle agit perpétuellement. Elle franchit la frontière qui sépare l'univers rationnel du merveilleux. Tandis que le comte est resté en-deçà, et retombé dans la sphère prosaïque, elle est passée de l'autre coté, du côté de l'enchantement. Elle s'abandonne à l'invraisemblable, à l'impossible, et tout alors lui devient possible. Elle se trouve favorisée d'intuitions, de visions qui lui donnent l'intelligence des êtres et des événements.

Rêve et révélation

Le rêve, à condition de ne pas chercher à le disséquer ultérieurement à la lumière de intellect, est, aux yeux de Kleist, l'unique moyen d'accéder à l'essence.

Catherine, interrogée dans son sommeil par le comte, lui révèle les sentiments qu'il refoule:

> Oh va!... Tu m'aimes; tu es épris comme un scarabée.[16]

Elle possède la capacité de lire au fond des cœurs, un don de clairvoyance, qui lui permet de s'exprimer avec assurance et qui ne pourrait être qu'affaibli par la réflexion et le raisonnement. Sa culture et son origine populaires sont, à cet égard, primordiales. Kleist présente Catherine comme une jeune fille simple, dont l'imagination n'a pas été déformée par le savoir livresque, mais possède la spontanéité et la vivacité originelles.

C'est pourquoi elle se sert d'un parler familier, populaire, utilise une comparaison comique et triviale avec un scarabée. Rien ne vient troubler chez elle la force des certitudes intérieures. Fidèle à sa logique de l'inversion, Kleist montre qu'elle accède à la connaissance véritable, à la science des âmes, en raison même de son ignorance. Rien ne vient s'interposer entre son interlocuteur et elle, et surtout pas l'écran destructeur de la conscience. Elle a une perception immédiate de ce qu'éprouve l'autre. A travers son personnage féminin, Kleist se livre donc à une profession de foi dans le droit fil du romantisme, en réhabilitant la fraîcheur d'âme et la candeur.

Cette connaissance intuitive, irraisonnée et instantanée s'impose à Catherine avec beaucoup plus de force que toutes les démonstrations scientifiques, et lui confère une solidité intérieure qui lui permet de surmonter les obstacles dont l'hostilité apparente du comte ne constitue pas l'un des moindres. « Sa foi est ferme comme un roc. »[17], s'exclame celui-ci. La terminologie religieuse est explicite. L'amour sur le mode kleistien bascule dans la mystique.

16 *Ibid.* IV/2, p. 505.
17 *Id.*

Catherine a la foi des visionnaires. Elle croit à l'amour de Frédéric de Strahl contre toute vraisemblance, au point de supporter souffrances et martyre.

Son rêve ne l'a pas en effet éclairée uniquement sur les sentiments du bien-aimé, mais aussi sur leur avenir commun. Elle lui annonce:

> A Pâques, l'an prochain, tu m'épouseras.[18]

Cette affirmation suscite d'abord l'hilarité du comte qui continue à se référer aux normes du monde. Or, envisagée sous cet angle, cette prédiction a quelque chose d'incongru et même de bouffon. Les préjugés de l'époque, la séparation rigoureuse entre classes sociales excluent une telle union. Le rêve possède donc une valeur subversive, il bouscule les tabous, les rigidités sociales. Non seulement il constitue un espace de liberté, dans lequel l'individu peut fictivement accomplir, ce qui lui est interdit dans le réel, mais encore, à partir du moment où il est pris pour une prophétie, il a des implications sur le réel, et y fait pénétrer son souffle émancipateur. Kleist justifie ainsi l'illusion, il montre qu'elle a le mérite de donner des idées, d'ouvrir des perspectives, et qu'elle débouche sur un affranchissement de l'individu.

Catherine, plongée dans un sommeil hypnotique, reste indifférente à l'incrédulité de son interlocuteur, mais elle lui raconte son rêve de la nuit de la Saint-Sylvestre, où il lui est apparu sous les traits de son futur époux. Auparavant, la vieille servante Marianne avait organisé un rituel magique en faisant fondre du plomb et lui avait prophétisé qu'elle épouserait un beau et grand seigneur:

Une fois le plomb fondu, avant de m'endormir cette nuit-là, j'ai prié Dieu, si Marianne avait dit vrai, de me montrer le chevalier en rêve. Et alors, à minuit, tu m'es apparu en personne, comme je te vois à présent, et, plein d'amour, tu m'as saluée comme ta fiancée.[19]

Dans son besoin tout romantique de justifier le rêve, Kleist est conduit à lui conférer une valeur mystique et sacrée. Il plonge de cette manière sa pièce dans une atmosphère d'irréalité et de fantastique. Catherine décrit ainsi l'apparition du comte:

Un chérubin était près de toi, mon seigneur, avec des ailes blanches comme la neige et une lumière... ô Dieu, il étincelait, brillait!... Il te conduisait par la main vers moi.[20]

Ce climat onirique permet à Kleist d'affirmer sa croyance dans les forces de l'irrationnel. Il utilise, pour faire passer ses convictions, une imagerie conventionnelle, les représentations types de l'iconographie religieuse, ce qui se justifie par la jeunesse et la naïveté de Catherine.

Il n'empêche qu'à l'arrière-plan se profilent également des explications psychologiques. Le rêve de Catherine peut passer pour de l'autosuggestion, et sa concomitance avec celui du comte pour une liaison télépathique. Kleist laisse la porte ouverte à toutes les interprétations. Il se meut à la lisière entre surnaturel et phénomènes psychiques.

Pourtant, il bascule vraiment dans le merveilleux, lorsqu'il fait intervenir un miracle pour sauver Catherine du feu. Alors que celle-ci se trouve dans le château de Thurneck en

18 *Ibid.* IV/2, p. 506.
19 *Ibid.* IV/2, p. 507.
20 *Ibid.* IV/2, p. 508.

flammes, pour essayer d'y trouver le portrait du comte, le toit s'effondre, et on la croit écrasée sous les décombres. Or, peu après, les indications scéniques révèlent le contraire:

> Catherine débouche rapidement, avec un rouleau de papier, d'un grand portail qui est resté debout. Derrière elle, un chérubin sous les traits d'un adolescent auréolé de lumière, boucles blondes, des ailes aux épaules et une palme à la main.[21]

Ce chérubin lumineux aux ailes blanches fait pendant à celui qui accompagnait le comte dans le rêve de Catherine. Ici Kleist va plus loin. Il matérialise sur scène un personnage surnaturel. Il remplace la notion angoissante de Fatum antique par celle plus réconfortante de providence. Son habituel pessimisme cède le pas à un optimisme serein. Cependant, c'est moins l'ange qui lui importe que celle qu'il accompagne. Il utilise le merveilleux chrétien pour camper une figure féminine, telle qu'il les affectionne, une figure en état de grâce.

A ses yeux, la grâce est avant tout une disposition intérieure, qui se caractérise par une indifférence aux contingences et surtout au mal. Catherine est invulnérable, car elle possède une pureté qui la met à l'abri de la perversité du monde. Dans la mesure où elle ne voit pas, ne pressent pas la méchanceté, elle n'en est pas atteinte. Elle est décrite comme un être aérien, presque immatériel, qui traverse l'existence dans un songe.

De cette manière, Kleist montre comment le romantique peut vivre ici-bas. Il préconise un individualisme absolu, le retranchement dans un univers intérieur, le refus de se plier aux règles et normes sociales. Il s'agit de ne suivre que son sentiment intime. C'est pourquoi il privilégie les personnages de visionnaires, de somnambules et de rêveurs, qui témoignent par là même de développement des facultés imaginatives:

Si l'homme distrait, pour Kleist, est bien près de la connaissance, le somnambule, qui vit simultanément dans deux mondes à la fois, est l'incarnation d'une grâce dont l'homme éveillé, engoncé dans sa chair et sa raison étroites, n'a même plus le souvenir. [...] De plus en plus, le somnambulisme ou la perte de conscience, voire le dédoublement de la personnalité, figureront une liberté supérieure dont rien, dans le monde ordinaire, ne peut donner l'image.[22]

Ce qui paraissait refléter un dérangement mental devient donc preuve de supériorité d'esprit, d'une capacité de l'être à se dégager des contraintes corporelles. C'est pourquoi, si Catherine possède un ange gardien, elle-même joue les anges gardiens auprès du comte qu'elle prévient de l'attaque de son rival et qu'elle sauve également d'un mariage avec Cunégonde.

A l'inverse, Cunégonde incarne la tueuse, la femme satanique par opposition à la femme angélique. Ses pulsions homicides se manifesteront au grand jour, lorsqu'elle voudra éliminer sa rivale qui a découvert le secret de sa beauté usurpée:

> Poison! Cendres! Nuit! Chaos! Il y a assez de poudre pour dévorer tout le château, chiens et chats y compris!...[23]

---

21 *Ibid.* III/14, p. 497.

22 Marthe Robert, Un homme inexprimable. Essai sur l'oeuvre de Heinrich von Kleist, Paris, L'Arche, 1955, 1981, p. 84-85.

23 *Das Käthchen von Heilbronn*, op. cit., IV/8, p. 514-515.

Cunégonde manifeste une violence primitive et démentielle, disproportionnée par rapport au préjudice subi. Elle est prête à anéantir toutes les créatures vivantes du château plutôt que d'être devinée. Son aspect maléfique de sorcière se trouve ainsi souligné. Cunégonde est associée à la mort et au néant. Femme artificielle, postiche, elle est antinomique de la vie et ne peut que répandre autour d'elle souffrance et deuil. Il est significatif qu'au moment où il la rencontre, le comte blesse grièvement l'un de ses amis, le comte de Freiburg, ancien amant de la dame. Elle apparaît donc comme un mauvais ange, incarnation d'une société matérialiste et inhumaine. Cependant, il est frappant qu'aucun de ses desseins funestes à l'encontre de Catherine ne réussisse. Kleist veut montrer qu'elle n'a pas d'âme, donc pas d'existence. Créature d'emprunt, truquée, elle est semblable à une marionnette creuse.

C'est pourquoi la seule vengeance que le comte tire d'elle est une plaisanterie cruelle. Il lui laisse croire qu'il va l'épouser, et la laisse arriver le jour des noces en robe de mariée, pour conduire sous ses yeux Catherine à l'autel. Il inflige à cette femme essentiellement vaine et ambitieuse la blessure qui lui sera la plus cuisante, une blessure d'amour-propre.

Cette pièce s'achève donc dans un pur style de comédie, par un tableau en noir et blanc, violemment manichéen, par la récompense des bons et le châtiment de la coupable. C'est une manière pour Kleist de procéder à une réhabilitation éclatante, à une glorification du rêve. Ce dénouement constitue, en effet, une apothéose pour la rêveuse Catherine, et une justification de son apparente folie, de ses prédictions invraisemblables. Kleist montre qu'il suffit d'avoir la foi, de croire à l'improbable, au miracle, pour qu'il se réalise.

Le rêve délivre des signes ténus, des avertissements qui mettent les hommes sur la piste de la vérité. Finalement, la filiation de Catherine se dévoile au grand jour. Elle est bien la fille de l'empereur et non celle de l'armurier Théobald de Heilbronn. Il y a quinze ans, lors d'un tournoi donné dans la ville, l'empereur, par une belle nuit étoilée, s'est mêlé au peuple et a rencontré Gertrude, l'épouse de Théobald. Catherine a été conçue au cours de cette unique nuit. L'empereur, qui avait oublié cet épisode amoureux, s'en souvient:

A l'éclat des lampes mourantes, tandis que parmi les tilleuls odorants frémissait la musique des danses, je m'entretins avec elle dans une partie retirée du jardin. Elle s'appelait Gertrude, autant que je me rappelle; et la mère de la petite Catherine avait nom Gertrude![24]

Ces coïncidences, qui viennent étayer le rêve de Catherine, emportent la conviction de l'empereur. Il y a dans l'évocation de cet unique caprice nocturne de l'empereur pour une humble sujette, une roturière, un aspect fantastique. Kleist cultive le climat d'irréalité qui baigne toute l'œuvre.

En outre, cet épisode présente une certaine parenté avec *Amphitryon*, pièce écrite par Kleist en s'inspirant de Molière. On rencontre dans *Amphitryon* ce thème de la relation disproportionnée et illicite entre une femme mariée et un amant d'une autre essence, en l'occurrence, Alcmène et le dieu Jupiter, qui, pour abuser la jeune femme, a pris les traits de son mari, et réussit à la faveur de ce subterfuge, à passer une seule nuit avec elle. L'auteur mentionne d'ailleurs l'étoile Jupiter qui se lève « étincelante de lumière, à l'est »[25], et qui éclaire cette relation amoureuse. Certes, Gertrude, à la différence d'Alcmène, n'est pas victime d'une ruse, mais probablement de l'atmosphère nocturne et de l'éblouissement causé

24 *Ibid.* V/2, p. 519.
25 *Id.*

par le prestige de l'empereur. De cette manière, l'adultère, considéré par L'Eglise comme un acte blâmable, se trouve sublimé et excusé, voire justifié par la haute position de l'amant. Tromper son mari avec un Dieu ou avec un empereur, c'est lui faire honneur.

Par ce biais, Kleist minimise l'infidélité conjugale. La relation triangulaire classique est magnifiée par la présence d'un personnage hors du commun. Et l'enfant issu d'un rapport si peu banal ne peut que revêtir des traits exceptionnels. De l'union d'Alcmène et de Jupiter est né le titan Hercule. Catherine, issue d'une union irrégulière et inégale, est vouée à un destin extraordinaire. Kleist se calque également sur le modèle de la naissance christique. Il n'est donc pas étonnant que Catherine possède des dons divinatoires.

Le comte de Strahl, aveuglé par ses habitudes de pensée rationnelles, a partagé le jugement du monde, en la prenant pour une démente. Cependant, après avoir découvert la complémentarité de leurs deux rêves, il fait amende honorable:

> Ce qui paraissait un rêve est la pure vérité.[26]

Kleist pratique l'art du paradoxe. Il établit une équation entre le rêve, considéré comme source par excellence d'illusion, et la vérité. Il s'agit là de l'enseignement essentiel sur lequel débouche la pièce.

Son héros finit par se fier entièrement aux messages transmis par les songes, même s'ils défient tout bon sens. Il déclare à Théobald devant l'empereur, au grand scandale des gens présents:

> Catherine de Heilbronn que tu dis être ton enfant est l'enfant de mon empereur.[27]

Le rêve a donc servi à dissiper les erreurs, les faux-semblants, dans lesquels chacun vivait. Il a éclairé les esprits, d'abord celui de Catherine, la plus pure et la plus inspirée, puis celui du Comte, qui, après avoir péché par excès de rationalité, admet l'inouï, enfin celui de l'empereur, qui passe du refus indigné à l'acceptation:

> Si le comte de Strahl, cet initié des élus, peut se débarrasser de la coquine à laquelle il est enchaîné, je [...] le marie avec l'enfant.[28]

Cette pièce démontre que les rêves prémonitoires se réalisent. Ce faisant, elle les justifie, elle efface la frontière entre le rêve et le réel, entre leurre et vérité. Elle combat les préjugés et les opinions couramment répandues.

Kleist attribue en outre au rêve une fonction réparatrice. Il sert à rétablir une justice, bafouée par les hommes. Il est le moyen qu'emploie le divin pour combattre l'iniquité. Il n'est pas juste que l'empereur n'assume pas sa paternité. Ces songes, qui dévoilent sa faute, le forcent également à la réparer. L'empereur se trouve ainsi dépouillé d'une part de sa toute-puissance, et se sent comptable de ses actes devant un tribunal supérieur. Il craint, s'il ne se préoccupe pas du sort de Catherine, que « le chérubin ne descende pour la deuxième fois sur

26 *Ibid.* IV/2, p. 509.
27 *Ibid.* V/1, p. 517.
28 *Ibid.* V/2, p. 519.

terre, pour divulguer [son] secret. »[29] Cette glorification du rêve de la part de Kleist reflète donc sa soif de justice, son désir de substituer à une société défectueuse et insatisfaisante un monde plus harmonieux. Il lui permet de faire pénétrer le merveilleux dans le quotidien et de le transcender. Il constitue, pour cet auteur méconnu et bafoué, une échappatoire vers l'idéal.

Conclusion

La petite Catherine de Heilbronn fait partie des écrits optimistes de Kleist et tranche sur d'autres oeuvres, en particulier certaines nouvelles comme *Michael Kohlhaas*, *Le tremblement de terre du Chili* et *Les fiancés de Saint Domingue*, dans lesquels il évoque un réel impénétrable, une fatalité pesante, un univers absurde, où les méchants prospèrent et où les bons sont accablés.

Cette pièce ne procède aucunement de ce pessimisme délétère. Au contraire, elle cultive l'idylle et se clôt comme toute bonne comédie sentimentale traditionnelle, sur l'image réconfortante du mariage de l'héroïne avec l'élu de son cœur. Elle utilise les rebondissements et les coups de théâtre les plus invraisemblables, comme la découverte de la filiation de Catherine. Ce faisant, Kleist témoigne d'un certain conformisme. Il épargne à son héros une mésalliance, en revalorisant les origines de celle qui lui est destinée. Il satisfait donc aux préjugés nobiliaires. Par ailleurs, il recourt à un procédé facile, en introduisant un ange pour sauver Catherine du feu. Il semble donc se mouvoir entre un certain conservatisme social et un merveilleux féerique de conte populaire.

En fait, cette façade riante recouvre une angoisse et une réflexion existentielles. Elle n'est pas le résultat d'un goût pour la facilité, d'un besoin de lénifier, mais plutôt d'une conquête, d'un combat contre le doute et la tentation du désespoir, du désir de sauvegarder une chance de salut au milieu d'un constat d'échec. Confronté à la suite de Kant, à l'impossibilité de toute connaissance, à un univers opaque et angoissant, Kleist ne cède pas au nihilisme, mais trouve refuge dans le romantisme le plus exacerbé. Il se livre à une profession de foi dans le plus pur style romantique, en présentant le rêve, l'irrationnel, la folie inspirée comme unique moyen d'accès au divin, c'est-à-dire à la vérité, en les justifiant, en les sacralisant, alors qu'il dénigre la froide raison, la logique, le bon sens, sources de calculs et de déductions erronées.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

29 *Id.* p. 520.

P.B. SHELLEY : *THE CENCI*

Le maître à penser de Shelley, Godwin, lui ayant enseigné le bien-fondé de l'union libre, celui-ci avait enlevé la fille du philosophe, fort marri, lui, de trouver ses principes mis en application. Ils vécurent en Italie où, durant une errance de quatre ans, le poète s'intéressa au passé de ce pays, spécialement aux « chroniques » racontant l'histoire de gens célèbres. (Shakespeare et les Jacobéens l'avaient fait avant lui.)

Il en vint à connaître la courte vie (1583-99) de Béatrice Cenci, et projeta d'en faire une tragédie (1819). On pouvait craindre qu'il ne fît usage de ses caractéristiques personnelles, et n'en fît un monologue sur la liberté, la vie et la mort. Nullement, comme il l'explique dans l'introduction de la pièce dédiée à un critique contemporain, Leigh Hunt. « J'ai évité, dit-il, l'erreur de leur prêter mes propres idées du bien et du mal, du faux et du vrai[1] et tenté de comprendre la mentalité ancienne du catholique italien... chez lui la religion était une composante de la vie ordinaire[2] non pas un frein aux plus terribles passions. »

Ainsi, l'horrible Francesco Cenci tout au long d'une existence de crime, avait fait élever une chapelle à Saint Thomas dans la cour de son palais, et répandu des aumônes abondantes, un moyen d'acheter le ciel, tout en bravant l'église, et continuant ses forfaits dont la plus misérable victime allait être sa fille Béatrice. Shelley, avec conscience, alla contempler à Rome le touchant portrait de la prisonnière tracé par Le Guide, quelques jours avant sa condamnation. Emporté par son imagination, il ne produisit guère dans le texte que les cheveux blonds les yeux las d'avoir pleuré, peut-être noirs.[3] Un burnous blanc la recouvre et encadre cette silhouette enfantine, exquise de traits et délicate.

Les événements sont replacés sans leur cadre véritable : une pièce au Vatican, une salle du palais Orsini, le palais Barberini, et le manoir de la Petrella, dans la Maremma, fatale à Pia di Tolomei.[4] L'auteur, qui n'a pu visiter ce dernier, se base sur la tradition, et décrit, à l'acte III, cette prison de roc, entourée de précipices. Cenci y traîne sa famille, mais n'a pas attendu d'être dans son repaire pour importuner sa fille d'une convoitise malsaine. (La chronique, reprise par Stendhal, mentionne dès longtemps ses fréquentes violences envers elle jusque dans la chambre de Lucrèce sa deuxième épouse.[5] La morale pré-victorienne et la nécessité d'un texte compact ont fait supprimer ceci.)

Restreinte aussi est la distribution des personnages, tous exacts jusqu'aux meurtriers Marzio et Olimpio. D'abord, les six enfants nés d'un premier mariage. Trois ont réussi à s'enfuir : l'aînée dotée et mariée par le pape, et deux de ses frères, Rocco et Cristofano, traînant à Salamanque une vie si misérable que, par ordre pontifical, Cenci est sommé de leur expédier une somme importante dès la scène d'entrée. Ceci par le cardinal Camillo, envoyé

---

1 P.B. SHELLEY : Introd. to *The Cenci* "the error of making them actuated by my own conceptions of right and wrong, false or true" p.207.

2 Id. *Ibid* : " It is interwoven with the whole fabric of life" - p.207.

3 P.B. SHELLEY : *The Cenci* IV, 1. Le cardinal Camillo parle des yeux de son neveu : "Like hers in shape, but blue and not so deep" .

4 La Maremma : région de marécages malsains où périt La Pia, figure touchante du *Purgatoire* de Dante.

5 STENDHAL *Chroniques Italiennes*, Paris, M.Lévy 1855 « Il violait sa fille-sous les yeux de sa femme, ou la battait ». p.205.

de Clément VIII qui, sans vergogne et pour l'absolution d'un meurtre récent, réclame, à l'avantage de ses neveux Aldobrandini, un tiers des biens de Francisco, lequel, cynique, répond à l'homme d'église, témoin depuis longtemps de ses transgressions,[6] que ceci lui laisse les mains libres pour d'autres exploits. Il conserve d'ailleurs à sa merci trois autres de ses enfants, Giacomo, vingt-six ans, qu'il a ruiné, Bernardino, quinze ans, Béatrice, seize ans[7], secrètement aimée par un ecclésiastique, Orsino.

Rapidité et concision surprennent chez un écrivain connu pour sa surabondance. Cinq actes, divisés chacun en trois scènes, sauf le dernier qui en a quatre, renferment une série d'actions laissant peu de place à la méditation solitaire, ou à la description.

Un banquet a lieu dès le soir (1.3) réunissant nobles et prélats. Par bravade, Cenci se déclare désolé de ne plus avoir à secourir ses fils exilés. Ils ont péri la veille, l'un dans l'écroulement d'une chapelle, l'autre poignardé par un jaloux. Il pousse le sadisme jusqu'à faire lire par Béatrice la lettre annonçant leur fin, et jusqu'à boire, non à leur santé, mais à leur mort. Tumulte chez les invités à qui s'adresse en vain la jeune fille, implorant leur secours, et menaçant son père de l'apparition des garçons assassinés ![8] Tous s'enfuient.

Quelle angoisse éprouve-t-elle depuis le moment où le messager du pape lui a retourné sa supplique encore scellée,[9] et lorsque le chef de famille (II) décide que tous partiraient demain pour Petrella dont les tours n'ont jamais révélé les drames qui s'y déroulèrent ! Il peut à loisir y insulter sa femme Lucrèce, complice en secret de ses enfants promis chacun au désespoir et à la ruine. Pour Béatrice, ce sera une mort sans prêtre ni confession, un cadavre jeté aux chiens. Il prie *contre* elle dans un accès de rage que n'eussent point renié les ennemis de Vittoria Accoramboni : qu'elle finisse rongée de pustules par le poison, tachée comme un crapaud par les miasmes du marécage, souillée, polluée, sa beauté desséchée, sa silhouette devenue difforme. La proie du vieil homme enragé se dérobant pour l'instant à toute approche, il rêve, à demi-fou, d'un enfer universel.[10] Il la voit, traînée par les cheveux au hasard des pièces, emmurée dans un cachot où elle finirait par se nourrir de rats et de serpents.[11] Cette nuit est pour elle une nuit de cauchemar. A l'acte III, elle apparaît sur scène telle Lavinia[12] ou la duchesse d'Amalfi, non point muette comme la première, ou chancelante comme la seconde, mais douloureuse, échevelée, les yeux pleins de larmes percevant à travers un brouillard pestilentiel un ciel sanglant et un soleil noir.

Si Shelley s'est ici démarqué de la mise en scène jacobéenne, de ses bouffons, aliénés ou porteurs de dague, en laissant Béatrice seule avec une Lucrèce apitoyée qui a compris, il a souvent maintenu une forme à eux empruntée avec leurs expressions simples : « Donne-moi

---

6 P.B. SHELLEY : *The Cenci* : 1 1 "Watching its bold bad career as men watch meteors".

7 Stendhal indique quatorze ans.

8 P B. SHELLEY : Id.*Ibid.* 1, 3 "Haste, hide thyself lest with avenging looks"
"My brothers' ghosts should hunt thee from thy seat"
(Réminiscence de l'acte II de *Macbeth*)

9 Selon la chronique, le message n'atteignit jamais Clément VIII.

10 P.B. SHELLEY Ibid. IV, 1 : "and upon earth"
"All good shall droop and sicken, and ill things"
" Stir and be quickened"

11 Id.*Ibid.* III, 1 ... and starve .... there"
"Till she will eat strange flesh"

12 SHAKESPEARE : *Titus Andronicus*

ce mouchoir, mes yeux sont pleins de sang »[13], leurs images bizarres : « Ma pensée ? Le vide abominable d'un linceul autour d'un spectre »[14], leurs phrases brèves et fortes : « Endurcis ton cœur. Ne réponds rien. Adieu »[15], ou familières alors que le chaos des mots devrait répondre au chaos de la situation: «Attache ma ceinture. Relève mes cheveux en un chignon »[16]. Certes, le tonnerre et les éclairs sont là, le craquement des poutres, le hurlement d'un chien, mais sans la présence de sorcières, licornes ou mandragores.

L'épisode du meurtre attendu, rapporté et non perçu par le spectateur, renferme des analogies avec *Macbeth* (Béatrice saisit les poignards délaissés pour décider les tueurs) et les diverses pièces de Shakespeare : évocation du passage de choses mauvaises sur la terre endormie,[17] des bienfaits du sommeil,[18] crainte d'un échec,[19] arrivée des messagers à la porte du château : ils réclament à l'instant même la venue du maître, déjà mort tué par Marzio et Olimpio, et auparavant assommé par une drogue[20]. Le souvenir de Shakespeare est présent en d'autres endroits avec le rappel des monologues de Hamlet[21] et de Claudio sur la mort[22] ou la phrase d'Othello sur la lampe de vie que l'on peut éteindre à jamais,[23] ou encore l'adieu de Desdemone au monde en une chanson. Béatrice, un peu avant la fin, chante aussi, mais en pleine conscience du moindre mal que peut apporter le trépas.[24]

De fait, Shelley n'est fidèle ni entièrement à Shakespeare, ni surtout à la chronique italienne. Il évite la grossièreté du premier, et la cruauté de la seconde. Là, Cenci, la gorge et la tête traversées de clous, puis précipité par une petite porte-fenêtre, tombait entre les branches d'un arbre le cachant à demi, comme par accident. Ici, les assassins répugnant à verser le sang d'un vieillard, l'ont étranglé puis jeté à l'extérieur. Ils reçoivent leur salaire : un sac d'écus, et, imprudence lourde de conséquence, un manteau tissé d'or, don de son

---

13 P.B. SHELLEY *Ibid.* III, 1 "Reach me that handkerchief, my eyes are full of blood"
14 Id. *Ibid.* III, 1... "like a ghost shrouded and folded up
"In its own formless horror"
15 Id. *Ibid.* 111, 1 "Make thine heart hard, brother
"Answer not. Farewell"
16 Id. *Ibid.* V, 4 "Here, mother, tie
"my girdle for me, and bind up this hair"
" In any simple knot"
17 Id. *Ibid.* IV, 1 « and upon earth
all good shall droop and sicken and ill things
"Shall, with a spirit of unnatural life,
"Stir ....."
18 Id. *Ibid.* IV, 1 sleep, that healing dew of heaven"
19 Id. *Ibid.* IV, 2 " ...Ye, conscience-stricken
"cravens" (*Béatrice aux meurtriers.*)
20 Id. *Ibid.* IV, 2 "I mixed an opiate with his drink" (Lucrèce)
21 SHAKESPEARE *Hamlet* III, 2 Comp. *The Cenci* V, 4 :
"Who ever returned
"To teach the laws of Death' untrodden realrn ?"
22 Id. *Ibid. Measure for Measure* III, 1 Comp. *The Cenci* V, 4
"... So young to go
"Under the obscure, cold rotting wormy ground"
23 Id. *Ibid. Othello* V, 1. Comp. *The Cenci* III, 2 :
"No power can fill with vital oil
"That broken lamp of flesh"
24 SHELLEY *Ibid* : V, 3

grand-père à Béatrice, découvert plus tard sur Marzio avec un message prudent d'Orsino qui a fourni les hommes de main.

Sous la torture, ils avoueront, puis se rétracteront, confondus par tant de constance chez une accusée frêle, très jeune, sans la dureté bien affichée des princesses jacobéennes. Leur châtiment est l'ouvrage de meurtriers peu soucieux de les savoir coupables ou non. L'une (Amalfi) a osé se remarier en secret, l'autre (Vittoria) bénéficie de la mort d'Isabelle. Béatrice a leur audace, sans leur superbe, courage tranquille issu de son bon droit, face à l'arsenal formidable de répression inventé par l'église, face également à la lâcheté des siens. Giacomo, le couard, s'est enfui, et sera arrêté ensuite. Les trois autres suspects pourraient encore gagner Civita Vecchia. Sous l'influence d'une sœur et d'une belle-fille indomptable, un enfant effrayé, une belle-mère faible qu'épouvante l'idée de la souffrance et de l'échafaud, choisissent de rester. Tandis que Bernardino pleure et que Lucrèce s'évanouit, Béatrice fait face à Savella, légat du pape.[25] Par pudeur, jamais elle n'avoue l'inceste dont elle fut victime, et utilise le système de défense défini par le mot shakespearien « équivocation » : dire sans rien confesser, admettre des faits dont elle se détache. Elle ne cache absolument pas son soulagement devant la mort du tyran domestique qu'elle a, dit-elle, voulue et souhaitée, mais non provoquée. Marzio n'était que l'instrument, l'épée brandie par Dieu, vengeur d'un crime universellement honni. De prières, on n'en entend guère de sa part (ses malheurs auraient pu la rendre incroyante) avant le moment cruel de l'interrogatoire où elle invoque le ciel protecteur des innocents, représenté ici-bas par Clément VIII son dernier espoir.

Le dénouement des tragédies dont Shelley s'est en partie inspiré offre généralement une débauche de hurlements, coups de poignards, fuite par le suicide, c'est-à-dire le poison, cortèges menant à une exécution après de grandioses scènes de jugement. Avec une sobriété remarquable, l'auteur du XIX° siècle n'a pas voulu qu'il en soit ainsi, évitant de tomber dans le mélodrame.

(Nous savons pourtant par la chronique que Giacomo fut tenaillé et sa sœur pendue par les cheveux). A l'acte V, Bernardino, seul épargné, la regarde dormir dans sa cellule, délivrée du pire des tourments : Cenci. Ils sont rejoints par Lucrèce et Giacomo croyant encore au pardon du pape, bien disposé, dit-on. Par malheur, on vient lui apprendre un matricide récent dans son entourage[26], ceci en Août 1599. Atténuer la peine équivaudrait à affaiblir la puissance parentale et encourager de jeunes rebelles. Cenci était un monstre, de l'aveu de tous, mais on avait atteint en lui l'image du père.[27]

Pourtant brisée par des mois de honte et de misère cachée, stoïque ou déjà « ailleurs », Béatrice accepte un châtiment inouï pour un crime inouï commis contre elle. La chronique, reprise par Stendhal, nous la montre ferme sur le chemin du supplice, récitant psaumes et oraisons, au milieu d'une foule énorme et silencieuse. Témoin de l'exécution des siens, dernière à approcher du billot, pour éviter que le bourreau ne la touche, elle découvrit ses épaules en abattant, d'un geste vif, toute sa chevelure sur sa figure. Son voile et sa robe bleue, son écharpe d'argent et ses mules de velours blancs lui furent laissés dans le cercueil ouvert.

---

25 id. *Ibid.* IV, 4 "I judge thee not". (Savella)

26 SHELLEY: *Ibid.* V, 4 : " ... Paolo Santa Croce
"Murdered his mother yester evening"

27 En fait, il apprit aussi qu'un autre parricide avait eu lieu le même jour.

A neuf heures du soir, heure des obsèques des princes, cinquante Franciscains porteurs de cierges, l'accompagnèrent à sa tombe de San Pietro di Montorio devant le grand autel. La sépulture chrétienne ne lui avait donc pas été refusée (sort habituel des parricides) en signe de l'ambiguïté de sa situation : meurtrière parce que meurtrie. Quelques jours plus tard, le 4 septembre 1599, les pénitents de Saint Marcel en vertu de leur privilège[28] firent gracier Bernardo contre une amende formidable de 400.000 écus payables en un an, une partie allant sans doute grossir les finances pontificales. Il survécut pourtant, continuant la lignée, encore existante au temps de Shelley, de celle qui mourut après avoir vengé son honneur.

Le récit de sa brève destinée en un huis-clos pesant, rigoureux dans sa forme et son découpage, laisse une impression étrange. L'auteur aurait pu puiser dans les documents à sa disposition beaucoup de détails pittoresques, de références « datant » son histoire. Il ne l'a pas fait, à la différence d'Otway dans *Venise Sauvée* [29]. On sait qu'il était pénétré de culture classique et les Grecs l'ont sans doute influencé. Leur idée de la fatalité, leur certitude qu'après faute et douleur viennent la rédemption et la paix est enclose dans cette pièce atypique. Atypique par rapport à toute réalisation occidentale : pas d'unité de lieu (France), aucun mélange du bouffon et de l'horrible (Angleterre), absence de croyance religieuse intense. (Espagne), Béatrice ne dit-elle pas qu'elle est assurée de survivre dans le souvenir de Bernardino davantage que dans un quelconque Paradis ?[30]

A la fin de l'acte V, elle prend ses distances avec toutes choses. Elle abandonne le présent, le paraître, l'image extérieure, pour l'être vrai, parlant au passé de qui :

> « Sous un étrange nuage de crimes et de honte
> « Vécut toujours pure et hors d'atteinte ».[31]

Hors d'atteinte des passions violentes en effet. Sa seule passion, froide, fut l'élimination organisée de son tourmenteur. Moins éclatante que les héroïnes de Shakespeare vouées cependant aux seconds rôles, la suprématie revenant alors aux hommes même sur scène, elle domine cette production du Romantisme, époque où la femme prend de l'importance en littérature. Son véritable Moi transcende l'angoisse du moment[32]. Lorsque sa forme terrestre, sanglante et épuisée, aura franchi la porte du cachot, elle continuera d'aimer ceux qui l'aimaient par delà le tombeau[33] à condition qu'ils dédaignent les regards de mépris, la marque infâmante à eux infligée. On n'a pourtant pas donné à la tragédie son nom, mais celui de sa famille. Est-ce pour démontrer qu'émergeant du milieu de ce « fouillis de vers »

---

28 Chaque confrérie de pénitents pouvait, une fois l'an, obtenir la grâce d'un condamné à mort.
29 OTWAY : *Venice Preserved* 1682.
30 SHELLEY : *Ibid.* V, 4 : " For thine own sake, be constant to the love thou bearest us".
31 Id. *Ibid.* V, 4 : "... wrapped in a strange cloud of crime and shame
" Lived ever holy and unstained ".
32 Id. *Ibid.* V, 4 : " So mayest thou die as 1 do. Fear and pain being subdued".
33 Id. *Ibid.* V, 4 : " Those who perhaps love thee in their graves ".

piètres et immondes[34], elle n'offre plus au spectateur, à travers le brouillard des siècles, que le portrait lumineux du palais Barberini?[35]

Mireille MAGNIER
Université d'Avignon

34 G.B. HARRISON : *Introd. to Webster and Ford's selected plays*
"Ghastly turmoil of a nest of maggots..."
35 Edition employée : The Works of P.B. SHELLEY. The Wordsworth Poetry Library.

"RÊVES ET CAUCHEMARS AU THÉÂTRE": LE THÉÂTRE ONIRIQUE DE MAURICE MAETERLINCK

Dans la préface à l'édition en trois volumes de ses drames, Maurice Maeterlinck tout à la fois dénonce et revendique l'allure que son style confère aux personnages de *La Princesse Maleine,* première de ses œuvres : "naïvetés dangereuses, (...) scènes inutiles (...) répétitions étonnées" leur donnent "l'apparence de somnambules un peu sourds constamment arrachés à un songe pénible"[1].

Les sept autres drames qui suivent : *L'Intruse*, *Les Aveugles* (1890), *Les sept Princesses* (1891), *Pelléas et Mélisande* (1892), *Alladine et Palomides, Intérieur* et *La Mort de Tintagiles* (1894), obéissent selon lui à la même rhétorique générale, même s'ils "présentent une humanité et des sentiments plus précis, en proie à des forces aussi inconnues, mais un peu mieux dessinées"[2], et produisent à peu près les mêmes effets. D'"énormes puissances, invisibles et fatales, dont nul ne sait les intentions, mais que l'esprit du drame suppose malveillantes"[3] agissent à la place des personnages, les manipulent, tels des jouets du destin, "fantoches" ou "marionnettes", supports de bois que Maeterlinck avait précisément envisagés pour évoquer le caractère essentiellement passif de ses créatures.

Au rebours des vaudevilles d'époque, qui "divertissent", au sens pascalien du terme, le public, à l'encontre aussi des comédies et tragédies plus classiques où l'action est reine (dans le sens où les personnages sont *actants*), le théâtre de Maeterlinck veut communiquer un univers tragiquement quotidien, celui où évoluent malgré eux des êtres- pour- la mort, impuissants et pitoyables, investis d'un vouloir- vivre, instinct d'espèce, qui est aussi un vouloir-mourir, ou Wille schopenhauerien.

Les thèses du philosophe allemand informent l'idéologie pessimiste des premières pièces de Maeterlinck, autant qu'elles conditionnent leur esthétique.

Il s'agit en effet de montrer qu'en dépit de ses efforts pour parler, échanger, se mouvoir, l'être humain n'est qu'un fétu orienté par le vent de la nuit: "nuit impénétrable de la nature"[4], de *sa* nature, de vivant né pour procréer et mourir, sans espoir de jamais comprendre le sens de ce qu'on lui fait faire, sans savoir d'où il vient, ni où il va. Cette réalité de la condition humaine, dont Maeterlinck est convaincu au moment où, sous l'influence de ses lectures schopenhaueriennes et de son tempérament mélancolique, il rédige ses premiers drames, il faut la manifester au théâtre, sur une scène traditionnellement envahie par le contraire de "la vie immobile"[5], par une succession d'actions témoignant de la liberté

1 Maurice Maeterlinck, Préface, in *Théâtre I,* Slatkine, Genève, 1979, p. II.
2 *Ibid.*, p. III.
3 *Ibid.*, loc. cit.
4 *Ibid.*, p. 4.
5 v. M. Maeterlinck, "Le Tragique quotidien", in *Le Trésor des Humbles*, éd. Labor, Bruxelles, 1986, p. 105.

humaine (songeons au *Cid)* ou du moins de sa capacité momentanée de résistance (songeons à *Phèdre...*). Maeterlinck ne s'embarrasse pas de références précisément comparatives (il ne cite à titre de contre-exemple ni Corneille, ni Racine), mais désavoue en bloc le théâtre antérieur à sa propre production, à l'exception des fameux tragiques grecs, de Shakespeare et peut-être d'Ibsen, chez qui il croit pressentir quelque chose de sa personnelle vocation. L'allure expéditive de l'analyse qu'il propose du théâtre ancien peut prêter à la critique: absence de nuances dans les jugements négatifs d'une part, expression d'une ambition démesurée d'autre part dérangent. Il n'en reste pas moins que nous est soumise ici une entreprise dramatique originale, dont nous voulons interroger la portée, en la confrontant en l'occurrence à la dimension onirique ("rêves et cauchemars...") qu'elle peut contre toute attente apparente supposer: réalité de la condition humaine et "tragique quotidien" paraissant s'opposer à toute possibilité, à toute latitude de direction, même inconsciente, à toute gestion, même maladroite, par le sujet, de son existence- de veilleur ou de dormeur; bref à toute capacité de rêver.

"Au problème de l'existence il n'est répondu, explique Maeterlinck à propos de son premier théâtre, que par l'énigme de son anéantissement"[6]. Le dramaturge précise encore :" (d)es destinées innocentes mais involontairement ennemies s'y nouent et s'y dénouent pour la ruine de tous, sous les regards attristés des plus sages, qui prévoient l'avenir mais ne peuvent rien changer aux jeux cruels et inflexibles que l'amour et la mort promènent parmi les vivants"[7].

Amour et Mort : les "puissances" érotiques et thanatiques, indépendantes des volontés humaines- lois de l'espèce ou déroulement inéluctable d'un programme biologique et psychologique - ne font aucune place à la liberté, pas même à celle de rêver un peu.

Les pressentiments abolissent les rêves éveillés, ne leur laissent aucun droit de cité: tout se passe comme si les protagonistes, tôt ou tard persuadés de leur mort prochaine, ne pouvaient entretenir aucune espérance, renonçaient toujours déjà à leurs rêves : Mélisande sent que Pelléas devra "partir", et avoue qu'elle ne peut être "heureuse"(acte IV, scène II). Aucun projet amoureux ne pourra aboutir; l'innocent Pelléas, fasciné par Mélisande, conçoit avant de mourir qu'il s'est fourvoyé dans des songes vains : "J'ai joué comme un enfant autour d'une chose que je ne soupçonnais pas... J'ai joué en rêve autour des pièges de la destinée... Qui est-ce qui m'a réveillé tout à coup ? " (acte IV, scène IV). La vanité révélée du rêve éveillé (au sens de voie d'évasion délibérée vers l'imaginaire), que la réalité insidieusement ou brutalement vient détruire, manifeste rétrospectivement la pratique à peine paradoxale d'une permanente rêverie: comme si les personnages oubliaient (ou faisaient semblant d'oublier) leur condamnation à mort, en développant ces propos timidement questionnants ou désirants, "hagards", qui les font ressembler, conformément aux estimations de Maeterlinck que nous citions plus haut, à d'authentiques "somnambules". "J'ai ouvert la fenêtre; la nuit me semblait belle..." soupire Mélisande (acte III, scène II). Parenthèse ouverte sous "d'innombrables étoiles": les amants osent des déclarations métaphoriques, à peine voilées, mais sans s'illusionner sur leur caractère éphémère; bientôt aucun rêve d'amour ne se pourra plus échanger. Mélisande chante en se peignant les cheveux; dans les vers qu'elle déroule, les lampes évoquées promènent des lumières prêtes à s'éteindre. Pelléas imagine que la chevelure de la jeune fille, qui le frôle, tressaille comme de palpitants oiseaux

6 M. Maeterlinck, Préface, in *op. cit.*, p. IV.
7 *Ibid.*, p. III.

d'or : rêverie érotique attisée, rêve d'envol assombri par le pressentiment que bientôt on n'"y ser(a) plus"[8]. Parce que le rêve est menacé on s'abandonne au rêve, dans le même temps presque où l'on abandonne son rêve.

Dans son journal de travail, Rainer Maria Rilke, admirateur (metteur en scène aussi) de Maurice Maeterlinck, souligne qu'ainsi que dans le rêve, où joie et tristesse parfois peuvent indissolublement se confondre, "le drame de Maeterlinck compose avec tous ses accès et ses situations, avec la tendresse et la nostalgie et avec un bonheur infiniment fragile, un sentiment unique, une grande angoisse grise qui, en face des événements, apparaît comme l'élément éternel"[9]. Spectateurs plongés dans la nuit de la salle, nous sommes face à ces personnages lyriques et désemparés conviés à traverser un espace mouvant, gagnés par un vertige de la conscience, initiés à une déambulation sans précédent: "(à) cause du déplacement du centre de gravité de l'action extérieure proprement dite vers le domaine de l'âme, écrit Rilke encore, c'est une fuite mouvante de sentiments qui est devenue l'essentiel, derrière lequel ne surgit plus rien d'ample ni de stable. Agissant par le moyen du contraste, des sentiments isolés apparemment incohérents, que nous ne voyons que de profil, défilent devant nos yeux, par dessus les personnages incertains comme sur des passerelles branlantes (...)"[10]. Veilleurs et vigiles, nous luttons contre une fascination qui s'empare de nous, nous hypnotise, nous entraîne à une participation rêveuse dangereuse - si rêver signifie originellement errer- au risque de nous perdre, si nous cédons à la confusion, au lieu de nous prêter à la catharsis.

La Nuit règne partout dans ce premier théâtre de Maurice Maeterlinck, et déploie ses cortèges de mauvais présages, tandis qu'elle environne des personnages amenés à cauchemarder en son sein, à nourrir des pensées sombres, à "rêver" au sens bien étymologique du mot : "ex-vagare", errer, somnambules déambulant sur la scène, vagabonds divaguant, ou rêveurs à peine éveillés.

Dans cet univers privé de lumière, les figures en effet se meuvent et nous parlent, comme frappées d'hyperlucidité nocturne. On pourrait à leur sujet reprendre la théorie jungienne de la permanence onirique, l'hypothèse selon laquelle seules les distractions de l'état de veille (promiscuité en l'occurrence, rencontres) empêcheraient les êtres de se rendre compte qu'ils sont en train de rêver. Diverses stimulations (phénomènes diurnes que la scène transpose, convertit en péripéties dramatiques, aussi ténues soient-elles dans le registre de Maeterlinck) inhiberaient les mécanismes physiques du sommeil paradoxal, et permettraient aux personnages de s'exprimer, de bouger, de témoigner de la nuit qu'ils traversent. Tout se passe comme si l'on quittait momentanément (soit ici: le temps d'une représentation) le monde des noumènes (soit : la réalité du sommeil et de l'état de rêve) pour accéder à celui des phénomènes, pour énoncer des propos, proposer des apparences, ne plus avoir l'air de l'homme parfaitement endormi que l'on est.

Plongés dans la nuit, les personnages, tels des somnambules, évolueraient et parleraient dans leur sommeil, commentant souvent (paraphrasant alors quantité de didascalies) la qualité nocturne de leur environnement. "D'après la lune il doit être minuit",

8 M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, acte III, scène II, in *Théâtre I, op. cit.*, pp. 49, 52, 53.

9 Rainer Maria Rilke, "Journal de Schmargendorf", cité par Bernard Lortholary in Rilke, *Oeuvres en Prose*, La Pléiade, Gallimard, 1993, p. 1167.

10 *Ibid.*, loc. cit.

énoncent les officiers dès l'"ouverture" de la *Princesse Maleine* [11]. Une "énorme""comète" paraît "verser du sang sur le château", avant que sur lui ne semble s'abattre "(u)ne pluie d'étoiles"[12]. "Une très ancienne forêt septentrionale, d'aspect éternel sous un ciel profondément étoilé" forme le décor des *Aveugles* : "(i)l fait extraordinairement sombre, malgré le clair de lune qui, çà et là, s'efforce d'écarter un moment les ténèbres des feuillages"[13].

"(I)l y a clair de lune" aussi dans *L'Intruse*, il est "(m)inuit bientôt", les personnages s'entretiennent "dans l'obscurité"; l'aïeul aveugle est, lui , isolé "dans des ténèbres sans fin"[14]. S'agissant d'*Intérieur*, c'est "la veillée sous la lampe" qui s'impose, tardive[15], tandis qu'Ygraine, entrant sur la scène avec son frère annonce, premières paroles de *La mort de Tintagiles* : "ta première nuit sera mauvaise, Tintagiles"[16], et que Golaud, héros de *Pelléas*, promet à Mélisande, dès la scène deuxième du premier acte, que "la nuit sera très noire et très froide" [17]. Il l'emmène dans son royaume, fait de grottes, de souterrains et de forêts: "(i)l fait sombre dans les jardins. Et quelles forêts, quelles forêts tout autour des palais!...", constate Mélisande, à laquelle répond Geneviève : "Oui; cela m'étonnait aussi quand je suis arrivée, et cela étonne tout le monde. Il y a des endroits où l'on ne voit jamais le soleil. Mais l'on s'y fait si vite..."[18].

Ablamore penché sur Alladine endormie, à l'initiale de la pièce *Alladine et Palomides*, déplore la facilité déconcertante avec laquelle sa compagne s'endort, si provisoirement présente, prête au moindre instant d'abandon à déposer les armes, à renoncer à tout effort de veille, comme si la nuit même de jour encore l'entourait, la conviant au sommeil : "Je crois que le sommeil règne jour et nuit sous ces arbres. Chaque fois qu'elle y vient avec moi, vers le soir, elle est à peine assise qu'elle s'endort"[19].

"(S)omnambules un peu sourds constamment arrachés à un songe pénible"[20] : tels sont par l'auteur évoqués les personnages de son premier théâtre. Tirés, le temps d'une réplique, des royaumes de l'ombre, advenant alors à peine à la conscience d'un propos, ils retombent à la première occasion dans leur sommeil lourd de cauchemars le plus souvent, s'endorment sur la scène ou se mettent à balbutier des paroles semi- cohérentes, avant de se taire, de "finir" par ces points de suspension qui indiquent partout le moment où la raison effleurée reperd ses droits. Comme si leur activité fondamentale consistait à dormir, à rêver, comme si parfois ils rêvaient tout haut encore ou s'apercevaient qu'ils avaient passé leur temps à rêver (tel Pelléas que nous citions plus haut : "(j)'ai joué en rêve..."), dans un éclair de lucidité triste qui ne les empêche pas de sombrer à nouveau, de s'endormir ou de mourir tout à fait.

Car il existe une équivalence entre le sommeil et la mort dans l'univers auquel nous initie Maeterlinck, suggérée d'abord par les analogies posées entre un décor de nuit et un

11 M. Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, acte I, Scène I, in *Théâtre I, op. cit.*, p. 3.
12 *Ibid.*, p.4.
13 M. Maeterlinck, *Les Aveugles*, in *Théâtre I, op. cit.*, p. 249.
14 M. Maeterlinck, *L'Intruse*, in *Théâtre I, op. cit.*, pp. 208, 241, 239, 229.
15 M. Maeterlinck, *Intérieur*, in *Théâtre I, op. cit.*, p. 174.
16 M. Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles*, in *Théâtre I, op. cit.*, p. 203.
17 M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande, op. cit*, p. 13.
18 *Ibid.*, p. 18.
19 M. Maeterlinck, *Alladine et Palomides*, in *Théâtre I, op. cit.*, p. 117.
20 v. note I.

cadre mortuaire. Dans *La Princesse Maleine* la lune est rouge, les astres semblent verser du sang. Le Prince Hjalmar se trouve sous la lune des "mains de fossoyeur"[21], le roi croit que le ciel du soir est "vénéneux", et aperçoit un "cyprès" qui lui fait "des signes"[22]. Un *De Profundis* monte pendant la tempête, l'odeur des morts s'exhale, les feux follets, comme des "âmes", courent sur les marais, toute la ville semble avoir brûlé. Nuit funeste, funéraire: antichambre ou chambre de la mort, pièce dans laquelle, en abyme, Maleine sera étranglée. Le "chien noir", Pluton, passe...

Les personnages, cernés par la nuit certes, ne seraient-ils pas déjà transportés dans les Enfers ? Endormis ou pourquoi pas déjà morts : convoqués sur la scène (revenants ?) par un dramaturge investi d'une vocation orphique, revenus pour mimer une universelle condition d'êtres-pour-la mort, de dormeurs issus d'une nuit métaphorique, mortelle, et destinés à y retourner, inéluctablement. S'endorment-ils véritablement sur la scène? Ils en meurent sous nos yeux presque, comme l'enfant Tintagiles enlevé dans son sommeil par des forces obscures, puis étranglé (lui aussi), derrière la porte de fer (ultime bienséance) qui le sépare du corps de sa sœur, face à nous. Le poète-Orphée n'aura ressuscité, pour les besoins d'un théâtre qui sans parole et sans mouvement mourrait sans doute lui aussi, les défunts personnages que fugitivement : le temps d'une illusion, d'un spectacle.

Les instants d'éveil là sont significativement illusoires, provisoires : il faut mourir, c'est-à-dire retourner à l'ombre dont nous provenons, éternels prisonniers de la chape noire que Maeterlinck nomme "destin". Le jardinier dans *L'Intruse* prépare sa "faux", des silences "de mort" s'établissent[23], aveugles, vieillards et enfants pressentent et prédisent, en leur qualité de visionnaires supérieurs, d'anciens, ou de nouveaux-venus (donc déjà ou encore proches de la nuit définitive, tombe et berceau), la fin dernière : tels le jeune Yniold dans *Pelléas*, le grand-père dans *L'Intruse* , qui dans leur confusion semblent jouir d'un "sixième sens"... Lorsque naîtra la fille de Mélisande, le vieil Arkel aura ces paroles apitoyées : " (...) l'enfant (...) Il faut qu'il vive, maintenant, à sa place... C'est au tour de la pauvre petite..."[24].

Vivre, mourir, veiller, dormir : l'humanité que reflètent ces personnages de théâtre ne connaît que ces apparentes alternatives, véritables équivalences. L'existence n'est qu'une parenthèse, la veille qu'un long sommeil futilement entrecoupé, la mort guette ou mieux: est déjà là, dans les propos, les actes, le décor que le dramaturge utilise pour mieux dénoncer la vanité de toute foi en la conscience, en la lumière, en la liberté d'ouvrir les yeux. Comme la Nuit, le pessimisme schopenhauerien règne, se communique.

Futur prix Nobel de Littérature (en 1911), Maeterlinck a considéré son travail avec l'œil de celui qui révèle, mais aussi prend en charge l'homme qu'il initie. C'est dans la conscience de cette responsabilité qu'il porte un regard rétrospectif sur les drames de sa première période, et les juge un peu sévèrement. Sans renier leur charme : celui d'une "certaine harmonie épouvantée et sombre", il avoue que ce qu'il a tenté par eux ne lui "paraît plus suffisant". Certes "quelques gestes de grâce et de tendresse, quelques paroles de douceur, d'espérance fragile, de pitié et d'amour" (épiphénomènes quenotait Rainer Maria Rilke) y tempèrent l'impression globale de malaise qui se dégage. Mais à chanter "la vanité

21 M. Maeterlinck, *La Princesse Maleine, op. cit.*, p. 58.
22 *Ibid.*, pp. 89, 96.
23 M. Maeterlinck, *L'Intruse, op. cit.*, pp. 214, 211.
24 M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande, op. cit.*, p. 113;

de vivre et la force invincible du néant et de la mort", on fait passer sous les yeux "des tristesses (...) monotones", à faire jaillir "de précaires et fortuites lueurs, abandonnées sans dessein appréciable à tous les souffles d'une nuit indifférente", à conduire des "somnambules", on ne rend hommage qu'à "la présence infinie, ténébreuse, hypocritement active de la mort", qui "remplit tous les interstices du poème"[25].

Dans son essai *Le Trésor des Humbles*, Maeterlinck invoque "le réveil de l'âme", espoir d'un temps où les êtres communiqueront selon un principe spirituel lumineux (il cite Claude de Saint-Martin), où l'"invisible" ne se perdra plus dans l'"obscur": "l'âme est comme un dormeur qui, du fond de ses songes, fait d'immenses efforts pour remuer un bras ou soulever une paupière"[26]. Ici la métaphore du sommeil, heureusement reprise, ne fait plus seulement signe vers la désespérance de l'inaccessible, de l'à-jamais refoulé. "L'idée du dieu chrétien, mêlée à celle de la fatalité antique, refoulée dans la nuit impénétrable de la nature", qu'il revendiquait pour expliquer ses premiers drames[27] est échangée contre l'espoir d'un rêve de transparence, de survie. "Pour mon humble part, confesse Maeterlinck, après les petits drames que j'ai énumérés plus haut, il m'a semblé loyal et sage d'écarter la mort de ce trône auquel il n'est pas certain qu'elle ait droit". Il précise: "(d)éjà, dans le dernier, que je n'ai pas nommé parmi les autres, dans *Aglavaine et Sélysette*, j'aurais voulu qu'elle cédât à l'amour, à la sagesse ou au bonheur une part de sa puissance. Elle ne m'a pas obéi, et j'attends, avec la plupart des poètes de mon temps, qu'une autre force se révèle"[28].

A cette fin, la méthode que le dramaturge employait pour créer doit changer peut-être aussi. Dans son *Enquête sur l'évolution littéraire*, Jules Huret interroge un Maeterlinck de vingt-sept ans, fraîchement consacré comme l'auteur génial de *La Princesse Maleine* (1889), qui lui parle de sa façon de travailler, en recourant à une terminologie vaguement mystique, comme si, avant ses personnages, il laissait sa conscience s'ensommeiller suffisamment pour que surgisse l'inspiration quasi inconsciente qui fera de lui un Orphée manipulé par les forces de l'"Eternité", quitte à les reconnaître comme celles des Enfers.

Le symbole producteur, explique Maeterlinck, "serait plutôt inconscient", "aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours, bien au-delà de sa pensée". Placé "dans la position où l'Eternité appuie ses paroles", le créateur aurait pour "devoir" de se taire, "d'écouter ces messagers d'une vie qu'(il) ne comprend pas encore, et de (s)'incliner humblement devant eux"[29]. Soumission qui favorise l'apparition de ces semi-fantômes qui constitueront son répertoire de personnages.

Ecriture automatique avant l'heure, dictée reçue de l'Inconscient, puissance naturelle confondue avec celle du cosmos (on est plus proche ici de Jung que de Freud): la pratique maeterlinckienne annonce des "sommeils" surréalistes, où l'onirologie est reine, autant qu'elle rappelle les vieilles rengaines concernant les états du poète "inspiré". Or, l'attente d'une force autre, que celle qui le requérait jusqu'ici, doit être cultivée par le dramaturge à la faveur d'une attitude plus active, plus consciente. Ne pas consentir à la seule inspiration morbide impose de lui résister aussi, de rester attentif aux signes nouveaux : "gardons", écrit Maeterlinck, à cette révélation espérée "sa place". "Acceptons, s'il le faut, que rien ne la

25 M. Maeterlinck, Préface in *Théâtre I, op. cit.*, pp. 2-4.
26 M. Maeterlinck, "Le Réveil de l'Ame", in *Le Trésor des Humbles, op. cit.*, pp. 34, 29.
27 M. Maeterlinck, Préface, in *Théâtre I, op. cit.*, p. IV.
28 *Ibid.*, pp. XVII-XVIII.
29 M. Maeterlinck in Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Thot, 1982, pp. 124-5.

vienne occuper pendant le temps qu'(elle) mettra à se dégager des ténèbres, mais n'y installons plus de fantômes. Son attente, et son siège vide dans la vie, ont par eux-mêmes une signification plus grande que tout ce que nous pourrions asseoir sur le trône que notre patience lui réserve"[30].

Envisager un autre théâtre, un message différent, suppose de se réveiller un peu, de se méfier des séductions de l'auto hypnose, et, sans renouer vraiment avec le théâtre de la liberté en action auparavant dénoncé, d'offrir à l'imagination stimulée un éventuel pouvoir d'anticipation sur les découvertes de la science. "Chantons durant des siècles , la vanité de vivre et la force invincible du néant et de la mort, nous ferons passer sous nos yeux des tristesses qui deviendront plus monotones à mesure qu'elles se rapprocheront davantage de la dernière vérité", écrivait Maeterlinck, qui poursuit : "(e)ssayons au contraire de varier l'apparence de l'inconnu qui nous entoure et d'y découvrir une raison nouvelle de vivre et de persévérer, nous y gagnerons du moins d'alterner nos tristesses en les mêlant d'espoirs qui s'éteignent et se rallument. Or, dans l'état où nous sommes, il est tout aussi légitime d'espérer que nos efforts ne sont pas inutiles, que de penser qu'ils ne produisent rien. La vérité suprême du néant, de la mort et de l'inutilité de notre existence, où nous aboutissons dès que nous poussons notre enquête à son dernier terme, elle n'est, après tout, que le point extrême de nos connaissances actuelles. Nous ne voyons rien par delà, parce que là s'arrête notre intelligence. Elle paraît certaine, mais en définitive rien en elle n 'est certain que notre ignorance. Avant que d'être tenu de l'admettre irrévocablement, il nous faudra longtemps encore chercher de tout notre cœur à dissiper cette ignorance et faire ce que nous pourrons pour tenter si nous ne trouverons pas de lumière. Dès lors le grand cercle de tous nos devoirs antérieurs à cette certitude trop hâtive et mortelle se remet en branle, et la vie humaine recommence avec ses passions qui ne semblent plus aussi vaines, avec ses joies, ses tristesses et ses devoirs qui reprennent de l'importance puisqu'ils peuvent nous aider à sortir de l'obscurité ou à la supporter sans amertume"[31].

Sortir de l'obscurité... L'ambition nouvelle énoncée ici par Maeterlinck, sollicitant "l'intelligence", le "cœur" et la "patience", accorderait une marge de manœuvre inédite au rêve, qui irait cette fois (nous l'allons voir) jusqu'à la faculté absolue d'anamnèse : l'impuissance autrefois invoquée va céder la place à une psyché active; la voie s'ouvre à un Orphée vainqueur, capable de ressusciter les morts.

C'est ainsi qu'en 1908 est donnée au public la féerie de *L'Oiseau Bleu*. On y passe, par le rêve, de l'ombre à la lumière.

La longue didascalie précédant l'acte premier nous indique qu'"au lever du rideau", les enfants "Tyltyl et Mytyl sont profondément endormis dans leurs petits lits". "La scène reste obscure un instant, puis une lumière dont l'intensité augmente peu à peu filtre par les lames des volets. La lampe sur la table se rallume d'elle-même. Les deux enfants semblent s'éveiller et se mettent sur leur séant"[32]. Ils en viennent à la conclusion qu'ils ne dorment pas puisqu'ils se parlent, et les voilà lancés dans une aventure nocturne bavarde, mouvementée et lumineuse, qui les mènera, au troisième tableau, jusqu'au pays des souvenirs, où l'on apprend que le mot "mort" est inconnu, la seule pensée des vivants pour les morts suffisant à

30 M. Maeterlinck, Préface, in *Théâtre I, op. cit.*, p. XVII.
31 *Ibid.*, pp. VII-VIII.
32 M. Maeterlinck, *L'Oiseau Bleu,* Babel théâtre, 1989, p. 17.

les ranimer. Ils rencontrent leurs grands-parents et leurs frères défunts, qui dansent et mangent, et parlent, comme autrefois. De passage dans un cimetière, ils découvrent aussi que les tombeaux sont vides: pas de cadavres, des vapeurs étoilées. A la recherche de la Lumière, ils arrivent à l'acte troisième (quatrième tableau) dans le palais de la Nuit. La Nuit se plaint que l'Homme, depuis quelques années, ait "saisi le tiers de (ses) Mystères" : "toutes mes Terreurs ont peur et n'osent plus sortir, mes Fantômes sont en fuite, la plupart de mes Maladies ne se portent pas bien..."[33].

Voici que le pouvoir de l'Ombre est menacé, la Nuit presque déchue, le Cauchemar aboli, le Rêve de la Lumière, de la Vie éternelle enfin permis. A la poursuite de l'Oiseau Bleu, symbole d'espérance, de guérison, comme Novalis, autre maître de Maeterlinck (qui fut son traducteur) pouvait l'être de la"fleur bleue", les enfants (cette fois messagers d'une nouvelle non funeste) défient dans leur rêve les puissances maléfiques, s'approprient la conquête de l'espace et du temps. Le songe n'est plus confusion, mensonge, reflet ou promesse de mort; il devient le vecteur suprême d'une nouvelle vérité, euphorisante. Au douzième tableau, les enfants se réveillent, et aperçoivent le fugitif oiseau bleu qu'ils cherchaient : leur familière tourterelle, dans sa cage, a les plumes de cet oiseau poursuivi dans leurs songes. L'instant d'après, elle s'envole: mais elle était bien là, tout près.

La réalité est magique: les portes de corne et d'ivoire, ouvertes le temps du songe, ont libéré cette révélation. Le bonheur reste à chercher, mais il n'est plus à envisager comme une utopie, un divertissement ou une vaine rêverie. Il est possible, les illusions de la scène en font miroiter la promesse. Il suffit (message adressé au spectateur comme, en abyme, aux personnages) de savoir écouter, regarder, communiquer. Maeterlinck se propose comme guide dans cette nouvelle aventure, et choisit encore le rêve comme source d'enseignement privilégié.

Ce Rêve, majuscule, conquiert alors ses droits- au sens de rêve éveillé comme au sens de songe accompli en dormant. Son pouvoir recule les limites du bonheur humain, et celles de la mort même; il favorise les initiatives, oriente vers un savoir inconnu.

Le rideau du théâtre peut s'abaisser, jusqu'à la prochaine représentation, d'une pièce en l'occurrence dont la postérité n'a cessé (attitude contraire à celle plus généralement adoptée envers les plus anciens drames de Maeterlinck) de réclamer la "performation". Signe qu'une "attente" aurait, en quelque mesure, effectivement, été comblée. Dramaturges et metteurs en scène (d'Artaud à Meyerhold, à Claude Régy...) poursuivront la quête entreprise, pour qu'au théâtre le rêve ne cesse de nous parler, de nous surprendre et de nous interroger, de féconder notre imaginaire et de stimuler notre intelligence du Monde, en nous faisant toujours davantage "rêver"...

Marie-Françoise HAMARD
Université de Paris-III Sorbonne nouvelle

33 *Ibid.*, p. 51.

RÊVERIES SYMBOLISTES ET SYMBOLES ONIRIQUES DANS LE THÉÂTRE DE GABRIELE D'ANNUNZIO

L'univers de la poésie symboliste et, plus encore, celui du théâtre symboliste, est de toute évidence pénétré, nourri constamment par le rêve, la rêverie. Le rêve se fait symbole, signification, révélation, enseignement, attente, ou transfiguration. La place, l'importance dramaturgique essentielle du rêve et de la rêverie dans un tel contexte doit évidemment beaucoup au théâtre musical de Richard Wagner dont l'influence sur tous les arts (mais surtout sur le théâtre, musical ou non, sur la peinture, la poésie, le roman), dans toute l'Europe, fut déterminante, de 1880 à 1914 environ.

Plus que de rêve proprement dit ou de cauchemar, c'est de rêverie qu'il conviendrait de parler à ce propos, l'art wagnérien, comme plus tard l'art symboliste, tendant en effet sans cesse à instaurer pour le spectateur, l'auditeur ou le lecteur une sorte d'extase, de transe, un état de songerie constante, d'irréalité étrange, laquelle pour un symboliste paraît constituer l'univers même de l'art, totalement coupé de la réalité concrète du monde, état "second" propice à la réception de la beauté, c'est-à-dire des messages que l'art peut et doit nous délivrer, messages sans paroles, sans clarté apparente mais qui laissent néanmoins chez le "récepteur" de profondes impressions, et un trouble esthétique certain.

Wagner dans toute son œuvre se montra prodigue d'épisodes oniriques ou rêvés à proprement parler et l'on peut dire que, hors l'exception unique des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* et son univers bien concret et parfaitement situé dans le temps et dans l'espace, tous ses ouvrages ressortissent au monde du rêve, se déroulant dans un espace-temps indéterminé ; les enchantements, les philtres, les jardins magiques et oniriques, (*Parsifal*), les métamorphoses les plus étranges, les personnages de rêve (l'Oiseau prophète de *Siegfried*) sont monnaie courante, sont l'expression dramatique même de l'œuvre.

Du monde brutal et fantasmatique de *l'Anneau du Niebelung* à l'univers des chevaliers du Graal, du Vénusberg de *Tannhäuser* à la "nuit d'amour" du second acte de *Tristan et Yseult*, véritable rêverie et rêve d'amour impossible, rêve de nuit réelle et rêve de mort future et accessible, on peut dire que Wagner a épuisé toutes les ressources du monde onirique dans ses opéras, depuis les horribles cauchemars de Kundry qui provoquent son rire féroce et dément, jusqu'au rêve mystique surréel dans lequel communient les chevaliers du Montsalvat. On peut même interpréter la totalité de l'opéra *Le Vaisseau fantôme* (ou *Le Hollandais volant*) comme l'immense visualisation, "représentation" du rêve que raconte Senta à l'acte II. Interprétation fondée, semble-t-il, et suivie par de nombreux metteurs en scène de nos jours, puisque Senta reconnaît le Hollandais sans l'avoir jamais vu, et qu'un songe, un autre, a averti son fiancé Erik de l'étrange sentiment-pressentiment de la jeune fille. Le rêve de Senta, raconté, a créé à lui seul le drame, a matérialisé l'image du Hollandais, de son navire aux rouges voiles et de son univers magique.

Comme la magie, la sorcellerie, comme la folie, le délire d'un personnage, le rêve (ou la rêverie) permet au dramaturge de sortir du monde concret, de faire éclater les limites du réel et d'offrir au spectateur un monde autre, plus libre, plus neuf, plus riche. Le dramaturge-musicien, dans cet effort de dépassement du réel sur scène, est évidemment fort bien secondé par les prestiges, les charmes, le pouvoir d'envoûtement, le pouvoir onirique de la musique : le plus bel exemple de réussite dans ce domaine étant à notre avis les scènes de la déesse Erda. Déesse de la sagesse et de la terre, fille de Wotan, mère des Nornes et des Walkyries, Erda est dotée du don de prophétie. Mais, toujours endormie dans le creux d'une caverne, elle

ne peut prophétiser que du sein d'un demi-sommeil. Plus elle est consciente, moins elle "voit" ; éveillée, elle ne voit plus rien. Bien que rares, ses apparitions, les deux scènes d'Erda (contralto) - l'une dans *L'Or du Rhin*, l'autre dans *Siegfried* - sont à notre avis l'une des grandes réussites de Wagner en tant que musicien-dramaturge, avec les scènes où il donne une voix au mystérieux oiseau-prophète dont Siegfried comprend soudain le chant (un soprano) du sein d'un demi-sommeil (les murmures de la forêt).

Le plus wagnérien des dramaturges italiens, Gabriele d'Annunzio prouve, dès ses premières tentatives scéniques qu'il a parfaitement assimilé la leçon : le rêve, la rêverie, sont en effet - et seront toujours - l'un des instruments clefs de sa dramaturgie. Dans la tentative de dépassement de l'humain, pour faire accéder ses personnages, et ses spectateurs, à un niveau sur-humain, suprahumain, de la connaissance esthétique, d'Annunzio en effet utilise systématiquement quatre éléments comme leviers dramaturgiques : la folie (qui est aussi l'approche d'un monde supra-humain), l'héroïsme, souvent désespéré mais exemplaire (autre héritage du wagnérisme semble-t-il), la magie et le rêve.

Il n'est donc pas surprenant que ses deux premiers ouvrages dramatiques s'intitulent : *Sogno d'un mattino di prirnavera* (*Songe d'une matinée de printemps*, 1897) et *Sogno d'un tramonto d'autunno* (*Songe d'un crépuscule d'automne*, 1899). Deux brèves pièces en un acte unique, les seules achevées d'un cycle de quatre "poèmes dramatiques" intitulé *I Sogni delle stagioni* (*Les Songes des saisons*[1]) en prose poétique. Sagement, d'Annunzio pour ses débuts de dramaturge ne s'attaque pas à un drame proprement dit, en plusieurs actes mais, conscient déjà de l'accusation de "théâtre anti-théâtral, plus à lire qu'à regarder" qui pouvait être portée contre lui, s'en absout par avance en sous-titrant ces deux petits actes : "poèmes dramatiques". Ces deux ouvrages seront toutefois créés à la scène, le premier à Paris par Eleonora Duse[2], le second beaucoup plus tard en Italie[3].

Le plus intéressant est sans contredit le premier en ce qu'il introduit déjà, en même temps que l'élément onirique, la folie, comme sujet même de la pièce. L'héroïne en effet est folle, dès le lever de rideau, et n'est d'ailleurs pas nommée autrement que "La Démente". L'action, comme souvent chez d'Annunzio, est totalement inexistante ou plutôt entièrement racontée par l'héroïne, livrée peu à peu, par bribes, au gré des expressions successives de son délire, jusqu'à l'explosion finale qui nous livre son "secret", la cause de sa folie et de son délire. Folie et "rêverie cauchemardesque" (car il s'agit bien plus d'un cauchemar que d'un rêve) vont de pair, la folie étant en somme l'alibi du délire onirique, ou bien, si l'on préfère, le délire cauchemardesque étant légitimé par la démence évidente de l'héroïne.

Un drame ancien a laissé d'ineffaçables empreintes dans l'esprit d'une malheureuse femme (La Démente) dont le délire renaît lorsqu'un souvenir inopportun (la couleur rouge, couleur du sang, ici des roses rouges au printemps) le lui remet en mémoire. La folie de la protagoniste nous est donc donnée d'entrée de jeu : sans elle il n'y aurait pas de pièce. Cette courte pièce est elle-même comme la conclusion d'un drame qui nous est seulement raconté. Cette folie, et surtout le drame sauvage qui en fut la cause (le jeune mari de cette femme a été assassiné pendant son sommeil, alors qu'il dormait dans ses bras) inspire, vers la fin, un

1 Les Songes des Saisons devaient être au nombre de quatre : Le Songe d'une nuit d'hiver et Le Songe d'un midi d'été ne furent jamais écrits.

2 Au théâtre de la Renaissance, le 15/06/1897. A cette occasion d'Annunzio s'était déjà rendu à Paris. Remarquons que la pièce fût créé (avec succès) à Paris, en langue italienne. Eleonora Duse reprit cet acte poétique à Rome (Teatro Valle le 03/06/1898) sans grand succès.

3 Au Teatro Rossini à Livourne le 02/12/1905 par la Compagnia Fumagalli-Franchini, avec un grand succès.

monologue vraiment étonnant à la démente, qui revit une fois encore sous nos yeux l'horrible instant :

> Je ne suis pas vivante, dites-lui que je ne suis pas vivante... J'ai senti pénétrer sa mort dans ma chair comme un gel pesant, et j'ai senti mes os plier sous son poids... Et c'est cela mourir : cela c'est mourir. Mais dites-lui que son fils n'a pas souffert en mourant, dites-lui qu'il s'est endormi heureux entre mes bras... Ah, dites-lui que je savais lui donner un bonheur sans limites, l'oubli du monde, le bien suprême ! Il avait fermé les yeux, en plein bonheur, sur ma poitrine et ne les a plus rouverts. Moi, moi je les ai rouverts pour le voir haleter... Sa bouche me versait tout le sang de son cœur, ardent et pur comme une flamme qui m'étouffait ; et mes cheveux en étaient baignés et ma poitrine inondée ; et j'étais toute entière immergée dans ce flot qui ne semblait jamais devoir tarir... (...) Dites-lui que c'était comme une joie, que c'était presque une joie que cet étouffement dans le sang chaud, encore vivant, encore palpitant, encore mêlé à sa propre vie... Mais après, mais après... Que peut bien être le frisson de la mort comparé au premier frisson qui m'a transpercé les os lorsque je sentis que la chaleur abandonnait le corps que j'étreignais ?

L'auteur indique au début de ce monologue "la démence l'emporte". Mais cette démente s'exprime encore fort bien, hormis quelques répétitions, quelques ruptures et un abus de pronoms sujets à la première personne. C'est plutôt la compulsion qui est effarante dans ce rôle-titre, cette répétition ininterrompue de l'évocation de cette "scène" tragique, narrée de manière de plus en plus précise, jusqu'à cette ultime, complète évocation, qui nous incline à voir de la démence dans son discours. Remarquons que l'origine de cette démence est inhumaine, surhumaine. La démente avoue (et cet aveu ne lui coûte rien, facilité, justifié par la folie) qu'en cet instant elle ressentit "presque une joie" lorsque le sang chaud de l'aimé l'inondait. Dix ans plus tard, d'Annunzio eût sans doute osé écrire : "une terrible, surhumaine joie". Cette femme a donc goûté à un plaisir effrayant, unique, atroce et surhumain, dont le souvenir ne lui permet plus d'être, d'exister normalement "après". La folie est bien un au-delà, un autre lieu spirituel, elle appartient aussi au monde du rêve, ce qui légitime le titre, assez étrange et inexpliqué sans cela. Ce plaisir qui eût dû ne pas être, ou être interdit, est une joie cauchemardesque, une intensité onirique unique et impossible à répéter. D'où l'effort de recherche et de compulsion vaine. Le rêve et la joie sont perdus pour toujours. Restent le cauchemar et la démence compulsive. Remarquons enfin que la folie "onirique" de l'héroïne permet à l'auteur, par l'effet de compulsion - le propre justement d'un rêve obsédant - de baser son rythme dramatique uniquement sur le récit du passé, la répétition inlassable du passé : aspect éminemment wagnérien encore de la dramaturgie dannunzienne.

Le Songe d'un crépuscule d'automne fait en revanche intervenir la sorcellerie en contrepoint de l'élément onirique. Le "songe" n'étant en fait ici que le nom donné, un peu abusivement reconnaissons-le, à l'atmosphère hallucinée dans laquelle le rituel de magie noire s'accomplit. L'une des dernières dogaresses de Venise (la Gradeniga) fait assassiner son jeune amant infidèle par une sorcière, au moyen de pratiques magiques (statuette transpercée). Tandis que la Gradeniga et la sorcière s'activent sur le plateau, une servante

nous décrit le spectacle qu'elle contemple du haut du balcon (côté cour), spectacle invisible au public : une riche galère s'avance sur un canal de la Brenta, chargée de courtisanes entourant l'infortuné jeune homme ; la table d'un festin, quelques musiciens : rêve de plaisirs d'une époque, d'une société proche de sa fin. Soudain la galère prend feu, ses occupants meurent : la Gradeniga est vengée.

L'intérêt de cet acte bref réside paradoxalement dans sa double action simultanée ; l'une vécue par le spectateur : magie et cauchemar halluciné ; l'autre narrée en temps réel : rêve d'un rêve déjà englouti.

Ces deux courtes pièces en dépit de leur caractère fragmentaire d'esquisses nous font cependant découvrir trois des quatre vecteurs principaux de la dramaturgie dannunzienne : la folie, la magie et l'onirisme omniprésent et indispensable à ce type d'esthétique.

Tous les grands drames dannunziens feront en effet appel à cette dimension onirique symbolique. Elément poétique révélant le message symbolique de la pièce qu'il achève, le rêve baigne la petite fable récitée par la Sirenetta au dernier acte de *La Gioconda*[4].

Le rêve se fait gravement prémonitoire en revanche dans la splendide *Francesca da Rimini* de 1902[5]. La petite esclave maure de Francesca, Smaragdi, sait interpréter les rêves. Francesca (acte III, scène 3) qui déjà, sans se l'avouer vraiment, est éprise de son beau-frère Paolo, se décide à lui raconter un rêve récurrent. (Déjà à l'acte II elle avait essayé de le raconter à sa jeune sœur Samaritana sans pouvoir aller jusqu'au bout). Elle achève cette fois-ci et demande à Smaragdi de lui expliquer "ce rêve qui m'apparaît".

L'esclave ne répond rien ; une didascalie indique "*l'esclave, attentive, semble écrasée de terreur*". Ce qui signifie certes que ce rêve ne peut annoncer que le drame sanglant qui va suivre. Mais le plus curieux dans cet épisode est que l'auteur, au lieu d'inventer de toutes pièces un rêve symbolique, chose familière à sa plume, place dans la bouche de Francesca un récit fort classique et connu de la littérature médiévale italienne. Celui de la vision surnaturelle de Nastagio degli Onesti dans la pinède de Ravenne.[6] Récit qui fait l'objet d'une des plus célèbres nouvelles de Boccace.[7] Quelques vers assez rapides de Dante dans *l'Enfer*[8] font déjà allusion à une telle "chasse", supplice de deux damnés punis pour leur prodigalité. Mais il ne s'agit chez d'Annunzio aucunement de plagiat ou de citation littéraire : Francesca, au début de son récit, annonce bien qu'elle voit en rêve ce que Nastagio degli Onesti avait déjà vu "dans la pinède de Ravenne". (Rappelons que Francesca est née à Ravenne, fille d'un

4 Tragédie en prose (1899), créée par Eleonora Duse au Teatro Bellini à Païenne le 15/04/1899 avec succès. Cette fable symbolique récitée par une petite fille au dernier acte est en vers libres. Elle fournit "la clef") pour le spectateur, de la signification symbolique de la pièce.

5 Créée par Eleonora Duse au Teatro Costanzi di Rome le 09/12/1901. (Demi-écbec). Cette tragédie en cinq actes de plus de 4700 vers s'inspire fidèlement du célèbre épisode de l'Enfer de Dante (chant V) tiré d'un fait réel. Dante raconte l'histoire d'amour tragique entre la belle Francesca mariée (contre son gré semble-t-il, pour des raisons politiques) au vieux Gianciotto Malatesta, et son propre beau-frère le jeune et beau Paolo Malatesta. Réunis par la lecture commune des amours de Lancelot, les deux amants surpris seront tués par le mari d'un même coup d'épée.

6 Nastagio voit un "cavalier sombre" poursuivre impitoyablement, l'épée en main, une femme nue à travers les ronces de la forêt. De cruels mâtins la rattrapent, la mordent, la tuent. Le cavalier, lui ouvrant la poitrine d'un coup d'épée, arrache son cœur et la donne en pâture aux vautres avant que tout ne recommence, éternellement.

7 Décaméron, cinquième journée, nouvelle 8. Nastagio degli Onesti s'était ruiné pour une coquette insensible. Après avoir eu cette vision dans la pinède de Ravenne, il y conduit sa belle ; laquelle, ayant vu cette chasse, en comprend la leçon et accepte enfin le mariage offert.

8 Enfer XIII, vers 109 à 127.

"passeur", le Caron des héros. Son art, celui d'Orphée, permet de vaincre la mort, de regarder de haut les divinités infernales.

La fin de la rêverie, partagée celle-ci entre l'aède et Phèdre, permet enfin à l'auteur d'humaniser quelque peu la fille de Minos, jusqu'ici divine ou bestiale dans ses sentiments, jamais femme. Phèdre en effet répond avec une inhabituelle douceur à la "déclaration" cryptée du poète :

> PHEDRE : Aède, tu parlais de Phèdre.
> Tu connais donc l'amour.
> Tu connais l'amour désespéré et solitaire.
> Les cordes ne me cachent pas ton visage.
> A travers les cordes[12] je vois une braise. Tu n'espères pas.
> (...) Tu n'espères pas que ta couronne.
> Je te couronnerai avant que
> tu ne chantes mon chant. (Il)

Tout est donc en place pour l'apothéose finale : le chant, la déploration funèbre d'Hippolyte, héros malgré lui, et "l'assomption" de Phèdre. La rêverie est donc un moyen privilégié, proche du "fait artistique" en cela, de communication avec le sur-monde, avec le monde des dieux, avec l'absolu de la passion pure.

Il faudrait pouvoir citer ici les scènes oniriques du *Martyre de Saint Sébastien*, bien mises en valeur par la musique de Debussy, en particulier la scène des Magiciennes au cours de laquelle celles-ci prophétisent du sein d'un demi-sommeil la fin des dieux anciens et l'avènement d'un Dieu nouveau, "*un nouveau Signe est dans l'espace*", un Dieu brillant d'amour et de pureté.

Mais nous voudrions, pour conclure cette analyse de l'élément onirique dans le monde scénique dannunzien, citer une œuvre étrange, peu aboutie il est vrai, mais révélatrice de cet aspect de d'Annunzio dramaturge. Il s'agit d'un scénario pour le cinéma daté de 1920 intitulé: *L'uorno che rubô la Gioconda*. (*L'homme qui vola la Joconde*).

D'Annunzio s'intéressa très tôt au cinéma, qu'il appelait "l'arte veloce", non sans raison. On sait qu'il signa le scénario du film célèbre de Pastrone *Cabiria* (1914) dont l'action se déroule au moment de l'ensevelissement de Pompei sous les cendres et la lave du Vésuve. (Pastrone avait eu l'idée de filmer "en direct", avant d'en tirer un film, une éruption de l'Etna.) L'action se déroulant donc dans l'Antiquité, d'Annunzio avait déjà significativement intitulé son scénario "vision historique". Par la suite, il devait s'intéresser à la réalisation de films tirés de ses pièces, commandant parfois la "musique de scène" à des compositeurs renommés. Pizzetti avait à sa demande écrit une "Sinfonia del Fuoco" pour grand orchestre joué, pendant l'éruption volcanique de Cabiria, par un orchestre symphonique devant l'écran. Le cinéma muet, s'il ôtait pour l'essentiel toute crédibilité aux dialogues, n'en rendait que plus nécessaire l'élaboration des "textes de liaison" et surtout, ce qui nous intéresse ici, légitimait curieusement mais impérativement l'aspect onirique, merveilleux, magique, d'un scénario.

Un maçon italien à l'esprit un peu dérangé avait en 1913 volé la Joconde au Louvre dans l'intention, semble-t-il, de restituer le tableau à l'Italie. Il prit contact avec d'Annunzio (fait réel) qui vivait alors entre Paris et Arcachon. Le poète avertit bien sûr la police. De ce

12 Les cordes de sa cithare.

fait divers naquit cet étrange scénario fantastique qui eût pu gagner à être traité sous forme de nouvelle brève en dépit de son aspect indéniablement visuel et spectaculaire.

Trois personnages : le voleur (qui est ici un "grand savant flamand", désireux de tenter une expérience aussi effrayante et "interdite" que fascinante), le poète italien Gabriele d'Annunzio séjournant à Arcachon, dans son propre rôle, (c'est l'un des rares ouvrages où d'Annunzio se met lui-même en scène), la victime enfin, nécessaire à l'accomplissement de l'expérience : un plâtrier italien travaillant au Louvre dans les ateliers de calques (d'Annunzio avait en effet commandé plusieurs copies de Michel-Ange aux ateliers du Louvre).

Le "savant" (mi-homme de science, mi-alchimiste) est parvenu à identifier un principe immortel dans le cœur de l'homme, et à l'extraire : première expérience réalisée en Flandres. Enduisant de cette substance à peine tirée d'un cœur humain encore chaud un tableau de la Vierge volé dans une église, il parvient à animer le personnage de la Vierge qui sort de son cadre et s'évanouit dans les airs. Il manque un "médium" capable de "fixer" l'image réincarnée dans le monde réel. Ce sera d'Annunzio. Après quelques hésitations le poète accepte, fasciné par l'idée qu'il pourra interroger Mona Lisa "en direct", la faire parler d'elle, du maître Léonard, élucider le mystère de son sourire et peut-être la séduire. Le scénario décrit bien ensuite le choix de la victime (à laquelle on ne dit pas tout !), le vol, le voyage Paris-Bordeaux-Arcachon avec le tableau rangé dans sa valise et dans ses couvertures. La scène la plus intéressante est évidemment l'incarnation de Mona Lisa. Plongée dans un sommeil hypnotique, la victime meurt (on arrache son cœur aussitôt) et le médium d'Annunzio voit distinctement Mona Lisa descendre du tableau et lui sourire, étonnée. Elle demande où est maître Léonard.

Le facteur hypnotique est sans doute inspiré du célèbre roman de Villiers de L'Isle-Adam, L'*Eve future*, de la scène où une médium inconnue, en y perdant la vie, "donne" son âme à l'automate Hadaly conçu par le "magnétiseur-ingénieur" Edison. Mais le rêve magique se poursuit. D'Annunzio-personnage, fidèle à son image, tente de séduire la belle dame, ne parvenant qu'à effacer son sourire. Ici, c'est peut-être le souvenir du roman de Péladan, *Le Vice Suprême*,[13] qui affleure : nous touchons en effet aux problèmes éthiques posés par la science et par ce "viol" très grave des lois humaines et divines dont se sont rendus coupables les apprentis-sorciers : qu'est ce que la vie ? Qu'est-ce que le temps ? Qu'est-ce que l'âme humaine ? De quoi est faite sa permanence ? Sa beauté ? Problèmes déjà soulevés entre les lignes par Villiers (pour qui cette méditation est coutumière) et par Péladan, d'autre manière. Comme chez Péladan, la gravité de ce "viol" est d'autant plus grave (elle est double) en ce qu'elle affecte également une œuvre d'art. Le scénario se termine par l'incendie de la pinède d'Arcachon au cours duquel, perdant la vie, l'amie de d'Annunzio, Donatella, (personnage bien réel également : Nathalie de Goloubeff), "rendra son âme" à Mona Lisa, laquelle pourra réintégrer le panneau de bois peint et retrouver son mystérieux sourire.

En dépit de son caractère d'esquisse, de ses naïvetés et de son extravagance, cette ultime contribution tout à fait inattendue de d'Annunzio à "l'arte veloce"[14] prouve néanmoins

13 Dans cet étrange roman, le "vice suprême", pour Péladan, consiste à invoquer la venue d'un démon (ou démone) incube ou succube. Ce qui est déjà un péché rare. Puis, d'exiger qu'il (elle) prenne, avant de commettre avec lui le péché de luxure, l'aspect d'une création artistique célèbre : triple péché, raffiné et très décadent. Péché de chair, satanisme, profanation de la beauté artistique. Tout ce que le d'Annunzio, personnage de son propre scénario, s'apprête à commettre... mais par curiosité et non par volonté profanatoire.

14 Il avait déjà écrit trois scénarios non suivis de réalisation et participé comme "conseiller artistique" aux tournages de quelques films historiques.

quelle importance d'Annunzio accordait dans les années 1912 à 1925 environ à ce qu'il appelait ses "recherches" sur le supra-humain, sur les "aspects inconnus"[15] de notre esprit. Recherches dans lesquelles le rêve, la prémonition, les possibilités extra-sensorielles (supra-sensorielles plutôt) de certains hommes, occupent une place centrale. Comme nombre d'artistes et d'écrivains de son temps il pensait en effet que l'art et la sensibilité des artistes pouvait apporter une contribution intéressante à de telles recherches. Ses œuvres en prose, les ouvrages autobiographiques surtout, sont encore plus éclairantes sur ce point. Ne les a-t-il pas placées délibérément "dans cette région reculée de l'âme où le rêve, le rêve d'art, et le mystère se mêlent à l'appel de la beauté pour nous indiquer un chemin secret que les hommes du futur sauront sans doute parcourir. "Rêve d'un message secret ou message reçu en rêve, et de ce fait difficilement transmissible, baignent donc parfois les ouvrages ultimes du maître dans cette ombre dorée et apaisée qui semble bien receler aussi le message artistique ultime de Léonard de Vinci.

Richard DEDOMINICI
Nice

15 *Aspects de l'Inconnu*, titre général de trois remarquables livres en prose : *La Contemplation de la mort* (1912), *La Léda sans cygne* (1913), *Nocturne* (1920).

LE RÊVE DE LA DIVINISATION DE L'HOMME DANS *CALIGULA* (1945) D'ALBERT CAMUS ET *LE DIABLE ET LE BON DIEU* (1951) DE J.-P. SARTRE

> « Les hommes sont peut-être indifférents au pouvoir... Ce qui les fascine dans cette idée, voyez-vous, ce n'est pas le pouvoir réel, c'est l'illusion du bon plaisir. Le pouvoir du roi, c'est de gouverner, n'est-ce pas ? Mais, l'homme n'a pas envie de gouverner : il a envie de contraindre, vous l'avez dit. D'être plus qu'homme, dans un monde d'hommes. Échapper à la condition humaine, vous disais-je. Non pas puissant : tout-puissant. La maladie chimérique, dont la volonté de puissance n'est que la justification intellectuelle, c'est la volonté de déité : tout homme rêve d'être dieu. »
>
> MALRAUX, *La Condition humaine, Collection Folio, p .229.*

Tenter de rapprocher l'œuvre d'Albert Camus de celle de Jean–Paul Sartre n'est pas une idée nouvelle : avant leur première rencontre en 1944, le concept de l'absurde et celui de la nausée, nés du sentiment d'un malaise existentiel teinté d'angoisse, ne sont pas étrangers à un tel rapprochement. Puis une amitié de plusieurs années vient conforter dans leur opinion ceux qui parlent d'une convergence de leur vision du monde. A tort ou à raison, le philosophe de l'absurde est même rangé parmi les écrivains existentialistes en dépit de sa désapprobation. Il faut attendre 1951 pour que la publication de *L'Homme révolté* vienne provoquer une rupture définitive entre les deux auteurs ; la preuve est faite que chacun a gardé son indépendance d'esprit et que rapprochement ne devrait signifier ni réductionnisme, ni assimilation abusive. Cette réserve admise, rien n'empêche de reconnaître que leurs œuvres dramatiques, transposition de quelques-unes des idées maîtresses de leur philosophie dans le domaine du spectacle, sont rentrées dans l'histoire littéraire comme un théâtre d'idées, un théâtre de philosophes. Impossible de nier les différences qui y existent, mais des similitudes intéressantes sont aussi perceptibles. Deux exemples au moins : l'auberge du crime du *Malentendu* rappelle le salon de l'enfer de *Huis-clos* ; le cadre, la situation et les types humains mis en scène dans *Les Justes* font penser à ceux qu'on trouve dans *Les Mains sales*. Au-delà de ces exemples, un même but semble guider leur réflexion : la recherche d'une possibilité d'équilibre en dehors de la croyance en Dieu. Sans doute est-ce à ce niveau qu'une jonction peut être établie entre Caligula dans la pièce éponyme et Goetz dans *Le Diable et le bon dieu* : déçus par l'ordre divin du monde qui ne satisfait pas leur volonté de puissance, ils se proposent d'organiser une véritable subversion des valeurs établies afin de lui substituer un nouvel ordre plus conforme à leurs aspirations. Si un tel objectif était atteint, il consacrerait la réalisation d'un des plus vieux rêves de l'homme, devenir Dieu. C'est ici le lieu d'insister sur l'extrait de *La Condition humaine* cité en exergue parce qu'il renforce et précise l'hypothèse qui

sous-tendra nos analyses. En effet, qui, dans un moment de détresse et d'impuissance, n'a jamais été tenté de s'écrier : *« Ah ! Si j'étais Dieu, je ferais ceci, je ferais cela »* ? Mais ce n'est très souvent qu'un vœu pieux dont la mise en œuvre est sans cesse renvoyée à plus tard, l'idée du blasphème et ses conséquences décourageant même les plus téméraires. Or tel n'est pas le cas avec Caligula et Goetz : leur envie de s'ériger en égaux de Dieu est telle qu'ils n'hésitent pas à joindre les actes à la parole en procédant soit par identification, soit par défi.

LA DIVINISATION PAR IDENTIFICATION.

> « Une fois de plus, les dieux sont descendus sur la terre. Caïus, César et dieu, surnommé Caligula, leur a prêté sa forme tout humaine. »
>
> Hélicon *in Caligula, III, 1.*

Il n'est pas certain que ceux qui parlent de dieu ou du diable soient toujours conscients d'un fait assez curieux : ces deux mots ne sont pas seulement liés par un rapport d'antonymie, mais par une synonymie qui voudrait dire qu'ils renvoient aussi, toute proportion gardée, à la même réalité. Si étymologiquement parlant, le mot diable (du grec *diabolos)* désigne celui *« qui désunit »* et donc sème la discorde, Paul Robert dans son dictionnaire introduit le terme démon dans ses deux acceptions courantes pour faire de lui tantôt le personnage représentant le mal dans la tradition populaire, tantôt le prince des démons ou des diables. Il n'est d'ailleurs pas superflu de constater que Robert cite *Le diable et le bon dieu* pour étayer son explication de terme.

Si l'on se reporte maintenant au terme démon lui-même, son origine grecque *daimôn* en fait un *«génie protecteur, dieu ».* Avec l'apparition de ce dernier mot, la messe est dite avant la moindre explication. Précisons cependant qu'au XVIe siècle, la mythologie emploie ce mot démon pour désigner un être surnaturel, bon ou mauvais, inspirateur de la destinée d'un homme ou d'une collectivité. En ce sens, il a pour synonymes dieu, esprit, génie. Avec la religion judéo-chrétienne, il ne conserve plus que son sens péjoratif puisque démon désigne désormais un ange déchu, révolté contre Dieu et dans lequel réside l'esprit du mal. Il est alors synonyme de diable, incube, succube, Satan, prince des démons, chef des anges révoltés contre Dieu.

Que dire de ce dieu lui-même ? Diverses croyances et religions le considèrent comme un être personnel se trouvant à l'origine du monde ; en tant que tel, il est l'unique explication de son existence. Le monothéisme l'utilise sans article et avec une majuscule pour parler du dieu personnel et unique de la civilisation chrétienne et biblique. Pour le polythéisme, c'est un être supérieur, doué d'un pouvoir sur l'homme et d'attributs particuliers. Divinité, déesse, être, démon, esprit, génie lui sont associés comme synonymes. Avec la résurgence de ces trois derniers termes, la boucle est bouclée.

Au vu de ce qui précède, une conclusion simple s'impose : la démarcation entre dieu et diable n'est pas très nette ; tous deux sont des êtres transcendants qui en imposent aux autres et déterminent leur comportement.

Quant à ce qui concerne le rêve, la situation n'est guère plus claire : phénomène involontaire s'il se produit pendant le sommeil, il devient volontaire à l'état de veille lorsque l'imagination cherche à échapper aux contraintes du réel ou à satisfaire un désir,

un besoin ou encore à refuser une réalité pénible. Et c'est justement ici que se situe le point de départ des actions de Caligula puis de Goetz.

En fait, la mort de l'impératrice Drusilla et trois jours de retraite méditative sont nécessaires pour sortir l'empereur Caligula de sa longue léthargie. Celui-ci ayant vécu jusque là dans une sorte d'inconscience due à sa jeunesse peut-être découvre brusquement que :

> « Les hommes meurent et ils ne sont pas heureux. » (I, 4)

Cette découverte banale, véritable truisme auquel les autres ne prêtent plus aucune attention, est pour lui une révélation au sens religieux du mot. Il a beau la qualifier de *« toute simple et toute claire, un peu bête »(Ib.)*, elle n'en demeure pas moins un tournant décisif de sa vie car elle lui permet de prendre conscience de son propre malheur qu'il décrit en des termes rappelant ceux de Baudelaire en proie à son spleen :

> « Ma peau me fait mal, ma poitrine, mes membres. J'ai la tête creuse et le cœur soulevé. Et le plus affreux, c'est ce goût dans ma bouche. Ni sang, ni mort, ni fièvre, mais tout cela à la fois. Il suffit que je remue la langue pour que tout redevienne noir et que les êtres me répugnent. Qu'il est dur, qu'il est amer de devenir un homme ! » (I, 11)

Cette métamorphose irréversible, accompagnée d'une dépression nerveuse comme on aurait pu s'y attendre, est suivie d'un rejet brutal du monde :

> « Les choses, telles qu'elles sont, ne me semblent pas satisfaisantes. (...) Ce monde, tel qu'il est fait, n'est pas supportable. J'ai donc besoin de la lune, ou du bonheur, ou de l'immortalité, ou de quelque chose de dément peut-être, mais qui ne soit pas de ce monde. » (I, 4)

Crise de folie ? Simple accès d'idéalisme mal contenu comme le pense Hélicon ? Toujours est-il qu'une seconde découverte fait suite à la première, la prise de conscience de la valeur de son pouvoir :

> « Je viens de comprendre l'utilité du pouvoir. Il donne des chances à l'impossible. Aujourd'hui, et pour le temps qui va venir, ma liberté n'a plus de frontières. » (I,10)

Mais le pouvoir dont il est question ici est-il vraiment celui d'un empereur ? Caligula n'est-il pas déjà un illuminé qui se prend pour un nouveau Messie ? Faute de mieux, il se contente encore d'être tout au moins un empereur new-look qui entend enseigner à Rome un concept nouveau de liberté dont il est le promoteur ; il envoie d'ailleurs Cherea et Scipion annoncer la bonne nouvelle à la cité (I, 10). Néanmoins le pouvoir dont il dispose à l'heure actuelle n'est qu'un ornement dérisoire ; il en ressent cruellement la vanité :

> « De quoi me sert ce pouvoir si étonnant si je ne puis changer l'ordre des choses, si je ne puis faire que le soleil se couche à l'est, que la souffrance décroisse et que les êtres ne meurent plus ? (...) Si je n'ai pas d'action sur l'ordre de ce monde. » (I, 11)

Hélicon avait certainement raison de le croire fou. Caesonia ne lui emboîte pas seulement le pas, elle fait mieux : indignée, elle le compare à un présomptueux qui cherche à *« s'égaler aux dieux »*. Imperturbable, Caïus se sent plutôt outragé par cette comparaison vexante qui tend à le réduire à un être qu'il ne considère ni comme un modèle, ni comme une référence :

> « Toi aussi, tu me crois fou. Et pourtant, qu'est-ce qu'un dieu pour que je désire m'égaler à lui ? Ce que je désire de toutes mes forces, aujourd'hui, est au-dessus des dieux. Je prends en charge un royaume où l'impossible est roi. » (Ib.)

Bien que les modalités de cette prise en charge soient encore mal définies, l'empereur décide d'autorité de commencer par l'organisation d'un procès public pour impressionner le peuple. Malgré l'effroi qui paralyse tout le monde, des voix s'élèvent pour briser ce rêve insensé. Parmi elles, celle de Cherea a un accent particulier :

> « Je ne puis accepter que Caligula fasse ce qu'il rêve de faire et tout ce qu'il rêve de faire. » (II, 2)

Sa technique de combat ? Eviter la confrontation, laisser pourrir la situation, aider le prince à commettre des erreurs, *« organiser sa folie »* comme il dit ; attendre le moment opportun pour restaurer la moralité publique afin de ressusciter *« la patrie tout entière livrée au blasphème. » (Ib.)* L'empire traverse alors la *« grande épreuve »* annoncée par son chef qui sombre dans une tyrannie sanguinaire n'ayant pour seuls principes que son bon vouloir et sa satisfaction personnelle.

En plein cœur de la détresse populaire, un culte sacrilège est célébré en l'honneur de l'empereur qui s'est autoproclamé dieu :

> « Aujourd'hui, je suis Vénus. » (III,1)

Aidée par Hélicon, Caesonia, l'officiante principale invite les patriciens et les gens du palais à participer activement mais religieusement à *« la prière sacrée à Caligula-Vénus. »* Visiblement satisfait, ce dernier conclut la cérémonie par cette exhortation :

> « Et maintenant, Messieurs, vous allez pouvoir partir et répandre dans la ville l'étonnant miracle auquel il vous a été donné d'assister : vous avez vu Vénus, ce qui s'appelle voir, avec vos yeux de chair, et Vénus vous a parlé. Allez, messieurs. »

La déification de l'homme est entrée dans sa phase d'exécution : le rêve a pris forme et plus rien n'arrêtera Caligula-Vénus en si bon chemin. Les réactions d'indignation et les appels à la modestie irritent son orgueil ; ses propos se font de plus en plus outrageants à l'égard des dieux. Morceaux choisis :

> -« Pour un homme qui aime le pouvoir, la rivalité des dieux a quelque chose d'agaçant. J'ai supprimé cela. J'ai prouvé à ces dieux illusoires qu'un homme, s'il a la volonté, peut exercer, sans apprentissage, leur métier ridicule. » (III, 2)

> -« J'ai simplement compris qu'il n'y a qu'une façon de s'égaler aux dieux : il suffit d'être aussi cruel qu'eux. » (Ib.)

Clairvoyance désabusée ? Humour noir ou cynisme irrévérencieux ? En tout cas, il y a chez l'empereur-dieu une volonté de se démarquer des tyrans ordinaires :

> « Un tyran est un homme qui sacrifie des peuples à ses idées ou à son ambition. Moi, je n'ai pas d'idées et je n'ai rien à briguer en fait d'honneur et de pouvoir. Si j'exerce ce pouvoir, c'est par compensation à la bêtise et à la haine des dieux. » (Ib.)

Malheureusement, la volonté seule ne suffit pas et les monceaux de cadavres humains s'entassent dans l'empire. Se jugeant incompris, il a organisé cette cérémonie, sujet de la contestation, pour frapper l'imagination de ses sujets :

> « On ne comprend pas le destin et c'est pourquoi je me suis fait destin. J'ai pris le visage bête et incompréhensible des dieux. C'est cela que tes compagnons de tout à l'heure ont appris à adorer. » (Ib.)

Ce qui ressemblait à une entrée en matière était en réalité une apothéose.

Et si finalement tout cela n'était qu'une comédie ? Le nouveau dieu ne se pose pas cette question. Pour lui, le doute n'est pas permis :

> « L'erreur de tous ces hommes, c'est qu'ils ne croient pas assez au théâtre. Ils sauraient sans cela qu'il est permis à tout homme de jouer les tragédies célestes et de devenir dieu. Il suffit de se durcir le cœur. » (Ib.)

« Se durcir le cœur » ! Caligula ne croit pas si bien dire. Scipion qui l'a bien compris lui prédit la fin tragique d'une divinité sans lendemain :

> « Si cela est vrai, je crois que tu as fait le nécessaire pour qu'un jour, autour de toi, des légions de dieux humains se lèvent, implacables à leur tour, et noient dans le sang ta divinité d'un moment. » (Ib.)

Malgré la révolte qui gronde, Caligula n'abdique pas. Au contraire :

> « La logique, Caligula, il faut poursuivre la logique. Le pouvoir jusqu'au bout, l'abandon jusqu'au bout. Non, on ne revient pas en arrière et il faut aller jusqu'à la consommation. » (III, 5)

Et s'il décide d'absoudre certains comploteurs, ce n'est pas par générosité comme Auguste son aïeul, mais par pure vanité :

> « Vois ce que deviennent les preuves dans la main d'un empereur.(Il brûle la tablette). (...) Que c'est beau, un innocent, que c'est beau. Admire ma puissance. Les dieux eux-mêmes ne peuvent pas rendre l'innocence sans auparavant punir. Et ton empereur n'a besoin que d'une flamme pour t'absoudre et t'encourager. » (III, 6)

Caligula est devenu un être surnaturel, un superman, plus grand que dieu lui-même. Mais il est une idole carnivore, un monstre gorgé de sang, jouissant d'une liberté *« épouvantable »* :

> « Grâce à elle, j'ai conquis la clairvoyance du solitaire. Je vis, je tue, j'exerce le pouvoir délirant du destructeur, auprès duquel celui du créateur paraît une singerie. C'est cela être heureux. C'est cela le bonheur, cette insupportable délivrance, cet universel mépris, le sang, la haine autour de moi, cet isolement non pareil de l'homme qui tient toute sa vie sous son regard, la joie démesurée de l'assassin impuni, cette logique implacable qui broie des vies humaines, qui te broie, Caesonia, pour parfaire la solitude éternelle que je désire. » (IV, 13)

En définitive, le rêve a tourné au cauchemar. Hors-nature, Caligula n'a plus sa place dans ce monde et les conjurés se chargent de le remettre à sa vraie place, hors de la nature, c'est-à-dire dans le néant ; peu importe que ce soit au ciel ou en enfer. C'est la fin d'une vie d'illusions durant laquelle le rêve d'égaler les dieux ou de leur être supérieur n'était qu'un rêve fou, entretenu par un fou.

Goetz est aux antipodes de Caligula : autant ce dernier est allé jusqu'au bout de sa logique d'identification à dieu, autant l'autre s'efforcera d'assumer sa différence jusqu'au bout, en trichant s'il le faut.

LA DIVINISATION PAR DEFI.

GOETZ : Je prendrai la ville.
CATHERINE : Mais pourquoi ?
GOETZ : Parce que c'est mal.
CATHERINE : Et pourquoi faire le Mal ?

GOETZ : Parce que le Bien est déjà fait.
CATHERINE : Qui l'a fait ?
GOETZ : Dieu le Père. Moi, j'invente.
(Le diable et le bon dieu, I, III, 4)

De cette conversation se dégage d'emblée un des traits de caractère du personnage principal de l'œuvre, la propension à faire le Mal. Si l'on s'en tient à l'orthographe de Mal (et même de Bien) qui commence par une majuscule, une conclusion s'impose : Goetz est bel et bien l'incarnation du Mal, autant dire le démon dans l'acception chrétienne de ce mot. Cette thèse est d'autant plus défendable qu'avant sa première apparition dans la pièce, l'archevêque l'a déjà présenté comme un méchant qui agit par sadisme :

> « C'est un bâtard de la pire espèce : par la mère. Il ne se plaît qu'à faire le mal. » (I, I, 1)

Notons au passage l'importance de la négation *« ne...que »*. Bien que la position de Gerlach soit plus nuancée *(« Il aime à faire le mal »)*, la vérité demeure. Mais Goetz est-il un méchant ordinaire, c'est-à-dire quelqu'un qui agit malgré lui ainsi que le veut l'adage *« Nul n'est méchant volontairement »* ? Néron par exemple était méchant, cruel même ; il avait tout au moins pour lui la caution de l'hérédité pour lui servir de circonstance atténuante (non pas d'excuse). Avec Goetz, c'est tout à fait autre chose : son penchant à faire le mal dérive d'un choix délibéré, la volonté de prendre à contre-pied celui qu'il appelle lui-même *« Dieu le Père »*. Tout bon chrétien qui se respecte dira qu'il est le diable en personne et Nasty s'en fait l'écho *:« Goetz est au Diable »*. (Ib.) Dès son entrée en scène, il fait preuve de fatuité parce que ivre de sa puissance :

> « Quelle puissance ! Dieu, cette ville est à moi et je te la donne. Tout à l'heure je la ferai flamber pour ta gloire. » (I, II, 4).

Il se veut apologiste du Mal et donne ce conseil à son frère en bâtardise, Heinrich :

> « Refuse ce monde qui ne veut pas de toi. Fais le Mal : tu verras comme on se sent léger. » (Ib.)

Il confirme d'ailleurs que *:« le Mal est (s)a raison d'être »* et ne reconnaît qu'un seul adversaire à sa taille :

> « Je ne daigne avoir affaire qu'à Dieu, les monstres et les saints ne relèvent que de lui.(...) J'ai commis le pire des crimes et le Dieu de justice ne peut me punir ». (Ib.)

Il décide de lui livrer un combat sans merci, ne doute pas un seul instant de sa supériorité et chante la victoire avant la guerre :

> «Mais que me font les hommes ? Dieu m'entend, c'est à Dieu que je casse les oreilles et ça me suffit, car c'est le seul ennemi qui soit digne de moi. Il y a Dieu, moi et les fantômes. C'est Dieu que je crucifierai cette nuit, sur toi et sur vingt mille hommes parce que sa souffrance est infinie et qu'elle rend infini celui qui le fait souffrir. » (I, III, 5)

Il s'octroie une dimension surhumaine en se qualifiant de « *monstre tout à fait pur.* » (Ib.) Mieux, il est un être unique en son genre, le seul qui puisse tenir tête à Dieu à qui il lance un cinglant défi avant de choisir son royaume parce que son adversaire a déjà le sien :

> « Connaissez-vous mon pareil ? Je suis l'homme qui met le Tout-Puissant mal à l'aise. En moi, Dieu prend horreur de lui-même (...) Quelquefois, j'imagine l'Enfer comme un désert qui n'attend que moi. » (I, III, 6)

Surhomme ? Monstre ? Diable ? Dieu déchu ? Goetz est peut-être tout cela à la fois. Heinrich n'en est pas pour autant impressionné, même si sa singularité ne lui échappe pas :

> « Voici le visionnaire le plus étrange : l'homme qui se croit seul à faire le Mal. (...) Celui qui se prend pour le diable en personne parce qu'il accomplit son devoir de soldat. (à Goetz.) Si tu es le diable, bouffon, qui suis-je, moi qui prétendais aimer les misérables et qui te les livre ? » (Ib.)

Bien sûr, Goetz n'est pas homme à supporter une telle concurrence. Lui pareil aux autres tueurs, jamais ! Contrairement à ceux-ci, il est un esthète du Mal, le promoteur du Mal à l'état pur, exempt de toute compromission :

> « Ma méchanceté n'est pas la leur : ils font le Mal par luxure ou par intérêt ; moi je fais le Mal pour le Mal.» (Ib.)

Qu'importe, il se trompe lourdement : tout cela était décidé d'avance ; comme tout le monde, il accomplit la volonté divine à son insu puisque *« Dieu a voulu que le Bien fût impossible sur terre »* (Ib.) Goetz qui chantait victoire tout à l'heure peut-il accepter cette situation de fait ? Pour ne pas perdre la face, il engage une fuite en avant : mauvais perdant, il préfère transgresser les règles du jeu pour mieux piéger son adversaire et le vaincre sur son terrain. Celui qui se voulait esthète du Mal se veut maintenant esthète du Bien de manière à pousser son ennemi juré dans ses derniers retranchements :

> « Tu m'apprends que le Bien est impossible, dit-il à Heinrich, je parie donc que je ferai le Bien. J'étais criminel, je me change : je retourne ma veste et je parie d'être un saint. (...) Je veux mettre le Seigneur au pied du mur. » (Ib.)

Le Diable confondu ne s'avoue donc pas vaincu ; sa métamorphose en *« saint »* sera-t-elle plus réussie ?

Etre un saint sans Dieu ou contre Dieu n'est pas une sinécure et Goetz ne tardera pas à en faire la triste expérience. Ses premiers pas dans la voie de la sainteté consistent à favoriser l'amour (forme unique du Bien selon lui) entre les hommes. Pour ce faire, il se propose de supprimer *« l'inégalité des conditions, la servitude et la misère »* qui sont responsables de la haine. Impatient de voir s'établir *« le règne de Dieu »* sur terre, il décide de fonder *« la première communauté chrétienne »* dans laquelle tous les hommes seront égaux. Il s'improvise nouveau Messie et invite Nasty à devenir son disciple :

> « A nous deux, nous construirons le Paradis, car le Seigneur m'a choisi pour effacer notre péché originel. » (II, IV,5)

Pour y parvenir, il doit se ruiner au profit des paysans à qui il distribuera ses terres. Mais son enthousiasme n'est pas communicatif parce que Nasty n'est pas de son avis : il redoute la colère et la révolte des paysans qui préfèrent de loin leurs misères à l'amour de Goetz. Néanmoins, Goetz l'illuminé (*« Dieu m'a prêté ses lumières »*) a déjà le doigt dans un engrenage irréversible : envers et contre tous, il poursuivra son projet ; qu'importe l'amour des paysans, il se contentera du sien pour eux. Se considérant comme *« malade du Bien »* et mandaté par Dieu pour l'accomplir, il ne se laissera distraire ni par les avis contraires ni par les appels à la modestie *(« Je ne serai pas modeste »* dit-il avec insistance à Nasty). Le temps presse et il ne faut plus tergiverser. Malgré une tentative infructueuse de fraternisation avec les paysans, il sollicite leur participation à la construction du Phalanstère ; tous à l'œuvre et chacun selon ses compétences :

> « Je suis l'architecte et vous êtes les ouvriers : tout à tous, les outils et les terres en commun, plus de pauvres, plus de riches, plus de loi sauf la loi de l'amour. Nous serons l'exemple de toute l'Allemagne. » (II,V,1)

Méfions-nous cependant de croire que tout est aussi beau qu'il y paraît : Goetz déplore son incapacité à *« trouver le chemin de leur cœur »*. Qu'a-t-il gagné depuis qu'il a renoncé au Mal ? Rien de positif malheureusement. Son drame s'est plutôt accru : *« Je sonne creux »* (II,VI,2) et il n'est pas en odeur de sainteté auprès des paysans

> « Que je fasse le Mal, que je fasse le Bien, je me fais toujours détester » (Ib.).

Décidément, le Diable ne sera jamais le Bon Dieu : Goetz est ainsi confronté à l'amère réalité. L'opportunité de prendre sa revanche lui est offerte par Cathérine : possédée par le Diable, elle exige la présence d'un prêtre pour se confesser avant de mourir. Goetz saute sur l'occasion pour se hisser au firmament en devenant, à défaut de Dieu, son fils :

> « Es-tu mort pour les hommes, oui ou non ? Alors vois : les hommes souffrent. Il faut recommencer à mourir. Donne ! Donne-moi tes blessures ! Donne-moi la plaie de ton

> flanc, donne les deux trous de tes mains. Si un Dieu a pu souffrir pour eux, pourquoi pas un homme ? Es-tu jaloux de moi ? Donne tes stigmates ! Donne-les ! (...). (*Il tire un poignard de sa ceinture, se frappe la main gauche avec la main droite, la main droite avec la main gauche, puis le flanc. Puis il jette le couteau derrière l'autel, se penche et met du sang sur la poitrine du Christ.*) Venez tous !... Le Christ a saigné... Voyez, dans sa miséricorde, il a permis que je porte les stigmates. Le sang du Christ, mes frères, le sang du Christ ruisselle de mes mains. » (II,VI,6)

Personnage providentiel, homme prodige, Goetz s'est incarné dans Jésus pour sauver Cathérine ; mais le don de son sang est inutile puisqu'elle meurt quand même. N'empêche, un jour nouveau se lève :

> « Aujourd'hui, le règne de Dieu commence pour tous. Nous bâtirons la Cité du Soleil » (Ib.)

Le Dieu dont il est question ici est bien Goetz puisque c'est lui le fondateur de cette fameuse Cité. Il fera illusion pendant un certain temps avant que Hilda ne dévoile la supercherie et dénonce l'imposteur. C'est le début de la descente aux enfers ou plutôt sur terre pour ce cabotin qui a menti et triché durant toute sa vie. Esthète du Mal (« *La Beauté, c'est le Mal* »), il ne pouvait pas se forger une seconde nature en faisant le Bien. Sa bonté était en réalité la face cachée, l'envers de ses vices. Comme une pièce de monnaie, il lui fallait montrer ses deux faces pour être vrai et il l'a fait sans état d'âme :

> « Autrefois je violais les âmes par la torture, à présent je les viole par le Bien. J'ai fait de ce village un bouquet d'âmes fanées.(...) J'ai inventé de trahir le Mal, c'est toute l'histoire. Seulement le Mal ne se laisse pas facilement trahir : ce n'est pas le Bien qui est sorti du cornet à dés : c'est un Mal pire. Qu'importe d'ailleurs : monstre ou saint, je m'en foutais, je voulais être inhumain. » (III,X,4)

Illuminé du Tout-puissant ? Mandataire de Dieu ? Saint sans Dieu ? Saint contre Dieu ? Serviteur des volontés du Seigneur ? Exécuteur des hautes œuvres divines ? Goetz n'est rien de tout cela ; il est son propre prophète et il n'agit que pour son compte personnel ; Heinrich a parfaitement raison de lui dire :

> « Tu as forcé ta voix pour couvrir le silence de Dieu. Les ordres que tu prétends recevoir, c'est toi qui te les envoies. » (Ib.)

Trêve de mensonges donc. Il est temps de tomber le masque puis de passer aux aveux, voire de se confesser :

> « Moi seul, curé, tu as raison. Moi seul. (...) Dieu ne me voit pas, Dieu ne m'entend pas, Dieu ne me connaît pas. (...) Le silence, c'est Dieu. L'absence, c'est Dieu. Dieu, c'est la solitude des hommes. Il n'y a que moi : j'ai décidé seul du Mal ; seul, j'ai inventé le Bien. C'est moi qui ai triché, moi qui ai fait des miracles, c'est moi qui m'accuse aujourd'hui, moi seul qui peux m'absoudre ; moi, l'homme. Si Dieu existe, l'homme est néant ; si l'homme existe... » (Ib.)

Scandalisé, le prêtre crie au blasphème et recommande son âme à Dieu. Goetz reste impavide et va au bout de sa confession :

> « Dieu n'existe pas... Il n'existe pas. Joie, pleurs de joie ! Alléluia. (...) Je nous délivre. Plus de Ciel, plus d'Enfer, rien que la Terre. (...) Plus moyen d'échapper aux hommes. Adieu les monstres, adieu les saints. Adieu l'orgueil. Il n'y a plus que les hommes. » (Ib.)

Agressé par Heinrich horrifié par tout ce qu'il a entendu, Goetz s'en sort en le tuant. La comédie du Bien s'achève aussi fatalement que la tragédie du Mal. La mort de Dieu décrétée par Goetz inaugure le règne de l'homme et il rêve maintenant d' « *être un homme parmi les hommes* » *(III,XI,2)* Malheureusement pour lui, personne ne l'entend de cette oreille :

> « J'ai tué Dieu parce qu'il me séparait des hommes et voici que sa mort m'isole encore plus sûrement. » (Ib.)

Il avait cru tendre un piège à Dieu en se voulant apôtre du Bien, il se retrouve pris à son propre piège puisqu'il s'est engagé dans une voie sans issue en se faisant successivement Diable puis Dieu. Sa dernière bataille, être un homme pareil aux autres, est perdue d'avance car ici aussi des tas de cadavres se profilent à l'horizon.

Faut-il encore le rappeler, André Malraux nous a inspiré les prémices de cette analyse. La pertinence de ses propos nous incite à lui rendre la parole pour dire un mot avant de conclure :

> « L'idéal d'un dieu, n'est-ce pas, c'est de devenir un homme en sachant qu'il retrouvera sa puissance ; et le rêve de l'homme, de devenir dieu sans perdre sa personnalité... » (Op. cit. p. 230)

Autant la descente semble aisée pour celui qui a créé l'homme à son image selon Les Saintes Ecritures, autant l'ascension se révèle malaisée et problématique pour cette créature qui aspire à devenir Créateur. Les difficultés auxquelles Caligula et Goetz se sont heurtés le montrent à suffisance et méritent que chacun y réfléchisse.

Pour parachever cette étude, tenons-nous en à la sagesse de Blaise Pascal qui affirme dans sa Pensée n° 35 :

> « L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête. »

Pouvait-il en être autrement de Caligula et de Goetz qui, par ambition démesurée, ont voulu retrouver en eux une nature divine hypothétique parce qu'ils avaient du mal à accepter leur nature humaine ? En cherchant à se hisser au rang des dieux, ils subissent un sort presque identique à celui d'Icare : ils se brûlent les ailes ; s'en suit une chute vertigineuse qui se termine par un atterrissage catastrophique. Là pourtant s'arrête la comparaison : Icare a agi par imprudence et sans aucune prétention ; il est resté inoffensif, ce qui est loin d'être la cas de nos deux compères. Leur agressivité vis-à-vis des dieux n'a d'égal que leur orgueil qui ne souffre pas de comparaison. Prêts à tout oser pour égaler et même dépasser les divinités, rien ne leur semble assez intangible pour tempérer leurs ardeurs. Leur ascension se fait aux dépens des vie humaines, leur chute aussi. L'ange qu'on croit généralement voir à la naissance disparaît définitivement à l'âge adulte et il n'y a plus moyen de le ressusciter ; on risque gros en essayant de lui redonner la vie à tout prix. La bête qui sommeille alors en l'homme finit quelque fois par se réveiller pour l'étouffer. On assiste ainsi à un spectacle terrifiant, semblable à celui qu'offrent ces deux monstres d'orgueil. Leur erreur est d'avoir cru possible la divinisation de l'homme. Ils ont tout simplement oublié que ce n'est jamais qu'un rêve, et rien de plus.

Emmanuel NJIKE,
E.N.S.(Annexe Bambili), Yaoundé

FANTASMES ET IMAGINAIRE DANS *L'OMBRE* DE JULIEN GREEN

Nombreuses sont les oeuvres de Julien Green témoignant d'une évasion dans le rêve. Son expérience précoce de la peur, son origine et sa culture anglo-saxonnes expliquent selon lui ce goût de l'imaginaire. Pour avoir prouvé le caractère impérieux du désir mêlé, en raison d'une éducation puritaine, un sentiment aigu de culpabilité, il a peint comme Dostoevski des damnés en quête de lumière dont la seule issue réside bien souvent dans le rêve. *L'Apprenti psychiatre,* sa première nouvelle, écrite en anglais[1], s'organise autour du thème de la folie qui parcourt ses romans et affleure dans son théâtre. Tentative de libération face une existence décevante, le rêve se superpose au réel; ainsi la frustration sexuelle du *Visionnaire*[2] explique-t-elle sa mythomanie. Parce que l'être humain est infiniment mystérieux ses yeux, Green s'est efforcé de redécouvrir la vie dans ce qu'elle a de plus profond. Se refusant aux artifices du réalisme, il visa exprimer l'inconscient. Pour cet écrivain très sensible l'angoisse qui étreint le cœur de l'homme, la source d'une oeuvre est toujours empoisonnée; aussi Green composa-t-il des romans et des drames pour la plupart fort sombres Grandes forces sauvages, les passions, dans son univers, ne sont retenues par aucun frein. En proie à une possession qui bien souvent l'aveugle, le héros greenien évolue fréquemment de la normalité vers l'état pathologique. Désespérés par leurs recherches vaines, ses personnages désorientés sont menacés par la folie et par la mort. Le théâtre de Green met puissamment en relief la présence d'un danger. Vécu par cet écrivain comme une fatalité, le désir, qui a fait de Julien Green, selon ses propres aveux, une sorte de demi-fou, apparaît dans son théâtre comme un maître redoutable. L'intensité des passions oriente ses drames vers le piège où son personnage est inévitablement conduit. *L'Ombre,* représente pour la première fois Paris au théâtre Antoine en 1956, peint un héros incompris, désespéré par un présent qui fait resurgir le passé et dont le suicide est l'unique échappatoire. Fonde sur des effets de clair-obscur, cette pièce marque par une confusion entre réel et souvenirs est dominée par une tension dramatique extrêmement forte. La solitude du personnage principal, prisonnier de sa mémoire, fait peser sur lui une menace et l'achemine vers un acte fatal. A un premier acte d'exposition où se mettent en place les éléments susceptibles de favoriser l'expansion dans l'imaginaire succèdent deux actes d'angoisse et de terreur que peuplent les fantasmes du héros.

Victime d'un piège tendu par la bonne société qui entend se venger de ses mépris, Philip Andersen, personnage essentiel de la pièce, est dès le début de *L'Ombre* perçu, par le spectateur aussi bien que par les bourgeois qui le reçoivent, comme l'assassin présumé de sa première femme. Une condamnation sévère pèse sur cet homme que les Brimstone se proposent officiellement de réconcilier avec son milieu, après dix années d'ostracisme, mais dont il s'agit en fait de se venger. La remarque de la couturière de Mrs Brimstone selon laquelle *la place de Madame est auprès du diable* (0, 214) (I) suscite dès les premières répliques un malaise, connoté également par le nom même des organisateurs de cette soirée évocateur de l'enfer - Brimstone signifiant soufre. Salué avec froideur mais objet de la

1 Julien Green résidait alors aux Etats-Unis.

2 Roman de J. Green publié en 1934.

curiosité de tous, Philip ressent une gêne profonde quand il apprend que James Ferris, son ancien ami, suspect comme lui par les autorités judiciaires et qu'il n'a pas revu depuis leur procès, est également invité. Venu à cette réception pour rompre son isolement car il souhaite marier sa fille, Anderson qui ne parvient pas effacer de son esprit les circonstances de la mort de sa femme connaît en raison de son entretien avec Ferris une véritable aliénation à l'issue de cette visite. L'équilibre précaire trouvé dans son second mariage se trouve en effet rompu par la confidence de James qui lui révèle à mi-voix un secret relatif à sa première épouse tandis que se poursuivent leurs côtés les mondanités. En lui avouant que blessé par le refus de sa femme, il n'a suscité la jalousie de son ancien ami que pour se venger d'avoir été repoussé, Ferris jette Philip Anderson dans les affres du désespoir. S'il a précipité Evangéline du haut de la falaise de Bleak. Wood, c'est avec la complicité d'Anderson qui, se croyant trahi, a volontairement laissé son "ami" tuer sa femme. Porteur d'une malédiction en raison de sa confession, James Ferris qui se sait proche de la mort veut ainsi se délivrer du poids de sa faute et aspire à être pardonné:

> Il y a dix ans que j'ai envie de dire ces choses... parce... parce qu'elles me font peur et qu'il faut que je m'en délivre... et que je vais mourir. (0,241)
> Je n'ai pas eu beaucoup de peine vous faire croire qu'Evangéline vous était infidèle.
> Vous vouliez la tuer, mais n'en ayant pas le courage, vous m'avez laissé faire. [...] Je voulais sa mort. Elle vivante, je ne pouvais plus vivre. (0,245)

Ressuscitant par ses propos le spectre d' Evangéline, Ferris contraint Anderson à effectuer un retour sur le passé et sur lui-même et ce faisant ranime son amour pour celle-ci. L'acte qui s'ouvrait sur une perspective de libération se ferme sur un isolement accru pour Philip; bouleversé, celui-ci devient la proie d'une douloureuse obsession. Complice d'intention, Anderson, suite à cette révélation, demeure plus que jamais voué à la fatalité du passé. Le danger pressenti par le spectateur avec l'arrivé de Ferris se trouve confirmé, et les propos du criminel déclarant que même après sa mort, il demeurera auprès d' Anderson ne laissent pas d'inquiéter le spectateur.

Aux deuxième et troisième actes, Philip Anderson, hanté par le souvenir de sa première femme depuis que son innocence lui a révélée, voue à Evangéline un culte qui se manifeste notamment par une attirance marque pour le portrait ornant le salon de sa maison. Depuis le soir où tu as revu Ferris, ce portrait s'est mis vivre [...] dans son cadre, cette femme qui était morte s'est remise à vivre [...] c'est vers elle que tu vas, tu passes à travers moi, comme on passe à travers un brouillard, pour rejoindre Evangéline, [...] (0, 286), lui fait remarquer sa seconde épouse. Chaque jour, Philip accomplit également un pèlerinage de plusieurs heures sur la falaise de son domaine, où sa femme a trouvé la mort. Quête maladive toujours due puisque cet amour pour une ombre ne peut que déboucher sur la frustration. C'est dans ce contexte qu'une note du *Times* lui apprend la mort de Ferris. Avis nécrologique qui, loin de lui apporter la paix, le blesse profondément car dans la citation biblique tronque que le maître d'Edgware Place ne peut s'empêcher de compléter, celui-ci devine la marque de James Ferris soucieux de raviver sa plaie. A la première partie du verset reproduite à la suite de l'annonce: *l'amour est fort comme la mort...*, le cantique de Salomon ajoute *et la jalousie dure comme le fer.* Le rappel perfide du criminel qui continue à torturer son acolyte par delà

la mort ne constitue toutefois qu'un faible prélude au calvaire que va connaître le héros de la pièce. Avec l'arrivée du fils de Ferris qui force la porte d'Anderson en s'introduisant chez lui sous un faux nom, la menace proférée par le père criminel se concrétise. La ressemblance entre le soi-disant David Grey et James Ferris est telle que David (alias Joël Ferris) anéantit la durée. Scandalisé par cette intrusion et angoissé par le message énigmatique que David lui remet de la part de son père - une lettre blanche -, mais également séduit par ce jeune homme qui ressuscite le passé, Philip se refuse à le chasser. Partagé entre l'appréhension de l'avenir et le désir de savoir, il s'abandonne à sa fascination. L'irruption de cet étrange messager venu d'ailleurs le trouble d'autant plus qu'il se sent victime du piège tendu par son complice. Formé par son père au jeu du château, David nourrit d'emblée face à la maison d'Edgware Place un rapport d'intimité, d'étroite connivence qui ne peut que bouleverser Andersen, confronté son passé:

> [...] il me prenait par la main et au lieu d'être chez nous, où il faisait sombre et où tout avait l'air si triste, je ne sais comment nous étions ici. Mon père me décrivait les meubles et je les voyais. Puis nous nous asseyions devant le feu, quand il faisait froid, mais mon père préférait les fins d'après-midi, l'été, quand [...] les derniers rayons du soleil faisaient briller les couleurs du tapis, là, voyez-vous? (*Il désigne un point du tapis.* [...])
> (0,268)

Pour Philip, l'impression de vivre un cauchemar est d'autant plus forte que David Grey ne cesse d'admirer le portrait d'Evangéline:

> Eh bien regardez-la, cette femme. C'est ma femme. Regarde-la donc, James Ferris!
> C'est Evangéline. Elle n'est pas morte, elle est là. N'est-ce pas qu'elle est belle dans sa robe bleue? Mais regardez-la!
> (*Il prend David Grey par le bras et le secoue en parlant.*)
> (0,269)

Le drame de Philip, proche dans cette scène de l'hallucination, se trouve par ailleurs intensifié en raison de la ressemblance de Lucile, sa fille née de son premier mariage, avec sa mère. La résurgence du passé où Philip se laisse entraîner se double ainsi d'un parallélisme de situation. Au couple James Evangéline succède bien vite le couple David Lucile aux yeux du héros. La revanche pour Ferris est complète: David à la différence de son père est en effet aimé de Lucile.

Dans le rapport fascination-répulsion qu'entretient Philip Anderson avec David, le maître d'Edgware Place est d'autant plus perturbé qu'il nourrit à l'égard de sa fille des sentiments troubles. *L'Ombre* peint la destruction progressive de Philip, spectateur impuissant de la naissance d'un amour qui le ronge. La résurrection des scènes du passé, la passion des deux jeunes gens goûtant un bonheur semblable à celui qu'il a connu et brisé et la jalousie qui le dévore en raison de sa passion pour Evangéline, de plus en plus confondue avec sa fille dans son délire, le conduisent inéluctablement à sa perte. A travers son personnage principal, l'auteur s'appesantit sur les mystérieux cheminements de la destinée humaine. Intériorisant son drame, il centre son attention sur les tourments de Philip qui

s'éloigne de plus en plus de son frère incapable d'entrer dans le jeu de ses fantasmes. Incapable de pardonner au criminel qui l'a manœuvré, comme l'y invite son beau-frère, et impuissant de ce fait à abolir un passé qui le brise, Anderson se mure dans une solitude destructrice et se confine dans une rage jalouse en constatant l'attrait irrésistible qui pousse l'un vers l'autre David et Lucile. Se transformant en voyeur, il tente vainement d'exercer son contrôle sur sa fille. La résurgence dans ses propos des prénoms des disparus - James pour David et Evangéline pour Lucile - et l'insistance avec laquelle il incite sa fille à porter une robe bleue semblable à celle du portrait de sa mère, soulignent la prégnance de plus en plus forte de l'emprise du passé sur l'esprit du héros. Force dangereuse, le désir dont il est la proie, l'emprisonne dans une confusion mentale où se dessine un comportement incestueux comme le souligne ce dialogue avec Lucile relatif à son épouse actuelle:

> *Philip*: [...] Elle est jalouse;
> *Lucile*: [...] Jalouse de qui?
> *Philip*: Mais jalouse de toi, Evangéline.
> *Lucile riant*: Vous m'appelez encore Evangéline!
> *Philip*: Si tu savais comme ma bouche est heureuse de dire ce nom!
> *(Il lui prend la main)*
> *Lucile*: Qu'est-ce que vous faites? Laissez-moi, père!
>
> *(Elle se dégage. Philip Anderson la regarde.)*
> *Philip*: Ah! (*Lucile sort en courant. Philip Anderson tend les bras devant lui, comme un aveugle.*)
> (0,309)

Aliéné par la violence de sa passion, Philip Anderson tente en vain d'exorciser dans l'amour équivoque qui l'unit à sa fille l'angoisse qui l'étreint. Ecrivain visionnaire, Julien Green rend sensible l'enfermement de son personnage dans le souvenir aussi bien que la toute puissance d'un désir de possession qui l'ancre dans la folie. Envoûté par l'ombre de sa première femme, qu'il tente vainement de retrouver au cours de ses promenades solitaires sur la falaise de Bleak Wood, Philip, qui avoue à Bruce Douglas, son beau-frère, ne plus savoir ce qu'il fait en ce monde est présenté comme une âme noire; attiré à la fois par Eros et par Thanatos, il succombe à ce dernier sans que le spectateur puisse savoir s'il se jette dans le vide pour rejoindre le fantôme de sa femme ou ne pas voir sa fille s'abandonner à son amour pour son rival. Peintre de l'ambiguïté, Julien Green s'est toujours efforcé de souligner dans ses œuvres le sens secret de la destinée humaine. Parce que pour ce dramaturge une oeuvre est d'autant plus forte qu'elle nous communique une inquiétude , Green laisse planer sur ses personnages une incertitude et se refusant l'esthétique réaliste cultive le goût de l'informulé.

Fondé sur une équivoque fatale, *L'Ombre* est une tragédie dont les trois actes s'imposent l'attention. Après un prélude dans un style victorien caractérisés par sa clarté, l'atmosphère s'alourdit. L'amour impossible que le héros voue à sa première femme l'isole de ses proches incapables de le comprendre. Vécu comme un manque, son désir se heurte au vide de la mort, mais sa pensée se refusant aux contraintes du réel s'échappe vers l'imaginaire. Philip s'enfonce dans le rêve qu'il poursuit et les souvenirs prennent en lui le pas sur le présent. L'arrivée de David, qui ressuscite James Ferris à ses yeux, telle une vision de cauchemar, le bouleverse; il ressent alors un froid intense, ses mains sont parcourues de

deux semaines après sa naissance de parents inconnus. L'opulence dans laquelle baignait sa famille adoptive, multimillionnaire, et dont Albee a toujours profité jusqu'à ce qu'il se sépare d'elle, loin de le griser, lui a dessillé les yeux sur la nature véritable des rapports qu'entretiennent les gens de ce milieu. Ainsi, les trois pièces font apparaître des familles qui ont tout pour être heureuses mais qui ne le sont pas pour des raisons d'ordre purement matériel en ce qui concerne *The American Dream* et *A Delicate Balance*, et des raisons psychologiques, voire pathologiques, pour ce qui est de *Who's Afraid of Virginia Woolf*. Dans les trois cas on a affaire à des familles disloquées, sans liens véritables – hormis les liens du sang comme le rappelle Agnes dans *A Delicate Balance* : (...) *le sang nous lie. Le sang nous maintient ensemble lorsque nous n'éprouvons...pas plus d'affection profonde pour nous-mêmes que pour les autres.*[4] – des familles qui s'entredéchirent tout au long de la pièce. Les rapports parents/parents ou parents/enfants, marqués par la violence verbale, consistent en règlements de comptes perpétuels dramatisés sous forme de franche comédie dans *The American Dream* et de tragi-comédie dans *Who's Afraid of Virginia Woolf* et *A Delicate Balance*. Placées sous le signe de la désunion, de l'*estrangement* – très précisément défini par les termes qu'utilise Agnes au lever du rideau dans *A Delicate Balance* : *adrift* et *uninvolved*, terme déjà prononcé à plusieurs reprises par George et Nick dans *Who's Afraid...* – ces familles se distinguent par des conflits latents que la moindre friction fait éclater au grand jour et qui révèlent ainsi la gravité du mal dont elles souffrent : sevrés d'amour, d'affection sincère, d'attention mutuelle, les membres de ces familles se nourrissent d'illusions, comme le font George et Martha dans *Who's Afraid of Virginia Woolf*, ou vivent ensemble mais en s'éloignant les uns des autres irrémédiablement, selon le schéma présenté par Agnes : *Pas même une séparation ; de cela la vie s'en charge : cette...mort lente de la passion, les préoccupations personnelles, les palliatifs. Tobias, mon chéri, en vieillissant nous devenons des êtres allégoriques*[5]. Les illusions, secondées par l'alcool, entretiennent un semblant de cohésion – un équilibre précaire comme le suggère le titre même de l'une des trois pièces, *A Delicate Balance* – qui ne résiste à aucune épreuve, qu'elle vienne de l'intérieur par le biais des échanges verbaux, du langage extrêmement codé que les protagonistes ont eux-mêmes secrété, ou de l'extérieur comme nous le verrons par la suite. La violence verbale débouche à l'occasion sur la violence physique concrète, comme lorsque George et Martha, au paroxysme de leur dispute, en viennent aux mains, ou clairement suggérée par le révolver que Julia brandit devant Edna et Harry, les invités indésirables, dans *A Delicate Balance*. Les rapports sulfureux entre adultes d'une même famille se caractérisent par leur rejet mutuel, lorsqu'ils ne se manifestent pas tout simplement par des insultes grossières, beaucoup trop virulentes pour ne pas relever du domaine de la comédie comme dans *The American Dream*, quand leur virulence même ne suscite pas comme dans *Who's Afraid*...une impression de malaise, d'ambiguïté inquiétante. Il est ainsi constamment question pour Agnes de se débarrasser de sa sœur Claire qui squatte son foyer et dont l'alcoolisme et le comportement général la rebutent au-delà de toute expression ; Martha, quant à elle, dénigre et humilie systématiquement son mari, George, qui, au demeurant, le lui rend bien ; et, dans *The American Dream*, Mommy et Daddy cherchent par tous les moyens à éradiquer la présence de Grandma qu'ils ne supportent plus malgré tous les services qu'elle leur rend. En l'occurrence, c'est sa propre

4 *A Delicate Balance*, Act Three, Penguin Plays, Harmondsworth : Penguin Books, 1969. Notre traduction, ainsi que pour toutes les citations, originellement en anglais, que comporte cet article.
5 *A Delicate Balance*, Act 2, Scene 2, Penguin Plays, Harmondsworth : Penguin Books, 1969.

fille, Mommy, qui est la plus acharnée à vouloir l'expédier à l'asile. Grandma, du reste, quitte peu à peu la scène à mesure que la pièce progresse et, tandis que ses souvenirs et émotions s'estompent, ses effets disparaissent graduellement, soigneusement rangés dans des boites toutes prêtes pour un éventuel déménagement à l'asile. Cet état de choses n'est pas sans rappeler une situation quasi identique décrite par Joyce C. Oates dans sa nouvelle *Ladies and Gentlemen*, où une progéniture dorée, choyée par des parents attentionnés, généreux et prévoyants qui leur ont tout donné, s'ingénie à trouver le meilleur moyen de se débarrasser de l'encombrant et inutile fardeau parental en lui offrant, en ultime signe de reconnaissance, un dernier voyage dans l'île mouroir dont la jungle se chargera d'éliminer ces géniteurs devenus indésirables. Pour Grandma, la jungle aux fonctions exterminatrices appartient déjà au présent : *it's every man for himself around this place.../ c'est chacun pour soi dans cette maison....* Les enfants eux-mêmes ne sont pas épargnés : certains mourront par la volonté de leurs parents, comme l'enfant imaginaire de George et Martha, ou encore le premier enfant adoptif de Mommy et Daddy qui ne supportaient pas de le voir se rebeller contre le modèle qu'ils voulaient lui imposer ; d'autres mourront accidentellement à la grande satisfaction de certains des leurs, comme Teddy dans *A Delicate Balance*, dont la naissance a traumatisé Julia, sa propre sœur. Tel est, selon Albee, le spectacle qu'offre la famille américaine des années 60. Mais si tels sont les rapports qu'entretiennent les membres d'une même famille, qu'en est-il des rapports qu'ils entretiennent avec le monde extérieur ? Quelle valeur est accordée aux autres et quel visage est attribué à l'autre ? En un mot, quel autre paysage le monde extérieur dessine-t-il au cœur du rêve américain contemporain ?

B) L'autre comme témoin polyvalent : auxiliaire et catalyseur

Tout aussi constitutif du rêve américain que la famille, le monde extérieur se présente sous diverses formes : visiteur isolé, ou couples d'invités, dont la présence est capitale à plus d'un titre. La présence de l'autre, qu'elle soit désirée ou impromptue, non seulement permet à l'action de rebondir mais aussi aux principaux protagonistes de révéler leur véritable nature. L'autre, dans la plupart des pièces d'Albee, relève essentiellement d'une fonction de catalyseur et non d'une fonction diégétique : il apparaît puis disparaît après avoir rempli son rôle de révélateur, sans laisser aucune trace ni nouer aucun lien avec les personnages centraux. De ce fait, il n'est guère étonnant de constater que sa présence est ressentie davantage comme une intrusion dont l'incongruité est un des éléments qui ont permis de classer les pièces d'Albee dans le théâtre de l'Absurde. L'autre n'est jamais tout à fait désiré ni accepté comme tel : on se souvient que, dans *Who's Afraid...*, Nick et Honey ont été invités uniquement par Martha, à l'insu de George qui leur fera payer cher cette visite inopinée. En d'autres termes, les principaux protagonistes ne s'intéressent au monde extérieur que dans la mesure où il leur permet de s'extérioriser, où il permet à leur nature profonde, à leurs fantasmes et illusions de s'exprimer sans retenue, sans pudeur, voire avec le plus grand mépris pour ces intrus. L'autre, jamais considéré en lui-même et toujours traité de façon oblique, est donc relégué dans le champ rhématique du discours des personnages centraux, et c'est ce qui explique son rôle secondaire, son manque d'étoffe en tant que personnage, ainsi que son manque d'impact dans l'économie générale des pièces en question.

L'autre ou les autres, représentant le monde extérieur et perçus comme intrus, sont pris à partie par le cercle familial qui, lui-même soumis à une véritable torture, les soumet à rude épreuve. L'irruption des autres dans la vie de ces familles déjà profondément

perturbées constitue pour elles le moment de vérité : comment gérer ce face-à-face soudain ? Comment se comporter face aux autres et comment réagir face à leurs attitudes et leurs propos ? En un mot, comment appréhender l'autre ? Autant de questions qui traduisent un sentiment d'inquiétude profonde, d'insécurité viscérale que la plupart des protagonistes vont tenter d'occulter en recourant à l'agressivité envers l'autre, à son avilissement, à son rejet.

Le rapport à l'autre, inscrit dans la fonction de catalyseur de celui-ci, est perçu comme une incongruité totale par la cellule familiale dans *A Delicate Balance*. Si le rejet s'avère absolu et hystérique chez Julia, la fille, plus nuancé chez Tobias, le père, empreint d'ironie et de cynisme clairvoyant chez Claire au nom prédestiné, il fait, par contre, chez Agnes, la maîtresse de maison et sœur de Claire, l'objet d'une analyse froide et radicale, dépourvue de tout sentimentalisme et qui débouche sur la conclusion suivante : le couple d'intrus, Harry et Edna, représente le mal car il est porteur de maladie, d'une maladie qu'il a introduite dans la famille pour la contaminer. S'adressant à Tobias, son mari, Agnes affirme avec la plus grande assurance :

> Je dis simplement que la maladie est ici ! Et je te le demande : qui dans cette famille est immunisé ? (...) sommes-nous immunisés ? La peste, chéri, la terreur assise là-haut dans la chambre ? Eh bien, si nous le sommes, alors... continuons avec ! Et si nous ne le sommes pas... (*Hausse les épaules*), eh bien, pourquoi ne pas se laisser infecter et en mourir ? Nous sommes obligés de mourir de quelque chose, tôt ou tard. Ou alors devrons-nous les brûler, nous en débarrasser complètement... et attendre la prochaine invasion ? A toi de décider, chéri . (Acte 3)

Agnes, gardien du foyer, sergent instructeur des lieux - *the drill sergeant* - comme elle se définit elle-même, Agnes, seul membre de la famille doté d'une faculté de discernement objectif dont elle s'enorgueillit, a décrété que la nature véritable du couple Harry/Edna est perverse et déstabilisatrice ; elle y voit une menace pour l'équilibre de la famille qu'elle est chargée de préserver, et leur intrusion lui paraît semblable aux cauchemars que libère le sommeil au cœur de la nuit. Avec le départ du couple, le lendemain matin, le cauchemar est symboliquement dissipé par le retour du jour, de la lumière et de l'ordre qui succèdent à la nuit et à son cortège scabreux de démons envahisseurs et de miasmes morbides, envers maléfique et destructeur d'un endroit fondé sur l'ordre et la raison. C'est en ces termes qu'Agnes conçoit la visite de Harry et d'Edna, pourtant amis de longue date, de surcroît parrain et marraine de Julia, et sa conclusion qui clôt la pièce, se veut rassurante puisqu'elle est intimement convaincue qu'il s'agit là d'un simple épisode sans importance, d'un accident de parcours tant il est vrai que malgré toute sa lucidité et son pouvoir de décision elle ne peut orienter les voies du destin. Le passage de Harry et Edna n'a, pense-t-elle, laissé aucune trace, car, en tant que pilier central de la famille, elle considère qu'il est essentiel de sauvegarder le semblant d'équilibre, la fragile cohésion de surface qui leur permet à tous de surmonter mensonges, défaillances, manquements les uns envers les autres au sein d'une famille que nourrit l'illusion. A aucun moment Agnes ne s'interroge sur la nature de la terreur qui a poussé Harry et Edna à chercher refuge chez elle ; elle a été d'emblée convaincue que cette terreur n'est rien d'autre que le visage de la peste, mal contagieux

importé du dehors. C'est ici qu'Albee concentre toute son ironie : Agnes, la lucidité incarnée, ne voit pas que le mal était déjà dans la place et que Harry et Edna n'ont fait que lui permettre d'éclater au grand jour, d'où la confusion – involontaire ? – d'Agnes qui assimile la visite diurne du couple aux cauchemars nocturnes des nuits agitées. Par ailleurs, à aucun moment il ne lui est venu à l'idée d'accepter de venir en aide aux deux réfugiés sans condition ni réserve, ce à quoi Tobias se résout par obligation morale, en raison d'une longue amitié sans faille. Cet hiatus entre les deux protagonistes s'explique dans le cadre de l'analyse que fait Albee des mythes du rêve américain, analyse sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

Pomme de discorde familiale, objet d'un rejet quasi général, les visiteurs incongrus jouent également le rôle d'auxiliaires révélateurs, véritables miroirs des personnages centraux : sur le point de partir, Harry et Edna avouent à Agnes et Tobias qu'ils auraient agi comme eux vis-à-vis d'envahisseurs indésirables. Voilà qui est fait pour rassurer les hôtes récalcitrants et remettre les choses à leur place, mais cela permet aussi de refermer la boucle sur elle-même : le monde extérieur, les autres ne valent pas mieux que cette famille et réagiraient avec aussi peu de générosité et de sensibilité face à une situation semblable, tant ils sont, à l'instar de cette famille, enlisés dans leurs propres problèmes. Ce constat pessimiste rend compte de la désintégration du mythe d'une société communautaire, autre composante du rêve américain : *« Nous ne sommes pas une nation communautaire, ma chère ; nous donnons mais nous ne partageons pas, nous sommes accueillants mais ne sommes pas amicaux »*, voilà ce que Claire tente d'expliquer à Julia (Acte 2, scène 2).

La fonction d'auxiliaires miroirs qui reflètent l'image des principaux protagonistes se retrouve dans *Who's Afraid of Virginia Woolf*. A l'issue d'une longue séance de torture psychologique effrénée, menée de main de maître par George et Martha, le couple d'invités découvre progressivement de grandes similitudes entre leurs hôtes et eux. Pâles reflets de George et Martha, mais élèves dociles entre leurs mains, Nick et Honey apparaissent comme des victimes consentantes immolées sur l'autel d'un échec conjugal dû à la stérilité, à l'impuissance sexuelle, un échec générateur d'illusions. Bien qu'invités par Martha, ils ne bénéficient d'aucun égard de la part de leurs hôtes qui, très vite, font d'eux l'objet de leurs travaux pratiques. Menaces ouvertes impliquant le pouvoir illimité du Président de l'Université, père de Martha, sur la carrière de Nick, désavantage de la jeunesse, du manque d'expérience et de l'ignorance du système, révélations scabreuses sur les mœurs libertines du campus, ont tôt fait de réduire Nick au silence et à l'obéissance tout au long des jeux sado-masochistes orchestrés d'abord par Martha puis par George. L'épreuve est intolérable pour les deux couples soumis tour à tour à la cruauté psychologique des situations véhiculées par la brutalité et la crudité des paroles. Expérience cathartique par excellence, elle l'est autant pour Nick et Honey que pour George et Martha. La mort du fils imaginaire de George et Martha révèle aux invités toute la souffrance de Martha, sevrée d'amour sous toutes ses formes et victime consentante d'illusions pérennes et temporairement salutaires, qui a réussi à compenser l'absence de progéniture par l'invention d'un fils aimant et aimé au-delà de toute mesure. L'heure de vérité à laquelle George et Martha sont confrontés, a aussi sonné pour Nick et Honey. Nick finit par comprendre, mais ses paroles ambiguës – « *Je pense comprendre cela* » – réitérées par trois fois vers la fin de la pièce, laissent entendre qu'il assimile la situation du vieux couple à la sienne propre ; quant à Honey, le désir inassouvi qu'éprouvent George et Martha d'avoir une progéniture, a fini par la gagner : « *Je veux un enfant* », répète-t-elle par trois fois. Le mimétisme qui affecte le jeune couple est flagrant et tout à fait significatif car il reproduit fidèlement les défaillances du

couple modèle : Nick, en bon élève, de surcroît pressé, met aussitôt en pratique les conseils de George qui corroborent ses propres convictions :

> *Nick* : (...) Vous savez ... Reprendre quelques cours des anciens, démarrer quelques groupes spéciaux pour moi ... labourer quelques épouses pertinentes...
>
> *George* : Justement ! Vous pouvez reprendre tous les cours que vous voudrez, et rassembler autant de jeunes élites au gymnase que vous voudrez, vous ne travaillerez vraiment que lorsque vous aurez commencé de labourer des épouses pertinentes. Le chemin qui mène au cœur d'un homme passe par le ventre de sa femme, surtout ne l'oubliez pas. (Acte 2, *Walpurgisnacht*)

On connaît la suite des événements : Nick, sous l'emprise de l'alcool, s'avère incapable de satisfaire les appétits charnels de Martha. Quant à Honey, la femme-enfant qui s'endort, recroquevillée sur elle-même en chien de fusil, tout en suçant son pouce, son désir d'avoir un enfant, calqué sur celui de Martha, demeure pour elle aussi un vœu pieux, car elle est, comme Martha, condamnée à la stérilité, ainsi que Nick l'a confié à George au début de l'acte 1. A la fois spectateurs subjugués et acteurs impuissants, Nick et Honey sont toujours manipulés par George et Martha en quête d'un public témoin de leurs cris et chuchotements, de leurs coups et déchirements, de leurs formidable faiblesse et pitoyable force. A aucun moment ils ne se préoccupent des réactions ou sentiments de leurs invités, entités négligeables dans leur univers clos et qui se suffit à lui-même. Tour à tour témoins et objets serviles, Nick et Honey se reconnaissent en partie en George et Martha qui, en laissant tomber devant eux leur masque, se révèlent à eux-mêmes sans la moindre complaisance. Auxiliaires nécessaires mais bafoués, catalyseurs efficaces mais vite éclipsés, Nick et Honey, en tant que représentants du monde extérieur, participent d'une catharsis qui ne les concerne pas directement car ils appartiennent, en fait, à la sphère rhématique de la pièce. Ici, de même que dans *A Delicate Balance*, les rapports à l'autre sont placés sous le signe de l'indifférence, de l'insensibilité et du mépris. Ici, plus encore que là, la nuit, unité temporelle de la pièce, donne libre cours aux cauchemars qui hantent les personnages centraux, leur permettant ainsi de mettre fin – temporairement ou définitivement, le doute subsiste – à la longue confusion, pour ne pas dire collusion, entre illusion et réalité qui pourtant leur a permis d'affronter leurs déboires conjugaux pendant vingt-trois ans. La réconciliation finale, au lever du jour, après le départ des invités, peut être envisagée comme un retour à la vie normale pour George et Martha qui retrouvent la réalité. La pièce se clôt, comme elle a débuté, avec les principaux protagonistes, les autres ne représentant qu'une parenthèse, utile certes, mais sans impact durable sur les personnages centraux qui ne doivent leur évolution éventuelle qu'à eux-mêmes.

L'aspect utilitaire des autres, véritable constante dans le théâtre d'Albee, est apparu en premier lieu dans *The American Dream*. L'autre, sous les traits de Mrs Barker, entre en scène de façon imprévue, alors que toute la famille attend l'arrivée du plombier qui ne viendra jamais. Mrs Barker ne sait même pas pourquoi on l'a fait venir ; de malentendus en quiproquos, elle est finalement informée par Grandma de ses propres transactions avec Mommy et Daddy quelque vingt ans auparavant. L'apparition incongrue de certains personnages a valu à cette pièce d'être rangée dans le théâtre de l'Absurde tout en étant

considérée par Albee comme une bande dessinée plutôt qu'une véritable pièce de théâtre. C'est dire à quel point les rapports qu'entretiennent les personnages sont caricaturaux, avec pour unique fonction, par delà les effets comiques, de mettre en exergue les valeurs qui régissent la société contemporaine. Les membres de la famille dont il est question ici, de même que tous ceux qui viennent du monde extérieur, ne sont que des personnages symboliques, des archétypes dépourvus de noms, dont l'histoire ne relève pas du personnel mais de l'universel, et plus précisément de l'universel américain. L'intention d'Albee est de brosser un tableau caricatural des rapports familiaux et des échanges entre la famille et le monde extérieur. En l'occurrence, le monde extérieur représenté par Mrs Barker s'érige en organisme caritatif, en pourvoyeur d'enfant auprès des couples en manque de progéniture. Cette créature irréaliste, écervelée et creuse, qui semble tout droit sortie d'une pièce de Ionesco, remplit cependant son rôle d'auxiliaire d'information qui permet à l'auteur d'introduire son thème principal, le désir obsessionnel d'avoir un enfant : elle a autrefois placé des orphelins dans des familles et continue de le faire, moyennant finance. Le désir d'avoir un enfant, leitmotiv des trois pièces en question, se trouve ici réalisé grâce à une transaction purement commerciale avec service après-vente destiné à remédier aux imperfections du produit. En effet, Mommy et Daddy ont appelé Mrs Barker pour se faire rembourser leur achat qui s'est avéré tout à fait défectueux. L'enfant acquis ne correspondait pas au goût de ses parents adoptifs qui l'ont purement et simplement éliminé. S'agissant d'une comédie dans la pure tradition du théâtre de l'Absurde, *The American Dream* n'a pas la prétention de présenter les thèmes du rêve américain dans le registre ambigu et profondément perturbateur de *Who's Afraid of Virginia Woolf* ou de *A Delicate Balance*. Cette pièce ne propose pas davantage une approche psychanalytique du problème, contrairement à ce que pensent certains critiques comme Franck Jotterand[6]. Il s'agit ici de dénoncer, en les exposant à travers les situations les plus cocasses et le choc des joutes orales, les tares de la société américaine de l'époque. Albee affirme dans la préface à la pièce :

> La pièce examine le Spectacle Américain, elle attaque la substitution dans notre société de valeurs artificielles à des valeurs réelles, elle condamne la fatuité, la cruauté, la castration et le vide. Elle contredit la fiction qui veut que tout est pour le mieux dans ce pays à vau-l'eau qu'est le nôtre.
>
> Est-ce une pièce choquante ? Je l'espère bien. C'était mon intention de choquer mais aussi d'amuser et de distraire. Est-elle nihiliste ? immorale ? défaitiste ? A cela laissez-moi répondre que *le Rêve de l'Amérique* reflète notre temps, tel que je le vois, bien entendu.

6 Parlant de l'Actors Studio, l'une des écoles de théâtre dominant les années 50 et le début des années 60, F. Jotterand écrit : « Les pièces d'Edouard Albee que l'on range à tort dans la catégorie du « théâtre de l'Absurde » s'inscrivent dans ce courant psychanalytique et réaliste qui se manifeste encore sur les scènes américaines. Elles appartiennent à l'école de l'Actors Studio. », *Le nouveau théâtre américain*, Editions du Seuil, Paris, 1970, p. 53.

racines du mal proviennent en grande partie des prémisses idéologiques qui ont présidé à la fondation de la nation. La critique sociale d'Albee se situe dans le prolongement de celle de penseurs tels que Ralph W. Emerson[10] et Henry D. Thoreau[11]qui, déjà à l'époque des pionniers, étaient convaincus que la perte de l'innocence de l'Amérique résultait d'une coupure avec les idéaux des premiers immigrants : rejet et perversion de la nature, mais aussi abandon du sens communautaire, avaient rapidement détourné la jeune nation de l'éthique sévère mais formatrice des Pères Fondateurs, et l'avaient soumise à l'empire satanique des sens. Le processus de rupture est donc à l'origine de la chute adamique, et l'adoration des nouvelles idoles telles que le Veau d'Or, dont parle le critique et sur lequel nous aurons l'occasion de revenir, fait partie intégrante de ce processus. Il s'agit d'une rupture liée à la fois à l'histoire et à la religion, toutes deux perverties par une évolution jugée négative par Albee. Ce n'est pas un hasard si George dans *Who's Afraid...* est professeur d'histoire, destiné à succéder au père de Martha, lequel a un sens très aigu de l'histoire, de l'idée de continuité. L'histoire, au même titre que la religion puritaine des premiers immigrants, aurait dû permettre la préservation de la pureté éthique originelle, de la conscience identitaire, et donc de la cohésion tribale. L'histoire américaine n'a été qu'une suite de ruptures perverses qui ont fait fi des leçons de l'histoire et remis en cause les idéaux de la religion. George, en bon historien effrayé par les exemples du passé, met en garde qui veut l'entendre contre les excès d'une évolution perverse qui perdure depuis Gomorrhe jusqu'à l'homme nouveau des manipulations génétiques préconisées par des scientifiques tels que Nick, en passant par *L'île des Pingouins* d'Anatole France qui s'est détruite elle-même en embrassant un matérialisme forcené.

Le pacte social, qui maintenait la cohésion des premiers arrivants dans le Nouveau Monde, leur inculquait les vertus de l'entraide et de la générosité désintéressée. Les difficultés et les pénibles conditions d'installation de l'époque avaient renforcé ces qualités morales et leur avaient permis de perdurer au cours des premières générations. Avec le temps et l'amélioration fulgurante des conditions de vie, les choses avaient changé, les mœurs s'étaient passablement relâchées et l'on en était venu à oublier les bonnes dispositions d'antan. Dans ce contexte, l'obsession d'Agnes, dans *A Delicate Balance*, de « préserver », « maintenir », « tenir bon » apparaît profondément pathétique dans un monde où tout s'effiloche :

> *Agnes* : "garder en état". Avez-vous entendu cette expression ? La plupart des gens se méprennent sur son sens et pensent qu'elle signifie changement, alors que ce n'est pas le cas. Préserver. Quand nous gardons quelque chose en état, nous préservons sa forme ; que nous soyons fiers ou pas de cette forme, est une autre histoire ; nous l'empêchons de se décomposer. Nous ne tentons pas l'impossible. Nous préservons. Nous tenons bon.
> (....)
> Je ... garderai cette famille en état. Je la préserverai ; je maintiendrai sa cohésion. (Acte 2, scène 2)

10 Le célèbre essai d'Emerson, *Nature*, parut en 1836.

11 *Walden*, la principale œuvre de Henry D. Thoreau, fut publiée en 1854.

De quelle cohésion peut-on encore parler quand frères et sœurs se jalousent, que les vieux n'ont plus droit de cité au sein de la famille, et que mari et femme vivent perpétuellement dans le mensonge, le faux-semblant et le mépris mutuel ? Cette cohésion, on l'a déjà vu, est fort mise à mal dans les trois pièces considérées : le rêve d'une famille idéale et unie est devenu un véritable cauchemar meublé de règlements de comptes non seulement entre adultes mais aussi entre parents et enfants. Cette guérilla atteint son paroxysme dans *Who's Afraid...* où chacun des deux parents laisse entendre que leur enfant imaginaire est son allié dans les conflits qui l'opposent à l'autre. Tout en adressant un clin d'œil ironique à la psychanalyse, Albee expose l'état de délabrement général du mythe américain de la famille parfaite. La désintégration familiale est rendue par le terme métaphorique de « claquage » – *snap* – que Martha utilise pour signifier qu'un jour quelque chose s'est brisé, s'est rompu, sans aucun espoir de réconciliation éventuelle. S'il est vrai que la rupture au sein de la famille est causée par l'évolution historique – et donc culturelle – liée à l'évolution économique, il n'en demeure pas moins qu'elle se donne à voir, chez Albee, comme le résultat d'une lassitude chez l'individu qui ne supporte plus d'être déçu par l'autre. Cet éloignement – l'intraduisible mais combien significatif *estrangement* – fruit de l'absence de communication véritable, de compréhension mutuelle et de compassion, traduit une perte des valeurs et traditions qui faisaient la force d'une nation en pleine croissance.

La rupture de la cellule familiale se double d'une rupture communautaire qui se traduit par la disparition du sens de la solidarité sociale. Tout ce qui s'observe au cœur de la famille se vérifie dans ses rapports avec l'autre ou avec le monde extérieur. Seul l'intérêt intervient dans ces rapports qui ne visent que le bénéfice éventuel à tirer de l'autre. Nous avons déjà vu l'exploitation de l'autre dans *Who's Afraid...*, et son rejet dans *A Delicate Balance*. Il s'agit bien d'un équilibre précaire, au sein de la famille comme dans ses rapports avec le monde extérieur. Et Thoreau le dénonçait déjà, en son temps, déplorant le fait que les rapports humains soient le plus souvent creux ou intéressés. Un siècle plus tard, chez Albee, ces rapports montrent l'éclatement de la communauté : Edna, dans *A Delicate Balance*, ne parvient pas à faire comprendre à Julia qu'elle doit « *coexister* » avec les autres, surtout si ces derniers sont des amis dans le besoin, des amis qui, de surcroît, sont ses parrain et marraine. A ce triple titre ils ont des *droits et des responsabilités*, martèle Edna. Et c'est toujours au nom de ces droits, que confère l'amitié, que Tobias, le maître de maison, leur demande de rester. Tobias, en l'occurrence, se fait le porte-parole d'une certaine éthique communautaire... ô combien tardive et ambiguë, car il est déchiré entre l'acceptation de l'autre par devoir moral et son rejet par désir personnel profond. Sa longue et véhémente profession de foi proférée en présence de Harry et d'Edna témoigne, de façon dramatique et déchirante, de toute la distance qui sépare culture et nature chez celui qui ne peut se résoudre à oblitérer l'une en sachant pourtant qu'il lui faut obéir à l'autre. Le manque de spontanéité généreuse chez Tobias se trouve conforté par l'aveu cynique de Harry selon lequel il n'aurait pas agi différemment si Tobias, débarquant chez lui à l'improviste, lui avait demandé asile : il aurait refusé de le garder sous son toit. Les sentiments ou liens affectifs n'entrent plus en ligne de compte, ce que Miller observait déjà, près de vingt ans auparavant, dans *Death of a Salesman* (1949) qui présente des situations tout à fait semblables sur le plan des rapports humains. Dans *A Delicate Balance*, Edna fait vainement appel à un certain sens de la solidarité chez Julia, de même, Willy Loman, dans la pièce de Miller, échoue auprès de Howard, le fils de son vieil ami qui a maintenant succédé à son père à la tête de l'entreprise et qui ne jure plus que par le rendement. Tout comme Harry qui n'a cure de sa longue amitié avec Tobias, Howard reste insensible au sort

des choses telles qu'elles sont, d'une capacité à distinguer l'illusion de la vérité ? La fin de l'histoire suffit-elle à dissiper toute paralysie ? En d'autres termes, peut-on vivre sans fausses illusions, sans visions utopiques, sans se raconter des histoires auxquelles on croit ? La résolution des pièces étudiées ici est loin d'apporter une réponse définitive concernant la solution préconisée par Albee. L'ambiguïté est totale car la menace d'une rechute demeure : la précarité de cette résolution est à l'image de la fragilité du rêve personnel d'Albee.

C) Le rêve en puissance : un rêve en souffrance

Il serait inexact de croire qu'Albee souscrit pleinement à la résolution apparemment optimiste de ses pièces. Davantage qu'une conviction de l'auteur, elle apparaît comme une concession accordée à un public qui a besoin d'être rassuré autant qu'amusé. En effet, il n'est nullement certain que Mommy et Daddy puissent enfin trouver le bonheur avec leur second enfant providentiel. Les dernières paroles de Grandma, qui closent la pièce et s'adressent au public, laissent planer un doute :

> *Grandma* : Bon, voilà le mot de la fin, je pense, je veux dire, pour le meilleur ou pour le pire, ceci est une comédie et je ne pense pas qu'il faille aller plus loin. Non, vraiment pas. Laissons donc les choses comme elles sont... pendant que tout le monde est heureux, que chacun a obtenu ce qu'il désirait... ou ce qu'il croit désirer. Bonne nuit, mes chéris.

C'est là une façon de dire que le rêve américain ne peut jamais se réaliser complètement : comment croire un instant que Mommy et Daddy puissent vivre avec un prostitué ? comment peut-on être sûr que ce dernier ne finira pas assassiné comme le premier enfant adoptif, son frère jumeau ? De la même façon, comment peut-on croire que la famille de Tobias, dans *A Delicate Balance*, soit définitivement et sereinement réunie après tout ce qui s'est passé ? et que cette famille ne refera pas le même geste dans la même situation ? *« Nous oublierons tous ... très vite »*, affirme Agnes à la fin de la pièce, pour mieux recommencer, sans doute, car les démons sont toujours là, tapis dans les ténèbres de la nuit, guettant la fin du jour et la dissipation de l'ordre diurne pour imposer le chaos des ruptures d'éthique et rompre ainsi un équilibre on ne peut plus précaire. Que dire, enfin, de George et Martha dans *Who's Afraid...* ? Après vingt et un ans d'illusions soigneusement entretenues, comment imaginer une nouvelle vie sans utopies, sans jardins secrets chez un couple qui s'est dit les pires vérités et chez qui l'absence de passion dès le départ, ainsi que l'emprise de l'intérêt – situation ironiquement reflétée dans le couple Nick/Honey – interdisent toute union authentique ? Certes, la mort du fils imaginaire, simulacre cathartique d'un désir meurtrier, peut avoir une valeur rédemptrice pour ce couple parvenu au bout du rouleau, mais, si rédemption il y a, réussira-t-elle à combler le vide laissé par la disparition du fils ? La rédemption, en l'occurrence, signifie-t-elle éradication totale du souvenir, table rase de la mémoire ? Le doute est permis.

Le rêve américain est, au pire, une chimère souvent proche du cauchemar, au mieux un semblant de plénitude, une épiphanie éphémère sous-tendue par le malentendu à cause des vérités inavouables, mais toujours un mythe incontournable dans l'imaginaire américain. Ce rêve est sans doute condamné à demeurer irréalisable par suite de l'ambiguïté foncière qui prévaut dans la clôture des pièces, mais aussi à cause de la présence des lignes de fuite qui suggèrent l'existence d'un rêve à part chez Albee. Ce rêve concerne

essentiellement le jeune homme et Grandma : il est jeune et beau comme le rêve adamique à l'aube du Nouveau Monde ; elle est vieille, mais a fait partie de ce rêve dont elle garde le souvenir puisqu'elle l'a aussitôt reconnu. Mais elle se retire de la scène, montrant ainsi qu'elle emporte avec elle les lambeaux du rêve adamique, à l'instar de Grandma Cotta, la grand-mère maternelle de l'auteur, avec qui il s'entendait parfaitement car tous deux se considéraient comme extérieurs à l'arène des conflits familiaux.[16]Le rêve américain existe bel et bien en ses ingrédients qui sont présents sur la scène nationale, en attente de réalisation. Rêve en puissance, il se laisse deviner dans les interlignes, dans les silences éloquents qui séparent les bribes du discours, dans l'envers des situations, dans les paroles tronquées des personnages en quête d'intégrité, dans l'ironie exacerbée de leurs joutes oratoires comme dans la fureur de leurs vociférations, signes irréfutables d'un désir ardent d'échapper aux miasmes du moment pour se rapprocher – mais est-ce encore possible ? – de l'horizon du rêve adamique originel. La critique du rêve américain déchu est à double sens chez Albee, ce qui n'est pas le cas chez Williams et Miller : elle exprime à la fois un retrait objectif à travers le rejet, et une affirmation subjective à travers la suggestion d'un rêve en souffrance qu'il ne serait pas tout à fait faux de considérer comme la cristallisation des aspirations d'un dramaturge en rupture avec son temps. Le grand paradoxe réside dans le fait que le public de son temps a acclamé Albee tout en poursuivant le rêve en dérive qu'il dénonçait. La raison en est, sans doute, que le spectateur se reconnaît dans son théâtre sans pour autant pouvoir renverser le cours des choses. Afin de demeurer un mythe vivant, le rêve adamique se doit de n'être jamais épuisé par une réalisation pleine et entière, et surtout, de faire contrepoids aux nouveaux mythes du rêve actuel.

CONCLUSION

Pour Albee, que restait-il à dire sur ce rêve si prometteur et à la mesure de tout un continent sinon qu'il a été perverti et transformé en un autre, pâle reflet de lui-même ? L'analogie est frappante entre ces deux formes d'un même mythe originel et les deux frères jumeaux de *The American Dream*. Ce n'est peut-être pas un hasard si les jumeaux – les deux faces d'une même entité, le sujet et son double parfait – apparaissent précisément dans le *Rêve de l'Amérique* : ce qui ne faisait qu'un, et vivait dans la plus grande harmonie sentimentale et spirituelle, a été scindé en deux, meurtri, et livré à lui-même et aux appétits pervers d'une société devenue insensible au sens de l'identité et dont les valeurs ne sont plus ce qu'elles étaient.

Constat négatif d'une société en devenir, le théâtre d'Albee se refuse à tout didactisme, se contentant de révéler le public à lui-même, de lui montrer sans complaisance ses tares et ses insuffisances par rapport aux idéaux du Nouveau Monde, qui ont présidé à la naissance de la nation américaine. L'état actuel des choses se présente sous un jour délibérément brutal et cruel, destiné à choquer l'auditoire et lui faire prendre conscience de l'écart qui ne cesse de s'accroître entre son idéalisation pérenne des mythes et sa perpétuelle altération de ces derniers. Car Albee ne croit pas à l'émergence de nouveaux mythes

16 *« Je pouvais communiquer avec elle ... elle était à la fin de sa vie et j'étais au début de la mienne. Nous étions donc tous les deux en dehors du ring »*, affirmait Albee dans un entretien avec Anon, *« Albee : Odd Man in on Broadway »*, *Newsweek*, 4 February, 1963, cité par C. W. E. Bigsby in *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Volume Two, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 251.

contribuant à une redéfinition du rêve américain : le rêve adamique est un, irréductible et permanent ; toute autre version n'est qu'une forme dégradée du rêve authentique des origines. Albee semble en vouloir pour preuve la constante référence aux valeurs et aux comportements éthiques d'antan pour juger les êtres et les choses d'aujourd'hui. Et si ces derniers sont tant décriés c'est bien parce qu'il existe une sphère de référence supérieure par rapport à laquelle ils se situent. On serait en droit de s'étonner, de la part d'un jeune dramaturge couronné de succès dès l'âge de trente ans, de tant de rectitude morale liée à un sens aigu du passé et de l'histoire, de tant de constance dans son refus de flatter le public, de tant de persévérance dans une voie qui lui était propre mais qui l'éloignait progressivement de ce dernier. Cette tendance, qui reflète sa conviction que les choses ne peuvent s'améliorer, se fait déjà sentir dès 1966 dans *A Delicate Balance*, et ira croissant pour atteindre une sorte d'hermétisme dans les pièces qui suivront :

> Considérée dans la perspective des années quatre-vingt-dix, la carrière d'Albee apparaît décevante. Les promesses précoces ont été suivies, dans les années soixante-dix et quatre-vingts, par une série d'échecs publics et artistiques. Le ton qu'il employait devenait irritable, sa langue pédante, ses personnages de simples constructions dépourvues à la fois de fonction et de conviction. Ses premières pièces étaient puissantes et originales.[17]

On ne peut être plus catégorique que Bigsby dans son jugement sur l'un des plus importants représentants du théâtre américain depuis l'ère Kennedy, et surtout sur un artiste considéré dès le début de sa carrière comme le successeur des monstres sacrés de la scène américaine que furent O'Neill et Williams. Albee donne l'impression d'avoir très tôt épuisé le thème du rêve américain à travers un ensemble de cinq pièces[18] dont les trois étudiées ici sont les plus significatives concernant ce thème. Il n'en demeure pas moins, comme le reconnaît Bigsby, qu'Albee a donné, en début de carrière, une magistrale démonstration de sa capacité à maîtriser un sujet éminemment obsédant pour la conscience collective américaine. Nul artiste n'a su comme Albee rendre la fascination troublante de ce rêve en communiquant au spectateur une nostalgie quasi existentielle de l'âme perdue que le mythe sauvegarde et conserve intacte dans la mémoire souvent vacillante d'une nation en perpétuel devenir.

René DUBOIS
Université de la Réunion

17 C. W. E. Bigsby, *Modern American Drama, 1945-1990*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, p. 128.

18 *The Zoo Story* (1959), *The Sandbox* (1960), *The American Dream* (1961), *Who's Afraid of Virginia Woolf* (1962), et *A Delicate Balance* (1966).

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Edward Albee :
The American Dream, Penguin Plays, Harmondsworth : Penguin Books, 1970.
Who's Afraid of Virginia Woolf ?, Penguin Plays, Harmondsworth : Penguin, 1966.
A Delicate Balance, Penguin Plays, Harmondsworth : Penguin Books, 1969.

Ouvrages cités :
Bigsby, C. W. E., *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Volume Two, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
---, *Modern American Drama, 1945-1990*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
Downer, Alan S., Ed., *The American Theater, Voice of America, Forum Lectures*, Washington DC, 1967.
Jotterand, Franck, *Le nouveau théâtre américain*, Editions du Seuil, Paris, 1970.
Kerjan, Liliane, *Edward Albee*, Editions Seghers, Paris, 1971.

LES "RÊVES ÉNORMES" DE DARIO FO

Depuis 1997, année où lui fut décerné le prix Nobel de Littérature, il n'est plus nécessaire de présenter Dario Fo[1]. Le franc succès qu'il remporte en France, comme le démontre chaque année la présence de plusieurs spectacles affichant systématiquement complet au festival de théâtre d'Avignon, en est la preuve. Et l'on ne saurait que déplorer l'absence de publications consistantes en langue française sur une œuvre qu'il serait erroné de limiter à *Faut pas payer*, *Histoire du tigre*, *Mort accidentelle d'un anarchiste*, ou aux 'Récits de femmes', qui sont pourtant les titres sur lesquels, dans l'hexagone, se base essentiellement aujourd'hui sa renommée (après un grand succès – à retardement – dans les années '80, le chef-d'œuvre de Fo, *Mystère bouffe*, tend à glisser chez nous dans l'oubli). Qu'on me pardonne donc si je renvoie aux articles que j'ai moi-même publiés dans les numéros 1, 7 et 11 de *Théâtres du Monde*[2] et aux excellentes traductions effectuées par Valeria Tasca[3].

L'expédient du rêve est l'une des ficelles du théâtre de Dario Fo. L'expression « rêve énorme » est dérivée de Claudio Meldolesi qui, dans un très intéressant ouvrage (en langue italienne), inclut le rêve et ses disproportions parmi les outils permettant à l'auteur d'être efficace sans être ennuyeux, au même titre que les tics, le fou, les scènes carnavalesques et autres tours des magiciens des planches[4]. Car « les discours sérieux prononcés sur la condition ouvrière, sur la politique ouvrière, ne peuvent apparaître vrais que s'ils sont dits de façon absurde, au moyen de récits paradoxaux »[5].

Si nombre de comédies de Fo peuvent paraître des 'rêves que l'on fait tout éveillé' du fait de leur intrigue étrange et complexe, de leur mise en scène, des effets burlesques, de l'éloignement de l'action dans l'espace et le temps, du jeu des acteurs, des aventures extravagantes, des coups de théâtre, des pirouettes... le rêve y est parfois présent comme structure portante de la pièce. Certes il peut être élément anecdotique de l'intrigue – par exemple, dans *Mystère bouffe*, le songe de l'ivrogne racontant 'Les noces de Cana', qui a rêvé qu'il était mort et qu'en enfer (ou plutôt, au paradis) on

---

1 En Italie, la totalité de l'œuvre de Dario Fo est en cours de publication chez l'éditeur turinois Einaudi. Treize volumes contenant chacun de deux à six comédies sont disponibles à ce jour. Le titre d'ensemble est *Le commedie di Dario Fo* (a cura di Franca Rame). Quelques autres textes ont été publiés séparément, chez Einaudi ou chez d'autres éditeurs. Les éditions originales de chaque comédie sont aujourd'hui introuvables dans le commerce.

2 Brigitte Urbani, *Comprendre et apprécier le théâtre de Dario Fo*, in *Théâtres du monde* n°1, 1991, pp. 103-120 ; *Une nouvelle forme d'engagement dans le théâtre de Dario Fo : 'Histoire du tigre' et 'Gioan Padan à la découverte des Amériques'*, in *Théâtres du Monde* n°7, 1997, pp. 187-197 ; *Paroles de femmes, de Franca Rame (et Dario Fo)*, in *Théâtres du monde* n°11, 2001, pp. 233-254. Voir également : *Usage de l'Histoire dans le théâtre de Dario Fo – Jeux et enjeux*, in *Dérision et démythification*, Université Lyon 3, à paraître.

3 Malheureusement Valeria Tasca n'a pas, à ma connaissance, traduit les pièces examinées dans ces pages. Je suis donc moi-même responsable des traductions.

4 Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta, Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 100. Malgré une date de publication déjà ancienne, ce livre (213 p.) constitue à ce jour l'un des essais les plus approfondis sur les contenus du théâtre de Fo.

5 *Ibidem*.

l'avait plongé (agréable surprise) dans un tonneau de vin : il n'avait qu'à ouvrir la bouche !... – mais il peut aussi absorber la quasi totalité du spectacle et acquérir alors une fonction spécifique. Charpente de la comédie, il est vecteur d'un message : c'est à ce type de rêve que nous allons nous intéresser ici.

Le rêve, en effet, est une technique qui revient de façon ponctuelle dans une carrière qui, commencée officiellement en 1953, s'est poursuivie de façon ininterrompue jusqu'à nos jours. Une technique qui scande l'œuvre et en marque de façon nette à la fois la continuité et l'évolution. Il s'agit de quatre pièces jouées pour la première fois en 1959 – *Les archanges ne jouent pas au flipper* (*Gli arcangeli non giocano a flipper*[6]), en 1969 – *Le métier à tisser*, première partie d'un spectacle intitulé *Tu peux bien m'attacher, je casserai tout quand même* (*Il telaio*, in *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*[7]), en 1976 – *L'enlèvement de Fanfani* (*Il Fanfani rapito*[8]) et en 1991 – *L'héroïne*, première partie d'un spectacle intitulé *Parlons de femmes* (*L'eroina*, in *Parliamo di donne*[9]).

Rien d'onirique, comme on le verra, dans ces quatre spectacles. Il n'y a pas lieu, pour les analyser, de déranger Freud ou Bachelard. Le rêve est un expédient riche et commode, avec lequel Fo s'amuse. Mais il s'en sert aussi sur la base de ce que la tradition populaire, si chère à notre auteur, nous enseigne, à savoir que le rêve peut être canal de communication avec l'au-delà, moyen d'enseignement, expérience divinatoire... (cf. les innombrables contes, légendes, épopées, populaires ou érudites, où le héros est visité en songe et renseigné sur ce qu'il doit faire) et sur la base de l'expérience personnelle de chacun d'entre nous, à savoir que les songes nous emmènent dans un monde étrange où le rythme des actions peut être effréné (même si, dans la réalité, le rêve ne dure que quelques minutes), et que, de même que l'on est heureux de s'éveiller après un cauchemar, on peut aussi, après un beau rêve, 'tomber de haut'.

Un bref (si faire se peut) résumé des quatre pièces tentera de souligner comment le rêve s'articule à l'architecture de la comédie (ou du drame).

Après les deux spectacles à sketchs que furent *Il dito nell'occhio* (*Le doigt dans l'œil*, 1953) et *I sani da legare* (mot à mot : *Les sains d'esprit à lier*, 1954), et les séries de farces intitulées *Ladri manichini e donne nude* (*Voleurs mannequins et femmes nues*), et *Comica finale* (1958), *Les archanges ne jouent pas au flipper* est la première véritable comédie de Fo et ouvre la période dite du 'théâtre bourgeois', au cours de laquelle la 'Compagnie Dario Fo - Franca Rame' joue dans les théâtres officiels pour un public non 'populaire'. La veine satirique est présente, mêlée aux mille gags et pirouettes d'un spectacle qui s'apparente encore beaucoup aux farces et aux pochades. Le cadre de la pièce est d'ailleurs une mauvaise plaisanterie que veulent jouer quelques jeunes gens désœuvrés à un ami qui est leur tête de turc, mais qui accepte tacitement de

6 *Le commedie di Dario Fo*, cit., vol. 1.
7 *Le commedie di Dario Fo*, cit., vol. 3.
8 *Le commedie di Dario Fo*, cit., vol. 10.
9 *Le commedie di Dario Fo*, cit., vol. 13.

jouer ce rôle car il lui permet de vivre à leurs frais. Il est, dit-il lucidement, « le Rigoletto des pauvres », le jongleur bouffon qui amuse et dont on rit (et reçoit pour ce rôle un salaire).

Cette farce consiste à faire croire au Lungo (c'est son surnom, 'le Long', car il est grand et maigre) qu'on va le marier selon un rite albanais à une jeune fille dont il ne découvrira le visage qu'après la cérémonie. Il s'agit en réalité d'une prostituée, qui plus est maquillée en affreuse sorcière. Ceci constitue donc le premier cadre de l'action : c'est le thème de la première et de la dernière scène de cette comédie en trois actes. Tout le reste, une foule de péripéties rocambolesques, appartient au rêve, mais l'on ne découvre qu'il s'agit d'un rêve que dans les dernières minutes du spectacle. En effet, à la suite d'un vol de marchandise dans une pâtisserie (car il fallait bien qu'à la fête il y eût des gâteaux), le Lungo a dû feindre d'être à moitié mort et par accident s'est violemment cogné la tête contre le sol. Il a perdu connaissance et se réveille (croit-on) à coups de gifles énergiques de ses camarades. Le faux mariage a lieu, la belle Angela (sans maquillage) tombe amoureuse du Lungo, qui lui raconte sa vie de « Rigoletto » et décide de changer de 'métier'. Ayant été blessé autrefois à la guerre, explique-t-il, il a droit à une pension de mutilé (qui, vu le nombre d'années écoulées depuis, devrait s'élever à une belle somme) et part à Rome réclamer son dû. Après quelques scandales au bureau de l'État civil, il apprend qu'un employé brimé a, pour se venger, trafiqué divers documents avant de partir à la retraite, et que lui, le Lungo, est enregistré comme 'chien'. Pour éluder les lenteurs de la procédure, lui conseille-t-on, le plus simple est de mourir comme chien (les chiens errants sont euthanasiés au bout de trois jours) afin de renaître comme homme (le directeur du chenil est mis au courant du problème). Le voilà donc en cage. Mais hélas le directeur vient d'être muté et son successeur ne veut rien entendre, si bien que le Lungo est acheté par un prestidigitateur fou. Il a l'avantage d'apprendre maints tours de magie, mais doit rester prisonnier car son maître, pour l'empêcher de partir, refuse de lui donner des vêtements. Il finit par s'enfuir quand même, une nuit, saute dans un train et profite du sommeil d'un passager en couchette pour lui voler son pantalon. Or le passager en question est un ministre qui doit le matin même poser la première pièce d'un nouvel édifice. Profitant d'un esclandre du ministre auprès du chef de train, le Lungo vole la totalité du costume et, pendant que le dit ministre court dans les wagons en caleçons, c'est lui-même qui est reçu en fanfare à la gare par une délégation officielle. Il se tire fort bien de sa tâche, reçoit une enveloppe bourrée d'argent et, dans la chambre d'hôtel qui lui est réservée, retrouve… Angela, qui est aussi la petite amie du Ministre.

Mais peu après la scène s'obscurcit, les voix se font lointaines et, une fois la lumière revenue, nous revoilà au point de départ ou presque : le Lungo est inanimé, ses copains le giflent… Cette fois-ci il revient à lui pour de bon… Cette aventure rocambolesque n'était qu'un rêve… qui recommence ! à sa grande stupéfaction mais aussi à sa grande douleur, car la 'belle' Angela de son rêve a dans la réalité un visage horrible. D'où la révolte du pauvre bougre contre les archanges qui se sont moqués de lui comme s'ils jouaient avec un flipper ! Mais non, les archanges ne jouent pas au flipper : Angela, écœurée de la farce cruelle qu'on lui fait jouer, ôte son maquillage et s'avoue troublée par ce jeune homme naïf… Quant au Lungo il découvre dans la poche de sa veste … l'enveloppe contenant les millions ! Un tour de magie (appris pendant le rêve) lui permet de se débarrasser de ses encombrants et bruyants amis, et le rideau tombe sur les deux amoureux qui, se tenant par la main, partent en courant.

Ainsi, dans cette histoire, rêve et réalité se mélangent pour proposer une fable divertissante, pleine de rebondissements et au finale heureux. Une histoire en boucle qui à la fin recommence, ou plutôt semble recommencer puisque ce qui a été acquis pendant le rêve (l'amour d'Angela, la magie et l'argent) l'est définitivement. Le retour au point initial est un tremplin pour un nouveau départ vers une vie meilleure.

Quant au spectateur, il n'a pas pu se douter que dès le début ou presque on était passé de la réalité au rêve, en raison de la poursuite logique de l'action vers l'objectif annoncé, le faux mariage ; en outre quelques scènes ont eu lieu, au cours desquelles le Lungo n'était pas présent en personne. Toutefois quelques indices pouvaient, a posteriori, laisser penser que l'on était en plein délire : la succession frénétique d'aventures invraisemblables, et le fait que – la distribution l'annonçait – les acteurs jouant le rôle des amis du Lungo jouaient aussi le rôle de plusieurs personnages du rêve. Le Lungo le comprend lui-même après coup, à la fois furieux et amer :

> Putain de misère dégueulasse !... C'était un rêve !... Mais non, ça ne va pas... c'est trop facile de finir les histoires comme ça... Quand on ne sait pas comment continuer, on dit que c'était un rêve, et allez.... Saleté de misère infâme, imbécile, fichue menteuse... moche et bâtarde ! Mais j'aurais dû y penser ! Il suffisait de voir que tout le monde avait la même tête que vous pour comprendre que c'était un rêve ! Putain de misère, saleté de bâtarde infâme... et imbécile !

avant de se ressaisir :

> Mais vous n'avez pas encore compris ? On recommence... C'est comme au cinéma, après le "prochainement" on vous fait tout revoir depuis le début... "Projection continue".

Nous étions en 1959. Dario Fo était en train de devenir un auteur-acteur très connu. Le succès croissant de cette comédie, en Italie et à l'étranger, dans les années qui immédiatement suivirent, firent de lui l'auteur vivant le plus représenté en Europe[10].

Dix-sept ans plus tard, en 1976, Dario Fo offrait au public une autre comédie en boucle, tout aussi épique, mais ô combien plus virulente, plus engagée, plus politisée, plus grotesque : *L'enlèvement de Fanfani.*

En italien le titre de la pièce – *Il Fanfani rapito* (mot à mot *Fanfani enlevé*) – évoque, par un jeu d'intertextualité, un célèbre poème héroï-comique, parodie de l'*Iliade* et des innombrables poèmes épiques qui fleurirent en Italie aux XVI[e] et XVII[e] siècles sur les modèles d'Homère, de Virgile ou du Tasse, *La secchia rapita* (*Le seau enlevé*) d'Alessandro Tassoni[11] (de même que Grecs et Troyens se déchirèrent pendant

10 Roberto Nepoti, Marina Cappa, *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1997 (1e éd. 1982), p. 45.

11 Alessandro Tassoni (1565-1635) est considéré, en Italie, comme l'inventeur du genre héroï-comique. Le poème *La secchia rapita* fut publié pour la première fois en 1621 à Paris et connut un succès européen.

dix ans à cause de l'enlèvement d'Hélène, les habitants de Bologne et de Modène luttent des années pour une histoire de seau volé par les habitants de Modène aux Bolonais). Ce seul titre annonce donc une épopée grotesque.

Les noms d'Amintore Fanfani et de Giulio Andreotti évoquent chez le public français deux fameuses figures politiques de la Démocratie Chrétienne, et l'année 1976 nous renvoie à une époque tristement célèbre pour ses Brigades Rouges, ses groupes terroristes de tout poil, et ses enlèvements.

Quand la lumière vient éclairer la scène, jusque là dans l'obscurité, trois hommes déposent à terre un sac d'où surgit le sénateur Fanfani, secrétaire de la Dc, célèbre pour sa très petite taille, ici réduit à l'aspect de nain difforme, furieux et bavard[12]. Il vient d'être enlevé et apprend que ce rapt a été organisé par Andreotti lui-même, pour le bien du parti, dans la perspective des très prochaines élections. Pour émouvoir davantage l'opinion publique, on lui coupe une oreille, mais à défaut d'anesthésiant, on lui fait boire une bouteille d'anisette[13]. Or il la supporte mal et son ventre enfle, enfle, se remplit de gaz. En attendant, où le cacher ? Dans une clinique de luxe spécialisée en avortements clandestins : voilà Fanfani déguisé en jeune fille enceinte. Il faut l'étendre sur la table d'opération, ne serait-ce que pour lui faire évacuer par césarienne le gaz de son ventre. Mais du ventre incisé jaillit, dans une nuée pestilentielle, ... un bébé fascisme à tête de mort, aussi bavard et envahissant que sa 'mère', qu'il finit par étouffer. Voilà Fanfani mort : il est transporté devant un tribunal divin où Dieu, bien qu'il soit présent, ne fait plus la loi, évincé par une Madone sicilienne enragée et un Christ mi-paysan mi-étudiant. Un chaudron d'eau bouillante l'oblige à avouer bien des péchés politiques... quand soudain la lumière s'éteint. Quand la scène s'éclaire à nouveau, Fanfani est dans son bureau, sa secrétaire vient d'entrer, alertée par ses cris. Ce n'était qu'un cauchemar, dû à un repas trop copieux, se dit le sénateur tout heureux. Mais voilà que surgissent deux hommes qui l'obligent à le suivre : ce sont des ravisseurs, aux ordres de... Giulio Andreotti !... Ils le fourrent dans un sac... et l'histoire recommence...

Comme pour la précédente pièce, rien ne permet de supposer au départ qu'il s'agit d'un rêve, si ce ne sont l'obscurité de la pièce (mais elle est justifiée par le fait que les ravisseurs arrivent à l'instant) et l'enchaînement loufoque d'aventures relevant de l'exagération (non pour les actions en soi – enlèvement, avortement – mais pour la façon caricaturale dont elles sont menées). C'est la naissance du monstrueux bébé qui fait franchir le pas de l'allégorie. Enfin, la voyage vers l'au-delà, par le crescendo qu'il dessine, emmène clairement les spectateurs vers un monde paranormal. Si bien que le retour à la réalité du bureau sénatorial, paradoxalement, arrive à la fois comme un coup de théâtre et sans surprise.

Fanfani, en rêve, a vécu par anticipation son proche avenir, comme le Lungo des *Archanges*, et, comme nous le verrons un peu plus loin, il a eu la révélation du proche

12 Le rôle était joué par Dario Fo lui-même. Le 'truc' est le suivant : Dario Fo se déplace à l'intérieur d'une tranchée ménagée dans la scène, les bras enfilés dans des pantalons courts et les mains dans des chaussures. Derrière lui se tient un autre acteur qui lui prête bras et mains. Il peut ainsi faire marcher, courir, sauter son personnage de manière extrêmement grotesque (Roberto Nepoti..., *op. cit.*, p. 112).

13 Une bouteille de 'Sambuca', sorte de 'Marie Brizard' de chez nous mais au taux d'alcool beaucoup plus élevé.

avenir politique : les résultats des futures élections et les conséquences qui en découleront. Qu'adviendra-t-il de lui ? Lui coupera-t-on une oreille ou quelque autre membre, comme dans le cauchemar ? Ajoutons que certaines révélations qui lui ont été faites n'étaient pas toutes mauvaises pour lui... En somme, même si la scène finale ne peut que déchaîner le rire et les applaudissements du public, on ne peut parler pour autant de 'fin heureuse', comme c'était le cas du finale des *Archanges*.

Dans l'intervalle des dix-sept années qui séparent ces deux comédies, un autre spectacle, de 1969, *Le métier à tisser*, a fait intervenir un rêve, qui toutefois, à la différence des deux pièces jusque là examinées, ne constituait pas l'ossature d'ensemble de l'intrigue.

Nous sommes dans un village d'Émilie-Romagne ou de Toscane où tous les habitants travaillent à domicile pour le compte d'une usine textile. Croyant faire une bonne affaire et échapper aux cadences du travail à la chaîne tout en étant propriétaires et producteurs à la fois, ils se sont endettés jusqu'au cou pour acheter 'leur' métier à tisser. Avec le résultat que pour amortir cet achat, ils sont contraints de travailler comme des esclaves. La scène se déroule dans une pièce où tissent le Père et la Mère, tandis que la Fille a le 'bonheur' d'aller à l'usine. La tension nerveuse monte : quand le Père apprend par son épouse les aventures amoureuses de sa fille, il a une attaque et perd connaissance. Revenu à lui il devient fou, casse son métier à tisser et fracasse la tête de sa femme. Celle-ci, après un moment de désespoir (non pour sa tête mais pour le métier cassé), s'acharne violemment contre la contre-maîtresse de l'usine, venue à ce moment précis retirer la marchandise et, dans un accès de folie, se sent mal et s'écroule à terre.

Sur ces entrefaites entre un 'commissaire politique' soviétique (dont les traits sont ceux du simplet du village), qui entame un procès, d'abord contre la contre-maîtresse – laquelle, en tant que déléguée du Pci a trahi sa mission –, puis contre les adhérents au parti qui dorment et se laissent tondre comme des moutons. La purge va commencer ! Tous trois sont expulsés ! Après un moment de stupeur, la Mère approuve chaleureusement la leçon pendant que la lumière baisse, baisse et fait place à l'obscurité. Quand la scène s'éclaire à nouveau, la Mère est toujours par terre, le Père, la Fille et la contre-maîtresse essaient de la ranimer : le beau procès auquel elle avait assisté n'était qu'un rêve. Et malgré la 'bonne nouvelle' selon laquelle le prêtre du village (dont la fonction désormais est celle de secourir ses paroissiens en détresse en réparant leurs métiers à tisser) a remis la machine en état, elle meurt. Bien sûr, les voisins ne viendront à l'enterrement, ils n'ont pas le temps. Les enfants de chœur remplaceront le Père et la Fille à la machine, pendant la cérémonie...

Là encore, le passage de la réalité au rêve a été imperceptible. Par deux fois l'un des personnages s'est senti mal et son réveil a pu plonger le spectateur averti dans l'incertitude, d'autant plus que le malaise du Père a été suivi d'un mouvement de folie. On eût pu croire à du rêve, c'était la réalité : il est bien devenu momentanément fou, il a bien frappé mortellement son épouse. C'est au deuxième malaise, celui de la Mère, que le rêve s'amorce. Comme pour les deux pièces précédemment examinées, un élément de la situation est invraisemblable : un commissaire soviétique ! Comme dans *Les archanges*, ce nouveau venu a les traits d'un personnage familier (ici le simplet du village) : ce sont les deux seuls indices paranormaux.

Tandis qu'avec *Les archanges* et *Fanfani* le rêve anticipait sur l'avenir, ici il exprime une condamnation et amorce un espoir que le retour à la réalité déçoit :

> *La Mère* : Pas de chance... des rêves aussi beaux devraient être toujours vrais... sinon, ce n'est pas juste !
> *Le prêtre* : Thérèse, j'ai une bonne surprise pour vous : regardez, je suis arrivé à réparer les deux métiers à tisser... vous voyez ?
> *La Mère* : Oui, je suis contente... mais j'étais plus contente avant... il était si beau, ce rêve : nom d'un chien, il aurait mieux valu que je ne me réveille pas... que je meure... comme c'était beau...

À la fin de la pièce, non seulement la situation de la famille ne s'améliore pas, mais elle tourne au drame avec la mort d'un des deux protagonistes.

Encore plus dramatique sont l'histoire et le finale de la dernière pièce que nous considérerons, *L'héroïne*. Car il s'agit bien de drogue, non pas d'héroïsme comme le laisse supposer l'ambiguïté du titre. Mais au fur et à mesure que la pièce avance, le spectateur comprend aussi à quel point est héroïque la protagoniste, Carla, ex-enseignante réduite à la misère et au trottoir par l'inconduite de ses trois enfants, qu'elle croyait pourtant avoir élevés correctement : les deux garçons sont morts, l'un d'overdose, l'autre du sida. Elle veut sauver Anna, sa fille, droguée aussi, qu'elle tient prisonnière dans sa chambre. Il lui faut pour cela lui fournir de la drogue 'propre' et la piquer elle-même avec des seringues 'propres', tant qu'elle n'a pas rassemblé l'argent nécessaire à une cure de désintoxication à Liverpool. Elle vend sur un étal des cassettes et des instruments de 'sex-shop' et le soir elle arpente les boulevards. Tout cela, nous l'apprenons au fil de ses conversations avec les clients et les gens de passage. Malgré l'orage qui se prépare elle ne se résout pas encore à partir car on ne lui a pas livré sa 'marchandise'.

Peu après le lever du rideau, épuisée par sa journée, Carla s'est endormie un instant sur son banc, quand elle est réveillée par un passant qui a cru à un malaise. On le devine : c'est là que commence le rêve, d'autant plus que le texte de la pièce annonce, par le biais d'une didascalie, un « léger changement de lumière ». Dans ce rêve se succèdent des personnages étranges : un muet amateur de préservatifs aux formes bizarres, la Vierge Marie vêtue comme un moine bouddhiste, un bandit assassiné, et surtout une colossale somme d'argent miraculeusement remise à Carla par un jeune drogué-dealer. Grâce à cette somme Anna sera sauvée, pense Carla. Mais elle passe de la joie à l'épouvante quand elle apprend par Marie qu'elle n'est plus sur terre, qu'elle est morte, qu'elle est même au paradis... Que va devenir Anna ?

C'est à ce moment-là qu'un passant la réveille : elle n'a dormi en fait que trois minutes et s'en prend à Dieu (avec qui elle n'a cessé de dialoguer pendant son rêve). Soudain des bandits occupés à régler leurs comptes traversent la scène : coups de feu, l'un d'eux lâche son sac. Carla s'en saisit : il est plein de billets ! Mais au même moment une balle perdue l'atteint mortellement. Nouveau passage d'un bandit qui lui arrache le sac et disparaît.

Le rêve de Carla n'avait duré que trois minutes. Il n'en faut pas davantage pour qu'il se réalise : bandit assassiné, millions, mort de Carla. Comme dans *Les archanges* et dans *Fanfani*, le rêve anticipait la réalité et Carla, mourante, a la même réaction de dépit et de révolte que le Lungo revenu brutalement à la réalité :

> *Carla (s'adressant à Dieu)* : Et ça, qu'est-ce que c'est ?... Pourquoi tu me tires dessus ? !... C'est la deuxième fois que tu me donnes des illusions, et puis rien n'est vrai... Tu me fais trouver de l'argent, et puis... Et maintenant, qu'est-ce qui va se passer ?... Marie va arriver... tu vas me faire venir chez toi... puis tu vas me faire redescendre... je vais trouver de l'argent... et puis... tout va recommencer à nouveau depuis le début ? [...]

sauf que Carla meurt et que la boucle s'arrête là.

Entre 1959, année des *Archanges*, et 1991, année de *L'héroïne*, plus de trente ans se sont écoulés. Entre la pièce allègre des débuts et le drame tragique qui clôt notre série il y a un abîme, qui permet de mesurer, à l'aide aussi des deux pièces intermédiaires, l'ampleur du cheminement de la pensée et de l'engagement des auteurs[14].

Ces résumés ont donné une idée de la charge dénonciatrice des différentes pièces. La première est incomparablement plus 'légère' que les trois autres. Elle vise aussi un public différent. Du public 'bourgeois' des années 1959-65, le couple est passé à un public ouvrier avec *Le métier à tisser*, à un public plus large mais fortement engagé à gauche avec *Fanfani*, à un 'tout public' adulte avec *L'héroïne*. Les critiques qui sont lancées de l'une à l'autre des quatre pièces vont de la satire générale bon enfant à une implication très avancée par rapport à la conjoncture économique, puis politique et enfin sociale des années correspondantes. Et dans les quatre cas considérés, le rêve et le cauchemar sont des expédients commodes pour mettre en scène des situations invraisemblables ou 'faire passer', au niveau de la logique narrative du spectacle, des messages virulents (on rêve ce que l'on craint, ce que l'on hait, ce qui obsède).

Le début et la fin des *Archanges* mettent en scène une bande de petits délinquants de banlieue, oisifs et sans le sou, fréquentant les bars et les prostituées, sortes de "ragazzi" pasoliniens, 'occupés' dès le lever du rideau à berner un pâtissier pour lui voler sa marchandise. C'est là un fait de société bien réel, qu'a largement développé (et de façon autrement plus cruelle) un Pasolini au sein du contexte sordide des "borgate" de Rome.

---

14 Franca Rame, en effet, a toujours joué un rôle d'importance dans l'élaboration et la mise au point des spectacles. Et c'est essentiellement elle qui est l'auteur des diverses pièces 'féministes' du couple, dont *L'héroïne*. Enfin c'est elle qui a transcrit minutieusement tous les textes publiés chez Einaudi.

Le rêve, par contre, permet de mettre en scène des situations complètement folles, où est poussée à l'extrême ce qui est depuis des décennies une plaie de l'Italie (et non seulement de l'Italie) : la bureaucratie et le labyrinthe dans lequel elle emprisonne ses victimes : files d'attente interminables aux guichets qui se ferment juste au moment où c'est votre tour (mais qui s'ouvrent ensuite une demi-seconde, le temps pour les employés de saisir la tasse de café que le barman du coin leur apporte), détours administratifs sans fin pour qu'une erreur, fût-elle grossière comme l'est le statut de 'chien' délivré à un homme, soit corrigée, respect borné du règlement qui ne voit que le papier officiel et non la personne (cf. les périls encourus par le Lungo au chenil), 'sacro-sainteté' des coups de tampon pour qu'un document soit considéré comme valable[15], etc. Il permet aussi de ridiculiser des autorités comme celle du Ministre, contraint à évoluer frénétiquement en caleçons comme une marionnette, tandis que le Lungo a pris sa place et plaisante sur l'usage répandu des 'pots-de-vin' en recevant des mains du maire une enveloppe bourrée de billets[16].

Dix années séparent *Les archanges* (1959) du *Métier à tisser* (1969). Entre temps Dario Fo et Franca Rame ont rompu avec le 'théâtre bourgeois', ils ont fondé 'l'Association Nuova Scena', liée aux partis de gauche, et jouent non plus dans les théâtres officiels mais dans les 'Case del popolo' (sortes de 'maisons des associations' de gauche) et devant les usines en grève : une compagnie qui se définit comme « un collectif de militants qui se mettent au service des forces révolutionnaires non pas pour réformer l'État bourgeois par une politique opportuniste mais pour favoriser le développement d'un véritable processus révolutionnaire qui puisse effectivement porter au pouvoir la classe prolétaire »[17]. Leur programme est véritablement politique, comme le confirme le titre global du spectacle, *Tu peux bien m'attacher je casserai tout quand même*.

Avec *Le métier à tisser*, la frénésie des scènes de rêve du Lungo est devenue réalité, mais une réalité si inhumaine qu'elle en paraît irréelle. C'est que ce semble signifier Franca Rame quand elle précise, dans la didascalie initiale, que sur scène se trouvent une table, un fourneau et quelques ustensiles de cuisine, et que l'on entend des grincements, des cliquetis métalliques,

> puis trois secondes d'arrêt et l'on reprend dans un tintement de sonnette. [...] Peu à peu toute la scène s'éclaire, on commence à deviner deux personnes qui au début semblent exécuter une danse sur un rythme de samba. Ce sont le Père et la Mère qui travaillent à l'unisson devant deux imaginaires métiers à tisser [...].

Introduit dans cette atmosphère hallucinante, le dialogue des deux personnages ne peut être que violent, à la mesure de la tension nerveuse qui fait fonctionner « ce maudit

15 Cf. une scène frénétique à la Chaplin où les employés tamponnent tamponnent tamponnent, à l'aide de tampons ronds, rectangulaires, carrés, sur un fond sonore de locomotive.

16 Une scène qui a des antécédents (encore) chez Charlie Chaplin, et anticipe un épisode comparable joué par Roberto Benigni dans *La vie est belle* (celui de l'Inspecteur).

17 Cité par Chiara Valentini, in *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997 (1° ed. 1977), pp. 14-15.

métier » de six heures du matin jusqu'à la nuit. Les scènes s'enchaînent, de plus en plus frénétiques, de l'irritation contre la Fille qui 'usurpe' la place de la Mère aux toilettes à l'élan de violence du Père contre les métiers et contre sa propre femme, jusqu'à l'agression des deux époux contre la contre-maîtresse à qui ils veulent donner une raclée.

Le seul à ne pas être fou est précisément l'idiot du village, et c'est à lui, au sein du rêve, qu'est dévolu le rôle de justicier, de voix de la raison, sous les traits de l'uniforme soviétique[18]. En effet, toute la pièce, certes, est une violente condamnation du travail à domicile comme raffinement suprême de l'exploitation des travailleurs et gigantesque escroquerie au profit des éternels patrons, mais c'est aussi une violente condamnation de l'attitude du Parti Communiste italien, qui a pactisé avec le capitalisme et soit y trouve son compte (la contre-maîtresse, qui touche un salaire confortable pour un travail léger, est aussi secrétaire de la section locale du Pci), soit est coupable de passivité (le Père, la Mère et tous les autres – ce n'est pas un hasard s'ils n'ont pas de nom, ils représentent tous les exploités du village, de la région, du pays –, bien qu'ils soient depuis longtemps adhérents et lisent *L'Unità*[19] pour se donner bonne conscience, ne font rien pour changer la situation). D'où leur expulsion immédiate :

> Il ne suffit pas d'être exploité pour être au parti... il faut aussi montrer que l'on a envie de lutter... de prendre des risques... si tu dors et que tu acceptes les choses comme elles sont... il vaut mieux que tu sortes ! Ce parti n'est pas un parti d'opinion... où on prend la carte pour la faire voir aux amis, comme si c'était celle du club de foot... ce n'est pas un parti bon pour tout le monde... pour les chiens et les cochons... c'est le parti des prolétaires qui y mettent du leur... toujours ! et pas seulement les jours de fête et à la grand messe ! Non, rien à faire, ce parti n'est pas une église... c'est un parti révolutionnaire !

Bien sûr, c'est dans le contexte de l'Italie de la fin des années '60 qu'il faut replacer cette pièce qui, au niveau du message délivré en rêve, a aujourd'hui bien vieilli. Retenons toutefois qu'une justice immanente est pressentie : un jugement sera porté sur nos actions et il faudra rendre des comptes. Retenons aussi que, malgré la situation d'esclavage qui y est présentée et la fin tragique de l'histoire, les ingrédients du comique – Dario Fo y tient absolument – relèvent du grotesque. La deuxième partie du spectacle, *L'enterrement du patron*, est d'ailleurs d'un féroce humour noir.

En 1970 une nouvelle rupture a donné naissance au collectif 'La Commune' et à une forme de théâtre encore plus engagé politiquement[20]. Une autre rupture s'est opérée en 1973 avec choix de l'indépendance et abandon de tout lien avec un mouvement organisé : c'est la dernière et longue phase de la carrière du couple Fo-Rame.

---

18 Chez Dario Fo le fou est très souvent la voix de la raison, le porteur de la bonne parole.

19 *L'Unità* est le journal des communistes italiens.

20 Une seule pièce de cette période a survécu au temps, mais c'est un chef-d'œuvre : *Mort accidentelle d'un anarchiste* (1970).

L'enlèvement de Fanfani (1975) est étroitement lié aux événements politiques des années '70, dites "années de plomb", années de forte montée des partis de gauche, années où des groupes terroristes enlèvent des personnalités politiques ou les blessent en les visant aux jambes[21]. La mémoire collective a retenu l'enlèvement puis l'assassinat du démocrate chrétien Aldo Moro en 1978. L'historien Paul Ginsborg n'hésite pas à écrire que « derrière ces développements inquiétants [du terrorisme] il y avait non seulement un espace politique croissant laissé aux terroristes, mais aussi une inexplicable faiblesse des forces de l'ordre. Les Brigades rouges, au début de l'année 1976, semblaient destinées à disparaître, mais il leur fut permis, ainsi qu'à d'autres groupes terroristes comme Prima Linea, de croître à nouveau au cours des dix-huit mois qui suivirent. On ne sait pas pourquoi la police relâcha sa vigilance : peut-être parce qu'elle considérait que la bataille était déjà gagnée, ou, selon une autre interprétation, il fut permis au terrorisme de se répandre pour conditionner de façon encore plus pesante le climat politique en général et le Parti communiste en particulier ». Parlant de Giulio Andreotti, il le dit « homme rusé et cynique ; à la Dc c'était l'homme idéal pour un lent travail de sape des communistes »[22].

La pièce est donnée en mai 1975, un mois à peine avant les élections régionales de juin 1975 qui marquèrent une forte avancée du Pci (33% des voix) et un notable progrès du Ps. Elle se situe donc sur le fond des préoccupations immédiates de la Démocratie chrétienne, soucieuse de rassembler un maximum de suffrages. D'où, dans un contexte de terrorisme et d'anti-terrorisme, le rêve 'divinatoire' d'Amintore Fanfani : une histoire si délirante (mais pourtant si plausible, s'amuse à insinuer Dario Fo) que seul l'expédient du cauchemar peut en justifier la mise en scène.

Le rêve justifie aussi les 'confessions' de Fanfani : d'abord devant ses ravisseurs à qui, par crainte de sévices, il déballe honteusement toutes ses turpitudes et celles de son parti :

> Vous êtes les brigades rouges, n'est-ce pas ? Vous voulez me faire parler, j'ai compris, vous voulez nous griller, vous voulez faire savoir aux gens à quel point nous sommes impliqués dans les tentatives de coups d'État... les massacres... à quel point les juges sont à notre service [...] C'est bon, je parle : ...

puis devant le tribunal divin. Le rêve permet de caricaturer l'usage de la corruption chez un parti lié au Vatican. À la clinique, par exemple, Fanfani se confesse à

---

21 *Fanfani* est la première d'une série de pièces de Dario Fo sur le thème des enlèvements qui, dans les années qui suivirent et jusqu'à nos jours, ont souvent défrayé la chronique politique italienne : *Claxon trombette e pernacchi* (*Claxons trompettes et* ... [le mot est intraduisible, il désigne un geste d'insulte très italien : selon la définition du dictionnaire, un « bruit vulgaire exécuté avec la bouche avec parfois l'aide des mains, exprimant le mépris ou la dérision »],1982), *Il ratto della Francesca* (*L'enlèvement de Francesca*, 1986), *Mamma i sanculotti* (*Maman, les sans-culottes*, 1993).

22 Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 287 et 285. Pour un ouvrage en langue française sur l'Italie de cette époque, cf. Marie-Hélène Caspar, Mariella Colin, Janine Menet-Genty, Daniela Rechenmann, *L'Italie - Échecs et réussites d'une République*, éd. Minerve, 1994, 303 p.

l'aumônier ; inquiet d'apprendre que dans le grand livre de saint Michel tous ses péchés sont consignés et qu'il devra en rendre compte, il demande :

> Mais on ne pourrait pas le faire disparaître ce grand livre ? le corriger un peu... le remplir d'omissions et puis le lui rendre sans qu'il s'en aperçoive ?

Arrivé dans l'autre monde :

> Ah, vous êtes le fameux saint Michel qui pèse les péchés ? Vous voulez que je vous aide ? Vous savez, vous m'êtes sympathique [...] Vous aimeriez devenir le président des Opere Pie du Vatican ? Je pourrais glisser un mot dans ce sens...

Le cauchemar justifie aussi toutes les énormités : non seulement l'oreille coupée de Fanfani, mais aussi des mutilations d'Andreotti, auxquelles on n'assiste pas mais qui sont déclarées. En effet ce dernier, craignant un excès de popularité de Fanfani, s'est fait couper à la fois une oreille et sa bosse (c'est ce que l'on apprend par les hommes armés du « groupe autonome secret de contre-contrôle »)... On le voit, les rivalités au sein de la Dc sont exprimées à plusieurs reprises, en termes grotesques et féroces.

A côté de ce filon satirique majeur, un autre filon, mineur, est lié aux campagnes pour et contre l'interruption volontaire de grossesse. En Italie l'avortement, illégal, était passible alors de plusieurs années de prison, d'où la multiplication des pratiques clandestines[23]. En 1975 furent rassemblées assez de signatures pour la mise en place d'un referendum sur la question[24]. C'est ce qui explique, dans la pièce, la féroce dénonciation de cliniques de luxe (ici tenues par des religieuses !) où l'on avorte moyennant des paiements d'autant plus lourds que les médecins sont catholiques pratiquants et que, si la grossesse est très avancée, ils ne peuvent commettre un infanticide contre des sommes trop modestes...

Cauchemar très fortement dénonciateur, donc, mais aussi rêve divinatoire : faux enlèvements et (vraies) oreilles coupées n'empêcheront pas la victoire du Pci aux élections : Fanfani l'apprend dans l'autre Monde, par la bouche d'un Dieu bien sarcastique vis-à-vis du peuple[25].

Quant à la quatrième pièce, *L'héroïne*, elle n'est liée à aucun contexte politico-économique précis, mais elle est on ne peut plus actuelle. Elle dénonce non pas

---

23 Cf. Paul Ginsborg, *op. cit.*, p. 279, et M-H. Caspar..., *op. cit.*, pp. 253-256.

24 Le referendum en fait n'eut pas lieu, mais le mouvement aboutit après bien des débats à l'élaboration de la loi de 1978 qui, malgré bien de multiples clauses qui étaient autant d'entraves, autorisait toutefois l'avortement.

25 Soulignons que la pièce a été écrite un mois avant les élections. C'est la deuxième fois, dira Dario Fo, que ses prévisions se vérifient. La première fois il s'agissait du président des États-Unis, Nixon, dont la démission était 'annoncée' dans *La Signora è da buttare* (mot à mot 'La dame – c'est-à-dire les États-Unis – est à jeter'). *Fanfani* a été légèrement 'mis à jour' en 1976, mais cette mise à jour n'a fait qu'ajouter d'autres prédictions de Dieu sur l'incapacité des communistes à gouverner seuls. Ils vont en effet vouloir mettre en pratique un 'compromis historique' par un gouvernement de 'solidarité nationale' (cf. P. Ginsborg, *op. cit.*, pp. 264-302).

des choses telles qu'elles sont, d'une capacité à distinguer l'illusion de la vérité ? La fin de l'histoire suffit-elle à dissiper toute paralysie ? En d'autres termes, peut-on vivre sans fausses illusions, sans visions utopiques, sans se raconter des histoires auxquelles on croit ? La résolution des pièces étudiées ici est loin d'apporter une réponse définitive concernant la solution préconisée par Albee. L'ambiguïté est totale car la menace d'une rechute demeure : la précarité de cette résolution est à l'image de la fragilité du rêve personnel d'Albee.

C) Le rêve en puissance : un rêve en souffrance

Il serait inexact de croire qu'Albee souscrit pleinement à la résolution apparemment optimiste de ses pièces. Davantage qu'une conviction de l'auteur, elle apparaît comme une concession accordée à un public qui a besoin d'être rassuré autant qu'amusé. En effet, il n'est nullement certain que Mommy et Daddy puissent enfin trouver le bonheur avec leur second enfant providentiel. Les dernières paroles de Grandma, qui closent la pièce et s'adressent au public, laissent planer un doute :

> *Grandma* : Bon, voilà le mot de la fin, je pense, je veux dire, pour le meilleur ou pour le pire, ceci est une comédie et je ne pense pas qu'il faille aller plus loin. Non, vraiment pas. Laissons donc les choses comme elles sont... pendant que tout le monde est heureux, que chacun a obtenu ce qu'il désirait... ou ce qu'il croit désirer. Bonne nuit, mes chéris.

C'est là une façon de dire que le rêve américain ne peut jamais se réaliser complètement : comment croire un instant que Mommy et Daddy puissent vivre avec un prostitué ? comment peut-on être sûr que ce dernier ne finira pas assassiné comme le premier enfant adoptif, son frère jumeau ? De la même façon, comment peut-on croire que la famille de Tobias, dans *A Delicate Balance*, soit définitivement et sereinement réunie après tout ce qui s'est passé ? et que cette famille ne refera pas le même geste dans la même situation ? *« Nous oublierons tous ... très vite »*, affirme Agnes à la fin de la pièce, pour mieux recommencer, sans doute, car les démons sont toujours là, tapis dans les ténèbres de la nuit, guettant la fin du jour et la dissipation de l'ordre diurne pour imposer le chaos des ruptures d'éthique et rompre ainsi un équilibre on ne peut plus précaire. Que dire, enfin, de George et Martha dans *Who's Afraid...* ? Après vingt et un ans d'illusions soigneusement entretenues, comment imaginer une nouvelle vie sans utopies, sans jardins secrets chez un couple qui s'est dit les pires vérités et chez qui l'absence de passion dès le départ, ainsi que l'emprise de l'intérêt – situation ironiquement reflétée dans le couple Nick/Honey – interdisent toute union authentique ? Certes, la mort du fils imaginaire, simulacre cathartique d'un désir meurtrier, peut avoir une valeur rédemptrice pour ce couple parvenu au bout du rouleau, mais, si rédemption il y a, réussira-t-elle à combler le vide laissé par la disparition du fils ? La rédemption, en l'occurrence, signifie-t-elle éradication totale du souvenir, table rase de la mémoire ? Le doute est permis.

Le rêve américain est, au pire, une chimère souvent proche du cauchemar, au mieux un semblant de plénitude, une épiphanie éphémère sous-tendue par le malentendu à cause des vérités inavouables, mais toujours un mythe incontournable dans l'imaginaire américain. Ce rêve est sans doute condamné à demeurer irréalisable par suite de l'ambiguïté foncière qui prévaut dans la clôture des pièces, mais aussi à cause de la présence des lignes de fuite qui suggèrent l'existence d'un rêve à part chez Albee. Ce rêve concerne

essentiellement le jeune homme et Grandma : il est jeune et beau comme le rêve adamique à l'aube du Nouveau Monde ; elle est vieille, mais a fait partie de ce rêve dont elle garde le souvenir puisqu'elle l'a aussitôt reconnu. Mais elle se retire de la scène, montrant ainsi qu'elle emporte avec elle les lambeaux du rêve adamique, à l'instar de Grandma Cotta, la grand-mère maternelle de l'auteur, avec qui il s'entendait parfaitement car tous deux se considéraient comme extérieurs à l'arène des conflits familiaux.[16]Le rêve américain existe bel et bien en ses ingrédients qui sont présents sur la scène nationale, en attente de réalisation. Rêve en puissance, il se laisse deviner dans les interlignes, dans les silences éloquents qui séparent les bribes du discours, dans l'envers des situations, dans les paroles tronquées des personnages en quête d'intégrité, dans l'ironie exacerbée de leurs joutes oratoires comme dans la fureur de leurs vociférations, signes irréfutables d'un désir ardent d'échapper aux miasmes du moment pour se rapprocher – mais est-ce encore possible ? – de l'horizon du rêve adamique originel. La critique du rêve américain déchu est à double sens chez Albee, ce qui n'est pas le cas chez Williams et Miller : elle exprime à la fois un retrait objectif à travers le rejet, et une affirmation subjective à travers la suggestion d'un rêve en souffrance qu'il ne serait pas tout à fait faux de considérer comme la cristallisation des aspirations d'un dramaturge en rupture avec son temps. Le grand paradoxe réside dans le fait que le public de son temps a acclamé Albee tout en poursuivant le rêve en dérive qu'il dénonçait. La raison en est, sans doute, que le spectateur se reconnaît dans son théâtre sans pour autant pouvoir renverser le cours des choses. Afin de demeurer un mythe vivant, le rêve adamique se doit de n'être jamais épuisé par une réalisation pleine et entière, et surtout, de faire contrepoids aux nouveaux mythes du rêve actuel.

CONCLUSION

Pour Albee, que restait-il à dire sur ce rêve si prometteur et à la mesure de tout un continent sinon qu'il a été perverti et transformé en un autre, pâle reflet de lui-même ? L'analogie est frappante entre ces deux formes d'un même mythe originel et les deux frères jumeaux de *The American Dream*. Ce n'est peut-être pas un hasard si les jumeaux – les deux faces d'une même entité, le sujet et son double parfait – apparaissent précisément dans le *Rêve de l'Amérique* : ce qui ne faisait qu'un, et vivait dans la plus grande harmonie sentimentale et spirituelle, a été scindé en deux, meurtri, et livré à lui-même et aux appétits pervers d'une société devenue insensible au sens de l'identité et dont les valeurs ne sont plus ce qu'elles étaient.

Constat négatif d'une société en devenir, le théâtre d'Albee se refuse à tout didactisme, se contentant de révéler le public à lui-même, de lui montrer sans complaisance ses tares et ses insuffisances par rapport aux idéaux du Nouveau Monde, qui ont présidé à la naissance de la nation américaine. L'état actuel des choses se présente sous un jour délibérément brutal et cruel, destiné à choquer l'auditoire et lui faire prendre conscience de l'écart qui ne cesse de s'accroître entre son idéalisation pérenne des mythes et sa perpétuelle altération de ces derniers. Car Albee ne croit pas à l'émergence de nouveaux mythes

---

16 *« Je pouvais communiquer avec elle ... elle était à la fin de sa vie et j'étais au début de la mienne. Nous étions donc tous les deux en dehors du ring »*, affirmait Albee dans un entretien avec Anon, *« Albee : Odd Man in on Broadway », Newsweek*, 4 February, 1963, cité par C. W. E. Bigsby in *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Volume Two, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, p. 251.

contribuant à une redéfinition du rêve américain : le rêve adamique est un, irréductible et permanent ; toute autre version n'est qu'une forme dégradée du rêve authentique des origines. Albee semble en vouloir pour preuve la constante référence aux valeurs et aux comportements éthiques d'antan pour juger les êtres et les choses d'aujourd'hui. Et si ces derniers sont tant décriés c'est bien parce qu'il existe une sphère de référence supérieure par rapport à laquelle ils se situent. On serait en droit de s'étonner, de la part d'un jeune dramaturge couronné de succès dès l'âge de trente ans, de tant de rectitude morale liée à un sens aigu du passé et de l'histoire, de tant de constance dans son refus de flatter le public, de tant de persévérance dans une voie qui lui était propre mais qui l'éloignait progressivement de ce dernier. Cette tendance, qui reflète sa conviction que les choses ne peuvent s'améliorer, se fait déjà sentir dès 1966 dans *A Delicate Balance*, et ira croissant pour atteindre une sorte d'hermétisme dans les pièces qui suivront :

> Considérée dans la perspective des années quatre-vingt-dix, la carrière d'Albee apparaît décevante. Les promesses précoces ont été suivies, dans les années soixante-dix et quatre-vingts, par une série d'échecs publics et artistiques. Le ton qu'il employait devenait irritable, sa langue pédante, ses personnages de simples constructions dépourvues à la fois de fonction et de conviction. Ses premières pièces étaient puissantes et originales.[17]

On ne peut être plus catégorique que Bigsby dans son jugement sur l'un des plus importants représentants du théâtre américain depuis l'ère Kennedy, et surtout sur un artiste considéré dès le début de sa carrière comme le successeur des monstres sacrés de la scène américaine que furent O'Neill et Williams. Albee donne l'impression d'avoir très tôt épuisé le thème du rêve américain à travers un ensemble de cinq pièces[18] dont les trois étudiées ici sont les plus significatives concernant ce thème. Il n'en demeure pas moins, comme le reconnaît Bigsby, qu'Albee a donné, en début de carrière, une magistrale démonstration de sa capacité à maîtriser un sujet éminemment obsédant pour la conscience collective américaine. Nul artiste n'a su comme Albee rendre la fascination troublante de ce rêve en communiquant au spectateur une nostalgie quasi existentielle de l'âme perdue que le mythe sauvegarde et conserve intacte dans la mémoire souvent vacillante d'une nation en perpétuel devenir.

René DUBOIS
Université de la Réunion

17 C. W. E. Bigsby, *Modern American Drama, 1945-1990*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, p. 128.

18 *The Zoo Story* (1959), *The Sandbox* (1960), *The American Dream* (1961), *Who's Afraid of Virginia Woolf* (1962), et *A Delicate Balance* (1966).

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Edward Albee :
The American Dream, Penguin Plays, Harmondsworth : Penguin Books, 1970.
Who's Afraid of Virginia Woolf ?, Penguin Plays, Harmondsworth : Penguin, 1966.
A Delicate Balance, Penguin Plays, Harmondsworth : Penguin Books, 1969.

Ouvrages cités :
Bigsby, C. W. E., *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Volume Two, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
---, *Modern American Drama, 1945-1990*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
Downer, Alan S., Ed., *The American Theater, Voice of America, Forum Lectures*, Washington DC, 1967.
Jotterand, Franck, *Le nouveau théâtre américain*, Editions du Seuil, Paris, 1970.
Kerjan, Liliane, *Edward Albee*, Editions Seghers, Paris, 1971.

LES "RÊVES ÉNORMES" DE DARIO FO

Depuis 1997, année où lui fut décerné le prix Nobel de Littérature, il n'est plus nécessaire de présenter Dario Fo[1]. Le franc succès qu'il remporte en France, comme le démontre chaque année la présence de plusieurs spectacles affichant systématiquement complet au festival de théâtre d'Avignon, en est la preuve. Et l'on ne saurait que déplorer l'absence de publications consistantes en langue française sur une œuvre qu'il serait erroné de limiter à *Faut pas payer*, *Histoire du tigre*, *Mort accidentelle d'un anarchiste*, ou aux 'Récits de femmes', qui sont pourtant les titres sur lesquels, dans l'hexagone, se base essentiellement aujourd'hui sa renommée (après un grand succès – à retardement – dans les années '80, le chef-d'œuvre de Fo, *Mystère bouffe*, tend à glisser chez nous dans l'oubli). Qu'on me pardonne donc si je renvoie aux articles que j'ai moi-même publiés dans les numéros 1, 7 et 11 de *Théâtres du Monde*[2] et aux excellentes traductions effectuées par Valeria Tasca[3].

L'expédient du rêve est l'une des ficelles du théâtre de Dario Fo. L'expression « rêve énorme » est dérivée de Claudio Meldolesi qui, dans un très intéressant ouvrage (en langue italienne), inclut le rêve et ses disproportions parmi les outils permettant à l'auteur d'être efficace sans être ennuyeux, au même titre que les tics, le fou, les scènes carnavalesques et autres tours des magiciens des planches[4]. Car « les discours sérieux prononcés sur la condition ouvrière, sur la politique ouvrière, ne peuvent apparaître vrais que s'ils sont dits de façon absurde, au moyen de récits paradoxaux »[5].

Si nombre de comédies de Fo peuvent paraître des 'rêves que l'on fait tout éveillé' du fait de leur intrigue étrange et complexe, de leur mise en scène, des effets burlesques, de l'éloignement de l'action dans l'espace et le temps, du jeu des acteurs, des aventures extravagantes, des coups de théâtre, des pirouettes... le rêve y est parfois présent comme structure portante de la pièce. Certes il peut être élément anecdotique de l'intrigue – par exemple, dans *Mystère bouffe*, le songe de l'ivrogne racontant 'Les noces de Cana', qui a rêvé qu'il était mort et qu'en enfer (ou plutôt, au paradis) on

1 En Italie, la totalité de l'œuvre de Dario Fo est en cours de publication chez l'éditeur turinois Einaudi. Treize volumes contenant chacun de deux à six comédies sont disponibles à ce jour. Le titre d'ensemble est *Le commedie di Dario Fo* (a cura di Franca Rame). Quelques autres textes ont été publiés séparément, chez Einaudi ou chez d'autres éditeurs. Les éditions originales de chaque comédie sont aujourd'hui introuvables dans le commerce.

2 Brigitte Urbani, *Comprendre et apprécier le théâtre de Dario Fo*, in *Théâtres du monde* n°1, 1991, pp. 103-120 ; *Une nouvelle forme d'engagement dans le théâtre de Dario Fo : 'Histoire du tigre' et 'Gioan Padan à la découverte des Amériques'*, in *Théâtres du Monde* n°7, 1997, pp. 187-197 ; *Paroles de femmes, de Franca Rame (et Dario Fo)*, in *Théâtres du monde* n°11, 2001, pp. 233-254. Voir également : *Usage de l'Histoire dans le théâtre de Dario Fo – Jeux et enjeux*, in *Dérision et démythification*, Université Lyon 3, à paraître.

3 Malheureusement Valeria Tasca n'a pas, à ma connaissance, traduit les pièces examinées dans ces pages. Je suis donc moi-même responsable des traductions.

4 Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta, Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 100. Malgré une date de publication déjà ancienne, ce livre (213 p.) constitue à ce jour l'un des essais les plus approfondis sur les contenus du théâtre de Fo.

5 *Ibidem*.

l'avait plongé (agréable surprise) dans un tonneau de vin : il n'avait qu'à ouvrir la bouche !... – mais il peut aussi absorber la quasi totalité du spectacle et acquérir alors une fonction spécifique. Charpente de la comédie, il est vecteur d'un message : c'est à ce type de rêve que nous allons nous intéresser ici.

Le rêve, en effet, est une technique qui revient de façon ponctuelle dans une carrière qui, commencée officiellement en 1953, s'est poursuivie de façon ininterrompue jusqu'à nos jours. Une technique qui scande l'œuvre et en marque de façon nette à la fois la continuité et l'évolution. Il s'agit de quatre pièces jouées pour la première fois en 1959 – *Les archanges ne jouent pas au flipper* (*Gli arcangeli non giocano a flipper*[6]), en 1969 – *Le métier à tisser*, première partie d'un spectacle intitulé *Tu peux bien m'attacher, je casserai tout quand même* (*Il telaio*, in *Legami pure che tanto io spacco tutto lo stesso*[7]), en 1976 – *L'enlèvement de Fanfani* (*Il Fanfani rapito*[8]) et en 1991 – *L'héroïne*, première partie d'un spectacle intitulé *Parlons de femmes* (*L'eroina*, in *Parliamo di donne*[9]).

Rien d'onirique, comme on le verra, dans ces quatre spectacles. Il n'y a pas lieu, pour les analyser, de déranger Freud ou Bachelard. Le rêve est un expédient riche et commode, avec lequel Fo s'amuse. Mais il s'en sert aussi sur la base de ce que la tradition populaire, si chère à notre auteur, nous enseigne, à savoir que le rêve peut être canal de communication avec l'au-delà, moyen d'enseignement, expérience divinatoire... (cf. les innombrables contes, légendes, épopées, populaires ou érudites, où le héros est visité en songe et renseigné sur ce qu'il doit faire) et sur la base de l'expérience personnelle de chacun d'entre nous, à savoir que les songes nous emmènent dans un monde étrange où le rythme des actions peut être effréné (même si, dans la réalité, le rêve ne dure que quelques minutes), et que, de même que l'on est heureux de s'éveiller après un cauchemar, on peut aussi, après un beau rêve, 'tomber de haut'.

Un bref (si faire se peut) résumé des quatre pièces tentera de souligner comment le rêve s'articule à l'architecture de la comédie (ou du drame).

Après les deux spectacles à sketchs que furent *Il dito nell'occhio* (*Le doigt dans l'œil*, 1953) et *I sani da legare* (mot à mot : *Les sains d'esprit à lier*, 1954), et les séries de farces intitulées *Ladri manichini e donne nude* (*Voleurs mannequins et femmes nues*), et *Comica finale* (1958), *Les archanges ne jouent pas au flipper* est la première véritable comédie de Fo et ouvre la période dite du 'théâtre bourgeois', au cours de laquelle la 'Compagnie Dario Fo - Franca Rame' joue dans les théâtres officiels pour un public non 'populaire'. La veine satirique est présente, mêlée aux mille gags et pirouettes d'un spectacle qui s'apparente encore beaucoup aux farces et aux pochades. Le cadre de la pièce est d'ailleurs une mauvaise plaisanterie que veulent jouer quelques jeunes gens désœuvrés à un ami qui est leur tête de turc, mais qui accepte tacitement de

6 *Le commedie di Dario Fo*, cit., vol. 1.
7 *Le commedie di Dario Fo*, cit., vol. 3.
8 *Le commedie di Dario Fo*, cit., vol. 10.
9 *Le commedie di Dario Fo*, cit., vol. 13.

jouer ce rôle car il lui permet de vivre à leurs frais. Il est, dit-il lucidement, « le Rigoletto des pauvres », le jongleur bouffon qui amuse et dont on rit (et reçoit pour ce rôle un salaire).

Cette farce consiste à faire croire au Lungo (c'est son surnom, 'le Long', car il est grand et maigre) qu'on va le marier selon un rite albanais à une jeune fille dont il ne découvrira le visage qu'après la cérémonie. Il s'agit en réalité d'une prostituée, qui plus est maquillée en affreuse sorcière. Ceci constitue donc le premier cadre de l'action : c'est le thème de la première et de la dernière scène de cette comédie en trois actes. Tout le reste, une foule de péripéties rocambolesques, appartient au rêve, mais l'on ne découvre qu'il s'agit d'un rêve que dans les dernières minutes du spectacle. En effet, à la suite d'un vol de marchandise dans une pâtisserie (car il fallait bien qu'à la fête il y eût des gâteaux), le Lungo a dû feindre d'être à moitié mort et par accident s'est violemment cogné la tête contre le sol. Il a perdu connaissance et se réveille (croit-on) à coups de gifles énergiques de ses camarades. Le faux mariage a lieu, la belle Angela (sans maquillage) tombe amoureuse du Lungo, qui lui raconte sa vie de « Rigoletto » et décide de changer de 'métier'. Ayant été blessé autrefois à la guerre, explique-t-il, il a droit à une pension de mutilé (qui, vu le nombre d'années écoulées depuis, devrait s'élever à une belle somme) et part à Rome réclamer son dû. Après quelques scandales au bureau de l'État civil, il apprend qu'un employé brimé a, pour se venger, trafiqué divers documents avant de partir à la retraite, et que lui, le Lungo, est enregistré comme 'chien'. Pour éluder les lenteurs de la procédure, lui conseille-t-on, le plus simple est de mourir comme chien (les chiens errants sont euthanasiés au bout de trois jours) afin de renaître comme homme (le directeur du chenil est mis au courant du problème). Le voilà donc en cage. Mais hélas le directeur vient d'être muté et son successeur ne veut rien entendre, si bien que le Lungo est acheté par un prestidigitateur fou. Il a l'avantage d'apprendre maints tours de magie, mais doit rester prisonnier car son maître, pour l'empêcher de partir, refuse de lui donner des vêtements. Il finit par s'enfuir quand même, une nuit, saute dans un train et profite du sommeil d'un passager en couchette pour lui voler son pantalon. Or le passager en question est un ministre qui doit le matin même poser la première pièce d'un nouvel édifice. Profitant d'un esclandre du ministre auprès du chef de train, le Lungo vole la totalité du costume et, pendant que le dit ministre court dans les wagons en caleçons, c'est lui-même qui est reçu en fanfare à la gare par une délégation officielle. Il se tire fort bien de sa tâche, reçoit une enveloppe bourrée d'argent et, dans la chambre d'hôtel qui lui est réservée, retrouve… Angela, qui est aussi la petite amie du Ministre.

Mais peu après la scène s'obscurcit, les voix se font lointaines et, une fois la lumière revenue, nous revoilà au point de départ ou presque : le Lungo est inanimé, ses copains le giflent… Cette fois-ci il revient à lui pour de bon… Cette aventure rocambolesque n'était qu'un rêve… qui recommence ! à sa grande stupéfaction mais aussi à sa grande douleur, car la 'belle' Angela de son rêve a dans la réalité un visage horrible. D'où la révolte du pauvre bougre contre les archanges qui se sont moqués de lui comme s'ils jouaient avec un flipper ! Mais non, les archanges ne jouent pas au flipper : Angela, écœurée de la farce cruelle qu'on lui fait jouer, ôte son maquillage et s'avoue troublée par ce jeune homme naïf… Quant au Lungo il découvre dans la poche de sa veste … l'enveloppe contenant les millions ! Un tour de magie (appris pendant le rêve) lui permet de se débarrasser de ses encombrants et bruyants amis, et le rideau tombe sur les deux amoureux qui, se tenant par la main, partent en courant.

Ainsi, dans cette histoire, rêve et réalité se mélangent pour proposer une fable divertissante, pleine de rebondissements et au finale heureux. Une histoire en boucle qui à la fin recommence, ou plutôt semble recommencer puisque ce qui a été acquis pendant le rêve (l'amour d'Angela, la magie et l'argent) l'est définitivement. Le retour au point initial est un tremplin pour un nouveau départ vers une vie meilleure.

Quant au spectateur, il n'a pas pu se douter que dès le début ou presque on était passé de la réalité au rêve, en raison de la poursuite logique de l'action vers l'objectif annoncé, le faux mariage ; en outre quelques scènes ont eu lieu, au cours desquelles le Lungo n'était pas présent en personne. Toutefois quelques indices pouvaient, a posteriori, laisser penser que l'on était en plein délire : la succession frénétique d'aventures invraisemblables, et le fait que – la distribution l'annonçait – les acteurs jouant le rôle des amis du Lungo jouaient aussi le rôle de plusieurs personnages du rêve. Le Lungo le comprend lui-même après coup, à la fois furieux et amer :

> Putain de misère dégueulasse !... C'était un rêve !... Mais non, ça ne va pas... c'est trop facile de finir les histoires comme ça... Quand on ne sait pas comment continuer, on dit que c'était un rêve, et allez.... Saleté de misère infâme, imbécile, fichue menteuse... moche et bâtarde ! Mais j'aurais dû y penser ! Il suffisait de voir que tout le monde avait la même tête que vous pour comprendre que c'était un rêve ! Putain de misère, saleté de bâtarde infâme... et imbécile !

avant de se ressaisir :

> Mais vous n'avez pas encore compris ? On recommence... C'est comme au cinéma, après le "prochainement" on vous fait tout revoir depuis le début... "Projection continue".

Nous étions en 1959. Dario Fo était en train de devenir un auteur-acteur très connu. Le succès croissant de cette comédie, en Italie et à l'étranger, dans les années qui immédiatement suivirent, firent de lui l'auteur vivant le plus représenté en Europe[10].

Dix-sept ans plus tard, en 1976, Dario Fo offrait au public une autre comédie en boucle, tout aussi épique, mais ô combien plus virulente, plus engagée, plus politisée, plus grotesque : *L'enlèvement de Fanfani.*

En italien le titre de la pièce – *Il Fanfani rapito* (mot à mot *Fanfani enlevé*) – évoque, par un jeu d'intertextualité, un célèbre poème héroï-comique, parodie de l'*Iliade* et des innombrables poèmes épiques qui fleurirent en Italie aux XVI[e] et XVII[e] siècles sur les modèles d'Homère, de Virgile ou du Tasse, *La secchia rapita* (*Le seau enlevé*) d'Alessandro Tassoni[11] (de même que Grecs et Troyens se déchirèrent pendant

10 Roberto Nepoti, Marina Cappa, *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1997 (1e éd. 1982), p. 45.

11 Alessandro Tassoni (1565-1635) est considéré, en Italie, comme l'inventeur du genre héroï-comique. Le poème *La secchia rapita* fut publié pour la première fois en 1621 à Paris et connut un succès européen.

dix ans à cause de l'enlèvement d'Hélène, les habitants de Bologne et de Modène luttent des années pour une histoire de seau volé par les habitants de Modène aux Bolonais). Ce seul titre annonce donc une épopée grotesque.

Les noms d'Amintore Fanfani et de Giulio Andreotti évoquent chez le public français deux fameuses figures politiques de la Démocratie Chrétienne, et l'année 1976 nous renvoie à une époque tristement célèbre pour ses Brigades Rouges, ses groupes terroristes de tout poil, et ses enlèvements.

Quand la lumière vient éclairer la scène, jusque là dans l'obscurité, trois hommes déposent à terre un sac d'où surgit le sénateur Fanfani, secrétaire de la Dc, célèbre pour sa très petite taille, ici réduit à l'aspect de nain difforme, furieux et bavard[12]. Il vient d'être enlevé et apprend que ce rapt a été organisé par Andreotti lui-même, pour le bien du parti, dans la perspective des très prochaines élections. Pour émouvoir davantage l'opinion publique, on lui coupe une oreille, mais à défaut d'anesthésiant, on lui fait boire une bouteille d'anisette[13]. Or il la supporte mal et son ventre enfle, enfle, se remplit de gaz. En attendant, où le cacher ? Dans une clinique de luxe spécialisée en avortements clandestins : voilà Fanfani déguisé en jeune fille enceinte. Il faut l'étendre sur la table d'opération, ne serait-ce que pour lui faire évacuer par césarienne le gaz de son ventre. Mais du ventre incisé jaillit, dans une nuée pestilentielle, ... un bébé fascisme à tête de mort, aussi bavard et envahissant que sa 'mère', qu'il finit par étouffer. Voilà Fanfani mort : il est transporté devant un tribunal divin où Dieu, bien qu'il soit présent, ne fait plus la loi, évincé par une Madone sicilienne enragée et un Christ mi-paysan mi-étudiant. Un chaudron d'eau bouillante l'oblige à avouer bien des péchés politiques... quand soudain la lumière s'éteint. Quand la scène s'éclaire à nouveau, Fanfani est dans son bureau, sa secrétaire vient d'entrer, alertée par ses cris. Ce n'était qu'un cauchemar, dû à un repas trop copieux, se dit le sénateur tout heureux. Mais voilà que surgissent deux hommes qui l'obligent à le suivre : ce sont des ravisseurs, aux ordres de... Giulio Andreotti !... Ils le fourrent dans un sac... et l'histoire recommence...

Comme pour la précédente pièce, rien ne permet de supposer au départ qu'il s'agit d'un rêve, si ce ne sont l'obscurité de la pièce (mais elle est justifiée par le fait que les ravisseurs arrivent à l'instant) et l'enchaînement loufoque d'aventures relevant de l'exagération (non pour les actions en soi – enlèvement, avortement – mais pour la façon caricaturale dont elles sont menées). C'est la naissance du monstrueux bébé qui fait franchir le pas de l'allégorie. Enfin, la voyage vers l'au-delà, par le crescendo qu'il dessine, emmène clairement les spectateurs vers un monde paranormal. Si bien que le retour à la réalité du bureau sénatorial, paradoxalement, arrive à la fois comme un coup de théâtre et sans surprise.

Fanfani, en rêve, a vécu par anticipation son proche avenir, comme le Lungo des *Archanges*, et, comme nous le verrons un peu plus loin, il a eu la révélation du proche

12 Le rôle était joué par Dario Fo lui-même. Le 'truc' est le suivant : Dario Fo se déplace à l'intérieur d'une tranchée ménagée dans la scène, les bras enfilés dans des pantalons courts et les mains dans des chaussures. Derrière lui se tient un autre acteur qui lui prête bras et mains. Il peut ainsi faire marcher, courir, sauter son personnage de manière extrêmement grotesque (Roberto Nepoti..., *op. cit.*, p. 112).

13 Une bouteille de 'Sambuca', sorte de 'Marie Brizard' de chez nous mais au taux d'alcool beaucoup plus élevé.

avenir politique : les résultats des futures élections et les conséquences qui en découleront. Qu'adviendra-t-il de lui ? Lui coupera-t-on une oreille ou quelque autre membre, comme dans le cauchemar ? Ajoutons que certaines révélations qui lui ont été faites n'étaient pas toutes mauvaises pour lui... En somme, même si la scène finale ne peut que déchaîner le rire et les applaudissements du public, on ne peut parler pour autant de 'fin heureuse', comme c'était le cas du finale des *Archanges*.

Dans l'intervalle des dix-sept années qui séparent ces deux comédies, un autre spectacle, de 1969, *Le métier à tisser*, a fait intervenir un rêve, qui toutefois, à la différence des deux pièces jusque là examinées, ne constituait pas l'ossature d'ensemble de l'intrigue.

Nous sommes dans un village d'Émilie-Romagne ou de Toscane où tous les habitants travaillent à domicile pour le compte d'une usine textile. Croyant faire une bonne affaire et échapper aux cadences du travail à la chaîne tout en étant propriétaires et producteurs à la fois, ils se sont endettés jusqu'au cou pour acheter 'leur' métier à tisser. Avec le résultat que pour amortir cet achat, ils sont contraints de travailler comme des esclaves. La scène se déroule dans une pièce où tissent le Père et la Mère, tandis que la Fille a le 'bonheur' d'aller à l'usine. La tension nerveuse monte : quand le Père apprend par son épouse les aventures amoureuses de sa fille, il a une attaque et perd connaissance. Revenu à lui il devient fou, casse son métier à tisser et fracasse la tête de sa femme. Celle-ci, après un moment de désespoir (non pour sa tête mais pour le métier cassé), s'acharne violemment contre la contre-maîtresse de l'usine, venue à ce moment précis retirer la marchandise et, dans un accès de folie, se sent mal et s'écroule à terre.

Sur ces entrefaites entre un 'commissaire politique' soviétique (dont les traits sont ceux du simplet du village), qui entame un procès, d'abord contre la contre-maîtresse – laquelle, en tant que déléguée du Pci a trahi sa mission –, puis contre les adhérents au parti qui dorment et se laissent tondre comme des moutons. La purge va commencer ! Tous trois sont expulsés ! Après un moment de stupeur, la Mère approuve chaleureusement la leçon pendant que la lumière baisse, baisse et fait place à l'obscurité. Quand la scène s'éclaire à nouveau, la Mère est toujours par terre, le Père, la Fille et la contre-maîtresse essaient de la ranimer : le beau procès auquel elle avait assisté n'était qu'un rêve. Et malgré la 'bonne nouvelle' selon laquelle le prêtre du village (dont la fonction désormais est celle de secourir ses paroissiens en détresse en réparant leurs métiers à tisser) a remis la machine en état, elle meurt. Bien sûr, les voisins ne viendront à l'enterrement, ils n'ont pas le temps. Les enfants de chœur remplaceront le Père et la Fille à la machine, pendant la cérémonie...

Là encore, le passage de la réalité au rêve a été imperceptible. Par deux fois l'un des personnages s'est senti mal et son réveil a pu plonger le spectateur averti dans l'incertitude, d'autant plus que le malaise du Père a été suivi d'un mouvement de folie. On eût pu croire à du rêve, c'était la réalité : il est bien devenu momentanément fou, il a bien frappé mortellement son épouse. C'est au deuxième malaise, celui de la Mère, que le rêve s'amorce. Comme pour les deux pièces précédemment examinées, un élément de la situation est invraisemblable : un commissaire soviétique ! Comme dans *Les archanges*, ce nouveau venu a les traits d'un personnage familier (ici le simplet du village) : ce sont les deux seuls indices paranormaux.

Tandis qu'avec *Les archanges* et *Fanfani* le rêve anticipait sur l'avenir, ici il exprime une condamnation et amorce un espoir que le retour à la réalité déçoit :

> *La Mère* : Pas de chance… des rêves aussi beaux devraient être toujours vrais… sinon, ce n'est pas juste !
> *Le prêtre* : Thérèse, j'ai une bonne surprise pour vous : regardez, je suis arrivé à réparer les deux métiers à tisser… vous voyez ?
> *La Mère* : Oui, je suis contente… mais j'étais plus contente avant… il était si beau, ce rêve : nom d'un chien, il aurait mieux valu que je ne me réveille pas… que je meure… comme c'était beau…

À la fin de la pièce, non seulement la situation de la famille ne s'améliore pas, mais elle tourne au drame avec la mort d'un des deux protagonistes.

Encore plus dramatique sont l'histoire et le finale de la dernière pièce que nous considérerons, *L'héroïne*. Car il s'agit bien de drogue, non pas d'héroïsme comme le laisse supposer l'ambiguïté du titre. Mais au fur et à mesure que la pièce avance, le spectateur comprend aussi à quel point est héroïque la protagoniste, Carla, ex-enseignante réduite à la misère et au trottoir par l'inconduite de ses trois enfants, qu'elle croyait pourtant avoir élevés correctement : les deux garçons sont morts, l'un d'overdose, l'autre du sida. Elle veut sauver Anna, sa fille, droguée aussi, qu'elle tient prisonnière dans sa chambre. Il lui faut pour cela lui fournir de la drogue 'propre' et la piquer elle-même avec des seringues 'propres', tant qu'elle n'a pas rassemblé l'argent nécessaire à une cure de désintoxication à Liverpool. Elle vend sur un étal des cassettes et des instruments de 'sex-shop' et le soir elle arpente les boulevards. Tout cela, nous l'apprenons au fil de ses conversations avec les clients et les gens de passage. Malgré l'orage qui se prépare elle ne se résout pas encore à partir car on ne lui a pas livré sa 'marchandise'.

Peu après le lever du rideau, épuisée par sa journée, Carla s'est endormie un instant sur son banc, quand elle est réveillée par un passant qui a cru à un malaise. On le devine : c'est là que commence le rêve, d'autant plus que le texte de la pièce annonce, par le biais d'une didascalie, un « léger changement de lumière ». Dans ce rêve se succèdent des personnages étranges : un muet amateur de préservatifs aux formes bizarres, la Vierge Marie vêtue comme un moine bouddhiste, un bandit assassiné, et surtout une colossale somme d'argent miraculeusement remise à Carla par un jeune drogué-dealer. Grâce à cette somme Anna sera sauvée, pense Carla. Mais elle passe de la joie à l'épouvante quand elle apprend par Marie qu'elle n'est plus sur terre, qu'elle est morte, qu'elle est même au paradis… Que va devenir Anna ?

C'est à ce moment-là qu'un passant la réveille : elle n'a dormi en fait que trois minutes et s'en prend à Dieu (avec qui elle n'a cessé de dialoguer pendant son rêve). Soudain des bandits occupés à régler leurs comptes traversent la scène : coups de feu, l'un d'eux lâche son sac. Carla s'en saisit : il est plein de billets ! Mais au même moment une balle perdue l'atteint mortellement. Nouveau passage d'un bandit qui lui arrache le sac et disparaît.

Le rêve de Carla n'avait duré que trois minutes. Il n'en faut pas davantage pour qu'il se réalise : bandit assassiné, millions, mort de Carla. Comme dans *Les archanges* et dans *Fanfani*, le rêve anticipait la réalité et Carla, mourante, a la même réaction de dépit et de révolte que le Lungo revenu brutalement à la réalité :

> *Carla* (*s'adressant à Dieu*) : Et ça, qu'est-ce que c'est ?... Pourquoi tu me tires dessus ? !... C'est la deuxième fois que tu me donnes des illusions, et puis rien n'est vrai... Tu me fais trouver de l'argent, et puis... Et maintenant, qu'est-ce qui va se passer ?... Marie va arriver... tu vas me faire venir chez toi... puis tu vas me faire redescendre... je vais trouver de l'argent... et puis... tout va recommencer à nouveau depuis le début ? [...]

sauf que Carla meurt et que la boucle s'arrête là.

Entre 1959, année des *Archanges*, et 1991, année de *L'héroïne*, plus de trente ans se sont écoulés. Entre la pièce allègre des débuts et le drame tragique qui clôt notre série il y a un abîme, qui permet de mesurer, à l'aide aussi des deux pièces intermédiaires, l'ampleur du cheminement de la pensée et de l'engagement des auteurs[14].

Ces résumés ont donné une idée de la charge dénonciatrice des différentes pièces. La première est incomparablement plus 'légère' que les trois autres. Elle vise aussi un public différent. Du public 'bourgeois' des années 1959-65, le couple est passé à un public ouvrier avec *Le métier à tisser*, à un public plus large mais fortement engagé à gauche avec *Fanfani*, à un 'tout public' adulte avec *L'héroïne*. Les critiques qui sont lancées de l'une à l'autre des quatre pièces vont de la satire générale bon enfant à une implication très avancée par rapport à la conjoncture économique, puis politique et enfin sociale des années correspondantes. Et dans les quatre cas considérés, le rêve et le cauchemar sont des expédients commodes pour mettre en scène des situations invraisemblables ou 'faire passer', au niveau de la logique narrative du spectacle, des messages virulents (on rêve ce que l'on craint, ce que l'on hait, ce qui obsède).

Le début et la fin des *Archanges* mettent en scène une bande de petits délinquants de banlieue, oisifs et sans le sou, fréquentant les bars et les prostituées, sortes de "ragazzi" pasoliniens, 'occupés' dès le lever du rideau à berner un pâtissier pour lui voler sa marchandise. C'est là un fait de société bien réel, qu'a largement développé (et de façon autrement plus cruelle) un Pasolini au sein du contexte sordide des "borgate" de Rome.

---

14 Franca Rame, en effet, a toujours joué un rôle d'importance dans l'élaboration et la mise au point des spectacles. Et c'est essentiellement elle qui est l'auteur des diverses pièces 'féministes' du couple, dont *L'héroïne*. Enfin c'est elle qui a transcrit minutieusement tous les textes publiés chez Einaudi.

Le rêve, par contre, permet de mettre en scène des situations complètement folles, où est poussée à l'extrême ce qui est depuis des décennies une plaie de l'Italie (et non seulement de l'Italie) : la bureaucratie et le labyrinthe dans lequel elle emprisonne ses victimes : files d'attente interminables aux guichets qui se ferment juste au moment où c'est votre tour (mais qui s'ouvrent ensuite une demi-seconde, le temps pour les employés de saisir la tasse de café que le barman du coin leur apporte), détours administratifs sans fin pour qu'une erreur, fût-elle grossière comme l'est le statut de 'chien' délivré à un homme, soit corrigée, respect borné du règlement qui ne voit que le papier officiel et non la personne (cf. les périls encourus par le Lungo au chenil), 'sacro-sainteté' des coups de tampon pour qu'un document soit considéré comme valable[15], etc. Il permet aussi de ridiculiser des autorités comme celle du Ministre, contraint à évoluer frénétiquement en caleçons comme une marionnette, tandis que le Lungo a pris sa place et plaisante sur l'usage répandu des 'pots-de-vin' en recevant des mains du maire une enveloppe bourrée de billets[16].

Dix années séparent *Les archanges* (1959) du *Métier à tisser* (1969). Entre temps Dario Fo et Franca Rame ont rompu avec le 'théâtre bourgeois', ils ont fondé 'l'Association Nuova Scena', liée aux partis de gauche, et jouent non plus dans les théâtres officiels mais dans les 'Case del popolo' (sortes de 'maisons des associations' de gauche) et devant les usines en grève : une compagnie qui se définit comme « un collectif de militants qui se mettent au service des forces révolutionnaires non pas pour réformer l'État bourgeois par une politique opportuniste mais pour favoriser le développement d'un véritable processus révolutionnaire qui puisse effectivement porter au pouvoir la classe prolétaire »[17]. Leur programme est véritablement politique, comme le confirme le titre global du spectacle, *Tu peux bien m'attacher je casserai tout quand même*.

Avec *Le métier à tisser*, la frénésie des scènes de rêve du Lungo est devenue réalité, mais une réalité si inhumaine qu'elle en paraît irréelle. C'est que ce semble signifier Franca Rame quand elle précise, dans la didascalie initiale, que sur scène se trouvent une table, un fourneau et quelques ustensiles de cuisine, et que l'on entend des grincements, des cliquetis métalliques,

> puis trois secondes d'arrêt et l'on reprend dans un tintement de sonnette. [...] Peu à peu toute la scène s'éclaire, on commence à deviner deux personnes qui au début semblent exécuter une danse sur un rythme de samba. Ce sont le Père et la Mère qui travaillent à l'unisson devant deux imaginaires métiers à tisser [...].

Introduit dans cette atmosphère hallucinante, le dialogue des deux personnages ne peut être que violent, à la mesure de la tension nerveuse qui fait fonctionner « ce maudit

15 Cf. une scène frénétique à la Chaplin où les employés tamponnent tamponnent tamponnent, à l'aide de tampons ronds, rectangulaires, carrés, sur un fond sonore de locomotive.
16 Une scène qui a des antécédents (encore) chez Charlie Chaplin, et anticipe un épisode comparable joué par Roberto Benigni dans *La vie est belle* (celui de l'Inspecteur).
17 Cité par Chiara Valentini, in *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997 (1° ed. 1977), pp. 14-15.

métier » de six heures du matin jusqu'à la nuit. Les scènes s'enchaînent, de plus en plus frénétiques, de l'irritation contre la Fille qui 'usurpe' la place de la Mère aux toilettes à l'élan de violence du Père contre les métiers et contre sa propre femme, jusqu'à l'agression des deux époux contre la contre-maîtresse à qui ils veulent donner une raclée.

Le seul à ne pas être fou est précisément l'idiot du village, et c'est à lui, au sein du rêve, qu'est dévolu le rôle de justicier, de voix de la raison, sous les traits de l'uniforme soviétique[18]. En effet, toute la pièce, certes, est une violente condamnation du travail à domicile comme raffinement suprême de l'exploitation des travailleurs et gigantesque escroquerie au profit des éternels patrons, mais c'est aussi une violente condamnation de l'attitude du Parti Communiste italien, qui a pactisé avec le capitalisme et soit y trouve son compte (la contre-maîtresse, qui touche un salaire confortable pour un travail léger, est aussi secrétaire de la section locale du Pci), soit est coupable de passivité (le Père, la Mère et tous les autres – ce n'est pas un hasard s'ils n'ont pas de nom, ils représentent tous les exploités du village, de la région, du pays –, bien qu'ils soient depuis longtemps adhérents et lisent *L'Unità*[19] pour se donner bonne conscience, ne font rien pour changer la situation). D'où leur expulsion immédiate :

> Il ne suffit pas d'être exploité pour être au parti... il faut aussi montrer que l'on a envie de lutter... de prendre des risques... si tu dors et que tu acceptes les choses comme elles sont... il vaut mieux que tu sortes ! Ce parti n'est pas un parti d'opinion... où on prend la carte pour la faire voir aux amis, comme si c'était celle du club de foot... ce n'est pas un parti bon pour tout le monde... pour les chiens et les cochons... c'est le parti des prolétaires qui y mettent du leur... toujours ! et pas seulement les jours de fête et à la grand messe ! Non, rien à faire, ce parti n'est pas une église... c'est un parti révolutionnaire !

Bien sûr, c'est dans le contexte de l'Italie de la fin des années '60 qu'il faut replacer cette pièce qui, au niveau du message délivré en rêve, a aujourd'hui bien vieilli. Retenons toutefois qu'une justice immanente est pressentie : un jugement sera porté sur nos actions et il faudra rendre des comptes. Retenons aussi que, malgré la situation d'esclavage qui y est présentée et la fin tragique de l'histoire, les ingrédients du comique – Dario Fo y tient absolument – relèvent du grotesque. La deuxième partie du spectacle, *L'enterrement du patron,* est d'ailleurs d'un féroce humour noir.

En 1970 une nouvelle rupture a donné naissance au collectif 'La Commune' et à une forme de théâtre encore plus engagé politiquement[20]. Une autre rupture s'est opérée en 1973 avec choix de l'indépendance et abandon de tout lien avec un mouvement organisé : c'est la dernière et longue phase de la carrière du couple Fo-Rame.

---

18 Chez Dario Fo le fou est très souvent la voix de la raison, le porteur de la bonne parole.

19 *L'Unità* est le journal des communistes italiens.

20 Une seule pièce de cette période a survécu au temps, mais c'est un chef-d'œuvre : *Mort accidentelle d'un anarchiste* (1970).

L'enlèvement de Fanfani (1975) est étroitement lié aux événements politiques des années '70, dites "années de plomb", années de forte montée des partis de gauche, années où des groupes terroristes enlèvent des personnalités politiques ou les blessent en les visant aux jambes[21]. La mémoire collective a retenu l'enlèvement puis l'assassinat du démocrate chrétien Aldo Moro en 1978. L'historien Paul Ginsborg n'hésite pas à écrire que « derrière ces développements inquiétants [du terrorisme] il y avait non seulement un espace politique croissant laissé aux terroristes, mais aussi une inexplicable faiblesse des forces de l'ordre. Les Brigades rouges, au début de l'année 1976, semblaient destinées à disparaître, mais il leur fut permis, ainsi qu'à d'autres groupes terroristes comme Prima Linea, de croître à nouveau au cours des dix-huit mois qui suivirent. On ne sait pas pourquoi la police relâcha sa vigilance : peut-être parce qu'elle considérait que la bataille était déjà gagnée, ou, selon une autre interprétation, il fut permis au terrorisme de se répandre pour conditionner de façon encore plus pesante le climat politique en général et le Parti communiste en particulier ». Parlant de Giulio Andreotti, il le dit « homme rusé et cynique ; à la Dc c'était l'homme idéal pour un lent travail de sape des communistes »[22].

La pièce est donnée en mai 1975, un mois à peine avant les élections régionales de juin 1975 qui marquèrent une forte avancée du Pci (33% des voix) et un notable progrès du Ps. Elle se situe donc sur le fond des préoccupations immédiates de la Démocratie chrétienne, soucieuse de rassembler un maximum de suffrages. D'où, dans un contexte de terrorisme et d'anti-terrorisme, le rêve 'divinatoire' d'Amintore Fanfani : une histoire si délirante (mais pourtant si plausible, s'amuse à insinuer Dario Fo) que seul l'expédient du cauchemar peut en justifier la mise en scène.

Le rêve justifie aussi les 'confessions' de Fanfani : d'abord devant ses ravisseurs à qui, par crainte de sévices, il déballe honteusement toutes ses turpitudes et celles de son parti :

> Vous êtes les brigades rouges, n'est-ce pas ? Vous voulez me faire parler, j'ai compris, vous voulez nous griller, vous voulez faire savoir aux gens à quel point nous sommes impliqués dans les tentatives de coups d'État... les massacres... à quel point les juges sont à notre service [...] C'est bon, je parle : ...

puis devant le tribunal divin. Le rêve permet de caricaturer l'usage de la corruption chez un parti lié au Vatican. À la clinique, par exemple, Fanfani se confesse à

---

21 *Fanfani* est la première d'une série de pièces de Dario Fo sur le thème des enlèvements qui, dans les années qui suivirent et jusqu'à nos jours, ont souvent défrayé la chronique politique italienne : *Claxon trombette e pernacchi* (*Claxons trompettes et* ... [le mot est intraduisible, il désigne un geste d'insulte très italien : selon la définition du dictionnaire, un « bruit vulgaire exécuté avec la bouche avec parfois l'aide des mains, exprimant le mépris ou la dérision »],1982), *Il ratto della Francesca* (*L'enlèvement de Francesca*, 1986), *Mamma i sanculotti* (*Maman, les sans-culottes*, 1993).

22 Paul Ginsborg, *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 287 et 285. Pour un ouvrage en langue française sur l'Italie de cette époque, cf. Marie-Hélène Caspar, Mariella Colin, Janine Menet-Genty, Daniela Rechenmann, *L'Italie - Échecs et réussites d'une République*, éd. Minerve, 1994, 303 p.

l'aumônier ; inquiet d'apprendre que dans le grand livre de saint Michel tous ses péchés sont consignés et qu'il devra en rendre compte, il demande :

> Mais on ne pourrait pas le faire disparaître ce grand livre ? le corriger un peu... le remplir d'omissions et puis le lui rendre sans qu'il s'en aperçoive ?

Arrivé dans l'autre monde :

> Ah, vous êtes le fameux saint Michel qui pèse les péchés ? Vous voulez que je vous aide ? Vous savez, vous m'êtes sympathique [...] Vous aimeriez devenir le président des Opere Pie du Vatican ? Je pourrais glisser un mot dans ce sens...

Le cauchemar justifie aussi toutes les énormités : non seulement l'oreille coupée de Fanfani, mais aussi des mutilations d'Andreotti, auxquelles on n'assiste pas mais qui sont déclarées. En effet ce dernier, craignant un excès de popularité de Fanfani, s'est fait couper à la fois une oreille et sa bosse (c'est ce que l'on apprend par les hommes armés du « groupe autonome secret de contre-contrôle »)... On le voit, les rivalités au sein de la Dc sont exprimées à plusieurs reprises, en termes grotesques et féroces.

A côté de ce filon satirique majeur, un autre filon, mineur, est lié aux campagnes pour et contre l'interruption volontaire de grossesse. En Italie l'avortement, illégal, était passible alors de plusieurs années de prison, d'où la multiplication des pratiques clandestines[23]. En 1975 furent rassemblées assez de signatures pour la mise en place d'un referendum sur la question[24]. C'est ce qui explique, dans la pièce, la féroce dénonciation de cliniques de luxe (ici tenues par des religieuses !) où l'on avorte moyennant des paiements d'autant plus lourds que les médecins sont catholiques pratiquants et que, si la grossesse est très avancée, ils ne peuvent commettre un infanticide contre des sommes trop modestes...

Cauchemar très fortement dénonciateur, donc, mais aussi rêve divinatoire : faux enlèvements et (vraies) oreilles coupées n'empêcheront pas la victoire du Pci aux élections : Fanfani l'apprend dans l'autre Monde, par la bouche d'un Dieu bien sarcastique vis-à-vis du peuple[25].

Quant à la quatrième pièce, *L'héroïne*, elle n'est liée à aucun contexte politico-économique précis, mais elle est on ne peut plus actuelle. Elle dénonce non pas

23 Cf. Paul Ginsborg, *op. cit.*, p. 279, et M-H. Caspar..., *op. cit.*, pp. 253-256.

24 Le referendum en fait n'eut pas lieu, mais le mouvement aboutit après bien des débats à l'élaboration de la loi de 1978 qui, malgré bien de multiples clauses qui étaient autant d'entraves, autorisait toutefois l'avortement.

25 Soulignons que la pièce a été écrite un mois avant les élections. C'est la deuxième fois, dira Dario Fo, que ses prévisions se vérifient. La première fois il s'agissait du président des États-Unis, Nixon, dont la démission était 'annoncée' dans *La Signora è da buttare* (mot à mot 'La dame – c'est-à-dire les États-Unis – est à jeter'). *Fanfani* a été légèrement 'mis à jour' en 1976, mais cette mise à jour n'a fait qu'ajouter d'autres prédictions de Dieu sur l'incapacité des communistes à gouverner seuls. Ils vont en effet vouloir mettre en pratique un 'compromis historique' par un gouvernement de 'solidarité nationale' (cf. P. Ginsborg, *op. cit.*, pp. 264-302).

précisément l'univers des petits dealers paumés mais celui des mafieux qui régentent le trafic, les sommes énormes qui sont englouties, l'absence de structures d'accueil en Italie pour les jeunes toxicomanes désirant s'en sortir. L'"héroïne' de la pièce veut aller à Liverpool parce que, en Italie,

> 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 taule... où, enfin, en te prostituant, tu trouves de la drogue, la meilleure qu'il y ait sur le marché !

L'expédient du rêve donne à Carla l'occasion de converser avec les personnages étranges qui l'interrogent et de nous raconter sa vie dans ses détails les plus scabreux. Grâce aux faits paranormaux qui surviennent, il permet aussi de mesurer l'ampleur du marché des stupéfiants et – si les rêves traduisent aussi nos espoirs – d'imaginer qu'une justice immanente pourrait peut-être intervenir un jour. Les jeunes dealers qui remettent les millions à Carla l'assurent que cet argent est à elle, qu'il ne font que le lui rendre :

> *Jeune fille* : C'est l'argent qu'ont dépensé tes enfants pendant toutes ces années...
> *Carla* : (*avec violence*) Mais quelles bêtises dis-tu là ! Qu'est-ce que tu en sais, toi ? Imagine si mes enfants ont dépensé tout cet argent !... Mes enfants ! Dans ce sac il doit y avoir... je ne sais pas... plus de deux, trois milliards... Mes enfants... trois gamins... (*d'un coup elle se bloque, prend une calculatrice et se met à compter*). À trois, si l'on fait une moyenne... bon an mal an... au moins... six cent mille lires par jour... multiplié par trois cent soixante-cinq jours... multiplié par quatorze ans... (*elle s'interrompt, bouleversée*) Mon Dieu, que d'argent ! Je savais qu'il en fallait beaucoup, mais autant que cela je n'aurais jamais... (*Ébahie*) Je n'ai jamais fait le compte... Grand Dieu que d'argent ! Où l'ont-il donc trouvé, mes enfants ? Ils ont dû dealer... corrompre, ruiner d'autres personnes... ils ont dû se prostituer... ils ont dû voler, arracher des sacs...

Un monde étrange qui, dans la fiction du rêve, est celui de l'au-delà (là où tout nous sera révélé, dirait Dante), puisque Carla, peu après, apprend par Marie qu'elle est morte sans s'en rendre compte.

Il apparaît ainsi que chacun de ces quatre spectacles, par le biais du rêve, fait référence à l'autre Monde, celui du Jugement, de la révélation, de la vérité. Et par certains aspects tous entretiennent un dialogue interne avec d'autres productions de Fo, tissant et confirmant une vision du monde clairement exprimée dès 1969 dans le spectacle fondamental que fut *Mystère bouffe.*

Dans *Les archanges ne jouent pas au flipper*, l'allusion à l'autre Monde était présente dès le titre. Dans ce monde difficile, les archanges avaient la mission de rétablir la justice et d'offrir le bonheur aux cœurs purs. C'est du moins ainsi que l'on était invité à interpréter les actions menées durant le rêve en faveur de deux 'paumés'. D'où, après le mouvement d'humeur du Lungo qui croit avoir été berné :

> [...] j'en ai après ceux qui organisent les rêves. Je voudrais bien savoir qui a cette charge... Qui est-ce ? l'archange Gabriel ?... Michel ?... Raphaël ?... Qui est-ce ?. Non mais, les archanges : si ce qu'on me racontait quand j'étais petit est vrai, si le Père éternel vous a donné cette charge, pourquoi êtes-vous venus vous en prendre à moi ? [...] Parce que si on commence à ne plus pouvoir se fier aux rêves... (*criant*) alors c'est vraiment la fin... c'est dégueulasse... c'est plus que dégueulasse... Mais bon sang de bonsoir, vous m'avez tous pris pour un flipper où il suffit de mettre cent lires, tu le fais sauter et puis tu peux te défouler en lui tapant dessus, en le secouant tant que tu en as envie ?

des excuses émerveillées :

> Eh, les archanges ! Je dois vous présenter mes excuses pour tout à l'heure... Au fond j'aurais dû y penser que vous n'aviez rien à voir avec les mauvaises blagues... Allons donc, un archange qui se fout des gens... J'ai toujours su que vous ne jouiez pas au flipper... [...] Coquin de sort, quels beaux rêves vous organisez, les archanges ! Mieux que les américains...

Et tout est bien qui finit bien. Mais nous sommes encore à l'époque heureuse des farces. Dix ans après, avec *Le métier à tisser*, la Justice immanente, en la personne du simplet / commissaire est là pour condamner, non pour ramener l'ordre, et elle n'a aucune incidence sur la suite des événements puisque celle à qui elle a parlé en rêve meurt sans avoir pu faire passer le message. Par contre elle est censée en avoir sur le public, qui est là pour assister à un spectacle 'édifiant'. Une justice civile et laïque à la morale active, par opposition à celle de l'Église dont la morale est passive, et dont l'action consiste à seconder l'hégémonie des patrons (cf. le prêtre ouvrier, spécialisé dans la réparation des métiers à tisser).

La même année que *Le métier à tisser*, il y a eu *Mystère bouffe* où, entre autres, Dario Fo non seulement revendiquait fortement la valeur de la culture populaire, mais 'revisitait' à sa façon la tradition judéo-chrétienne sur la base des récits de mystères et de jongleurs. Ces derniers faisaient fait apparaître que la Sainte Famille, dans l'imaginaire du peuple, était scindée en deux 'partis' opposés : un Dieu le Père tout entier du côté des patrons, et un Jésus-Christ tout entier du côté des pauvres, doté d'une mère aussi 'maternelle' et possessive qu'une 'mamma' italienne.

Une naissance cocasse advenue au tout début des temps, celle du vilain, né du pet d'un âne (car Dieu, sollicité par l'homme las de travailler, a bien voulu l'aider et a fécondé d'un geste – reprise triviale du geste divin du créateur tel qu'il est représenté au plafond de la Chapelle Sixtine – un âne qui passait par là[26]), a son écho dans la naissance du bébé fascisme qui naît par césarienne du ventre plein de gaz nauséabond de Fanfani[27]. La naissance du vilain marque le début d'une ère sans fin où les pauvres, indignes, sont exploités par les vrais 'hommes' ; la naissance allégorique du bébé à tête de mort renvoie aux années qui suivirent immédiatement la Première guerre mondiale, quand les mouvements sociaux et les révoltes paysannes et ouvrières suscitèrent chez les propriétaires terriens et la bourgeoisie le désir d'un gouvernement fort qui rétablirait l'ordre. Or c'est bien là le souhait des Démocrates chrétiens : que les actes terroristes lassent les électeurs et les poussent à voter Dc. Sauf qu'ils n'ont pas souhaité le retour du fascisme : mais le bébé naît quand même et étouffe celui qui l'a fait naître au point de l'envoyer dans l'autre Monde.

L'au-delà de *Fanfani* présente exactement la dichotomie soulignée dans *Mystère bouffe*. Dieu le Père ne cesse de se disputer avec Jésus et la Madone, qui s'occupent trop des affaires d'ici-bas :

> *Dieu* : [...] il [Jésus] me fait tourner en bourrique à toujours descendre mettre son nez en certains endroits. Mais est-il possible que chaque fois qu'éclate quelque scandale au Vietnam, au Cambodge, au Moyen-Orient ou en Amérique Latine il soit toujours là à regarder ? J'ai dit qu'il fallait qu'il se tienne loin des hommes ! J'ai inventé exprès le libre arbitre pour qu'ils puissent faire toutes les bêtises et les folies qu'ils veulent.
> *Madone* : Elle est bonne, l'idée du libre arbitre... Tu l'as inventé exprès pour rire un bon coup de temps en temps, hein ? Tu t'ennuyais, et tu as inventé ton théâtre : tu t'amuses comme un fou à les voir organiser ces forfanteries... quelques tyrans d'un côté et des tas et des tas de gens qui reçoivent des coups de l'autre !
> *Dieu* : Non, je ne m'amuse pas... je suis pour l'ordre... mais pour faire régner l'ordre, il faut la trique !
> *Fanfani* : Bravo !

26 Cf., dans *Mystère bouffe*, '*La naissance du vilain*'.
27 En 1968 déjà, avec le spectacle *Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli e medi* (*Grande pantomime avec drapeaux e pantins petits et moyens*), Dario Fo avait introduit le thème des naissances monstrueuses et allégoriques (Cf. *Le commedie di Dario Fo*, cit., vol. 3).

Si Jésus , « vêtu comme un paysan du Sud », est calme et modéré, la Madone, selon le mot de Fanfani, est une « Sicilienne » passionnée qu'un homme comme le secrétaire de la Dc met hors d'elle, et qui finit par lui faire avouer tous ses crimes, en premier lieu ses liens avec la Mafia. Dieu le Père lui-même s'avoue vaincu :

> [...] Depuis que cette femme est arrivée ici... c'est un enfer. Elle conduit les procès, elle fait, elle défait, elle envoie en enfer tous les puissants qui me sont sympathiques, elle a monté mon fils contre moi, elle a réussi à mettre contre moi tous les saints, les chérubins... et même le Saint Esprit, qui s'est mis à faire le pigeon voyageur pour les rebelles...[...]

Dans *L'héroïne*, Marie n'est plus une mère sicilienne déchaînée, c'est une 'baba-cool' des années '70, comme l'annonce la didascalie :

> Un nouveau personnage entre : Marie. Elle est vêtue d'une tunique orange qui rappelle celle des moines bouddhistes, elle porte une corbeille pleine de fleurs, traverse la scène et sort sans parler. Un blues accompagne son passage.

Le message qu'elle délivre – et que seule Carla peut entendre –, fait comprendre que tous ceux qui ont souffert, y compris les prostituées et les drogués, iront droit au paradis. Ce qu'a fait Carla pour ses enfants, Marie l'aurait fait à sa place. Une Marie pleine de douceur, alors que Dieu, avec qui Carla n'a cessé de parler (contre qui surtout elle n'a cessé de pester), ne lui a répondu que par des coups de tonnerre et des éclairs (le temps était à l'orage).

Ainsi, de l'extrême et heureuse sérénité de la première pièce – une sérénité qui se reflétait jusque dans les prénoms des personnages : le vrai prénom du Lungo est Sereno (Serein) et Angela est le féminin du mot 'ange' – où le rêve heureux se réalisait et mettait fin à une existence difficile, nous sommes passés à l'extrême détresse d'une famille brisée et d'une mère humiliée et vaincue dont le rêve-cauchemar a donné la synthèse. Seule la première pièce a renvoyé chez lui un spectateur détendu. Mais elle date des tout débuts de la carrière de Dario Fo et de Franca Rame, une période bien antérieure à leur véritable engagement d'auteurs-acteurs militants. *L'enlèvement de Fanfani* a été le moment d'un défoulement débridé, mais le dénouement heureux – l'annonce de la défaite Dc aux élections – est tempéré par l'inextricable situation de corruption qui est dénoncée tout au long du spectacle et par les dernières prédictions d'un Dieu trouble-fête, mais porteur de vérité : victoire de la gauche, d'accord, mais pas pour longtemps ; ce n'est pas en gagnant une élection que l'on change tous les rouages d'un pays ; les structures et les hommes restent... et ce sera même pire ! Non seulement *Le métier à tisser* et *L'héroïne* se terminent avec la mort du personnage principal, mais

l''héroïne' tragique de la pièce homonyme laisse derrière elle un drame hautement pathétique[28].

Et pourtant le but de Fo n'est pas de nous faire pleurer, il s'en est toujours défendu. À l'exception de quelques rares spectacles que la critique est unanime pour classer parmi les faiblesses de sa carrière, le message sérieux passe par le divertissement, le rire naît du grotesque, de la caricature. Un an avant *L'héroïne*, à l'occasion d'une interview sur l'ensemble de sa carrière, il soulignait l'importance du comique, du spectaculaire, dans le cas précis du théâtre politique :

> Oui, nous forcions sur l'engagement, sur la dénonciation, sur l'implication politique, mais nous n'oubliions jamais l'essence première du théâtre, qui est le divertissement, le jeu des situations dramatiques et comiques à mettre en œuvre, conscients du fait que si la machine théâtrale, avec tous ses ingrédients spectaculaires, ne fonctionne pas, le discours politique ne fonctionne pas non plus. Tout se réduit à un meeting de dernière classe, gonflant et insupportable.[29]

Rêves et cauchemars, avec toutes les libertés qu'ils permettent de prendre vis-à-vis de la vraisemblance, sont un espace idéal pour laisser libre cours à la fantaisie – *Fanfani* en est un exemple éclatant. Tout comme le personnage du fou, la plongée dans le passé, le recours aux légendes... ils permettent de transformer ou de réactualiser à l'infini les thèmes de l'actualité. Et si la chute du rêve à la réalité peut être dure, cela rentre dans l'objectif, souvent déclaré par Fo, du refus de la catharsis finale.

Brigitte URBANI
Université de Provence

28 L'autre pièce en un acte qui constitue la deuxième partie du spectacle, *Grasso è bello* (*C'est bien d'être gros*) a des moments franchement plus comiques. Mais l'issue est loin de donner une vision rassurante de la femme seule (cf. mon article du précédent numéro de *Théâtres du Monde*, cit.).

29 Dario Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*, Bari, Laterza, 1990, p. 150.

LA RÊVERIE DE LA MÉMOIRE DANS *LA DANSE DES MOISSONS* [1] DE BRIAN FRIEL

"Les grandes oeuvres... proviennent de régions secrètes, insoupçonnées, mystérieuses, merveilleuses, terrifiantes, de territoires de l'enfance, voire de la préhistoire familiale, isolées du reste de la personne et de la vie. Donner des représentations à cet irreprésentable, telle est... la visée créatrice " (Didier Anzieu[2])

Un homme, Michael, se souvient de son enfance en 1936. Il avait alors sept ans (c'est autobiographique puisque l'auteur est né en 1929). Mais le je(u) de cette autobiographie, implicite, tacite, sous-jacent, facilement, *trop facilement* détectable, est un je(u) représentatif d'une Tradition ou d'une Culture par excellence[3] - maints lieux du texte l'attestent et, au premier chef, le titre dans sa référence au panthéon celtique ; *Lughnasa*, la fête des moissons, d'après le nom du dieu des dieux dans ce panthéon, ou le héros divin "pur-jus", *Lugh*. Telle est donc la Mémoire originaire, collective, traditionnelle, qui hante toute la pièce - l'Irlande préchrétienne, barbare, tribale, païenne. L'autobiographique s'autodétruit en ce que les souvenirs d'enfance d'un homme tournent au souvenir de *l'enfance d'une humanité*. Ce qui d'ailleurs me rappelle le philosophe Kostas Axelos, qui dit que "*ce n'est que par le retour aux sources qu'on a des chances, aujourd'hui, de devenir novateur* "[4] - ce qu'il faut se garder de confondre avec du passéisme et qui définit bien la démarche de Friel ici : tentative de parler aux Irlandais de la fin du 20ème siècle et du début du 21ème de leurs racines, de leurs sources, et des plus lointaines, des impossibles -*des impensables* ; ce de la part d'un dramaturge dont on sait qu'il a pendant environ quinze ans travaillé avec une troupe fondée par lui-même[5], un peu dans le même esprit que Brecht et son *Berliner Ensemble*, c'est-à-dire dans un esprit d'engagement, voire de provocation et de subversion.

Le (haut-)lieu de *La Danse des Moissons*, c'est le Donegal, cet extrême ouest de l'Irlande défiguré par le tourisme et les clichés et qui ne fut et n'est encore pour nombre d'artistes irlandais qu'un orient spirituel, évidemment non-géographique, un peu ce que H. Hesse appelle dans son *Voyage en Orient* "*la patrie de la jeunesse et de l'âme*"... Ce qui domine le décor, c'est la cuisine et le jardin. C'est l'été, Août 1936, la fête ou le festival des moissons, autrefois célébré(e) par des danses autour de feux de joie, pratique proprement religieuse dont on sait, grâce à l'archéologie[6] irlandaise, qu'elle existait déjà à l'ère mégalithique, donc préceltique, c'est-à-dire environ 3000 ans avant Jésus-Christ... - c'est dire quel passé irreprésentable, inimaginable, *invivable*, Friel essaie de ranimer dans la mémoire de ses contemporains, en même temps qu'il fouille dans ses souvenirs d'enfance une époque

1 Le titre anglais , *Dancing at Lughnasa*, est expliqué dans l'article.

2 in *Beckett et le psychanalyste* (Méridien/Klincksieck).

3 C'est à mes yeux le même je(u) que celui d'un certain *Tuan Mac Cairill*, témoin oculaire des invasions successives de l'Irlande depuis un temps qui serait à peu près contemporain du déluge biblique dans la fameuse histoire mythique du *Livre des Conquêtes* (ou *des Invasions*), un des plus anciens manuscrits de l'Irlande.

4 Cité par K. White dans *La Figure du Dehors* ("Biblio-Essais", Grasset).

5 *Field Day*.

6 Travail de la mémoire par excellence... et de la Rêverie de toute Mémoire...

où il fut témoin de changements funestes et de mauvais augure, non seulement pour l'Irlande mais aussi pour l'Europe.

Il y a cinq sœurs. Kate, la plus âgée, maîtresse d'école, bigote étroite d'esprit et figée; Maggie, la maîtresse de maison ; Agnes et Rose, inséparables - Rose, c'est la simple d'esprit qui, vers la fin de la pièce, témoigne d'une grande transformation qui la met à l'abri de tout et de tous, comme hors d'atteinte (ce jusqu'à son émigration et sa déchéance en Angleterre); Agnes, c'est en quelque sorte l'accompagnatrice ou la tutrice de Rose avec qui elle ira se perdre en Angleterre ; et il y a Chris, mère célibataire d'un enfant de 7 ans - cet enfant, c'est le narrateur qui intervient dès l'ouverture et à la fin et à deux reprises dans le cours de la pièce, et qui introduit, accompagne et conclut *l'histoire racontée sur scène comme en une projection de sa mémoire* ; mais on ne le voit jamais, l'enfant ; il est représenté par les cerfs-volants qu'il fabrique et qu'il peint - symbole dominant, ces peintures ne seront montrées, révélées, qu'à la fin. Et même quand il est présent, il reste invisible, et quand il parle, c'est le narrateur adulte présent sur scène qui parle. La voix de l'enfant, donc, c'est celle du narrateur adulte, présent au début et à la fin, et dans ces scènes bien serties dans la structure de la pièce - narrations proleptiques de ce qui se déploie par la suite ; dialogues entre l'enfant, toujours invisible, bien sûr, et sa tante Maggie, avec qui il semble avoir une relation privilégiée (ils parlent de ses cerfs-volants, elle lui pose des devinettes etc...) et aussi avec sa mère (qui lui parle de son père absent, Gerry, lequel vient en visite, malgré la désapprobation de la très sévère tante Kate). L'enfant est souvent dans le hors-scène, objet de diverses observations et commentaires.

S'il y a *un irreprésentable de la mémoire*, je trouve que Friel réussit à concrétiser, à matérialiser, à *traduire en scène(s)* les visions d'une mémoire vive, vivante, agissante, où le temps devient élastique, où les frontières temporelles s'effacent - absolu de la mémoire et de la vie intérieure où le présent ne quitte jamais le passé, compose avec lui - où présent et passé sont solidaires...

Lorsque le narrateur paraît au début, les autres personnages sont immobiles - tableau qui se met à vivre dès qu'il a fini d'introduire l'histoire. Même principe pour le tableau final, au moment où le narrateur viendra conclure - également quand il réapparaît pour présenter le retour d'Afrique de son oncle Jack, ou, vers la fin, juste avant la conclusion, lorsqu'il vient annoncer ce qui ensuite se joue, se met à vivre... *Visualisation*, donc, du passé - ou *d'un futur dans un passé rendu présent* - vécu ou revécu de ce qui a laissé empreinte - déploiement progressif puis par bonds, dans la narration elle-même et dans la succession des tableaux (re)vivants...

Dans cette pièce, l'élément le plus signifiant du contexte c'est la concomitance entre la fête des moissons ; les brigades internationales de 1936, où le père de l'enfant, Gerry, dit vouloir s'engager; et le retour d'Afrique de son oncle Jack après 25 ans de mission où il était censé christianiser l'Ouganda d'où il a été rapatrié d'autorité par ses supérieurs parce qu'il s'est africanisé c'est-à-dire, dans la logique de la pièce, désanglicisé, re-irlandisé - *dé-civilisé*... Gerry, le père de l'enfant, qui, "détail" important, "*parle avec un accent anglais*", veut s'engager dans ce combat qu'il oppose en tant que "*grande cause*" au quotidien banal et médiocre ; mais l'*odyssée* de Jack, le défroqué, entre l'Afrique et l'Irlande, est la négation ou l'invalidation de ce combat : le retour aux sources qu'effectue Friel, par Afrique interposée - miroir tendu à la mémoire engourdie de ses contemporains, miroir de *leur identité secrète, ou de leur identité oubliée* -, ce retour aux sources, donc, semble isoler l'Irlande de l'Europe et de ses combats ; ou relève d'une démarche de définition identitaire qui *ose* remonter le plus loin possible et aussi remettre en question parmi les siens la sacro-sainte *Irlande européenne*... C'est l'ironie ou l'insinuation qui traverse toute la pièce et où on comprend que pour Friel qui, en 1990, écrit, publie et monte (ou fait monter) une pièce située en 1936, il y a une similitude

entre l'Europe de 1936 et la montée du fascisme et du nazisme et celle de 1990 avec la dictature montante de l'économisme, et l'européanisation, c'est-à-dire l'américanisation, de l'Irlande, officiellement encore à venir en 1990, mais sur le terrain déjà bien présente et déterminante (Joyce traitait les Irlandais de "*Britanniques de l'ouest*" ; Friel, lui, les appelle "*Américains de l'est*").

Voilà donc, déjà, au niveau du contexte, un irreprésentable de la mémoire qui aurait trait davantage aux *résistances* d'un public contemporain, irlandais ou européen, dans l'*hypnose collective* et la *consciencieuse hystérie* du "monde libre" ou de la "démocratie", public qui refuserait d'adhérer à ce qu'il prendrait pour du passéisme et qui n'est que le geste d'une santé qui sait que, devant les corps bien dressés de la citoyenneté postmoderne et leur adhésion (ou *adhérence* ?...) à l'étiquette identitaire de la pseudo-personne ou du pseudo-individu, il est bon de sonner le rappel d'une identité plus humaine que personnelle, plus traditionnelle qu'individuelle, et bien au-dessus de tous les fourmillements euphoriques des libertés sous surveillance ou de ceux que T. Bernhard appelait "*les artistes d'État* "[7]... En Irlande, quelques écrivains ont su *se quitter eux-mêmes*, se rattacher aux racines, s'abreuver aux sources d'une Tradition. Cette Tradition immémoriale, irreprésentable parce que l'amnésie est la chose du monde la mieux partagée (mais inéluctable, car les normes et les mécanismes s'enkystent), tient donc au "black-out" ontologique du libéralisme et de l'économisme, à ce que MB Kacem[8] appelle "mythologie" "*socioleptique*", et à l'épidémie ou à la contagion réductionniste et "soumissionnaire" - autant de choses, donc, contre quoi Friel s'élève, mais avec une modération extrême...

Que se passe-t-il dans *La Danse des Moissons* ?

Comme le titre l'indique, une danse. Une danse qui couve, qui monte, dans l'Acte I, jusqu'à exploser en une scène où c'est Kate, précisément, la conformiste, la moralisatrice, elle d'habitude toute guindée, compassée, qui, à la surprise du spectateur, danse le mieux. Mais cela est encore plus subtil : c'est le souvenir d'un concours de danse (le "*Military Two-step*", danse militaire *anglaise* passée dans les mœurs *anglo-irlandaises - symbole, donc, de la colonisation*) qui peu à peu incite les cinq sœurs à danser mais *sur une musique cette fois purement irlandaise* [9], *et d'une manière nettement réminiscente de sauvagerie tribale païenne* - or c'est sur cette musique-là que Kate, apparemment la plus corsetée par religion et moralisme, danse et s'exprime le mieux[10]...

Cette danse est liée à la survivance d'une pratique religieuse très ancienne ; et tout le village avoisinant en est dans l'effervescence. On apprend, d'ailleurs, qu'un jeune homme nommé *Sweeney* (nom d'un roi mythique d'une légende du 9ème siècle devenu symbole de la résistance à la christianisation et de résistance tout court[11]) - un jeune homme nommé *Sweeney*, donc, a été gravement blessé en tombant dans un de ces rituels feux de joie; et

---

7 dans *Maîtres Anciens*.

8 cf. *L'Antéforme* (Tristram).

9 Les personnages utilisent une radio qu'ils veulent, en plaisantant un peu, "baptiser" *Lugh*, d'après le nom du dieu des dieux du panthéon celtique, mais, en définitive, ils lui donneront le nom du fabricant, *Marconi*... : divinisation ambivalente d'un accessoire moderne qui connote *autant la dégradation d'une tradition que sa persistance*. Or quand, pour accompagner leurs danses, ils allument cette radio, invariablement, elle surchauffe... Cette surchauffe serait-elle symbole du conflit entre tradition et modernité ? - ou de la menace d'un infarctus au cœur de la modernité ?...

10 Elle prononcera également quelques vérités (cf. ci-dessous Note 19).

11 Voir la très belle traduction qu'a publiée Seamus Heaney chez Faber and Faber, *Sweeney Astray* (en français, chez Gallimard, sous le titre *Les errances de Sweeney*).

durant toute la pièce on croit qu'il va mourir et, significativement, à la fin, on apprend qu'*il a survécu à ses brûlures*...

Elle est aussi liée, cette danse, au retour de Jack, l'africanisé, qui vante les cultes des Ougandais, leurs rites, leurs cérémonies, leur musique, leur joie de vivre - en précisant : "*ils ne sont pas tellement différents de nous*...".

L'explosion de la danse, aux deux tiers de l'Acte I environ, avec cette réminiscence d'une sorte de rituel tribal dans le geste d'une des sœurs qui, cessant de cuisiner, se couvre le visage de farine, se prolonge comme en ondes de séisme qui vont jusqu'au terme de la pièce mais *en s'amortissant* ; c'est la danse des couples, Gerry et la mère de son fils (Acte I), Gerry et une de ses belles-sœurs, Agnes (Acte II) - danse *civilisée*, donc, mais avec toutes sortes d'échos et de rappels éloquents... Et il y a ce rythme battu par le prêtre défroqué, Jack, à la fin de l'Acte I et que sa sœur Kate interrompt pour l'emmener faire une de ses promenades quotidiennes de *prétendu convalescent*, comme s'il était malade parce qu'il ne correspond plus à l'image que sa famille et les villageois ont gardée de lui (on veut le forcer à dire la messe alors qu'il en est devenu incapable). La pièce se conclut avec la découverte des cerfs-volants que fabrique l'enfant, qui sont des visages peints dont l'auteur nous dit dans ses indications qu'ils suggèrent l'art primitif, ou *l'unique et absolue liberté de l'art brut*, une férocité frappante, dit-il, pour un enfant de sept ans, affirmation péremptoire d'un indicible, d'un ineffable (le rapprochement entre l'enfance d'un homme et l'enfance de l'humanité est encore plus pertinent ici, surtout depuis que la psychanalyse nous a appris que *les peintres retrouvent souvent, dans l'utilisation de la couleur, leur sensibilité d'enfant de sept ou huit ans ou, ce qui revient au même pour l'essentiel, celle de l'homme préhistorique ou, tout au moins, de l'homme d'avant notre civilisation*)... - tout ce que l'auteur dit avec ménagement, tout ce qu'il ne se permet pas de dire, même s'il a derrière lui une bonne vieille Tradition irlandaise de *l'invective littéraire* (hygiène spirituelle plus importante que toutes les autres...), ce sont les cerfs-volants peints de l'enfant qui le disent en quelque sorte - tout ce que Friel ne peut pas jeter au visage de son public, hanté qu'il est probablement par une "tradition" de l'incompréhension crasse du public irlandais et, par conséquent, une Tradition de l'exil, ce sont les peintures de l'enfant qui le jettent - cet indicible, cet ineffable, cet irreprésentable, qui est aussi celui de la danse et de la musique... On sait l'impuissance du langage à dire et surtout à assurer la "mythique" communication. Et dans cette "exposition" des tableaux peints de l'enfant en fin de pièce, je vois un geste ou un symbole d'autodéfense et de préservation de soi, sorte d'*art pictural martial* contre un monde ennemi - dans le contexte (1936), le fascisme et surtout l'industrialisation qui a pour effet de mettre un terme à l'artisanat d'Agnes et de Rose. On apprendra, par la voix du narrateur, dans son avant-dernière intervention, que ces deux sœurs sont parties "gagner leur vie" en Grande-Bretagne, qu'elles ont rejoint "le rêve britannique", comme d'autres ont rejoint "le rêve américain" ou ont rejoint ou rejoindront "le rêve européen", et qu'elles ont fini par y "gagner leur mort", après s'être vendues à divers esclavagistes respectables...

Que Friel ait jugé bon de prendre le détour d'un retour à 1936, pour dénoncer un phénomène dont il savait déjà, en 1990, qu'il ne pouvait que se confirmer, ne se justifie ou ne *s'équilibre* que par le saut ou le bond audacieux qu'il fait, qu'il invite ses lecteurs-spectateurs à faire, dans *les fonts baptismaux* de l'Irlande archaïque, originelle, traditionnelle. C'est une danse à laquelle il se livre lui-même, en quelque sorte, sur l'espace lui-même dansant de *la scène du texte* où préside ou dirige ou gouverne, la relation entre le narrateur adulte et l'enfant invisible, l'enfant irreprésentable (anamorphose de l'humanité à *l'aube du crépuscule du 21ème siècle* et à qui il faut peut-être rappeler son enfance, *l'enfance de l'humanité*, pour qu'elle se régénère ?...).

Le rapport dialectique, dans cette pièce, entre le narratif et le théâtral, ainsi que les *foyers de symbolisme*, ou *l'iconographie scénique* - tout cela participe d'une tension entre représentation et limites de la représentation, en est l'expression, le résultat, l'onde de choc - ou *l'efflorescence.*

L'Acte I donne immédiatement le narrateur avec la scène figée en *tableau photographique* qui s'anime dès que le narrateur achève son introduction[12]. Or cette introduction est *de l'extrême narratif* : pôles et axes clairs de ce qui a marqué la mémoire de cet homme, à savoir la radio qui prend sa place dans la vie familiale comme une sorte d'objet magique ; et le retour d'Afrique de l'oncle Jack tout plein de son aventure, transformé, à tel point que tout son entourage s'acharne, pour se rassurer, à vouloir le faire redevenir ce qu'il n'est plus.

Si l'on met en parallèle et en opposition le début de l'Acte I et la fin de l'Acte II, qui est la fin de la pièce (c'est-à-dire l'introduction et la conclusion du narrateur), on voit d'un côté des unités de signification en relief, des profils nets, un contexte ou un arrière-plan massif - une histoire qui commence, des repères bien posés ; et de l'autre côté, du théâtral, ou du poétique (ces deux mots sont ici synonymes pour moi), c'est-à-dire un langage qui nie le langage ou le déstabilise ou l'instabilise, l'invalide, voire l'abolit - le déclare impuissant, nul et non avenu - sorte de geste évasif qui tranche avec le dessein/dessin déterminé, déterministe, du début, donc éclatement du sens, fuite (comme pour un robinet ou une baignoire) - fuite ou *fuyance.* Cette antithèse ou cette antinomie ou cet antagonisme entre début et fin, cet enchâssement du texte, ou de *la scène du texte*, entre signification et signifiance - mieux : entre projet/projection et déperdition, effacement ou dissolution, non seulement du sens ou des valeurs initiaux mais également du langage même - cette antithèse, cette antinomie, cet antagonisme existent et agissent aussi dans toute la pièce. Les représentations de la mémoire volontaire ou de la remémoration, "l'action", le dialogue, les échanges, toute la dynamique mise en place, sont contrebalancés, contestés, voire invalidés (ou complétés et enrichis) par la Danse, celle du titre, celle de la spiritualité "celtirlandaise", par tout un je(u) de rappels de l'archaïque ; par un symbolisme, ce que j'appelle *l'iconographie scénique*, ou de simples mots, un réseau de correspondances. Comme si l'effort de mémoire se disait vain, vaincu, comme s'il rendait les armes, ou, mieux, comme s'il rendait son âme, *rendait son âme comme s'exhale un parfum, un effluve* - comme si l'effort de mémoire était miné, torpillé, sabordé, saboté, par un sens aigu des limites de la mémoire volontaire, inévitablement réductrice, schématisante, voire défigurante, illusoire ou mensongère - encore mieux : *comme si l'effort de mémoire dans sa tension tournait involontairement, et par nécessité, dans un élan contraire, dans un élan sceptique ou négateur, à un relâchement de l'effort et de la tension...* - donc recours à l'image, au symbole, à leur(s) rêverie(s)... Ne pouvant dire ni montrer ni représenter ce qui devrait, ou voudrait, mais ne peut bien sûr pas se dire, se montrer, se représenter, on dit autre chose, mais c'est la même chose, on dit une chose, plus ténue, infime mais explosive, divergeante, ramifiante, rayonnante - jet d'encre de seiche ou de poulpe, bien noire dès l'émission et qui tourne au clair puis se dissout et disparaît, restant bien sûr toujours là mais mêlée, invisible, à l'immensité d'un bas-fond coloré visité de lueurs et de reflets et de rayons... - c'est l'image ou le symbole, cette *reddition* prolifique, fertile, fructueuse et *juteuse* de la mémoire ou de l'effort de remémoration - ou de la conscience qui détourne la pulsion de remémoration et de représentation en une sorte de jet vaporisateur ou brumisateur, *générateur de prismes de formes et de couleurs moirées* - c'est l'image ou le symbole, qui en dit plus en

12 Images mentales et déroulement du fil d'une vie passée - comme si la mémoire pouvait fonctionner ainsi... - là, précisément là, se trouve la rêverie. Et cette rêverie ne tient que par la/les brûlante(s) réalité(s) qui la hante(nt)...

en disant moins - ou en dit moins pour en dire plus, autre chose mais la même chose, la même chose mais autre, et plus vague mais plus sûre, plus floue mais envahissante, plus allusive-évasive mais scintillante... - trésor caché, trésor *rêvé*, qu'on cherche et qu'on ne trouve jamais et dont la quête *nous en fait voir*... - presque rien et presque tout à la fois. Ni le rien ni le tout ne sont importants, le *presque*, lui, est essentiel[13]...

C'est le chant, la musique et surtout la danse et les symboles - clairières du texte, explosion, éclatement de l'effort de concentration - force d'abord centripète puis centrifuge de la représentation - masse critique de la mémoire, fusion irradiante puis rayonnante...

Ainsi Friel renonce à la mémoire ou à la remémoration, pourtant amorces de sa *Danse*, et laisse s'échapper une sorte de vapeur ou de souffle chargé, un murmure, un bruissement, ou le parfum d'une fusion - *effusion d'un feu blanc*. Il renonce à la mémoire, (ou *la mémoire le lâche*), mais, tout bien considéré, pour mieux exprimer l'errance de toute vie intérieure et, partant, si l'on considère l'écrivain comme *homme intérieur par excellence*, de tout effort de création.

Voici la dernière intervention du narrateur ; c'est le discours qui clôt la pièce[14] :

...l'atmosphère est plus réelle que l'événement et tout est réel et illusoire à la fois... il y a de la nostalgie dans l'air, c'est une musique des années trente... qui s'infiltre doucement venant de loin - mirage sonore, musique de rêve à la fois entendue et imaginée, semblant être elle-même et son propre écho - sonorité si captivante et hypnotique que l'après-midi en est ensorcelé, comme hanté, et ce qui est étrange à propos de cette musique c'est que tout le monde semble flotter sur ces sons si doux, se mouvant en rythme, langoureusement, comme dans une bulle, et réagissant plus à la diffusion envoûtante, enveloppante, de cette musique qu'à sa pulsation. Quand j'y pense, à cette musique, quand elle me revient en mémoire, c'est une danse pour moi. Une danse où on garde les yeux fermés car, si on les rouvrait, le charme serait rompu[15]. Une danse où tout se passe comme si le langage s'était effacé devant le mouvement de l'espace, comme si ce rituel, cette cérémonie sans paroles, étaient eux-mêmes une manière de parler, de dire en un murmure des choses intimes et sacrées, d'entrer en contact avec quelque chose comme de l'altérité. Une danse où tout se passe comme si le cœur même de la vie et de toute espérance pouvait bien se trouver là, dans ces notes apaisantes et ces rythmes amortis et dans ces mouvements muets et hypnotiques. Une danse où tout se passe comme si le langage n'existait plus parce que les mots ne serviraient plus à rien...

Points de suspension. Silence...

"*Le silence*", disait M. Blanchot, "*c'est ce que nous recherchons tous, écrivant* "...

...C'est l'effort de fixer quelque chose qui n'est pas et ne sera jamais fixé. Diffuser un parfum, dans le sens mystique où le poète persan Farid Uddin Attar prenait ce mot de "*parfum* " dans *Le Langage des Oiseaux* : celui de la divinité[16]. La divinité, ici, est celtirlandaise. *Lugh*, le dieu des dieux, qui donne son nom à la fête des moissons, *Lughnasa*. Et cette divinité n'est rien d'autre, pour schématiser, que cette énergie cosmique, semblable au *Brahmane* des hindouistes, souffle universel déterminant toute vie créée, y compris, bien sûr,

---

13 Toute mémoire, toute remémoration, tout souvenir, me semblent comporter, invariablement, ce que V. Jankélévitch appelait "*le je-ne-sais-quoi ou le presque-rien*"... Ce titre me semble résumer tout ce qu'il y a de rêve ou de rêverie au centre de toute vie consciente dans ses représentations et projections...

14 C'est ma traduction, cette pièce n'a jamais été traduite.

15 *Les yeux grands ouverts, le charme peut ne pas être rompu...* : c'est la seule réserve que j'ai par rapport à ce texte. La légèreté en toute conscience. Probablement ce que M. Kundera entend par "*l'insoutenable légèreté de l'être*".

16 Attar, d'ailleurs, signifie "parfumeur"...

ce que le gallois John Cowper Powys appelle le "*bipède microscopique*"[17]... - lequel doit donc remettre à leur place les déterminations inférieures, les déterminismes pervers et vicieux, d'ordre politique ou économique, et s'élever ou se rehausser au niveau d'un territoire universel, dans un sentiment d'appartenance à autre chose que l'infime "humanité" ou l'infime "société"... - vision macroscopique, *poétique par excellence*, où les points cardinaux seraient le soleil, la terre, le vent, l'eau... Ou la magie, les vertus guerrières, la fertilité (dont le texte de cette pièce offre différents avatars)... Ainsi donc, circulation de l'énergie précisément en cette saison des moissons, qui porte le nom du dieu solaire par excellence, *Lugh*, qui est, comme tout soleil, et comme il est dit dans certains textes indiens, *Grand Incitateur*...

Ce qui détone un peu dans cette pièce c'est la tendance de l'auteur à vouloir plaire au public, sa manière didactique, presque pédagogique et qui frise (ou *tente*) le divertissement... - mieux : le texte de la pièce pourrait, me semble-t-il, *tomber* entre les mains d'un chevalier d'industrie hollywoodesque et tourner à une sorte de variété ou de music-hall élégant et vulgaire ou de *folklore huppé*...

Mais l'œuvre foisonne de ces "détails" qui ne sont pas des détails et dont on pourrait parler interminablement... Je m'en tiendrai à la Danse[18]... - celle du titre, celle du *démon celtique*, celle des cinq sœurs où brille, paradoxalement, et de manière fort signifiante, Kate (qui est comparée à un *derviche tourneur !*), elle la plus guindée, des cinq sœurs la plus étouffée par *la camisole catholique ou civilisatrice*... - c'est d'ailleurs elle qui déclare :

> ...soudain tu t'aperçois que des lézardes de l'épaisseur d'un cheveu se répandent partout, que tu ne maîtrises plus rien, que tout est si fragile que rien ne peut plus tenir longtemps et que tout va s'effondrer...[19]

Et c'est aussi elle, Kate, qui offre à l'enfant que fut le narrateur "*une toupie qui ne tourne pas* "... Symbole d'une danse impossible ?... Ou bien : si la toupie ne tourne pas, si l'enfant ne danse pas, si le monde ne tourne pas rond, ce seront les cerfs-volants peints de l'enfant qui danseront et, peut-être, feront danser[20]... Envol, position haute, bien au-dessus du monde, danse du vent dans l'espace infini, chatoiement de lueurs et de couleurs mêlées, regard cruel, de là-haut, sur le monde - regard cruel mais jubilation de l'élévation... On imagine sans peine ces cerfs-volants hauts dans le ciel, visages peints aux couleurs vives, criardes, agressives, et regardant l'ici-bas... si bas... avec le sourire cruel et féroce de celui qui s'est libéré de *tout ça* ... ; et on apprécie sans peine aussi, je suppose, ce symbole d'un Art qui a quitté l'arène de la scène, du salon, du marché, s'est extirpé de la gangue des goûts et des modes et vole haut et loin mais qu'on voit et surtout *qui voit*... - symbole de l'Art que génère cette pièce mais avec une ambivalence qui tient à sa tendance *variété-music-hall*...

Cette Danse est aussi *la danse du dialogue*, constamment détourné, dévié, parasité, par l'irreprésentable d'une Mémoire exigeante, ambitieuse, qui vise haut et loin, voire au-delà du

---

17 Dans *A Glastonbury Romance*, traduit par *Les Enchantements de Glastonbury* (J. Queval, Gallimard).

18 R. Barthes disait que dans un texte littéraire "*ça parle*"... - ici, on peut dire "ça danse"... Quand la mémoire danse, c'est presque la transe déjà, celle de l'essentiel assoupi au fond de chacun d'entre nous et qui peut, à tout moment, se réveiller et... danser ou... *faire danser un peu*...

19 Probablement une réminiscence d'un vers de WB Yeats (qui écrivait cela bien avant 1936...) : "*Things fall apart / The centre cannot hold* " (=*Tout tombe, Le Centre ne tient plus*)...

20 Ces cerfs-volants ne sont-ils pas aussi symboles de la pièce elle-même qui ainsi s'auto-désigne comme *extrême ou suprême de (la) Danse* : Envol ?...

concevable, mais qui se concentre, se condense, fait masse, masse centrale, incandescente, dans le Symbole - *brouillage lumineux du Symbole toujours rêveur, ou de la rêverie symbolique ou symbolisante* ... Par exemple dans une des plus belles scènes entre l'enfant et sa tante Maggie, qui feint de cacher un oiseau dans ses mains puis de le rendre au ciel, cet oiseau imaginaire, invisible, et en disant :

> "l'ennui, c'est ça... quelque chose se donne à voir mais ça passe
> vite... si vite... et puis plus rien... et si tu ne vois même pas ça..."

Points de suspension, silence...

...effort de mémoire qui *se diffracte* et s'épand en une sorte de rien ou de vide ou de *blanc de lumière et d'éblouissement,* où tout s'est passé, où tout se passe vraiment... - mais *bien sûr on n'y voyait rien à l'instant où ça se passait ?... on n'y était pas...Quand arrive ce qui arrive - l'essentiel, toujours, qui fait signe -, on n'y est pas, on n'y est jamais... on tente d'y revenir, après, mais c'est toujours trop tard...* d'où *l'inévitable rêverie de la mémoire...*

Ce qui reste de la mémoire et de la vie même - ce flux hors du temps mais portant toujours le sceau, ou le *stigmate*, du temps -, c'est cet oiseau imaginaire, invisible, merveilleux, décevant, voire angoissant, et que la tante Maggie libère devant les yeux affamés de l'enfant qui ne voit rien... - *mais pour un peu il verrait presque tout, et nous aussi, nous verrions presque tout*, dans cette évanescence, ce passage qui se voudrait lent, mesuré et qui malgré tout, malgré nous, tourne en course, en poursuite, en "*Chasse au Snark*" ou en voyage-éclair "*au-delà du miroir*", au-delà de tout ce qu'on croit voir et entendre, au-delà de tout ce qu'on croit se rappeler et avoir compris... - *la vie est un songe...*

Autre scène mémorable, lorsque Gerry, perché en haut d'un arbre tout symbolique, se balance dangereusement dans la hauteur et déclare - facétie qui ne manque pas de portée- que *de là-haut il voit l'avenir...* - comme Brian Friel qui, en se souvenant, en 1990[21], de l'année 1936, (pré)voit le devenir de l'Irlande, de l'Europe et, au-delà, peut-être, de l'Humain... Autant de *danses du texte lui-même* dans ce tremblé entre définition et indéfinition, où tombent comme scories des allusions au music-hall d'inspiration britannique et américaine, c'est-à-dire à une danse *hyper-civilisée*, à une "culture" (*Kulture*), dont la mode ou la vogue ou la vague envahit et corrompt l'Irlande[22]... Danse des Moissons qui est celle de Friel, de son texte - Danse à la fois joyeuse et comme *funèbre* (nous savons, c'est l'ironie qui domine la pièce, *ce qu'aucun personnage ne sait*, à savoir *par qui* la guerre où s'engage le père de l'enfant, sa "*grande cause*", fut gagnée... - façon de dire, une fois de plus, qu'en 1990, l'Irlande, l'Europe, voire même l'humanité, étaient déjà sur le point d'avoir à affronter un combat dont l'issue semble aujourd'hui, dans le meilleur des cas, bien incertaine... - Danse du texte qui virevolte légèrement au-dessus du grave et qui est comme *balisé(e)* par 1) le *tableau photographique* du début (Jack l'ex-missionnaire et Gerry le futur combattant révolutionnaire y sont somptueusement vêtus), et le *tableau photographique* de la fin (leurs vêtements y sont alors plutôt défraîchis, voire sales...) ; 2) une brève mais résonnante (et pour cause !) allusion à *des souvenirs ressemblant à des photographies* ; 3) les livres d'images scolaires, conventionnels, que la tante Kate, maîtresse d'école, offre à l'enfant, avec "*la toupie qui ne tourne pas* "... ; 4) et, précisément, les cerfs-volants de l'enfant, des oiseaux en quelque sorte, qu'il peint comme des totems ou des étendards et dont sa tante Maggie dit qu'"*un ouragan ne les ferait pas bouger*", c'est-à-dire que soit ils sont lourds, empreints de gravité, c'est la conscience, ou

21 Date où la pièce a été écrite, publiée et montée pour la première fois.

22 Mais il y a, hélas, un potentiel comme ça dans le texte même de Friel... Ce qui souligne l'immense responsabilité de la mise en scène et, parfois, hélas, aussi son irresponsabilité et son indignité...

l'intuition, ou l'instinct, de l'enfant (que Kate sous-estime ou infantilise en lui offrant des livres scolaires) ; ou bien l'enfant capture une Tradition, c'est-à-dire une Mémoire, que rien ne saurait ébranler, compromettre ou détruire... - à preuve la pièce elle-même, le travail de Friel, qui retrouve et veut partager le parfum de son enfance mais surtout celui de *l'enfance d'une Tradition, d'une Culture* au sens le plus noble... Un peu la même chose que le jeune *Sweeney* (nom du "dernier des Mohicans celtirlandais" en quelque sorte) dont on apprend qu'il a survécu à ses blessures, et que donc *il sur-vivra* [23]... (Friel, comme d'autres de sa génération, serait-il donc une sorte de *Sweeney* - et l'Irlande ?..., semble-t-il demander, a-t-elle survécu à ses brûlures, à ses blessures ?... va-t-elle survivre à l'Europe ?[24]...).

Or, ces *cerfs-volants-tableaux* de l'enfant (dont le père dit, en les découvrant, "*en voilà un qui ne sera pas homme d'affaires !* "...) ne sont révélés, montrés au public qu'à la fin. Là-dessus, le texte, dans ses indications, est clair :

Chaque cerf-volant porte en peinture représentation d'un visage au sourire cruel, féroce, c'est de l'art brut, aux couleurs vives et tranchées...

En ne considérant, donc, que *cette épure abstraite* tracée par 1) les *tableaux photographiques* du début et de la fin ; 2) la mémoire qui oscille entre *photographie et fondu* ; 3) les livres d'images de Kate (que les peintures de l'enfant effraient et qu'elle compare à des *fantômes* ou à des *démons*...) ; 4) et les peintures de l'enfant, ces *cerfs-volants-totems-étendards* évoquant l'art primitif, l'art brut, plein(s) de férocité et de cruauté - ou, mieux, de *crudité*...- *épure*, donc, qui est la clef de voûte, le point porteur ou d'ancrage du texte ou du *génotexte* ou de *l'architexte*... - bornes du territoire de la Danse de ces cinq sœurs, des couples, du texte et de ses symboles... - je vois *toute la tension et toute la résolution d'un accord de la mémoire ou de la remémoration, et de la représentation, avec leurs propres limites et, tout bien considéré, leur propre rêverie, leur propre phantasme, leur propre incapacité - mais incapacité fondatrice et constitutive, dynamisante (ou dynamitante...) et créatrice...*

Les peintures de l'enfant, en tant que geste ou acte d'autodéfense et de contre-attaque devant un monde ennemi agressif destructeur, ne sont que *la pièce elle-même en son fond noir obscur irreprésentable*... - Friel *s'y contente quand même souvent de donner à entendre* là où, peut-être, ce sera ma seule critique ici, il devrait provoquer, voire prendre à parti, colleter, éclabousser - être *lance-flammes* ou *crache-venin* (*fonction idéale de l'écrivain, surtout aujourd'hui*)... - lui qui fut fondateur et directeur du subversif *Field Day*, lui qui déclara que la vocation du théâtre était d'être avant tout *le repaire/repère des traîtres et des hérétiques*... - il y a dans sa pièce une façon de frayer avec le théâtre *populaire, trop populaire* (comme Nietzsche dirait *humain, trop humain*...), un peu à la manière de certains dramaturges de la *Renaissance Celtique* et du *Mouvement Dramatique Irlandais* de la fin du 19ème et du début du 20ème siècle, et que Joyce critiqua, à juste titre, dans un essai renommé, en déclarant qu'il était, ce théâtre populaire, trop populaire, "*le triomphe de la canaille*"[25] (dans l'esprit de Joyce, cette "*canaille*" pouvait aussi être fort élégante)... Mais il y a aussi une tradition de l'exil des artistes irlandais, et peut-être Friel voulait-il éviter l'exil... Je ne sais pas. Et peu importe !

Mais il faut comprendre, je suppose, cet effort de semer discrètement et sans provocation, ici et là, comme pour laisser chacun à sa place prendre ce qu'il pourra prendre. Façon de vouloir faire avaler *la pilule de la vérité* avec un peu de sucre ou de miel (en

---

23 Prendre *sur-vivre* (selon un jeu de mots de MG Dantec) comme le contraire de *sous-vivre*...

24 Question qui a aussi hanté John B. Keane dans sa pièce des années cinquante, *The Field*, dont Jim Sheridan a fait, en 1986, un superbe film.

25 En anglais, *The day of the rabblement*.

espérant qu'on ne goûtera pas seulement le doux et le sucré...). Mais bon !... ça poussera là où ça poussera, ça donnera ce que ça donnera, *dit le Semeur qui ne veut pas semer le Feu...* - ambivalence fatale de tout artiste dans le monde, ou face au monde, et qui ne veut pas renoncer, qui continue à dire, montrer, représenter, qui espère changer quelque chose... Étrange cohabitation, dans cette pièce, de symboles d'un art de l'extrême, de l'intransigeance, voire de la cruauté, et d'une démarche de séduction du public, qui est peut-être inévitable pour quiconque prend en charge, sous couleur d'une remémoration personnelle, un tel travail de rappel ou d'invitation à se rappeler... - une "*Invitation au Voyage*" dans une Mémoire originaire ensevelie par la modernité dans son abolition de tout passé et sa quête de l'Eldorado... L'impossible Mémoire des Origines que seule justifie ce que M. Éliade appelle "*La Nostalgie des Origines*"... Rêverie de la Mémoire, Rêverie des Origines...

...J'apprends qu'en Chine la construction d'un gigantesque barrage risque d'entraîner la perte d'anciennes pierres où sont gravés des caractères sacrés, vestiges de rites ancestraux. Les archéologues qui ont fouillé ce site antique s'empressent, avant l'invasion des eaux, de construire des digues...

...B. Friel serait-il un de ces archéologues ?...

...Une collègue qui a, au début des années quatre-vingt-dix, à Dublin, assisté à une représentation de *Dancing at Lughnasa*, me dit que le public lui avait semblé extrêmement sensible - mieux : que sa réaction -mines graves, grande attention, silences profonds et éloquents, très forte émotion, recueillement... - lui avait donné l'impression d'assister à un événement extraordinaire, mystérieux ; une cérémonie pleine d'un secret, quelque chose d'inexplicable et d'inaccessible, pour elle, bien sûr...

... Rêverie de la Mémoire de *La Danse des Moissons* : pour les Moissons d'une Danse à (re)créer, (ré)inventer, imaginer ou rêver... - et à danser, bien sûr, puisqu'il semblerait que cette Danse soit écrite au tréfonds des corps civilisés comme de vénérables hiéroglyphes à peine visibles, à peine lisibles, mais non encore totalement effacés...

René AGOSTINI
Université d'Avignon

DU MYTHE DU GOLEM AUX RÊVES ET CAUCHEMARS DE LA SCIENCE-FICTION : ENJEUX SYMBOLIQUES ET RECHERCHE THÉÂTRALE

Le mythe du GOLEM de Prague n'est pas nouveau. Il existe depuis plusieurs siècles, bien avant la création de la pièce de théâtre de l'auteur américain contemporain H. Leivik, traduite en hébreu en 1957 et jouée dans le monde entier. Dans la tradition juive, la notion du Golem apparaît tout d'abord comme une matière première sans forme (Psaume 139,16). Plus tard il se manifeste comme un outil inachevé (Talmud, Quélim 12, 6). Ensuite, c'est un être manquant de connaissance et privé de cerveau (Avot. 5, 7 et Rambam, Tshouva 5, 2). Ultérieurement, il sera un corps d'homme sans âme et même il possédera une armature d'homme faite d'argile. Dans la pièce de Leivik, le Golem est construit selon les trois aspects fondamentaux de la forme humaine: l'art, la science et la religion.

Selon certaines interprétations il est quelquefois très laid et parfois particulièrement beau, exprimant alors l'aspect esthétique, donc celui de l'art. Il est fabriqué grâce à des formules magiques et cabalistiques, manifestant alors la religion. Il agit comme un automate sans réflexion, c'est donc le côté technologique et scientifique de la machine et de l'automatisme. Cette pièce de théâtre raconte de quelle manière un rabbin très inquiet des pogromes et des attaques qui sévissaient contre le peuple juif trouva une formule magique et parvint à construire un moyen de défense ayant une apparence humaine, afin que cet automate, obéissant et sans cerveau, puisse protéger la communauté tout entière. Or un jour, cet homme-machine n'obéit plus aux ordres de son maître. C'est alors que le cauchemar commence, car si nous considérons notre planète aujourd'hui en 2002, nous constatons qu'il existe de nombreux Golem travaillant au service des hommes comme des esclaves pour leur faciliter la vie, mais qui en réalité affaiblissent l'homme.

Ainsi, nous sommes en accord avec cette affirmation du Professeur Yeshayahu Leibowitz "L'ordinateur ne libère pas l'homme de la réflexion mais seulement du calcul" (page 268, 1987). Également, lors d'une conversation avec le Professeur Agassi, Leibowitz refuse de considérer que l'ordinateur puisse posséder un intérêt personnel. Par contre, il peut concevoir celui-ci uniquement lorsqu'il s'agit de la dualité des phénomènes psychophysiques : "L'ordinateur et l'homme utilisant l'ordinateur sont comme le cerveau et celui qui possède le cerveau. Cela veut dire que l'ordinateur est défini alors comme un objet qui ne pense pas" (p. 70, Y. Leibowitz et Agassi, 1996). Il est probable que Leibowitz et Agassi ne veulent pas appréhender l'expérience empirique que nous étudierons plus loin, sans doute à cause des problèmes moraux et éthiques qu'elle soulève. Par ailleurs, nous ne sommes pas en accord avec Leibowitz, lorsqu'il ignore l'avertissement de Norbert Winer, considéré comme le père de la cybernétique et qui nous met en garde face à la perte de contrôle de l'ordinateur. Leibowitz lui-même dit : (p. 269, 1987) "Aucune structure cybernétique n'agit par elle-même, mais seulement si nous l'avons programmée à l'avance" et il ajoute : "ils ignorent ou bien il font l'effort d'ignorer que pour programmer l'ordinateur l'homme doit réfléchir..." (p. 67, 1996). Cela veut dire que lui-même accepte déjà, dans les années 1990, que l'ordinateur puisse prendre des décisions et même puisse réfléchir... ! si on le programmait pour cela.

Agassi est aussi en accord avec lui lorsqu'il dit : "Ils essayent de créer un robot qui l'imitera et dira : 'je pense que 2 multiplié par 2 égale 4'" (p. 66, 1996). La question de

l'imitation de l'homme par le Robot a déjà été soulevée par la pièce de théâtre *Le Golem* et, lors de nombreuses autres adaptations du 20ème siècle, très souvent jouée (au théâtre par un être humain et très rarement interprétée par une machine, un ordinateur ou robot. Or, ce qui nous intéresse aujourd'hui sera justement l'incarnation du Golem à travers la machine, le *robot* et l'ordinateur: Nous essaierons d'aborder ici une recherche qui renforce notre désaccord avec Leibowitz et qui soulignera"l"avertissement de Winer devant les dangers de l'utilisation de l'ordinateur-robot- GOLEM.

Une étude sur la robotique fut effectuée au cours des dernières années à l'université M.I.T de Boston, dans le domaine des sciences de l'ordinateur et des sciences artificielles. Le Professeur Rodny Brox entreprit la construction de robots au milieu des années 80, mais il ne les traita pas comme de simples exécutants pour des missions à court terme semblables à ceux qui agissent grâce à des connaissances et des ordres humains. Il renversa la pyramide et ce ne furent plus les hommes qui dominèrent la situation. Ses robots furent alimentés par une mémoire et des réservoirs d'informations personnelles. Son but étant le développement de structures d'actions personnelles aux robots.

Parallèlement et dans la même ville, son étudiante le Professeur Maya Métaric de l'Université Brandes, commença sa recherche. Elle construisit un laboratoire pour pratiquer l'enseignement de son professeur. Elle décida de former un groupe de robots émettant les uns aux autres, grâce à des ondes de radio faisant en sorte qu'ils soient récompensés par des points à chacune de leurs actions réussies, mais elle souligne qu'ils ne devaient pas s'écraser les uns les autres sur la voie les conduisant à leur but. Nous voyons ici déjà que, dans le processus de préparation avant la réalisation de son projet, Métaric insista sur le principe d'un travail de groupe, exactement selon les mêmes lois et principes aristotéliciens que nous enseignons pour le travail de l'acteur, du metteur en scène, des décorateurs, des travailleurs de la scène et ceci dans le cadre du théâtre collectif (voir notre cours annuel donné à l'Université de Tel Aviv à la faculté des Arts, Département de Théâtre, de 1986 à 1992). Au cours de la réalisation de sa recherche, le Professeur Maya Métaric enseigne à ses étudiants, et grâce à ses robots, les principes mêmes d'un travail de groupe collectif et d'aide mutuelle. C'est le 15 juillet 1996, que son expérience initiale remporte sa première réussite, car ses robots furent capables de s'aligner en ligne droite, les uns derrière les autres, sans se toucher ni se déranger les uns les autres. Ils intègrent cette action en un temps très bref de quinze minutes et dans un espace très limité. L'étendue de leurs mouvements fut limitée intentionnellement afin qu'ils puissent réaliser des missions de plus en plus exactes, sans pour autant se déranger les uns les autres (ceci nous enseigne une fois encore un principe éducatif très important). En réalité, Métaric éduque ses robots de manière très pédagogique lorsqu'elle dit : "II existe quelques grands principes dans le comportement humain des groupes qui sont très importants pour moi. Je voulais essayer de les faire partager avec mes robots, comme par exemple la capacité de se confronter tout seul avec certains problèmes et de les résoudre grâce à l'aide des autres robots". Au début de son expérience, il s'agissait de robots du groupe de type "Nerd Herd" considérés comme "soumis et obéissants" et qui apprirent à communiquer les uns avec les autres. Ces robots s'initièrent à ne pas faire tomber les objets, à ne pas les heurter, les toucher ni les bousculer en chemin et ils apprirent même à s'aider les uns les autres, car à la fin de l'expérience ils seront voués à des missions trop difficiles pour les hommes comme par exemple : éteindre des incendies, déminer des terrains ou travailler dans des conditions climatiques ou territoriales pénibles. Il est vrai que ces expériences ne sont pas totalement nouvelles et qu'il existe déjà de nombreuses découvertes dans ce domaine, mais la nouveauté ici réside dans la façon de réaliser cette recherche, lorsque Métaric découvre un lien entre l'éducation et le comportement : savoir comment ne

pas toucher les objets, ne pas déranger les autres, ainsi que la capacité d'agir sur un terrain très limité, l'acquisition de bonnes manières et aussi l'instigation d'un début d'amitié entre les robots. Tous ces éléments développent ainsi l'éducation donnée à ses étudiants pour un comportement d'une plus grande générosité. Ainsi, nous voyons dans cette recherche de quelle manière Métaric créa le personnage du protagoniste de sa pièce à travers des robots soumis, en éliminant consciemment toutes les influences de la science-fiction subies par ses étudiants et dispensées par les communications de masse comme la télévision, le cinéma ou le théâtre. Par ailleurs, nous pouvons dire aussi qu'il s'agit d'une forme de réaction de la part d'une jeune immigrante venue de Yougoslavie, face aux films de science-fiction qui l'effrayèrent à l'époque, lorsque des films d'horreur racontent l'histoire des robots (Golem) dirigeant l'homme qui ne peut plus les arrêter. Ainsi le message du professeur Métaric est de dire que si la menace est telle, au moins qu'ils puissent acquérir de bonnes manières et un comportement correct dans le groupe.

D'après Métaric, le travail sur l'humanisation des robots est beaucoup plus important que l'utilisation facile de ceux-ci pour effectuer des tâches ingrates ou s'adonner à des loisirs. L'attitude de Métaric à l'égard de ses robots est tellement grave et sérieuse, qu'elle veut leur éviter les habitudes comportementales communes aux troupeaux d'animaux, lorsqu'ils fonctionnent uniquement de manière grégaire et ne sont capables de réaliser que des actions basiques très simples. Elle leur enseigne aussi à travailler sous le contrôle d'un chronomètre. Aussi, elle les récompensera pour les bonnes actions effectuées grâce à des points apparaissant sur un écran spécial. Ainsi le robot, sensible à ces points, les recevra comme une gratification puisque celui qui n'arrive pas à réaliser ses missions perdra des points.

Mais ce qui nous intéresse ici c'est l'éducation qui devrait être l'essence même des médias comme l'art de la télévision et l'art de la science-fiction théâtrale. Nous remarquons aussi surtout, une conversation entre Métaric et l'un de ses étudiants, lorsqu'il ne comprend pas pourquoi elle met tant d'effort dans sa recherche pour apprendre à ses robots comment travailler ensemble. Selon lui il serait plus facile de diviser le terrain en petits carrés et de donner à chaque robot un territoire limité de manière à ne pas les mélanger les uns avec les autres. (Mais cet étudiant aurait-il par hasard peur de voir un jour les robots se marier entre eux ?...). Mais soyons sérieux, bien évidemment cette conversation a un effet plus éducatif que la vérification de la capacité pratique et technique d'un robot fonctionnant individuellement ou au milieu de vingt robots, capables de réaliser des missions communes dans un groupe. Qui plus est, et sans aucun doute, ce groupe d'étudiants sera obligé de réfléchir, de se poser des questions et comprendre le sens de leurs futurs rôles en tant que programmateurs faisant agir des robots et aussi ceux qui nourrissent des réservoirs de connaissance et d'intelligence. Métaric explique à son étudiant que l'aide mutuelle des robots ne peut être remplacée par rien d'autre, puisque pratiquement si l'un des robots se casse ou ne fonctionne plus et n'arrive plus à réaliser sa mission, ou bien encore si ses batteries s'affaiblissent par exemple, le robot situé à ses côté pourra lui venir en aide.

Dans sa "pièce de théâtre", Métaric construisit aussi les antagonistes nommés : "Don Work "(Don Quichotte, Dom Juan, Donald, Don Choréléon). Ce sont des robots beaucoup plus avancés, possédant une mémoire plus importante et la capacité de se déplacer d'un endroit à l'autre plus rapidement. En réalité, Métaric écrit une "well made play" qui contient en elle-même les éléments de base dramatique. Au commencement, elle prépare ses caractères exactement selon la méthode de l'écrivain russe Tchekhov, qui avait l'habitude d'écrire beaucoup d'informations (presque comme un réservoir de connaissance) concernant chacun de ses personnages et même parfois de courtes histoires qui permettaient une meilleure compréhension et préparation avant la pièce finale. Métaric mélangea aussi le

groupe de "Don Work" avec le groupe "Nerd Herd", puis elle les observa comme si elle était elle-même le public, pour vérifier si une société de robots peut se créer ainsi avec ses centres de pouvoir. En réalité, elle créa ainsi un laboratoire social un peu comparable au "théâtre laboratoire" connu depuis Grotowsky, Brook, Li Straseberg et Michaël Tchekhov. Elle vérifiera aussi l'organisation des relations entre robots, selon la construction des relations humaines dans l'écriture dramatique et la mise en scène théâtrale. Elle vérifiera si les "Don Work" peuvent devenir les maîtres et les leaders et quelles seront leurs influences sur les "Nerd Herd" qui sont en réalité un groupe beaucoup plus calme et gentil. Ainsi elle aura dépassé les limites connues ayant séparé jusqu'alors la science et la technologie d'une part et la science-fiction d'autre part. Elle ouvrira une nouvelle voie pour une science-fiction véritable et pratique, dans le cadre d'une recherche scientifique universitaire, prenant pour méthode scénique et dramatique la base de l'écriture dramatique et cinématographique, en vérifiant les leaderships et les confrontations psychologiques entre robots. Elle essayera de trouver l'ordonnancement et s'il en existe un, selon lequel un groupe de robots peuvent élire leur *leader*. Elle vérifiera comment éduquer les "Don Work" comme des points culminants d'une pièce dramatique, afin qu'au dénouement de celle-ci eux aussi puissent aider les autres robots.

Son expérimentation consista à vérifier les structures dramatiques spécifiques par les robots ou la robotique, mais aussi inversement l'examen de la robotique grâce à la structure dramatique de la science-fiction, cinématographique et théâtrale. Ce qui permettra aux autres observateurs de la mettre en garde face aux menaces et aux dangers à éviter, exactement comme pour les domaines de la génétique humaine et de la bombe atomique.

Le Professeur Tome Mitchel, de l'Université de Carnegie Melloni, critique son expérience car il croit, pour sa part, en la pyramide classique selon laquelle les hommes donnent des ordres directs aux robots et où l'homme continue à détenir la clef de leur comportement. Aussi selon lui, elle alla trop loin dans son expérimentation. Si nous étudions cette recherche, nous voyons très clairement les menaces de domination du robot sur l'homme. Si nous reprenons la formulation du Professeur Peretz Lavie, dans son livre *Conversation sur le sommeil et le rêve,* nous pouvons utiliser ici la notion du "rêve éveillé" traité dans son ouvrage : c'est-à-dire que tandis que nous regardons cette expérience, des images surgissent dans notre cerveau nous rappelant, par des associations théâtrales et scéniques, les événements théâtraux et cinématographiques déjà vus en ce qui concerne le côté négatif et imaginaire des robots. Des événements menaçants et insensés de cette sorte sont la base d'un processus évolutif de l'intelligence et de la technologie monstrueuse apparues déjà avec le Golem en tant que personnage et dont les comportements dominateurs s'exerceront ensuite sur ses créateurs. Partant de là, il paraît impossible de tirer une conclusion trop hâtive en ce qui concerne l'interruption ou la cessation de la recherche de Métaric, ainsi que toute autre forme d'évolution de l'intelligence artificielle. Il est vrai néanmoins que Métaric et son Professeur, Rodny Brox, sont devant une responsabilité immense qu'il ne faut pas sous-estimer car ils devront prendre les mêmes précautions que science et technologie devaient prendre avant le développement de la bombe atomique. Nous savons tous que la fission atomique n'a pas apporté uniquement le développement des centrales nucléaires pour obtenir davantage d'électricité, mais qu'elle a aussi causé la mort de milliers d'innocents ainsi que toutes les retombées radioactives. Aussi, nous voulons souligner ici à nouveau que l'art du théâtre avec une pièce comme le *Golem*, comme toutes les autres formes cinématographiques de la science-fiction, nous donnent la preuve irréfutable que dans le domaine du rêve, de l'imagination, des rêves éveillés, le théâtre a fait un pas plus important que la science et la technologie, et ceci grâce à ses connaissances et à

la compréhension des processus technologiques, scientifiques et humains au théâtre. Métaric vérifie le comportement de ses robots dans des groupes, grâce à la connaissance théâtrale antique des conflits et du *leadership,* et aussi avec l'aide des connaissances humaines et psychologiques préexistantes au théâtre. Toute la question est de savoir si les robots continueront toujours à se comporter d'après cette même structure de la connaissance humaine, ou s'ils innoveront leur propre conduite ?

Des scientifiques britanniques développent actuellement une technologie révolutionnaire permettant de lier les cellules de la mémoire humaine à un réservoir de mémoire artificielle. En plus d'élever la qualité de vie, cette technologie devrait apporter des améliorations dans le domaine de la médecine et guérir par exemple la maladie d'Alzheimer. Ce développement scientifique fait allusion apparemment à la maîtrise de la mort et peut-être à la "fin de la mort", puisque selon certains savants très imaginatifs et créatifs, un ensemble de plusieurs technologies permettra de reproduire des hommes physiquement et émotionnellement comme dans la duplication génétique artificielle. Nous voyons là apparaître et naître un nouveau Golem grâce au concours de la science, consciente aussi de l'impossibilité de recréer un Golem grâce à un seul type de savoir, puisqu'il faut combiner de nombreuses technologies et connaissances, issues de différentes disciplines. Apparemment sans les connaissances de la science-fiction théâtrale et de son pouvoir imaginatif, cette recherche ne parviendra pas à des fins positives. Si ces mêmes scientifiques ne veulent pas tenir compte des recherches de Métaric lorsqu'elle voulait trouver des solutions de type éducatif et coopératif afin de rendre ses robots meilleurs, il existe alors un risque réel de créer des monstres : moitié homme et moitié machine.

Selon les journaux britanniques : *Guardian* et *Daily Telegraph* (en 1996), la société de communication britannique investissait des sommes faramineuses pour ce type de recherches. Ce projet fut réalisé dans un laboratoire sous le nom : " rattraper l'âme 2025". Des savants calculèrent que, d'ici très peu d'années, l'industrie informatique développerait un minuscule ordinateur possédant une mémoire de 10 Tera Bit ce qui veut dire l0 millions de Méga-Bit : des millions de fois supérieur à la mémoire d'un ordinateur personnel actuel. Selon eux, ce réservoir de connaissance sera égal à tout ce qu'un cerveau humain peut contenir durant toute une vie, grâce aux mécanismes existants déjà dans l'homme : ses sens et ses connaissances. Les développements futurs permettront à chaque homme de créer des témoignages exacts de tous ses souvenirs, tout simplement grâce à une connexion avec ce petit outil extérieur (puce électronique) qui permet de lier les cellules de la mémoire humaine avec le réservoir d'une mémoire extérieure, connectée au système central des sens de l'homme. Ceci nous fait penser à l'action de la "boîte noire" d'un avion (traitée dans le roman d'Amos Oz). Si la puce électronique est chargée nous pourrons la lire grâce à un ordinateur et tout transmettre au cerveau d'un autre homme même par le moyen d'une ligne téléphonique.

Selon le Docteur Chris Winter, spécialiste de physique et de biochimie et présidant ce groupe de chercheurs : "Ce développement symbolise la fin de la mort. Nous sommes un peu dans la même situation que celle des scientifiques qui réussirent à percer les mystères de l'atome, mais qui n'avaient pas encore construit la bombe atomique. Aussi, il existe encore la nécessité d'une recherche profonde pour parvenir à l'étape de la transcription de la puce électronique vers l'écran de l'ordinateur. Pour le moment, personne ne sait comment le cerveau organise la mémoire, pour savoir comment armer l'ordinateur par des technologies de transcription et de traduction, mais la solution de ce problème n'est qu'une question de temps". Bien évidemment, la symbolique de l'utilisation de cette puce moitié-humaine, moitié-machine, déjà étudiée avec la pièce le *Golem*, pose la même problématique que celle de la bombe atomique. Ce qui tendrait à dire que dans chaque développement d'un nouveau

futur Golem, il y aurait au moins deux aspects contradictoires (le pour et le contre). Il vaut donc mieux dès à présent prendre les meilleures précautions et garanties avant que cette bombe à retardement dans le temps n'éclate un jour.

Chris Winter, le directeur de cette recherche, ajoute que : "la boîte noire du cerveau humain pourra aider les malades atteints de la maladie d'Alzheimer puisqu'ils pourront retirer les connaissances qui leur font défaut depuis cette puce. Les autres pourront appuyer sur un bouton pour revenir à une date précise de temps et de lieu, afin d'essayer de reconstruire ce qui était arrivé là-bas (dans le temps et le lieu de cette date). La police pourra avec plus de facilité retrouver des criminels et des coupables... les hommes pourront remplir leur puce avec des mémoires"... Selon lui : "Dans trois dizaines d'années, nous pouvons supposer que grâce à une carte génétique de l'homme et en plus de l'information accumulée dans la puce, il sera possible de reconstruire un homme après sa mort physiquement et émotionnellement et même de transplanter une puce remplie de la mémoire d'un homme décédé dans le cerveau d'un nouveau né de la même famille".

Ainsi il est très clair que la science de la robotique et des ordinateurs risque aujourd'hui de présenter des transformations de ses aspects, déjà étudiés et approfondis par le passé dans le théâtre et le cinéma de science-fiction. La science-fiction posa déjà auparavant des questions morales et futuristes difficiles et très complexes. Depuis des dizaines et des dizaines d'années, des interrogations particulièrement graves interpellent en ce qui concerne l'existence ou la non-existence d'un passé dans la mémoire, la présence ou la perte de la mémoire des sensations et des sentiments, la subsistance ou la perte de la personnalité sans son passé, l'existence ou la perte de l'humain dans l'homme, la capacité et l'incapacité à garder dans la mémoire les expériences de l'enfance, la capacité du rêve éveillé, etc... Tout cela fut traité grâce à des centaines de pièces et de scénarios issus du domaine de la science-fiction. Aussi ces questions concernant le Golem, notre futur et la perte de l'humain dans l'homme, sont représentées presque tous les jours comme dans l'exemple: "Johnny Nemonik" qui est un film futuriste traitant du 21ème siècle. Dans ce film, la substance la plus recherchée par la société est une connaissance qui sera demandée à n'importe quel prix. Cette connaissance passe grâce à des réservoirs de mémoire, car elle permet une sécurité et un secret total. Par des puces installées dans le cou de Johnny, il lui est possible de conserver dans son cerveau une immense quantité d'informations, mais l'envers de la médaille est que plus il se remplit d'informations, plus il est obligé de libérer de l'espace dans son cerveau. Donc il est obligé de sacrifier sa propre mémoire personnelle, afin de pouvoir conserver de plus en plus d'informations pour ses clients. Johnny reçoit des informations de la part de deux savants, déserteurs d'un groupe pharmaceutique situé au troisième niveau sur le plan mondial, car ils veulent stocker ces informations chez Johnny pour les récupérer plus tard à des fins mercantiles. Mais la puce installée dans son cerveau commence à contenir trop d'informations et cela pèse sur l'ensemble de son système cérébral, ce qui représente un danger pour sa vie s'il ne vide cas rapidement le trop-plein d'informations qu'il contient. Par ailleurs, il sera poursuivi par un assassin dont l'intérêt est de posséder son cerveau, pour le transmettre à ce groupe pharmaceutique ; lui-même déserté par les deux scientifiques. Johnny traite son assassin avec beaucoup de sérieux mais il n'est pas près à sacrifier sa vie ni sa personnalité ni son passé, ses mémoires et souvenirs et tout cela n'est pas simple du tout. (Cette histoire totalement imaginaire aujourd'hui nous remet en mémoire, néanmoins, de quelle manière dans le passé les scientifiques se moquèrent des idées de Jules Vernes alors qu'aujourd'hui ils songent à une installation sur la planète Mars d'ici environ 400 ans et cela ne fait plus sourire personne...)

Aussi il paraît souhaitable de mettre en place un certain ordre et une discipline dans

l'organisation du gouvernement des communautés humaines de l'avenir, en ce qui concerne l'utilisation du Golem sous tous ses aspects. Bien évidemment grâce à une loi qui ne satisfera personne car il se dessine aujourd'hui deux courants de pensée dont les principes essentiels sont les suivants :

- premièrement un courant démocratique préconisant la considération des choix et des appréciations du simple citoyen même s'il se trompe, car c'est le seul moyen de l'éduquer. (Le professeur Steven J.Gold dit justement que le public en général, et à cause de son ignorance et de sa paresse, laisse le pouvoir de la création du Golem - qui peut amener l'humanité vers le bonheur, mais qui risque aussi d'apporter sa destruction - entre les mains des savants qui deviennent parfois des sortes de prêtres à qui l'on confie tout sans aucune suspicion, ce qui en cela est très dangereux)

- un deuxième courant préconise que le temps passé pour l'éducation du citoyen sera trop long, au risque de voir arriver la destruction du monde, hormis si le pouvoir était donné aux techniciens, aux médecins, aux ingénieurs, aux physiciens, en un mot à tous ceux qui possèdent la connaissance. Bien sûr, les décrets concernant la domination des robots sont des décisions de la plus haute importance et se situent au même niveau que la question des relations entre les robots et la connaissance qu'il faut ou ne faut pas introduire dans leur "cerveau". Paradoxalement, il sera aussi possible d'avoir recours à la cybernétique pour résoudre ce genre de problème mais aussi, nous l'avons déjà dit, grâce aux apports de la science-fiction.

La crainte face aux progrès technologiques non maîtrisés devient alors bien réelle et l'aspect de science-fiction perd ici tout son côté illusoire. C'est la raison pour laquelle nous avons proposé à l'Université de Technion, l'Université Technologique et Scientifique d'Israël dans laquelle nous enseignons et où nous avons créé un théâtre il y a quinze ans, de réaliser des travaux de recherche et de coopération avec des scientifiques et des ingénieurs de diverses disciplines ; avec des spécialistes du domaine théâtral et de la science-fiction. Cela bien sûr ne satisfait pas les tenants du développement technologique et scientifique. Il nous semble qu'il faut dès aujourd'hui créer des groupes de réflexion avec des spécialistes de la robotique et du théâtre-fiction, afin de les faire se rencontrer sur des questions de morale et d'éthique futuristes et non pas uniquement avec des professeurs de religion ou des prêtres magiciens. Peut-être auront-ils besoin d'un philosophe spécialisé dans la philosophie des religions, capable d'analyser des situations morales à des niveaux et des étapes qui ne peuvent être analysés seulement du point de vue d'une religion limitée. A cette occasion, nous rappelons notre proposition formulée dans un article précédent (« pour un théâtre du cri et de la libre expression, le théâtre comme un moyen de prévention des désastres écologiques », Revue *Théâtres du monde*, p. 273) qui préconisait de faire appel à des spécialistes dans les domaines de l'art, la religion et la science. Sans cette coopération indispensable, nous risquons d'éduquer les hommes comme dans les films de Jacques Tati, lorsqu'ils deviennent quasiment totalement mécaniques ou cérébraux ; ou bien complètement scientifiques ; ou seulement artistes ou uniquement magiciens, charlatans et religieux. Le risque couru est de voir chacun développer exclusivement la spécialité dans laquelle il fonctionne ou excelle, plutôt que d'aider au développement de l'ensemble des citoyens. Nous pensons donc que l'éducation doit s'orienter différemment en ce qui concerne son excès de spécialisation et favoriser une coopération des trois éléments dans l'homme. Le scientifique qui est aussi artiste autorise au chercheur un espace imaginaire et des connaissances technologiques, scientifiques et théâtrales, pour s'occuper du cas de ce bébé par exemple, dans lequel on installera, dans le cerveau, la puce électronique d'un homme de sa famille

décédé. Un chercheur d'une telle sorte peut se poser la question : Qui est qui ? (Un bref aperçu de cette question fut un peu soulevé par Peter Brook dans la pièce : " L'homme qui...", montée à Jérusalem en 1995). S'agit-il toujours d'un homme avec une machine dans sa tête ou bien est-ce une machine avec un corps d'homme sans âme, ayant les souvenirs et la mémoire de quelqu'un qui n'est plus là ? Par ailleurs, le scientifique artistique ayant des connaissances religieuses issues de plusieurs religions (car le Golem n'est pas le monopole des seuls rabbins) pourrait s'interroger sur la rencontre des ces robots, "Don Work", avec les robots de "Nerd Herd" et se demander : « Quelle sorte de société vont-ils créer ? Nous écouteront-ils toujours ? ou bien vont-ils dominer notre cerveau par les moyens de puces qu'ils installeront dans nos cerveaux pour que nous réalisions leurs ordres ? Dans ce cas-là, peut-on dire que ce Golem sera un homme, un peu une plante, un peu une machine, un peu un robot, un peu un animal-ordinateur ? », ceci d'après l'exemple du Professeur Tzemah qui parle d'une maison qui pousse comme un arbre, grâce à la récupération des eaux usagées (présentation à la première chaîne de la TV israélienne 7/1996).

Toutes ces questions nous amènent à une interrogation essentielle : qu'est-ce que l'homme ? Est-il moitié-homme, moitié-Golem ? Est-il moitié-homme, moitié-ordinateur ? ou moitié-maison, moitié-arbre en état de croissance, ou est-il un robot qui possède une réflexion indépendante ? Quel est le rôle de l'homme au cours de sa vie ici sur terre avant le processus de sa disparition et de sa mort ? Toutes ces questions furent posées au théâtre grâce à la pièce *Golem*. Des questions de science-fiction et de création d'une nouvelle race d'un homme-machine, plus fort et résistant que nous grâce à ses capacités, ses talents et des facultés dont nous n'avons même pas pu rêver (dans le sens de "cybernétique + organique = cyborgue") se posent évidemment dans la recherche théâtrale à l'Université de Technion.

Nous terminerons néanmoins notre réflexion de manière un peu pessimiste, en disant qu'il ne nous paraît pas raisonnable d'imaginer un futur trop idyllique ou trop à l'eau de rose, à l'instar de celui qu'espéraient certains artistes, scientifiques et religieux du vingtième siècle.

Ouriel ZOHAR
Université de Technion, Haïfa

BIBLIOGRAPHIE

l-Y. Leibowitz et Joseph Agassi, *Conversations sur la philosophie de la science*, édition l'Université Radiodiffusion, Galatz, Ministère de la Défense, Tel-Aviv (1996).
- Y. Leibowitz, *Corps et âme, le problème psycho-physique*. Edition Idem, (1982).
- Y. Leibowitz *Entre la science et la philosophie*. Edition Académon, Jérusalem, (1987).
2- Palty Michal, *La recherche du professeur Mataharik, les principes de travail en commun et l'aide mutuelle chez les robots*. Journal "Haaretz", (15/07/1996).
3- Amoz Oz, *La boite noire*, Ed. Am Oved, Tel Aviv (1991).
4- *Johnny Nemonik* un film futuriste, Los Angeles , (1995).
5- E. Gordon CRAIG, a) *De l'art du théâtre*, Edition Odette Lieutier, Paris, (1942). b) *Le Théâtre en Marche*, Gallimard, Paris, (1964).
6- Adolphe APPIA, a) *La Musique et la Mise en scène*. Théâtre Kultur Verlag, Berne, (1963);

b) *L'Oeuvre d'Art Vivant*, Editions Atar, Paris (1921).
7- Jean VILAR, *Le Théâtre, service public*, Gallimard, (Pratique du théâtre), Paris, (1975).
8- Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Ed. Robert Laffont et Jupiter, pp.711-712, Paris, (1982)
9- Ouriel Zohar, *Théâtre collectif. Un cours annuel à l'Université de Tel Aviv*. Faculté des arts, département du Théâtre. (1986-1992).
10- BOAL Auguste, *Jeux pour acteurs et non acteurs - pratique du Théâtre de l'opprimé*. Librairie François Maspéro, Paris, (1978).
11- Moshé Idel, *Golem. Sur la tradition de la Magie dans le judaïsme et sur la création d'un homme machine*. Edition Shoken, Jérusalem (1996).
-H. Leivik, "le Golem" la pièce a été montée par le Théâtre Cameri de Tel Aviv, (1990).
12- Stéphen Jay Gould, *Pas de mesure pour un homme* Ed. Dvire, Tel Aviv, (1992).
13- Antoine Tchékov, *4 pièces* traduction d'Abraham Shlonski.Edition Am Hoved, Tel Aviv, (1969)
14- Jacques Tati, *Mon oncle*, Paris (1958). " Les vacances de Monsieur Hulot ". Paris, (1953).
15- Jerzy Grotowsky, *Vers un Théâtre Pauvre*, La Cité / L'Age d'Holle, Lausanne, (1971).
16- Peretz Lavie, (conversation sur le sommet et les rêves). Tel Aviv, (1981).

lectorat, autre poil, autres câlineries - élevait déjà cette mixture au rang d'œuvre mythique et bien entendu historique.

Perplexités, migraines encore, en rentrant des *Monologues du vagin.* Vagin ne me pose aucun problème, je vous assure, encore que cent vingt-trois fois en moins de deux heures (je parle du mot), un puritain peut trouver ça répétitif. C'est « monologue », derechef pour tout théâtre, qui m'a mis à plat. Seul le fascinant Howard Buten (mais oui, celui-là même de *Quand j'avais cinq ans je m'ai tué*) est parvenu à me remettre d'aplomb. Lui du moins ne se paie pas de mots. Mais aussi, il ne propose ni vagins ni vessies pour lanternes. Son lunaire Buffo n'en prononce pas un seul : à peine quelques onomatopées, quelques sons spasmodiques, inarticulés, surgis du tréfonds, impérieusement commandés par la farce de la vie. Eppure, les trois représentations à peine de *La Marmite* de Plaute (trente soirées de théâtre antique, surtout quand l'allant d'un metteur en scène comme Brigitte Jaques s'allie au don du décapage d'une traductrice comme Florence Dupont, vous rêvez?) l'ont en tout confirmé : cet imaginaire-là, dont nous avons oublié jusqu'à la saveur, entre dans la sève du comique même.

Allons! Le pire n'est pas toujours sûr! Sur le tard, et même près de quitter le Français comme administrateur général, Jean-Pierre Miquel, qui n'aura pas peu contribué à la chute de la Maison, se fera tout de même un peu pardonner pour avoir programmé *Le Mai court.* Connaissez-vous Audiberti? Courez à la reprise, si tant est que Marcel Bozonnet, le successeur, sur qui l'on peut faire fond, a les coudées franches. Les fantoches de la fable débridée d'Audiberti, ce sont précisément les mimes de Plaute revus par le surréalisme et l'invention poétique des « extravagants du théâtre[3] ». Sursum corda, haut les cœurs! Au « Cabaret sauvage» de la Villette, après son entrée ratée d'il y a quelques années avec *Marchands de caoutchouc*, pourtant dans la mise en scène du talentueux Jacques Nichet, Hanoch Levin prend le bon départ, on peut même lui prédire cette fois une carrière tout ce qu'il y a de plus glorieux sur les scènes françaises, avec *Yacobi et Leidenthal*[4]. Connaissez-vous Levin? C'est l'auteur dramatique israélien le plus doué de sa génération. Son inspiration est exactement en consonance avec la superbe musique klezmer qui soutient toute la pièce : tragique et comique, débordant de vitalité et cependant de mal-être.

Céphalées

Maudit mal-être! Ça ne traîna pas. Dès le lendemain, céphalées lancinantes. *Eppure,* moi aussi j'ai fait des études! *Et ego in Sorbonna!* Depuis belle lurette on ne s'y contentait plus d'ânonner *: Magister - c'est-à-dire* Aristote - *dixit.* Il est vrai : tout désacralisés qu'ils fussent, mes maîtres persistaient à soutenir que le théâtre est action. Aussi ne m'ont-ils pas enseigné à décrypter :

> Il y aurait une chambre d'incandescence. Elle serait peu profonde, très longue et à peine plus haute qu'un homme debout. Elle [...] serait comme une boîte blanche [...] La boîte blanche pourrait être vide. Elle ne montrerait alors que la lumière elle-même. Elle ne ferait que ça [...]. On se réfère aux deux natures de lumière définies par Léonard de Vinci la

3 Voir Jeanne Latour, Les *Extravagants du théâtre, de la Belle Époque à la Drôle de Guerre,* catalogue de l'exposition de la Bibliothèque historique de la ville de Paris, 2000.

4 La traduction de six pièces à paraître fin 2001 aux Éditions Théâtrales.

LES SPECTATEURS DE LA VIE

Je fis, l'autre nuit, un rêve étrange et pénétrant. J'étais rivé à ce que l'incomparable lecteur de rêves Bachelard appelle, « tout compte fait des expériences de la vie, des expériences écartelées, écartelantes », la « table d'existence »[1], et que le vulgaire ne sait que nommer « table de travail», ou même, encore plus bêtement : « bureau ». Je souffrais une fois de plus d'une atroce migraine à force d'essayer de comprendre le fameux effet de « distanciation » que, pour faire aussi chic que mes confrères, j'appelais moi aussi *Verfremdung-Effekt.* La toute récente parution du « Brecht » de la Pléiade sous la houlette de l'éminent Jean-Marie Valentin m'avait jeté dans de non-pareilles perplexités. D'autant que, à en croire le témoignage du metteur en scène Bernard Sobel, le plus pur et dur brechtien sur la place de Paris, en cinq années entières de compagnonnage, à Berlin même, et encore sur la fin de l'épopée du « Berliner Ensemble », il n'entendit pas prononcer le grand mot barbare (qui là-bas connote surtout l'idée d'étrange, d'étranger, d'extranéité) une traître fois.

Perplexités

Au reste, ne me trouvais-je pas moi-même dans un état beaucoup trop critique pour pouvoir produire un « papier »? Depuis des semaines, j'étais rongé par le doute, je n'avais fait qu'aller de perplexité en questionnement, d'étonnement en désarroi. Par exemple : comment expliquer le lent mais sûr glissement du théâtre vers la peinture? Car enfin, me disais-je, plus le temps passe, plus il apparaît que ce diable de Tadeusz Kantor, bien mieux que d'autres apôtres venus du grand froid, Stanislavski, Grotowski, exerce un magistère, mieux : un authentique impérialisme sur ce qui se veut aujourd'hui, au théâtre, vraiment révolutionnaire. Sur Robert (Bob) Wilson notamment, ou bien, chez nous, sur François Tanguy, sur Wadyslaw Znorko et sa compagnie du « Cosmos Kolei » (nom astucieusement slave pour une troupe rhône-alpine). Kantor, très influencé par Marcel Duchamp, créait des « installations » bien avant qu'en eût sonné l'heure de gloire, ses productions les plus scéniques, telle sa saisissante *Classe morte*[2], tiennent elles-mêmes encore de ses *ready-made.* Avec une œuvre comme *POEtry* (grâce aux majuscules, ni leur ingéniosité, ni toute l'étendue de leur culture ne sauraient échapper), co-mitonnée par Bob Wilson et la rag-star (sur le retour) Lou Reed, sommes-nous encore, me demandais-je en sortant stressé de l'Odéon, au théâtre? Voilà un étrange potage - tous textes de Poe, conçus indépendamment de toute visée scénique, lyrics dans une débauche de décibels, «tableaux » wilsoniens confondus - une curieuse concoction, par moments bien frelatée, qu'il est tout de même un peu bien troublant de nous servir pour du « théâtre ». Je ne trouvais qu'un réconfort relatif à me rencontrer, pour une fois, avec la toujours lumineusement progressiste équipe des « Inrocks » (lisez *Inrockuptibles)* traitant le tandem Wilson/Reed d'abominablement ringard, dans le temps même où leur partenaire *Le Monde - autre*

1 *La Flamme d'une chandelle,* PUF, 8e éd., 1986, p. 111.

2 L'œuvre de Kantor est organiquement liée à sa propre présence sur scène. Elle a donc disparu avec le maître. On peut s'en faire encore une idée, notamment par les vidéos tournées par D. Bablet (productions du CNRS).

> lumière originelle et la lumière dérivée [...] Il ne faut donc pas montrer la lumière de ce qui est mais rester dans la lumière infinie de ce qui serait possible, hors de la mesure du temps[5].

Mais non! Ils avaient tout faux! Ils m'ont donné une idée si élitiste de la culture que je ne peux pas non plus entrer dans la pensée de ceux qui envoient par le monde entier la troupe du « Royal de Luxe » comme ambassadeur du théâtre français avec les lettres d'accréditation que voici :

> Petits contes chinois revus et corrigés par les nègres. Ce pourrait être le titre de cette nouvelle création, où il s'agira, comme dans les petits contes nègres - titre provisoire -, d'une approche populaire de la Chine. Trois mois de résidence dans un petit village de sept cent cinquante habitants perdus dans les collines qui bordent le fleuve Jaune (berceau de la civilisation chinoise) permettront à Royal de Luxe d'aborder ce premier regard du continent asiatique. Car si l'Afrique est devenue familière à Jean-Luc Courcoult, la Chine, qu'il considère comme l'un des pays Les plus complexes et les plus étranges, l'attire comme un défi. Mais attention : « Comprendre ne sera pas (comme pour l'Afrique) la démarche de ce travail. Dans ce sens, le théâtre populaire que nous développons poursuit ici son aventure [6]. »

J'en demande bien pardon à ceux qui se présentent - et nous représentent - avec de telles lettres. Pour ma part, j'y lis de l'arrogance et même cette sorte de discrimination qu'en Amérique on qualifie de *reverse. Aussi,* névralgies de plus belle! S'agissant des bourgeois-bohèmes (bobos) homos ou même hétéros, séropositifs ou même négatifs de sa dernière pièce, *Marie Hasparren,* Monsieur Jean-Marie Besset répète, sans paraître y toucher : « Les Anciens sont les Anciens, et nous sommes les gens de maintenant. Vous n'avez rien fait, si vous ne faites reconnaître les gens de votre siècle. » Dois-je achever son raisonnement : est-il notre Molière? Le cas de Monsieur Pierre Chesnot est pour le moins aussi épineux. C'est l'un des auteurs français les plus joués dans le monde[7], mais absent, totalement, et même inconnu sur les scènes françaises. Qu'est-ce donc que le goût? Est-il encore vrai, comme le veut La Bruyère, qu'il en est un « bon », un autre « mauvais », et qu'« on en dispute avec fondement » ? S'il n'y avait que cela! De pièce en pièce, Monsieur Valère Novarina pense réinventer le tout du langage dramatique. Monsieur Olivier Py, comptant bien, avec *LApocalypse joyeuse,* faire plus fort même que le *Baal* de Brecht, nourrit la même ambition. Lequel des deux passera à la trappe? Cependant, Monsieur Gao Xingjian

---

5 Claude Régy, à propos de sa mise en scène de *Melancholia* Théâtre, adapté du roman de Jon Fosse, au Théâtre national de la Colline, p. 6 et 8 du dossier de presse. Que M. Régy me pardonne mes remarques peu amènes. Je le tiens pour un metteur en scène exemplaire - quand il ne donne pas dans l'ésotérisme. Il faut aussi lui savoir particulièrement gré d'avoir osé déclarer qu'« au théâtre aujourd'hui, 90% des spectacles ressemblent à des téléfilms» (Télérama, n° 2664, 31 janv. 2001, p. 65).

6 Jardin des cultures, livret des programmes du Parc de la Villette, 2001, p. 19.

7 *Le Figaro,* 19 avril 1999.

vient de recevoir le Nobel. Il est naturalisé Français depuis treize ans. Il écrit des pièces, non moins que des romans. Jusqu'à son sacre, il n'avait jamais été monté en France (et d'ailleurs pas davantage lu). Mais c'est au Danemark qu'il y a quelque chose de pourri ! Céphalalgies, plus martelantes que jamais !

Messieurs Pinault, Arnault et Bolloré s'offrent depuis peu des théâtres, le Marigny, le Mogador, la Porte Saint-Martin; les études de « faisabilité », de rentabilité surtout, vont du moins bon train. Paris connaitra-t-il le sort de Londres, où les salles les plus prestigieuses « tombent » l'une après l'autre dans l'escarcelle des financiers ? Saurons-nous seulement savourer tous les raffinements de la « culture d'entreprise » et de la « logique du marché » ? *Damned* Anglais! C'est bien eux qui troublent la fête! Notre Isabelle Adjani est déchirée, massacrée dans le *Financial Times :* « La plus terrible soirée au théâtre à Paris. Elle a oublié comment jouer sur une scène. Trop accoutumée à l'intimité de la caméra, elle ne sait plus comment faire passer l'expression vocale et visuelle au-delà du premier rang. » Serait-ce donc par chauvinisme que nous la portons aux nues dans *La Dame aux camélias?* Par bonheur, Monsieur René de Obaldia, reçu à l'Académie, prononce un discours salutaire évoquant les « pièges » du théâtre : « Trop souvent, le nouveau dramaturge confond la scène avec une tribune qui lui permettrait d'exprimer publiquement ses convictions, qu'elles soient philosophiques, religieuses ou politiques[8]. » Les Anglais, eux, en sont toujours à Pinter. Si nous nous risquons à aller voir *Le Malin Plaisir,* ce n'est pas pour découvrir leur David Hare. C'est pour Elsa Zylberstein, Béatrice Agenin, Sabine Haudepin. Justement, Alain Delon assure que c'est à un acteur d'exception de faire le succès des *Variations énigmatiques* d'Éric-Emmanuel Schmitt (et il se trouve qu'il les joue). Qu'en est-il donc du statut du texte? À peine sortis du postmodernisme, y barbotons-nous derechef? Par chance, aucun de ces douloureux dilemmes ne semble se poser pour Ariane Mnouchkine. Je vole donc au Théâtre du Soleil. Pourquoi, après les « Moines Danseurs du Tibet », toutes ces « rencontres », tous ces « débats » avec une kyrielle de personnalités appliquées à me démontrer « pourquoi il ne faut pas danser avec la Chine » ? Un nouveau concept, la « danse correcte » ? L'approche des présidentielles n'arrange rien. Monsieur Patrice Chéreau va-t-il y aller, comme en 1995, de son article dans *Le Monde,* auquel il n'aura pas seulement à changer le titre - « Je voterai Jospin[9] » ? De l'air, de l'air, de la hauteur!

Cette « chambre incandescente » dont parlait Claude Régy, est-ce bien « le carré de Malevitch », comme un confrère en a émis l'idée, en se référant au « rien délivré » du suprématisme? Hypothèse ingénieuse! Mais alors, mais alors... le tableau tout blanc qui figure au cœur d'Art de Yasmina Reza n'est-il pas emblématique de tout le théâtre contemporain? Ce théâtre serait donc l'illustration du *Vrai Canon du vide parfait?* Palsambleu, non! Messieurs Peter Greenaway, Peter Sellars, Robert Lepage sont là - combien là! - pour me rappeler que le vrai théâtre est *techno,* c'est-à-dire multimédia, interactif, informatique, stroboscopique, virtuel, robotique, 3D (vision tridimensionnelle), et qu'il me faut, pour en apprécier le relief dans toute sa richesse, chausser des lunettes polarisées. Foin de la lanterne magique! *Techno,* et rien d'autre [10]! Et leurs étourdissants « effets spéciaux », leurs fracassantes bandes sonores, doublant et redoublant à l'infini mes

8 *Le Monde,* 16 juin 2000.

9 *Le Monde,* 15 mars 1995.

10 « Moi, je trouve l'écriture cinématographique plus théâtrale que le théâtre, elle répond vraiment aux lois de la tragédie grecque : les scénarios sont structurés, ce sont des systèmes shakespeariens » (« Histoires parallèles », entretien avec Robert Lepage, *Les Inrockuptibles,* n° 77, 30 oct.-5 nov. 1996, p. 30).

maux de crâne, me rendent pour finir le noble art du théâtre aussi informe que la vie, qu'il lui incombe pourtant, dit Anouilh, de dépasser : « C'est très joli la vie, mais cela n'a pas de forme. L'art a pour objet de lui en donner une précisément et de faire par tous les artifices possibles plus vrai que le vrai. »

Le songe du chroniqueur

C'est alors que je fis ce songe. En un tournemain, je fus enlevé dans les airs, bien au-dessus de ce Paris la Grande dont Philippe Meyer chante la geste. Me voilà sur une planète aux confins du cosmos, à des milliards d'années-lumière. J'y fus accueilli par plusieurs messieurs en chausses et en pourpoints ou à perruques. Des plus affables, tous. Mais que de façons pour se nommer!

- La vie, dit enfin l'un d'eux, ressemble à la grande et populeuse assemblée des Jeux olympiques. Les uns s'y exercent le corps pour en acquérir la gloire des jeux. D'autres y portent des marchandises à vendre pour le gain. Il en est, et qui ne sont pas les pires, qui ne cherchent autre fruit que de regarder comment et pourquoi chaque chose se fait, et être spectateurs...

Un murmure d'approbation l'interrompit.

- A la bonne heure, dis-je. Parlons donc théâtre! Que pensez-vous, Messieurs, de La *Face cachée de la lune* de Robert Lepage? On parle de Lepage comme d'un nouveau Bob Wilson. Il n'est bruit que de cela!

- Cette rumeur n'est point parvenue jusques à nous.

- Comment? Vous ne captez donc pas Paris Première ?

- Dans cent ans, affirma un autre, le monde subsistera encore en son entier. Ce sera le même théâtre et les mêmes décorations, ce ne seront plus les mêmes acteurs.

- Je parle, précisai-je, de la Maison des Arts de Créteil, dans le Val-de-Marne.

- Sans doute, reprit-il. Mais tout ce qui se réjouit sur une grâce reçue, ou ce qui s'attriste ou se désespère sur un refus, tous auront disparu de dessus la scène. Il s'avance déjà sur le théâtre d'autres hommes qui vont jouer dans une même pièce les mêmes rôles.

- Pardonnez-moi, lui rétorquai-je, nous ne devons pas parler du même spectacle.

Et me tournant vers les autres :

- Je vous l'avoue non sans confusion, Messieurs. Cette *Face cachée* est un casse-tête pour moi. Le *techno* me dépasse. Je ne dois pas être en phase. N'y aurait-il personne, sur votre épicycle, pour me la dévoiler?

- Ils s'évanouiront à leur tour, recommença le raseur. Et ceux qui ne sont pas encore, un jour, ne seront plus. De nouveaux acteurs ont pris leur place! Quel fond à faire sur un personnage de comédie?

- Adieu! leur lançai-je. C'est l'heure du *Retour!*

- Quel retour? demandèrent-ils en chœur, navrés.

- Du *Retour au désert.*

- Fort bien dit! prononça quelqu'un. La boule d'où vous venez nous a toujours paru aride à l'extrême. Et très peu susceptible de culture.

- Je parle de la pièce de Bernard-Marie Koltès. Dans la mise en scène de ce jeune Corse, Thierry de Peretti, soutenu par la DRAC et la collectivité territoriale. Il *faut* que je sois à la générale. Les lecteurs de *Commentaire* s'intéressent de près à la Corse. - Sans doute. Mais le monde par vos soins ne se changera pas. Réveillez-vous! Vous voici enfin à la distance qu'il faut pour faire du théâtre un juste discernement. Venez sur notre belvédère, la vue est incomparable.,

Ils m'y entraînèrent malgré moi. A peine y eus-je mis le pied, qu'une grande lueur m'environna. On me tira par la manche de tous côtés :

- C'est ici qu'on est dans le vrai. Regardez, votre boule n'est guère qu'une chambre obscure. Voyez un peu les gestes ridicules de ceux qui s'y promènent au hasard.

- Ce n'est rien que de l'agitation tumultuaire. Votre problème est clair! Vous prenez le théâtre de Paris bien trop au poumon et au foie.

- Dissipez donc le voile étendu sur vos yeux! Croyez-en notre vieille expérience, ils sont chassieux au dernier point.

Et à qui mieux mieux, ils me vantèrent les mérites de leur vue en surplomb :

- Ne les regardez que comme des pantins, et la société comme la planche sur laquelle ils sautent. Voyez : aussitôt tout change, tout devient divertissant. Et on conserve sa santé!

- Ce n'est qu'une colonie de fourmis! Les unes décrivent un cercle, les autres sortent, d'autres rentrent à la ville, celle-ci emporte un brin de fumier, celle-là court en tirant une cosse de fève ou un grain de blé.

- La vie est un opéra! C'est une comédie à cent actes divers.

- Accoutumez-vous à tout voir en théâtre!

- On dirait une foule de mouches ou de moucherons qui naissent, gambadent, tombent et meurent. Entre eux, ils ne font que se ruiner, s'emprisonner, se déshonorer, se torturer, se tendre des pièges, se trahir. N'est-ce pas incroyable, quand on y pense, tous les troubles, toutes les tragédies que produit un si minime animalcule, destiné à si vite périr?

- Et quoi de plus plaisant que leur ritournelle? « O Jupiter, fais pousser mes oignons et mes ciboules! », « O Jupiter, fais-moi parvenir à l'Académie! », « O Jupiter, fais que mon père meure bientôt! » Sans compter leurs plaintes sempiternelles : « Cet homme était planteur de choux, et le voilà devenu pape. Ne le valons-nous pas? », « Est-il juste qu'on meure au pied levé? »

- Le plus succulent, c'est leurs caractères!

L'un baise la verrue de sa maîtresse, l'autre dit de sa femme qui louche qu'elle a un superbe look en coulisse. Regardez donc un peu tous ces vieux! Ils ont perdu toute forme humaine, ils sont malpropres, voûtés, goutteux, gâteux, édentés, ils radotent du matin au soir. Mais ils s'acharnent! Moins ils ont de raisons de tenir à la vie, plus ils s'y cramponnent. Et ce moribond! Près de rejoindre les ombres, il épouse un tendron, son voisin se frotte déjà les mains. Quel spectacle que toutes ces vieilles, si cadavéreuses qu'on les croirait de retour des Enfers! Elles sont chaudes comme des chiennes, elles sentent le bouc. Elles séduisent à prix d'or un blondin, elles n'arrêtent pas de se maquiller, elles s'épilent à l'endroit le plus intime, elles étalent leurs mamelles flasques et flétries, elles excitent d'une voix chevrotante un désir qui languit, elles ne font que boire, elles dansent au milieu des gamines, elles se cherchent des amants sur le web.

- Convenez-en donc de bonne grâce, Monsieur. Au jour d'aujourd'hui, vous ne trouverez pas, sur toute la place de Paris, un spectacle qui vaille celui que vous contemplez.

- Encore, par discrétion, n'avons-nous dit mot de certaines affaires! Oui, nous vous mettons au défi de trouver, jusque dans la *commedia dell'arte,* des canevas aussi truculents que ceux que vous offre, chaque jour que les dieux font, le journal de 20 heures. Rendez donc grâces à ces mêmes dieux, Monsieur, qui comme une manne vous procurent à l'année un répertoire d'une telle force.

- Je ne vous suis pas, leur dis-je, et même je trouve votre pratique surprenante. Car, enfin, le parti que vous prenez est un peu bien facile. « Spectateurs de la vie », ça ne vous engage guère. Nous autres, à *Commentaire,* nous voulons des « spectateurs engagés ».

Alors, celui qui avait tout le premier pris la parole me prit avec amitié par le bras :

- Oui, dit-il, vous avez raison, nous sommes peut-être un peu trop continûment en état d'épigramme contre ceux qui doivent, à leur tour, pour un instant paraître sur le théâtre du monde. Mais cela ne nous empêche pas de tendre nos filets très haut. Nous ne sommes spectateurs de la vie des autres hommes que pour en juger et régler la nôtre.

Louis **VAN DELFT** ***(avec la précieuse assistance de MM. Lucien, Montaigne et quelques autres)***
Université de Paris X - Nanterre

RÊVES ET CAUCHEMARS
LES CRÉATURES DE LA NUIT

Nous rêvons tous. Nous faisons tous des cauchemars. Nous savons tous que la démarcation entre les deux est fragile et floue. Leur meilleure représentation est Janus, cette *numina* de Rome qui avait deux visages, l'un jeune et l'autre vieux, faisant face à deux portes qui n'étaient fermées que quand Rome était en paix. Et elles n'ont été fermées que trois fois dans les sept siècles d'histoire romaine. Rêves et cauchemars sont les créatures de nos nuits, une réalité à deux visages qui n'en finit pas d'être. Tout art, tout artiste et chacun de nous avons toujours été fascinés par ces créatures de la nuit et leur réalité double. Bons ou mauvais ? Annonçant le futur ou se souvenant du passé ? Reflétant nos désirs ou les amplifiant ? Ils sont les moteurs fondamentaux de notre imaginaire, la force essentielle de notre créativité. Les arts sont comme les rêves et les cauchemars de notre vie. Les artistes condensent dans leurs œuvres tous les rêves et tous les cauchemars qu'ils ont jamais eus, ou que l'humanité dans son ensemble a eus au cours de son histoire séculaire. Les arts se souviennent du passé de l'humanité et en même temps reflètent son présent et imaginent son futur. Aussi, le bien et le mal, l'amour et la haine, la guerre et la paix sont toujours présents dans tous les arts parce que ce sont les désirs fondamentaux et complémentaires que nous portons dans nos corps et dans nos esprits, tout comme Thanatos est le contraire d'Eros, tout comme notre instinct de mort est le contraire de notre libido, et tous les deux se cristallisent dans l'instinct de survie, au prix soit de l'amour soit de la mort des autres. Nos rêves les plus profonds peuvent devenir les pires cauchemars des autres et vice versa. Nos cauchemars les plus sinistres peuvent être les rêves les plus chers des autres. Le rêve scientifique et le cauchemar technique des Curie est devenu le cauchemar de l'humanité et des Joliot-Curie sous la forme d'armes, mais aussi leur plus précieux rêve avec le projet d'une énergie infinie. Le cauchemar technique de Stephenson a réalisé le rêve de tous ceux qui voyagent ou travaillent de ne plus souffrir sous l'effort pour se déplacer ou déplacer des marchandises, rêve déjà partiellement réalisé avec le travail animal et la construction de routes. Mais ce rêve peut devenir amer quand une telle invention est utilisée pour transporter soldats et armements, pour faire la guerre à nos frères humains. L'énergie nucléaire ou les chemins de fer peuvent être une plaie autant qu'un cadeau du ciel. Janus est partout. L'humanité a l'essence même de Janus. Hommes et femmes sont la réalisation directe de ce Janus, et Janus est la condensation directe de l'existence humaine.

Nous allons nous lancer dans un grand voyage à travers le pays des rêves et des cauchemars, du Janus omniprésent de nos esprits. Les fils entre rêves et vie réelle, entre cauchemars et survie réelle seront fortement mêlés. Nous essaierons de les démêler et de trouver quelque sens dans le labyrinthe dans lequel nous allons pénétrer. N'ayez point peur du Minotaure. Ce taureau célèbre peut être aussi bien notre pire ennemi que notre plus cher allié.

1- L'opéra *Don Giovanni*

Nous connaissons tous le *Don Juan* de Molière, son rêve de liberté qui devient un cantique à la gloire du tabac et un hymne à celle du libertinisme, du refus des règles

intellectuelles et morales, annonçant ainsi la montée des Lumières et des philosophes du 18ème siècle au rôle historique incontournable. Cela mène Don Juan à chasser, capturer, utiliser, puis rejeter les femmes comme autant de mouchoirs en papier. Il est leur rêve et il devient leur cauchemar. Elles sont son rêve, mais le Commandeur viendra et elles lui amèneront son pire cauchemar. Mais je ne m'intéresse pas ici à Molière, mais au *Don Giovanni* de Mozart, et en particulier à la production qu'en a faite Jean-Claude Malgoire à Lille au début des années 90.

Mozart investit sa propre personnalité dans le « mythe ». Il est au plus profond de lui-même un libertin, un libre-penseur, même un franc-maçon, mais aussi un coureur de jupons, un homme qui veut jouir de la vie. Il est tout à la fois sous l'influence oppressante de son père, puis de sa femme et de son fils, et encore de son art et de sa créativité. Cependant Don Giovanni n'est qu'un homme à femmes, soit une sérieuse réduction par rapport à Don Juan. Il veut boire, fumer et faire l'amour. C'est un chasseur, mais le chasseur devient le gibier quand il rencontre le Commandeur qui doit l'emporter dans les flammes de l'enfer, Commandeur qui représente le père de Mozart, père qu'il a déçu, le menant ainsi à une mort malheureuse. Ainsi le cauchemar du Commandeur, ou du père, mènera Don Giovanni et Mozart à une mort torturée. Rien de neuf ici, si ce n'est que Don Giovanni est loin du libertin intellectuel qu'était Don Juan. *Don Giovanni* a été écrit pour un Empereur puritain et conservateur à une époque où les intellectuels libertins étaient devenus dangereux, si l'on en croit la sœur de cet Empereur, épouse de Louis XVI. Le temps a donc simplifié le « mythe » et la seule partie acceptable est devenue la métaphore de l'inacceptable. Mais la structure et le final demeurent. Les libertins ou les rebelles, qu'ils soient sexuels, politiques, sociaux ou intellectuels, finissent tous dans les flammes de l'enfer.

Jean-Claude Malgoire a transformé l'histoire encore plus et l'a rendue beaucoup plus moderne, mais en en déformant complètement le sens. D'une certaine façon Don Giovanni est toujours le rêve représenté par Don Juan. Mais Malgoire en fait un vampire, un monstre de la nuit, un pur cauchemar. Les éclairages sont faibles, le décor est entièrement gris et Don Giovanni lui-même est vêtu de gris et de violet. Il pourchasse les femmes et se nourrit d'elles. Le rêve du libertinisme, ou sa métaphore, a été transformé en une créature cauchemardesque qui hante nos ruelles. La fin donc ne peut pas être la même. La statue du Commandeur n'est plus une statue. C'est un spectre invisible qui renverse les chaises quand il approche de sa victime. Et finalement, Don Giovanni est enveloppé dans une longue coulée de velours rouge sang qui l'enlève jusqu'au ciel, jusqu'au soleil, soleil dans lequel il meurt. Le changement est complet. Le soleil représente notre rêve d'un autre jour après la nuit, ce moment où, dans les pays ravagés par des guerres civiles, les hommes sont soulagés et heureux de voir poindre le soleil à nouveau car cela signifie que les guerriers de la nuit ne viendront pas, ne sont pas venus pendant la nuit qui s'achève, car ils ne viennent que la nuit, quand l'homme est en son état le plus faible. Le rêve de paix, de Lumières, de science et même de liberté se retrouve dans le soleil qui consume Don Giovanni. L'effet de cette déformation a été d'autant plus efficace car, le soir de la première, Don Giovanni ne s'est pas élevé dans le ciel. Le mécanisme n'a pas fonctionné. Le metteur en scène est monté sur la scène et a annoncé que la dernière séquence allait être rejouée. Et elle le fut. Et Don Giovanni est monté brûler dans le soleil levant.

Si nous comparons cette production avec celle de Milos Forman dans son film *Amadeus*, nous comprenons complètement la transformation. Traditionnellement le libertin

est tué par la statue du Commandeur, Mozart se projette dans le libertin et il est tué par ce Commandeur dans lequel il projette son propre père, peut-être même l'Empereur. Dans la production de Malgoire, ces projections ne fonctionnent pas et le libertin est devenu un monstre nocturne et est détruit par un fantôme invisible, par la morale qui l'envoie flamber dans le soleil comme un fétu de paille. Ce Don Giovanni est un monstre qui vit entre crépuscule et aube, entre chien et loup et qui meurt au soleil levant.

Nous avons dit Janus. Le même *Don Giovanni*, le même opéra, la même musique montrent soit la mise à mort d'un libertin, d'un libre-penseur par une société conservatrice, soit celle d'un prédateur nocturne par le soleil de la liberté, de la justice et de la vérité.

J'ai entendu parler d'une production de *Don Giovanni* à Prague il y a quelques années où Don Giovanni essayait de s'enfuir en bateau mais périssait noyé au milieu de la mer. Dans ce cas nous avions une vision pessimiste de la tradition qui ajoutait qu'il n'y avait pas d'échappatoire pour le libertin dans une société qui tendrait toujours la main pour écraser le rebelle.

Mais nous devons revenir au film de Milos Forman. Dans ce film Mozart, accompagné de son père, se rend à une fête. Ils doivent porter des masques et le père de Mozart porte un masque noir à la Janus, une face souriante et une face en colère. Le père sera renvoyé ultérieurement et mourra dans la tristesse de son rêve non-réalisé. Le fils développera un sentiment de culpabilité. Et le masque reviendra comme un spectre pour commander le *Requiem* connu de tous, le *Requiem* qui sera sa contribution à la mémoire de son père mais aussi à sa propre mémoire car il mourra dictant la partition. L'extension de la métaphore paternelle dans la statue du Commandeur rend la mort de Mozart d'autant plus poignante. Il est de fait tué par le cauchemar qu'il porte de son père sous ce masque de Janus. Et Mozart meurt juste avant l'aube, juste avant le retour de sa femme et de son fils, littéralement entre les mains de son pire ennemi, Salmiéri, bien que Mozart ne l'ait jamais haï. Et ce *Requiem* nous ramène à Malgoire qui l'a présenté, il y a une paire d'années à La Chaise Dieu dans une toute nouvelle interprétation. La pièce centrale qui introduisait cette nouvelle interprétation était le *Dies Irae*. En le ralentissant et l'adoucissant légèrement, Malgoire a transformé le *Requiem* en une célébration de la mort vue comme libération et non damnation. Malgoire a réécrit la vision donnée par Milos Forman d'un *Requiem* composé comme un acte de contrition et de repentir, d'auto-punition. A La Chaise Dieu le *Requiem* est devenu un chant de joie, de liberté, de libération. Mais y a-t-il une déformation dans cette nouvelle interprétation ? Probablement pas, car d'une certaine façon Mozart était libéré de sa culpabilité quand il a eu finalement fait ses adieux à son père mort. Il était finalement libéré de sa vie coupable. Son repentir était une libération. Aussi Malgoire n'a pas déformé le sens. Il l'a simplement poussé un pas plus loin que le veut la convention : le repentir mène à la libération.

Ce rêve d'une libération finale mènera Mozart au cauchemar d'un enterrement dans une fosse commune pour les pauvres dans une simple toile de jute. Mais cela est notre cauchemar, tandis que le rêve était celui de Mozart. Janus, mais réparti sur deux protagonistes. Le visage du masque de Janus est dans l'œil de celui qui regarde. Nous ne pouvons voir qu'un côté de la vérité car notre vision est aussi unilatérale et la vérité n'est rien que le résultat d'un point de vue. Les créateurs, les artistes, les compositeurs, et tous les autres, qui ont élaboré des œuvres à la Janus, mènent les interprètes à mettre l'accent sur l'un

ou l'autre des aspects de l'œuvre. Un interprète créatif ne peut que s'éloigner d'une tradition pour retrouver l'aspect de l'œuvre d'art que cette même tradition a négligé, n'a pas voulu voir, a rejeté, consciemment ou inconsciemment. Est-il possible de présenter les deux versants de la vérité, les deux faces de l'œuvre d'art en une seule production ?

2- Le film *Mary Shelley's Frankenstein*

Au début des années 90 La Métaphore de Daniel Mesguish a présenté une adaptation du roman de Mary Shelley (adaptation qui n'était qu'un spectacle invité). Une bonne adaptation avec des moyens limités. Elle ne montrait cependant pas les subtilités du sujet, bien qu'elle montrât certaines des contradictions janusiennes du savant et de sa créature.

Le film récent *Mary Shelley's Frankenstein* de Kenneth Branagh est plus long et permet de donner une image plus juste du roman. Ce film ne peut être compris qu'en faisant référence à rêve et cauchemar.

Tout commence avec le rêve que porte la médecine, le rêve de combattre la mort, de protéger la vie, et pourquoi pas de battre la mort. Cela n'est pas une idée nouvelle. Nous trouvons dans le *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe la déclaration suivante :

> « Yet art thou still but Faustus and a man.
> Couldst thou make men to live eternally,
> Or being dead, raise them to life again,
> Then this profession were to be esteemed. » (*Doctor Faustus*, I, 1, 23-26)

Ceci est mis en avant dans le film immédiatement avec la confrontation de l'étudiant Viktor Frankenstein et ses professeurs dans son université allemande. On lui dira clairement qu'une limite doit être posée qui lui interdit de jouer avec la mort, de jouer à Dieu, d'essayer de quelque façon que ce soit de nier la mort. Ceci est amplifié par le débat entre certains étudiants et une discussion avec un autre professeur qui a déjà tenté puis abandonné une telle recherche. L'idée est que si nous savons ce qu'est la vie, alors la mort est battue car nous pouvons créer la vie. C'est un rêve pour les hommes, car cela leur donnerait l'éternité, et non plus sous le contrôle de Dieu et seulement après la mort. Ceci est renforcé par une épidémie de peste dans la ville. Et c'est durant cette épidémie de la plus mortelle des maladies que Viktor Frankenstein réussira à créer la vie à partir de morceaux d'êtres humains morts. Il essaiera d'être Dieu et ne sera qu'un apprenti sorcier. Il assemblera le cerveau d'un professeur mort, avec son intelligence, ses souvenirs et ses capacités intellectuelles, et les mains d'un assassin qui vient d'être pendu pour ses crimes. Ces mains garderont la criminalité de leur propriétaire initial. Ainsi la créature sera janusienne car elle associera deux types d'intentions contradictoires sans aucune garantie que le cerveau dominera et commandera le corps. Cette création problématique se double de la mort quasi acquise de Frankenstein lui-même au cœur de la peste, d'autant plus qu'une quarantaine est imposée à la ville condamnant presque tout le monde à mourir pour sauver le monde extérieur. Pour combattre une épidémie en ce temps-là, la quarantaine était une procédure normale, soit le sacrifice de milliers de gens pour en sauver des millions, avec cependant aucune garantie de réussite.

Ceci amène le premier rêve, celui du docteur qui veut rendre la vie éternelle, rêve qui a toujours hanté l'homme. Mais cela apporte aussi le premier cauchemar. Pour atteindre cet objectif, Frankenstein est obligé de piller morgues et cimetières à la recherche de cadavres. Ceci est un cauchemar pour qui que ce soit car il porte en lui dégoût et horreur que tout esprit décent rejette. Etre Dieu dans ces conditions est horrible, inacceptable, définitivement immoral. Cela va aussi à l'encontre de la volonté divine. C'est le premier et fondamental péché de l'homme. C'est l'ambition d'aller au-delà des limites humaines, de la morale humaine. Frankenstein devient ainsi une sorte d'Anté-Christ, le monstre qui rôde dans la nuit. Ce dilemme, ce rêve devenu immoral, est extrêmement moderne. Avec la médecine d'aujourd'hui nous pouvons faire toutes sortes de miracles et certains jouent avec ces nouvelles technologies génétiques pour traverser la ligne entre la vie et la mort. Le clonage, la congélation et d'autres possibilités encore semblent apporter une nouvelle approche de la vie et de la mort, un défi à la mort, une envie de rendre la vie éternelle. La tentation est grande de réaliser ce rêve sans considérer le cauchemar qui pourrait en sourdre.

Etrangement, Stephen King, invité à prononcer le discours de remise des diplômes à Vassar College le 20 mai 2001, a traité de ce problème, de cette peur, mettant en avant des idées fortes et effroyables.

> « It's May 20th, 2101. Imagine this stage and these same folding chairs on this same lawn, but now there's a sign over the stage that says VASSAR WELCOMES THE SURVIVORS OF THE 2001 COMMENCEMENT EXERCISES... If we reunited a hundred years from today ... we could get everyone left into the newsstand at the Courtyard Marriott out on Route 9... We all know that life is ephemeral, but on that particular day in the months that followed *[his road-accident two years ago]*, I got a painful but extremely valuable look at life's simple backstage truths. We come in naked and broke. Warren Buffet ? Going to go out broke. Bill Gates ? Going to go out broke. Tom Hanks ? Going out broke. President Ferguson ? Broke. Steve King ? Broke. You guys ? Broke. Not a crying dime. And how long in between ? ... Just the blink of an eye. »

Quel rêve, que d'être éternel ! Même aujourd'hui avec tous les progrès faits par la médecine. Nous pouvons aisément imaginer la puissance de ce rêve au milieu du 19ème siècle.

Pourtant le film développe cette approche rêve-cauchemar bien plus loin. La créature prend la fuite et essaie de survivre sans tuer qui que ce soit. Au début le cerveau semble dominer. Dans la forêt il essaiera d'aider une famille de paysans en utilisant sa force extrême pour arracher des légumes du sol gelé pour que la famille survive pendant l'hiver. Pourtant il vit avec les cochons et mange leur pitance. Il apprendra à parler, à lire, à écrire et même à jouer du pipeau en imitant les gens auprès desquels il vit. Mais cela l'amènera à lire le journal de Frankenstein qu'il a trouvé dans la poche de son manteau et il découvre alors qui est son « père » et quelle était l'intention derrière sa propre création. Cela l'amènera à un autre rêve, celui de rencontrer son père et de devenir son fils, simplement pour être aimé comme les enfants de la ferme isolée sont aimés par leurs parents et leur grand-père. Il

commence à désirer l'amour. Quel rêve ! Et cet amour qui devient le désir de protéger les gens auprès desquels il vit, l'amène à tuer le propriétaire un jour et à être rejeté par les parents et la famille qui devront prendre la fuite pour éviter la justice. Le grand-père accepte cette créature, cet homme, car il est aveugle et ne sent aucune menace, mais les parents le rejettent car ils peuvent voir son visage. Le monstre n'est pas à ce moment-là dans la créature elle-même mais dans l'œil qui la regarde. Son désir d'amour ne reçoit que frayeur et rejet. Il a pu apprendre énormément en un rien de temps, son cerveau dominant son corps, mais la venue du propriétaire et le rejet par les parents rendent au corps le rôle dirigeant dans la suite de l'action. Le rêve du cerveau est ainsi dominé par le cauchemar du corps. Le rêve de son désir d'amour est ainsi écrasé par le cauchemar du rejet du monstre physique qu'il est. A partir de là il n'utilisera son cerveau et son intelligence que pour réaliser sa vengeance contre son créateur, son père. Nous avons presque un anti-Don-Giovanni ou un anti-Mozart. Nous devons comprendre ici que le roman reçoit, dans le film, une nouvelle puissance par la visualisation de chaque élément. Le réalisateur construit son film à partir de tels hiatus, contrastes pour nous faire voir l'évolution, la transformation. Les mains qui tuent le propriétaire sont plus puissantes quand on les voit que quand on les nomme seulement. Bon gré mal gré nous devenons les observateurs et ce sont nos yeux qui font de la créature un monstre. Le film nous responsabilise devant le drame. Nous sommes les hommes qui rejetons. Nous forçons cette créature à devenir criminelle.

Le film passe alors à un autre niveau de rêve et de cauchemar. La créature qui n'a pas de nom passe à Genève et il commet tous les crimes qu'il peut pour forcer le Dr Frankenstein à lui fournir l'amour dont il a besoin, qu'il veut, sous la forme d'une compagne. Il couvrira ses crimes avec grande intelligence pour que des innocents soient accusés et exécutés. Il empêchera l'amour et le bonheur du Dr Frankenstein en violant et tuant sa femme. Le rêve du Dr Frankenstein d'être Dieu et de sauver l'humanité de la mort libère sur l'humanité, pire sur ses proches, le pire des cauchemars qu'ils puissent imaginer. La créature est janusienne dans tous les aspects de son être, mais seulement parce que l'apprenti sorcier janusien a refusé de lui donner l'amour auquel il a droit, l'amour qu'un père doit donner à son fils. Le Dr Frankenstein aime à jouer à Dieu mais il refuse la responsabilité de Dieu : être le père de sa créature. Aussi sa créature janusienne, avec le cerveau d'un génie médical et les mains d'un assassin, deviendra un monstre janusien, aspirant à l'amour mais essayant de forcer le Dr Frankenstein de l'aimer, au lieu de négocier cet amour. En un mot l'amour mène à la haine quand l'amour n'est pas satisfait, quand l'amour légitime est refusé.

C'est cependant la séquence finale du film qui montre le vrai dilemme. Le Dr Frankenstein pourchassera sa créature pour la tuer. La créature l'emmènera ainsi jusqu'aux plus profondes glaces du Pôle Nord pour éviter une mort facile. Et là le film devient génial avec le navire qui essaie de trouver un chemin à travers ces glaces. Le capitaine est lui-même un maître janusien, le seul maître après Dieu sur son navire. Il impose une mort certaine à son équipage pour réaliser son rêve.. Il est le cauchemar de son équipage dans cette situation. Mais le Dr Frankenstein apparaît, raconte son histoire et finalement meurt. Le Dr Frankenstein avec son rêve de vaincre la mort est finalement forcé d'accepter la mort comme une libération de sa responsabilité. Et cette mort renverse tous les éléments. La créature est possédée du plus fort et violent amour que l'on puisse imaginer d'un fils pour son père. Il brûlera le corps sur la glace, gémissant comme un animal blessé, et il décidera probablement de mourir dans ce monde de glace. L'amour devient la seule dimension de la créature qui est

ainsi purgée de son instinct et de son héritage criminels car la cause de sa malédiction, son père est mort. Cela fera craquer aussi la glace et rouvrir un chemin pour sortir du piège dans lequel le bateau était enfermé, et le capitaine réalise que les rêves sont bons quand ils ne mettent pas en danger la vie d'autres hommes et il décidera de rentrer et ainsi de sauver son équipage. La dernière vision de la créature gémissant et pleurant sur le bûcher où brûle le Dr Frankenstein pour l'éternité est la vision d'une épiphanie qui clôt le cycle du rêve au cauchemar puis à nouveau au rêve. Le rêve d'améliorer la vie de l'homme est de retour car le cauchemar d'un faux rêve, vaincre la mort, a été rejeté, purgé. C'est la fidélité de la créature pour son père quand ce père rencontre la mort qui apporte cette épiphanie. Le cerveau de la créature, (ses sentiments profondément humains ramènent le monde à la raison,) fait changer la visée du capitaine, ramène le bateau à son port d'attache, fait disparaître le faux rêve anti-divin et l'enterre dans le glaces du Pole Nord.

Ceci nous amène à un autre rêve, un autre homme qui a tenté de défier Dieu, Prométhée. Goethe est dans nos mémoires et un de ses poèmes jette lumière et obscurité tout à la fois dans nos esprits.

> « Wähntest du etwa,
> ich sollte das Leben hassen,
> in Wüsten fliehen,
> weil nicht alle
> Blütenträume reiften ? »

Ce poème a été écrit par le très jeune Goethe en 1774. Le *Frankenstein* de Mary Shelley semble être un distant et pourtant fidèle écho de cet ancien poème. L'élément intéressant est ce mot étrange de *Blütenträume*. C'est bien un rêve, le rêve de tous les hommes qui veulent conquérir le monde et son énergie. Mais il verse le sang d'une façon ou d'une autre, par la guerre et la souffrance, et le rêve est un cauchemar qui coûte à l'humanité un prix bien plus grand que de ne pas avoir tancé Dieu. Et pourtant Mary Shelley dépasse cette vision car même si le défi verse le sang sur l'humanité, il se termine en une épiphanie, en un nouveau rêve, le rêve qu'au-delà des cauchemars néfastes nous pouvons trouver des rêves humains et d'amour. L'amour est toujours le vainqueur dans de telles confrontations prométhéennes.

La vision du bateau rentrant à son port d'attache avec le bûcher brûlant du Dr Frankenstein dans le lointain et les cris, les gémissements et la souffrance de son fils involontairement criminel dans l'arrière-plan est une image merveilleuse de ce que l'humanité peut conquérir : l'amour, la responsabilité, la connaissance des limites humaines même si ces limites peuvent être repoussées peu à peu.

Mais ce final n'est-il pas un rêve en lui-même ? Le rêve que l'humanité peut être sensée et raisonnable ? Un rêve qui cache un cauchemar qui grouille bien plus profondément, le cauchemar qu'il y aura toujours quelqu'un qui aura un rêve si grand qu'il en deviendra un nouveau cauchemar pour l'humanité. Le rêve de Bismarck a lancé le cauchemar de la Première Guerre Mondiale qui a démarré le rêve d'Adolf Hitler qui a amené, et il n'était ni le seul initiateur ni le seul protagoniste, le pire de tous les cauchemars vécus par l'humanité. L'homme est une créature janusienne qui a la capacité parfaite de rêver trop grand et d'amener ainsi toutes sortes de cauchemars, de malédictions et de plaies sur ses voisins

humains. L'épiphanie que nous voyons dans *Mary Shelley's Frankenstein* n'est qu'un barreau supplémentaire qui mène à de nouveaux rêves janusiens, à de nouveaux cycles rêve-cauchemars-catastrophes.

On me dira que le roman est suffisant pour atteindre ces conclusions. Je répondrai que nous sommes des êtres visuels, que nous vivons en un temps visuel, et que l'œil et sa vision sont aujourd'hui le summum de notre conscience. Ainsi le film est plus fort que le roman, ne serait-ce que parce que le film est vu par un nombre infiniment plus grand de gens que le livre n'est lu. Et nous participons au cauchemar, nous portons le cauchemar en le voyant.

3- Les Marionnettes de Louis Richard

Louis Richard est le fondateur du Théâtre Louis Richard à Roubaix après 1870. Il a créé deux personnages, Gros Jacques et P'tit Louis, qui sont l'incarnation d'un personnage bien plus ancien connu en France sous le nom de Polichinelle. Notons qu'à Lyon une autre marionnette est aussi l'incarnation du même Polichinelle : Guignol. Notons également que ce Guignol et ce Polichinelle se retrouvent en Angleterre sous le nom de Punch, généralement associé à Judy.

Mais Polichinelle n'est pas une création du 19ème siècle. C'est une très vieille marionnette venue probablement de l'Inde et ayant traversé l'Europe suivant des chemins que nous ne connaissons pas avec exactitude, mais on le retrouve partout en Europe sous divers noms dans divers pays. Polichinelle en France, Pulcinella en Italie, Kasperl en Allemagne, Petrouchka en Russie, Jan Klaassen aux Pays-Bas, Vitez Lazlo en Hongrie, Don Cristobal en Espagne. Et bien d'autres. Cette marionnette était très populaire sur les marchés au Moyen Âge. Sa première caractéristique était qu'elle ne parlait pas normalement. Le marionnettiste utilisait une « pratique » pour parler, une sorte de sifflet placé dans sa bouche pour déformer sa voix, de telle sorte qu'elle devenait difficile à comprendre et, en même temps, étant artificielle, la marionnette pouvait être critique, caustique, sarcastique, humoristique concernant le monde et ses dirigeants. En d'autres termes, dans un monde où la liberté de parole était fort limitée, la marionnette pouvait dire à peu près n'importe quoi du fait de sa voix déformée.

Les incarnations modernes de ce personnage gardent ce ton caustique et ont tendance à être agressives à l'égard des autorités, particulièrement des juges et de la police. Guignol est célèbre pour ses bagarres avec les flics, et Punch avec sa femme. Gros Jacques dirige ses sarcasmes contre les gens autour de lui, les autorités, les patrons d'industrie, etc. Son *alter ego*, P'tit Louis prend aisément part à des bagarres. Ils ne parlent pas français mais picard, la langue dérivée du picard rural et devenue une langue industrielle et urbaine dans le Nord-Pas de Calais du fait du transfert massif de population rurale vers les industries urbaines. Ces deux personnages sont essentiels dans le genre de la « bamboche ». Ces « bamboches » étaient des comédies amusantes et distrayantes ajoutées aux grandes pièces présentées par Louis Richard lui-même. Les grandes pièces étaient en français et visaient à éduquer les ouvriers de l'industrie textile sur l'histoire nationale de la France ou les grands mythes de la culture plus générale. La « bamboche » a été ressuscitée par le nouveau Théâtre Louis Richard de 1980 à aujourd'hui. Elle parle encore le picard, une langue encore communément comprise dans la classe ouvrière de Roubaix, même parmi les jeunes qui parlent des formes créolisées de cette langue dans les quartiers populaires et dans la rue, tout autant que sur leur lieu de travail, même s'ils sont de descendance nord-africaine. La « bamboche » la plus

célèbre est *La Nativité* où Jésus est né quelque part à Roubaix entre une usine textile et une courée (habitat ouvrier de Roubaix, la plupart des courées ayant disparu, détruites, rénovées ou reconstruites). Cette pièce montre le profond sentiment religieux des ouvriers du 19ème siècle, mais c'est aussi un héritage des Fêtes des Fous du Moyen Âge : la réécriture de certains rites religieux sous une forme populaire mais respectueuse, forme parfaitement acceptée dans les églises en ce temps-là. Une autre « bamboche » célèbre, publiée en son temps dans le journal *Liberté* de Lille, est celle où Gros Jacques devient instituteur. De nombreux problèmes sont tournés en ridicule, par exemple l'incapacité à parler français pour les locaux. Cette « bamboche » démontre aussi une forte hostilité contre les Flamands qui résulte du refus de la grève par les Flamands de l'industrie textile souvent utilisés quand les ouvriers de langue picarde étaient en grève. Notons que Louis Richard lui-même était un immigrant flamand belge vers 1860. Il a décidé de s'intégrer, bien qu'il quittât rapidement l'industrie textile pour se consacrer aux marionnettes sous son nom français de Louis Richard.

Le Théâtre Louis Richard à Roubaix a été recréé vers 1980 par Alain Guillemin, André Leroux et l'un des petits-fils de Louis Richard, et il existe encore. Il a consacré beaucoup d'énergie à revivifier la tradition de Polichinelle et a écrit de nouveaux scénarios pour ce personnage. Ceci étant dit, nous allons considérer ce personnage du point de vue de rêve et cauchemar.

Polichinelle était un rebelle libre-penseur et iconoclaste, un hors-la-loi égoïste, égocentrique et parfois criminel, un clown ou un bouffon populaire. Il représentait le rêve des gens de pouvoir dire ce qu'ils voulaient alors même qu'ils ne le pouvaient pas. Polichinelle rejetait les autorités, considérait la vie et la mort comme des plaisanteries et n'hésitait pas à se battre où à tuer pour échapper à des situations difficiles. Au Moyen Âge Polichinelle était aussi la voix du peuple. Notons que puisque le marionnettiste utilisait la pratique pour parler il était protégé : ce n'était pas sa voix, donc il ne disait pas ce qu'il pensait mais seulement des clownerie absurdes. C'est la tradition du Carnaval où tout est mis sens dessus dessous, pendant une journée, ou bien la Fête des Fous ou des Ânes qui était jouée dans les églises et où l'évêque ou le Pape était transformé en âne. Nous retrouvons le même élément dans *The Play of Daniel (Ludus Danielis)*, opéra d'église joué à la fin du 12ème siècle dans la cathédrale de Bauvais et dans lequel le Roi, Darius, est transformé en âne. Notons que dans *Le Livre de Daniel* de l'*Ancient Testament*, c'est Nabuchodonozor qui est condamné par Dieu à vivre la vie des ânes et à manger de l'herbe jusqu'à son repentir pour un péché de vanité qui lui fit croire que son pouvoir venait de lui et non de Dieu. Polichinelle était une voix dérangeante mais acceptée du fait de la pratique qui en faisait un bouffon ou un clown conventionnel qui ne dérangeait pas la société mais seulement amusait les gens. C'était une convention et rien d'autre, mais cela permettait aux simples gens de trouver un exutoire dans la vie de tous les jours qui était totalement contrôlée par les autorités, et entre celles-ci l'église. Aussi ce rêve de mettre le monde sens dessus dessous, ce rêve tiré de la *Bible* de mettre ceux d'en haut en bas et vice versa, de renverser l'ordre social, ne devenait jamais un cauchemar du fait de ses limites conventionnelles.

Certains régimes du 20ème siècle ont utilisé certains de ces Polichinelles à leurs propres fins. Ce fut le cas des nazis en Allemagne qui ont utilisé Kasperl très largement pour attaquer la République de Weimar et ensuite propager leurs idées, en particulier l'antisémitisme, et ensuite pour justifier leur politique. Kasperl est encore entaché de cet abus

dont il fut la victime dans cette période historique. Notons que la musique folklorique traditionnelle, et en particulier les compositions pour vielle à roue, a souffert du même abus dans la même période, et cette musique commence tout juste à réémerger de cette connexion ou même collaboration supposées avec les Nazis. Dans nos sociétés démocratiques, Polichinelle a été réduit à n'être qu'une marionnette rigolote pour les enfants, alors même qu'il était autrefois une marionnette satirique pour adultes. Dans nos pays nous avons apprivoisé Polichinelle devenu un plaisantin ordinaire, tout comme en France et dans certains pays la musique folklorique, aujourd'hui appelée musique traditionnelle, a été réduite au rang d'un divertissement de village plutôt pour les vieux., une tradition en voie de disparition. Au cours des vingt dernières années ces formes d'art ont retrouvé des voies vers une nouvelle créativité et un nouveau public, qui n'est plus les enfants pour Polichinelle et les vieux pour la musique traditionnelle. Il suffit de s'intéresser au Festival International de Musique Traditionnelle de Saint Chartier en juillet pour comprendre l'immense évolution en cours. Le rêve est en train de renaître des cendres des abus ou des pronunciamento politiques.

Pour en revenir au Moyen Âge, nous devons dire que cette tradition du Carnaval pouvait devenir dangereuse pour les autorités, particulièrement l'Eglise. Nous allons prendre quelques exemples. A la fin du 13ème siècle, quand les premiers problèmes démographiques apparurent, puis quand la Grande Peste dite de la Mort Noire arriva en Europe au 14ème siècle (1338), une tendance austère se développa. Elle amena la fin des grandes joutes poétiques et musicales du Puy-en-Velay. Ce développement qui prêchait la nécessité de lutter contre le rire (simiesque), la comédie et autres distractions (qui effaçaient l'austère conscience religieuse de la mort) est parfaitement décrite dans *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco. Mais les personnages populaires ne meurent jamais. Ils survivent et deviennent de nouvelles entités si nécessaires. Cela est très clair quand nous considérons le conte. Le Polichinelle sarcastique est directement investi dans le populaire Till Eulenspiegel en Allemagne et Tyll Eulenspiegel en Flandres et aux Pays-Bas. L'objectif de ces contes est de faire rire. Une histoire courante est quand Till ou Tyll va dans un hôpital et guérit tout le monde en un ou deux jours en suggérant aux malades qu'il va choisir l'un d'eux pour le brûler et le réduire en poudre pour soigner les autres en les faisant manger ou boire cette poudre. Tyll fait rire les gens de leur propre naïveté et crédulité. Mais Tyll peut devenir beaucoup plus dangereux en Flandres. Aux 15ème et 16ème siècles il devient la personnification de la résistance du peuple à l'occupation espagnole, et donc la personnification du rêve de liberté. Et ce rêve devient un vrai cauchemar pour les Espagnols car ce rêve donne de la puissance à la lutte contre les Espagnols, menant ainsi à l'indépendance des Pays-Bas. Tyll n'est jamais très subtil ni politique. Il est grossier mais efficace : il pète au visage du Roi d'Espagne par exemple. Et cette grossièreté qui exprime une rébellion en utilisant une attitude ou une action irrespectueuse est encore vivante. Jules Mousseron, mineur et poète à Denain (un bastion du syndicat révolutionnaire des mineurs connu comme le « Jeune Syndicat », ville visitée par Emile Zola pour son *Germinal*, une place forte des communistes depuis 1920, et avant du Parti Socialiste de l'époque), à la fin du 19ème siècle et au début du 20ème siècle, écrivit de nombreux poèmes en picard, entre autres le suivant :

LA LUTTE DES CLASSES
« Un mineur qui s' prom'not par derrière el coron
N' veyot pas s'n ingénieur qui l' suivot d'un mètr' lon.

Pinsant qu'il est tout seul, el mineur s'achemine
Et fait soudain un pet qui buqu' comme un cop d' mine.
« C'est pour moi qu' vous fait's ça ? » qué l'ingénieur li dit.
« Ch'est pour vous ? répond l'autr' ; bé non non, ch'est pour mi ! »
Pis l'ouverrier s'in va, bertonnant in colère :
« Tous ces fainéants d' rich's, i faudrot tout lieu faire ! » »

Nous pouvons voir dans ce petit poème que la grossièreté du pet est à la fois utilisée pour nous faire rire mais aussi pour exprimer une certaine conscience sociale et peut-être politique. C'est exactement la même et double valeur que nous avons proposée concernant Tyll. Celui-ci est un rêve pour certaines gens, le rêve de la justice, de la liberté, mais il peut aussi être un cauchemar pour les autorités, les dirigeants, les riches, les puissants. Notons que l'humour de la poésie ci-dessus est fondé sur la mécompréhension de l'expression utilisée par l'ingénieur en français (l'ingénieur ne parlait pas picard). Pour l'ingénieur il signifiait l'insulte que représentait le pet. Mais pour le mineur, qui ne comprend pas le français correctement et ne le parle pas, cela signifie quelque chose de complètement différent : l'exploitation.

Mais ce 16ème siècle est extrêmement important pour l'articulation entre le rêve et le cauchemar qui sont tous les deux portés par les formes populaires d'art. Passons maintenant à des formes plus élaborées.

4- La musique

William Byrd, compositeur anglais élisabéthain (1543-1623) présenté à La Chaise-Dieu le 22 août 2001, composa son *Tribue Domine* dans le nouveau style en train d'émerger. Fondamentalement sa musique est binaire. Cependant ce morceau contient six parties (remarquons que six est le symbole de Salomon, un triangle ouvert vers le ciel est le triangle humain recevant la lumière de Dieu, et l'autre triangle ouvert vers la terre est le triangle de Dieu versant sa lumière dans le premier triangle humain. Les deux superposés donnent l'étoile de David). Mais plus encore, il utilise les quatre voix de telle sorte que l'on ait un mouvement sans cesse tournant d'une voix à l'autre dans son hymne polyphonique, de la basse à l'alto, puis retour à la basse et repassage à l'alto, etc. Nous avons l'impression fantastique que la musique tourne constamment. Il produit ainsi un mouvement tournant avec une musique binaire. Mais cette opposition entre la musique et l'effet est en parfait accord avec le contenu de l'hymne. Cet hymne est dédié à la Trinité. Le compositeur est catholique. Mais sa vision de la Trinité semble surprenante :

« Patrem unigenitum,
Filium de Patre unigenitum,
Spiritum Sanctum
de utroque procedentem
et in utroque permanentem,
sanctam et individuam Trinitatem,
unum Deum omnipotentem. »

Cette section est bien sûr totalement binaire dans la musique. Mais elle est aussi totalement binaire dans le langage : Patrem-Patre/unigenitum-unigenitum/de utroque – et - in utroque/procedentem-permanentem/sanctam – et – individuam. On peut voir des structures plus complexes : um/um-um/um-um/um-um (1+2+2+2 = 1+3x2 = 7, Notons le symbole de Salomon) ; tum/tum/tum-tum (4 mais seulement trois à la rime) ; tem/tem/tem/tem (4 tous à la rime) ; etc. Ce passage définit la Trinité et nous découvrons qu'il est fondamentalement binaire, la Trinité elle-même est rendue binaire par les deux adjectifs coordonnés, de la même façon que le troisième élément est rendu binaire par les deux extensions coordonnées. Mais le sens est lui aussi intéressant. Le père et le fils sont positionnés normalement, le fils étant l'émanation du père. Mais le saint esprit est à la fois l'émanation du père et du fils. Nous savons que tout vient du père et que le fils n'est que l'intermédiaire du père et qu'il propage le saint esprit qui émane du père. Plus encore, le saint esprit est dit résidant à la fois dans le père et le fils et la structure binaire rend égale cette résidence dans le père et dans le fils. Il s'ensuit que cette Trinité n'est pas une vraie Trinité. C'est une structure binaire sur laquelle se construit la structure ternaire, bien que le troisième élément ne soit en rien autonome. Ce n'est pas là du catholicisme standard. Nous avons ici la lutte entre la Trinité catholique et la Trinité anglicane. C'est la vision d'Henry VIII : le Roi est suprême et commande à deux entités égales mais inférieures : l'église et l'administration, l'archevêque de Cantorbury et le Chancelier. Nous avons le rêve des deux religions et le cauchemar qu'ils deviennent quand ils sont confrontés, tout comme le compositeur utilise une musique binaire et produit un effet ternaire. L'effet ternaire est contenu dans la musique binaire, tout comme le saint esprit est contenu dans les deux éléments de base, le père et le fils. Nous avons ici, et c'est un élément typique du baroque anglais de l'époque, la jonction se faisant sous Henry VIII, la jonction entre la musique binaire de l'époque et la musique populaire de la même période. La musique binaire du madrigal et la musique ternaire des danses populaires. Le madrigal anglais, la musique anglaise en général de cette période baroque, est original du fait de cette dualité musique-effet, base-construction. Et c'est un reflet de la lutte constante entre le catholicisme et le protestantisme avec le compromis de l'anglicanisme qui est la jonction du protestantisme binaire et du catholicisme ternaire. La négation de la Sainte Vierge a des conséquences directes sur la définition de la Trinité.

Quand nous comparons cette musique avec celle produite à la même époque sur le continent, nous savons que cela est spécifique à l'Angleterre. Sur le continent tout est binaire. On s'en remet au sens des mots et à eux seuls.

Mais nous devons aller plus loin dans cette dialectique rêve-cauchemar. Le compositeur flamand Clemens Non Papa (1515-1556) a composé une petite et célèbre pièce, *Qui consolabatur me*. Cette pièce n'a jamais été jouée telle qu'elle a été composée. Elle se fonde sur le triton qui est considéré comme laid, disgracieux et inharmonieux par les musiciens de son siècle. Les cinq voix sont opposées en deux tons différents et ces deux tons créent un accord permanent construit sur un triton et opposant le ténor et toutes les autres voix de ce même triton. A La Chaise-Dieu en 2001, les Tallis Scholars ont utilisé la solution proposée par Edward E. Lowinski en 1946 : ils ont abaissé la seconde partie du motet d'un demi ton pour se débarrasser du triton. Je pense que ce fut une erreur.

Le motet est entièrement dédié aux larmes et à l'amertume :

« Qui consolabatur me recessit a me ;
quaero quod volui et non invenio ;
fundent oculi mei lacrimas
quia repletus sum amaritudine. »

Nous avons une musique binaire et un langage binaire. L'amertume ne peut être qu'exprimée par un élément disruptif. Clemens voulait exprimer cela avec la musique. Il a utilisé un accord de triton à une époque où il était une règle de ne pas le faire. Cela ne pouvait donc pas être de la négligence. Cela se devait d'être une décision volontaire. Je regrette que cette amertume, exprimée par un triton supposé être inharmonieux, n'ait pas été donnée à entendre par les Tallis Scholars à La Chaise-Dieu. Il doit y avoir une façon de garder la musique telle quelle et d'utiliser l'accord « inharmonieux » pour exprimer l'amertume et les larmes du compositeur. Ce triton exprime un cauchemar et on le réduit à un rêve.

Mais plus encore : le compositeur pleure car il a été abandonné par son « ami » et parce que ce qu'il désire ne peut pas être trouvé. Il a un rêve, un rêve d'amitié ou d'amour et ce rêve ne peut pas trouver l'objet de sa réalisation. Aussi il pleure et son rêve insatisfait devient un cauchemar. Mais c'est aussi la période où les Flandres et les Pays-Bas essaient de se débarrasser de l'occupation espagnole. Aussi ce petit motet a un contexte bien plus large, ainsi qu'éventuellement un sens, que simplement des larmes superficielles. C'est aussi l'époque où la « paix » de l'unité religieuse est brisée par la division apportée par la Réforme. C'est un autre contexte encore plus large. Et ce contexte justifie les larmes causées par le sentiment d'être abandonné. En d'autres termes, même si la méthode utilisée par le compositeur est maladroite (je n'en jugerai pas), son utilisation de l'accord de triton exprime toutes ces frustrations. Son rêve est perdu. Il vit un cauchemar. Il utilise une musique qui a des règles (les règles musicales sont le rêve de vouloir produire une musique harmonieuse). Il brise une règle pour exprimer son cauchemar. Et cette règle brisée devient le cauchemar des musiciens et apparemment l'a été pendant quatre siècles, l'est depuis quatre siècles.

Cette pièce de musique nous ramène aux Flandres et aux Pays-Bas, à Tyll. Et nous y revenons avec un nouveau chapitre, cette fois concernant la pièce *Egmont* de Goethe.

5- La pièce *Egmont* de Goethe

Cette pièce est extrêmement ambiguë et dramatique. Egmont a un ami, Oranien. Tous les deux luttent contre les Espagnols pour la libération et l'indépendance des Pays-Bas et des Flandres. Oranien est prêt à accepter un compromis et à se satisfaire de l'indépendance des Pays-Bas, remettant les Flandres à plus tard. Egmont veut combattre jusqu'à la fin. Le Roi d'Espagne envoie le Duc d'Albe pour ramener la paix dans ces provinces. Albe est impitoyable et particulièrement violent. Ensuite Egmont est aussi divisé entre deux conceptions de l'amour pour son amie Klärchen. Il aimerait être aimé en tant qu'homme, mais elle n'aime que le héros national. Aussi elle le pousse dans une position extrême : lutter toujours, jusqu'à la mort.

« **Klärchen** : ***Lass mich schweigen*** ! Lass mich dich halten. Lass mich dir in die Augen sehen, alles drin finden, Trost und Hoffnung und Freude und Kummer. Sag' mir ! Sage ! Ich begreife nicht ! Bist du Egmont ? der Graf Egmont ? der Grosse Egmont, der so viel aussehn macht, von dem in den Zeitungen sthet, an dem die Provinzen hängen ?
Egmont : Nein, Klärchen ; das bin ich nicht.
Klärchen : Wie ?
Egmont : Siehst du, Klärchen ! – ***Lass mich sitzen*** ! – Jener Egmont is ein verdriesslicher, steifer, kalter Egmont, der an sich halten, bald dieses, bald jenes Gesicht machen muss, geplagt, verkannt, verwickelt ist, wenn ich die Leute für froh und fröhlich halten ; geliebt von einem Volke, dass nicht weiss, was es will ; geerht und in die Höhe getragen von einer Menge, mit der nichts anzufangen ist ; umgeben von Freunden, denen er sich nicht überlassen darf, beobachtet von Menschen, die ihm auf alle Weise beikommen möchten ; arbeitend und sich bemühend, oft ohne Zweck, meist ohne Lohn – o ***lass mich schweigen***, wie es dem ergeht, wie es dem zu Mute ist ! Aber dieser, Klärchen, der ist ruhig, offen, glücklich, geliebt und gekannt von dem besten Herzen, das auch er ganz kennt und mit voller Liebe und Zutrauen an das seine drückt. Das ist dein Egmont !
Klärchen : ***So lass mich sterben*** ! Die Welt hat keine Freuden auf diese. » (*Egmont*, III, 2)

Ce court passage contient l'entier du problème. Klärchen n'a que le rêve de la liberté et de l'indépendance. Elle ne voit en Egmont que ce rêve, ou celui qui peut réaliser ce rêve. Elle est aveugle à tout le reste, particulièrement à l'amour comme sentiment intime. Elle n'est émue que par l'image publique qu'Egmont porte bon gré mal gré. Nous pouvons suivre la réaction d'Egmont. Debout, comme le héros qu'il est, il demande l'autorisation de s'asseoir, de descendre de son piédestal héroïque. Il en arrive à une transition dans sa réponse, de la description du personnage public à celle d'une personne privée, intime, aimante qu'il veut être. Cette transition est marquée par l'écho de la phrase de Klärchen qu'elle a utilisée pour introduire sa vision d'Egmont : *« lass mich schweigen ! »* Mais elle l'avait utilisée pour introduire son rêve concernant Egmont. Il l'utilise pour introduire la vraie vision intérieure qu'il aimerait qu'elle ait de lui-même. Mais cette vision est brutalement interrompue par Klärchen avec un écho déformé de la même phrase : *« So lass mich sterben ! »* Elle introduit sa mort dans le tableau et force Egmont à être le héros qu'il est mais qu'il ne voudrait pas être à jamais. Puisqu'il l'aime il doit continuer sa lutte héroïque même si celle-ci signifie le refus de tout compromis et mène à la mort. Son *pronunciamento* devient un arrêt de mort pour Egmont. Nous voyons ici que le rêve de Klärchen, rêve de liberté pour le peuple des Flandres, devient le cauchemar d'Egmont car son rêve d'amour privé pour Klärchen est rejeté par celle-ci. Le rêve d'Egmont pour la liberté des Flandres, rêve qui pourrait être plus raisonné, plus modéré peut-être, certainement plus réaliste, si son amour privé pour Klärchen

était accepté, devient son cauchemar car elle refuse cette vision et il devra continuer la lutte jusqu'à la mort, une mort qu'elle introduit elle-même dans le tableau.

Mais malheureusement, elle mourra la première, et il sera mis en prison par Albe et condamné à mort. Voilà un nouveau niveau de rêve et cauchemar : il est en prison et il va s'endormir.

> « Süsser schlaf ! Du kommst wie ein reines Glück, ungebeten, unerfleht am willigsten. Du lösest die Knoten der strengen Gedanken, vermischest alle Bilder der Freude und der Schmerzes ; ungehindert fliesst der Kreis innerer Harmonien, und eingehüllt in gefälligen ***Wahnsinn***, versinken wir und hören auf, zu sein. » (*Egmont*, V, 2)

Nous sommes très loin du monologue d'Hamlet sur dormir et rêver, le tout menant à la mort. Ici le rêve qui va prendre forme est définitivement appelé « *Wahnsinn* », un délire, un cauchemar. Mais, sur la scène, le rêve ou le cauchemar est rendu visible pour les spectateurs. Les didascalies de Goethe décrivent l'apparition, la vision en forme de rêve. Ici j'aimerais passer à un autre niveau de cette pièce. Beethoven a composé la musique de scène, et cette musique serait probablement restée fort peu connue, étant liée à la pièce elle-même qui n'a pas été et n'est pas très souvent jouée, si Franz Grillparzer n'avait pas écrit en 1831 un résumé de la pièce pour accompagner la musique. La citation ci-dessus de Goethe est utilisée par Grillparzer sans modifications. Mais je vais citer maintenant la description du rêve par Grillparzer. Elle est plus courte mais le sens est parfaitement le même.

> « Narrator :
> Die Mauer öffnet sich. Auf einer Wolke schwebt
> Ein göttlich Frauenbild in Himmelsklarheit.
> Die Freiheit neigt sich sanft dem Ruhenden
> Und Klärchens Auge schaut ihn traurig an.
> Den lebensfrohen, todgeweihten Mann.
> Dann hebt der Blick wie klagend sich empor
> Um Segen fichend an des Himmels Tor.
>
> Nun weicht die Trauer strahlender Verklärung,
> Der Freude Lächeln spielt um Klärchens Mund :
> Die stolze Zuversicht spricht aus den Mienen,
> Dass Egmonts Tod – Vernichtung nicht bedeutet,
> Dass seinem Blute Freiheit noch entspriesst.
> Dem Sieger reicht sie still den Lorbeerkranz,
> Sein Haupt umschimmert überird'scher Glanz.
>
> Der trommel Klang verscheucht die Traumgestalt.
> Egmont erwacht. » (Grillparzer, Beethoven, *Egmont*)

Ici nous avons la vision de Klärchen sanctifiant la mort d'Egmont. Elle l'a poussé dans une lutte totale qui ne pouvait signifier que la mort, et maintenant elle lui donne la

couronne de la victoire. Mais la victoire d'Egmont est vaine en termes d'histoire réelle. Les Flandres sont encore sous la domination espagnole. Mais elle lui remet la couronne de sa victoire à elle. Elle a gagné sa bataille à elle, s'assurer qu'il irait jusqu'au bout et qu'ils seraient réunifiés dans la mort. Le rêve est écrasé par Albe mais aussi par Klärchen. C'est l'amour d'Egmont qui a produit cette fin tragique. Cette apparition en forme de rêve est donc une certaine glorification de l'action d'Egmont, mais aussi l'expression de la ruine totale que Klärchen a apportée tout à la fois à Egmont et aux Flandres, une ruine dont elle n'a pas conscience. Comment pouvons-nous la qualifier ? Un mauvais ange, probablement, au moins mal inspiré. Bien sûr Goethe va dans un autre sens, et nous devons en revenir au texte. Egmont, après son réveil, dit :

> « Verschwunden ist der Kranz ! Du schönes Bild, das Licht des Tages verscheucht ! Ja, sie waren's, sie waren vereint, die beiden süssesten Freuden meines Herzens. Die göttliche Freiheit, von meiner Geliebten borgte sie die Gestalt ; das reizende Mädchen kleidete sich in der Freundin himmlisches Gewand. In einem ernsten Augenblick erscheinen sie vereinigt, ernster als lieblich. Mit blutbefleckten Sohlen trat sie vor mir auf, die wehenden Falten des Saumes mit Blut befleckt. Es war mein Blut and vieler Edeln Blut. Nein, es ward nicht umsonst vergossen ! Schreitet durch ! Braves Folk ! Die Siegesgöttin führt dich an ! Und wie das Meer durch eure Dämme bricht, so brecht, so reisst den Wall der Tyrannei zusammen, und schwemmt ersaüfend sie von ihrem Grunde, den sie sich anmasst, weg ! « (Goethe, *Egmont*, V, 2)

Nous voyons comment Egmont unifie totalement les deux dimensions : la liberté et l'amour, dans la même personne. La Déesse de la liberté, de la lutte, de la libération, et Klärchen, ne font qu'une. Egmont ne perçoit que le côté rêve du rêve, mais non le côté cauchemar, le fait que la défaite et la mort auraient pu être évitées, si l'amour avait prévalu. Mais quand celle que vous aimez vous impose la lutte jusqu'à la mort, il n'y a aucun moyen de réaliser ni l'amour, ni la liberté, et la victoire ne peut arriver que dans un rêve en unissant un amour qui ne sera jamais satisfait et une liberté qui ne sera acquise que plusieurs siècles plus tard.

Etrangement, cet *Egmont* nous fait penser à une autre pièce de Goethe, *Faust*. Nous avons essayé de trouver une ligne similaire. Nous avons remonté au *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe, et il n'y a pas de connection. Faustus est damné et condamné, sans la moindre échappatoire, car il a simplement vendu son âme par orgueil et vanité. Toute différente est la situation du Faust de Goethe. Dans *Faust (Erste Teil)*, la seule partie que nous allons considérer, sachant que dans la deuxième partie il est racheté, nous avons un rêve à la fin et ce rêve est intéressant.

Tout d'abord il est directement lié à la fin de *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare, et il s'agit d'un *« Walpurgisnachtstraum »*. Nous allons examiner la relation entre le *Dream* et le *Traum*.

Tout d'abord la fin de *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare. Cette comédie est un rêve dans lequel quelques humains dans une forêt sont engagés dans une aventure avec toutes sortes d'esprits, d'elfes et autre êtres sylvestres. La dernière scène de cette pièce est la conclusion donnée par Puck, puis une chanson et une danse réalisées par Oberon et Titania et leur suite. Puck aura le dernier mot. Il est intéressant de voir que ce conte de fées, cette légère et délicieuse comédie est souvent vue comme un drame par certains qui ne connaissent pas la pièce elle-même, mais seulement l'utilisation qui en est faite dans le film *The Dead Poets Society*, car la vision très rapide de quelques extraits, particulièrement de la fin, est transformée en un suicide tragique par le jeune étudiant qui jouait Puck dans la pièce. Son suicide, pratiquement en costume de scène, du moins avec la couronne sur la tête, est vu comme une répétition de la crucifixion du Christ : la poitrine nue, la couronne (ayant tout à coup l'air de la célèbre couronne d'épines) sur la tête, dans la nuit noire, pleurant, ce jeune étudiant a réellement l'air d'être le Christ tel qu'on le voit dans de nombreux films le concernant ou dans de nombreuses églises : le rêve de la pièce et le triomphe de la pièce, le rêve de l'étudiant qui voulait ce triomphe juste pour une soirée, devient une tragédie, un cauchemar, du fait de la décision colérique et méprisante du père et de l'attitude soumise et lâche de la mère. Mais revenons-en à Shakespeare.

Puck : Now the hungry lion roars,
And the wolf behowls the moon ;
Whilst the heavy ploughman snores,
All with weary task fordone.
Now the wasted brands do glow,
Whilst the scritch-owl, scritching loud
Puts the wretch that lies in woe
In remembrance of a shroud.
Now it is the time of night
That the graves, all gaping wide,
Everyone lets forth its sprite,
In the church-way paths to glide :
And we fairies, that do run
By the triple Hecate's team,
From the presence of the sun
Following darkness like a dream,
Now are frolic ; not a mouse
Shall disturb this hallow'd house :
I am sent with broom before,
To sweep the dust behind the door.

Oberon : Through this house give glimmering light,
By the dead and drowsy fire :
Every elf and fairy sprite
Hop as light as bird from brier :
And this ditty, after me,
Sing and dance it trippingly.

Titania : First, rehearse your song by rote,
To each word a warbling note,
Hand in hand with fairy grace,
Will we sing and bless this place.

Oberon : Now, until the break of day,
Through this house each fairy stray,
To the best bride-bed will we,
Which by us shall blessed be ;
And the issue there create
Ever shall be fortunate.
So shall all the couples three
Ever true in loving be ;
And the blots of Nature's hand
Shall not in their issue stand :
Never mole, hare-lip nor scar,
Nor mark prodigious, such as are
Despipsed in nativity,
Shall upon their children be. –
With this field-dew consecrate,
Every fairy take his gate ;
And each several chamber bless,
Through this palace, with sweet peace ;
E'ver shall in safety rest,
And the owner of it blest.
Trip away :
Make no stay :
Meet me all by break of day.

Puck : If we shadows have offended,
Think but this – and all is mended –
That you have but slumber'd here
While these visions did appear.
And this weak and idle theme,
No more yielding but a dream,
Gentles, do not reprehend ;
If you pardon, we will mend.
And, as I am an honest Puck,
If we have unearned luck
Now to 'scape the serpent's tongue,
We will make amends ere long ;
Else the Puck a liar call :
So, goodnight unto you all.
Give me your hands, if we be friends.

> And Robin shall restore amends. » (*A Midsummer Night's Dream*, V, 2)

Il y a un léger changement d'atmosphère dans la scène. Dans le premier discours de Puck nous avons des éléments faisant référence à la face sombre de la nuit : *lion, wolf, scritch-owl, woe, shroud, graves, gaping wide, sprite, church-way paths, triple Hecate's team* (Ce dernier élément nous rappelle la *thrice-crowned queen of night* de *As You Like It*, III, 2, 2, désignant Diana, ou Artemis qui est la jonction de trois déesses : Selene, la déesse de la lune et de la nuit, Hecate, la déesse de l'enfer, et Diana ou Artemis, la déesse des forêts et des jeunes animaux. Dans *As You Like It*, l'accent est mis sur Selene, dans *A Midsummer Night's Dream*, l'accent est mis sur Hecate.) Puis un changement a lieu à la fin de ce discours : *dream, frolic, not a mouse shall disturb, hallow'd house, to sweep the dust behind the door*. Cette atmosphère va survivre jusqu'à la fin. Les esprits qui sortent des tombes, en d'autres termes les spectres, deviennent des fées, et qui plus est de bonnes fées. Elles bénissent les trois mariages, les trois couples et elles bénissent leurs futurs enfants. Le nombre même de couples est essentiel : trois (allusion à *triple Hecate*), car il représente trois fois deux, soient six, soit le symbole de Salomon, le symbole de l'humanité bénie par Dieu, de la coupe humaine largement ouverte vers le ciel pour recevoir la lumière que Dieu verse généreusement de sa propre coupe vers la terre. Et *triple Hecate* trouve un écho dans les maux qu'Oberon énumère : trois d'abord (*Never mole, hare-lip, nor scar*), mais aussitôt amenés à quatre (*Nor mark prodigious*), à la fois par le quatrième mal générique, mais aussi par la seconde instance de *nor*. Puis, la conclusion de Puck n'est qu'un « bonne nuit » poli au public, en même temps qu'une réassertion que tout n'était qu'un rêve, et que les esprits enlinceulés du début ne sont plus que des ombres. Ainsi nous sommes dans un monde surréel, mais un monde féerique, en rien un monde dangereux. Le rêve reste un rêve, et les esprits ne deviennent jamais des spectres ou des morts-vivants. Le rêve n'est pas un cauchemar.

L'utilisation que Goethe fait de cette référence dans *Faust* est complètement différente : *Walpurgisnachtstraum, oder Oberons und Titanias goldne Hochzeit*. Immédiatement, dès le titre nous célébrons un quatrième mariage. Cela ne va pas élever les trois premiers au nombre de quatre. Cela va détruire le symbole divin que portaient les trois mariages précédents. Nous ne sommes pas dans Shakespeare et ici ce mariage supplémentaire (à la différence des quatre mariages de *As You Like It*, signifiant la perfection de quatre multipliée par deux, soit dit en passant la perfection christique) est la perversion du rêve décrit par Shakespeare. Mais voyons les détails.

Nous sommes d'emblée surpris car cette scène ne contient rien de diabolique ou d'effrayant. En fait c'est une scène amusante, sarcastique, même caustique, avec des personnes, chacun chantant une strophe, représentant tout l'ordre établi du monde de l'époque : *Theatermeister, Orthodox, Nordischer Künstler, Purist, Kapellmeister, Hennings, Musaget, Ci-devant Genius der Zeit, Weltkind, Tanzmeister, Fiedler, Dogmatiker, Idealist, Realist, Supernaturalist, Skeptiker, Die Gewandten, Die Unbehilflichen, Die Massiven*. Ces gens sont soit des artistes, des critiques, des philosophes ou des hommes politiques. Selon les diverses éditions il est pratiquement impossible de savoir quelles étaient les cibles de Goethe. Le ton général est léger et extrêmement critique des gens en position de pouvoir au temps de Goethe. En d'autres termes, cela n'a aucune incidence sur l'action principale de la pièce.

Je suis alors allé vers la scène précédente : *Walpurgisnacht*. A nouveau, dans ce sabbat, nous ne trouvons qu'amusement et distraction, rien de menaçant, d'étrange ou d'effrayant. Cela a l'air d'une grande fête patronale de village et tous sont là pour s'amuser et se détendre. Encore une fois le ton a peu à voir avec le drame lui-même.

Quand nous considérons le drame, ces deux scènes sont positionnées après l'assassinat du frère de Gretchen et le rejet de Gretchen qui s'ensuit pour la perte de sa pureté pour quelque aventure amoureuse évanescente, et avant la scène dans la prison où Gretchen va mourir et où Faust essaie de la faire sortir, mais elle a été privée de son bébé et elle est complètement perdue. Aussi refuse-t-elle de suivre Faust et de s'échapper, préférant son sort et la mort. Faust s'échappe de justesse grâce à l'insistance de Méphistophélès.

Pourquoi Goethe insère-t-il ces deux scènes de rêve et de distraction légère, allant jusqu'à un tableau sarcastique de l'ordre établi de son temps ? En d'autres termes, le rêve n'est rien d'autre qu'un rêve de plaisir et de joie pour nous seuls, au milieu du moment le plus intense du drame, coupant celui-ci en deux et se positionnant là sans liens avec le reste. Le drame est le cauchemar, et le sabbat des sorcières en forme de rêve est une distraction pour le public, et pour Faust. Pour trouver la raison de cette particularité structurelle nous devons remonter au début de la pièce, en fait au *Vorspiel auf dem Theater*. Là tout est expliqué. Le *Direktor* exige :

> « Wie machen wir's, dass alles frisch und neu
> und mit Bedeutung auch gefällig sei. » (*Faust, Vorspiel auf dem theatre*, 47-48)

C'est une exigence lourde de nouvelles méthodes et de nouvelles sensations qui doivent avoir un sens, donc une certaine profondeur, et c'est le drame et la damnation de Faust, et en même temps nous apporter du plaisir et de l'amusement (*gefällig*). C'est le célèbre mélange des genres, comédie, tragédie ou drame. On suppose que Goethe a emprunté cela aux Anglais, en particulier à Shakespeare et Marlowe. Mais Goethe le pousse à un extrême extraordinaire en positionnant deux longues scènes amusantes entre les deux moments essentiels du final tragique de la pièce. Nous devons élargir notre approche. Nous rencontrons alors Marshall McLuhan (*Understanding Media*). Le théâtre est un média, comme l'écriture ou la parole ou comme tout autre média des temps modernes. McLuhan se pose en opposition à une idée très standard dans notre monde :

> « Our conventional response to all media, namely that it is how they are used that counts, is the numb stance of the technological idiot. » (p. 18)

Nous allons essayer d'éviter ce traquenard et de comprendre intelligement ce qu'il dit.

Son idée générale est que l'imprimerie a introduit un mode de pensée qui considère *« uniform and continuous habits* [as] *a sign of intelligence »* (p. 17). Puis il considère que *« the effects of technology do not occur at the level of opinion or concepts but alter sense ratios or patterns of perception steadily and without any resistance. »* (p. 18) Le théâtre de

ce 18ème siècle est le *« hot medium »* de l'époque, car il a une haute définition et est bien rempli de données. En d'autres termes, il est un média complet. C'est de la musique, de la parole, des effets visuels comme le décor, les costumes, le jeu des acteurs, et du sens en plus. Aussi l'effet d'un « hot medium » comme celui-ci doit changer notre perception du monde et de l'art. Il doit être une vision complète de la vie, la façade aussi bien que l'arrière, les côtés et le dessus, tout comme la peinture cubiste. Et c'est exactement ce que fait Goethe ici : il nous donne une vision qui n'est en rien centrée sur le seul drame, mais sur la vie dans toutes ses dimensions. En d'autres termes Goethe atteint le niveau du mythe qui doit être la *« contraction or implosion of any process »* (p. 25). Contraction parce que Faust perd sa capacité, ou plutôt son habitude d'analyser les choses selon une division linéaire de la vie en arguments successifs reliés entre eux par une vue intellectuelle qui pose que le complexe – et la vie, le plaisir, la mort, le diable et Dieu sont complexes – doit être divisé en éléments successifs simples (approche cartésienne). La contraction signifie que tout est saisi comme un tout contenant toutes sortes de contradictions et d'éléments contradictoires. Implosion car le rassemblement d'éléments contradictoires, qui travaillent pratiquement de façon simultanée, produisent une réalité (ici une pièce) qui semble aller dans tous les sens, suivre toutes sortes de trajectoires différentes. Ici Goethe n'a fait que réaliser ce que McLuhan théorisera plus tard :

> « Concern with *effect* rather than *meaning* is a basic change of our electric time, for effect involves the total situation, and not a single level of information movement. » (p. 26)

Pourquoi cela se produit-il à la fin du 18ème siècle ? McLuhan emprunte la réponse à Curt Sachs (*World History of the Dance*) :

> « The rise of the waltz … was a result of that longing for truth, simplicity, closeness to nature, and primitivism, which the last two thirds of the eighteenth century fulfilled. » (in McLuhan, p. 22)

Ceci est un élément essentiel. Mozart a refusé de couper en tranches la réalité et il recherchait la totalité même si cela signifiait la perturbation ou le changement d'habitudes et de visions. Il voulait un ballet ou du moins de la danse dans le *Le Nozze di Figaro*, en dépit de la règle qui interdisait la danse dans l'opéra à l'époque à Vienne. Il voulait vivre complètement, avec la plus extrême intensité, à la fois dans sa vie et dans sa musique, et cela le mena à la mort. Il voulait que l'opéra en revienne aux simples mythes populaires comme celui de *Die Zauberflöte*, à la simple vie moderne comme dans *Le Nozze di Figaro*, à la vie simple et multiforme dans *Don Giovanni*, etc. La danse était essentielle et il posa, plus ou moins, le rythme de la valse dans sa recherche de rythmes et de danses légères, populaires et ternaires.

Cette approche est dérangeante, mais seulement pour l'ordre établi et non pour le public populaire. Et c'est là que nous sommes avec *Faust*. Goethe attaque l'ordre établi de deux façons : sa vision totale et multifacette, et sa façon de se moquer de cet ordre établi. Et puisque dans la vie nous pouvons vivre le plus dense des drames et pourtant avoir des

moments, intérieurs ou extérieurs, de joie, de visions de rêve, de plaisir, de distraction, nous nous devons d'avoir cela dans *Faust*. Et cela ne brise pas la ligne d'action ni l'intensité du drame, mais cela le rend réel dans la vie réelle, car il est enchâssé dans une vision complète de ce qu'est la vie : multiple et multicolore sans le moindre sens de dignité ou exigence de logique. Goethe devient Méphistophélès lui-même et joue des tours au public pour le distraire et le charmer. Et il y réussit de nombreuses façons. Il utilise tous les questionnements du 18ème siècle, des philosophes, et tout le bouillonnement qu'ils ont apporté dans la société, pour utiliser un media différent qui soit suffisamment chaud pour altérer les rapports des sens et pour remettre la raison, le raisonnement, l'intelligence et l'intellectualisme à leur place, c'est-à-dire une approche détendue sinon brouillonne de la vie. Nous devons comprendre alors que ce rêve de l'auteur de capturer la vie dans sa multiplicité devient un cauchemar pour la société car il change la façon dont les gens voient la réalité et la société, pas seulement voient d'ailleurs, mais aussi entendent et palpent, sentent et goûtent. En d'autres termes cela annonce un changement qui est si profond dans la conscience des hommes et des femmes qu'il peut être considéré comme le premier pas vers une révolution. Quand ce même rêve d'un théâtre totalement vivant fut introduit en France par Victor Hugo, cela lança la fameuse bataille d'*Hernani*.

Mais pourquoi les Allemands, puis plus tard les Français ont-ils dû en revenir à Shakespeare et Marlowe pour trouver un « modèle » pour leur désir de changer le média du théâtre ?

La réponse est simple. Les Elisabéthains ont été la première génération de dramaturges de notre monde à continuer la révolution de l'imprimerie, qui a introduit un mode de pensée non linéaire, avec un mode de jeu théâtral non linéaire, en donnant une vision complète de la vie dans sa réalité contrastée et dans ses contradictions explosives. Ils furent les premiers à considérer que nous pouvions rire dans le pire des drames et que nous pouvions connaître le plaisir de diverses façons et en même temps. Notons que c'est le principe même des Messes ou Fêtes des Ânes ou des Fous du Moyen Âge. Et nous retrouvons McLuhan :

> « The hybrid or the meeting of two media is a moment of truth and revelation from which new form is born. For the parallel between two media holds us on the frontiers between forms that snap us out of the Narcissus-narcosis. The moment of the meeting of media is a moment of freedom and release from the ordinary trance and numbness imposed by them on our senses. » (p. 55)

Ici je traite de la comédie et de la tragédie, ou du drame, comme deux médias différents qui avaient été très nettement séparés dans la tradition théâtrale, en commençant par les Grecs, sauf en ce qui concerne la tradition élisabéthaine. Nous reviendrons à cette idée qui est très complexe. L'idée générale est qu'un nouveau média change notre rapport des sens et produit une transe et-puis/ou une torpeur en nous. Une transe d'abord du fait de la nouveauté mais une torpeur qui est la défense naturelle de notre système nerveux central contre cette nouveauté, car une nouveauté dans le champ médiatique est une extension de nos

sens, ou de l'un de nos sens, et cette extension, c'est-à-dire la projection d'une faculté interne vers l'extérieur, est ressentie comme une attaque de notre intégrité et ainsi comme une mutilation. La meilleure défense contre cette mutilation qui provoque un sentiment de malaise, c'est de la rejeter et de développer une torpeur qui nous renferme sur nous-mêmes, sur notre image narcissique de nous-mêmes. Nous pouvons dire ici que ceux qui acceptent l'extension connaîtront une transe durable de plaisir ou de jouissance, et que ceux qui la refusent connaîtront un état de torpeur. Dans ce second cas la lutte contre la mutilation peut devenir active et donc agressive soit contre ce qui apporte ce sentiment de mutilation soit ceux qui défendent les nouveaux médias ou le nouveau mélange de médias qui provoquent ce sentiment de mutilation. Ceci explique très bien la bataille d'*Hernani* à Paris. Ceci explique aussi très bien les réactions hostiles de l'ordre établi en Allemagne à l'époque du *Sturm und Drang*, des jeunes auteurs Goethe et Schiller, contre cette nouvelle approche artistique. Et ceci explique très bien aussi le *Walpurgisnachtstraum*, qui est la réponse de Goethe à cet ordre établi hostile. Nous devrons discuter plus avant cette idée que le mélange des genres est équivalent au mélange des médias, que des genres sont des médias. J'étendrai même la notion de médias aux styles.

Pour en revenir à *Faust*, cette approche permet une nouvelle analyse de la pièce. Il n'y a pas un seul point de vue dans la pièce. Faust lui même change de point de vue, d'approche, de vision, de rapport des sens. Mais nous avons le point de vue de Faust qui consiste à jouir de la vie, réelle ou surréelle, autant que peut se faire, à la fois les sentiments dramatiques et les sentiments distractifs. Il aime Gretchen profondément et sincèrement, tout autant qu'il la considère comme un outil, un jouet, une passion pour distraire son cœur. Puis nous avons Méphistophélès. De la même façon il est au moins duel. Son objectif est de capturer Faust pour donner une leçon à Dieu lui-même, du fait du marché qu'il conclut avec Dieu dans le *Prolog in Himmel*. En même temps il est indifférent à ce marché parcequ'il a son propre monde et ses propres gens et que Faust est une sorte de trophée qu'il leur apporte. Mais également il veut convaincre Faust que l'enfer est meilleur que le paradis. Quel est son véritable objectif ? Nous ne pouvons le dire. Quand Faust est complètement damné, après la *Walpurgisnacht*, il le sauve de la mort humaine, bien qu'il ait gagné son marché, qu'il ait gagné une âme pour son royaume. Pourquoi le sauve-t-il donc ? Gretchen n'est pas meilleure en cela. Elle est profondément chrétienne et elle respecte profondément Dieu et sa loi. Et pourtant elle est profondément attirée par les bijoux et les hommes, Faust en premier lieu. Elle ne sait pas choisir. Elle se donne à son amant, sachant que c'est vanité et en vain. Pourtant elle continue à croire que Dieu ne l'a pas condamnée. Elle voit son propre frère tué par son amant, et pourtant elle ne considère pas ce passant comme un criminel ou une personne abominable. Finalement elle ne le reconnaît pas, et pourtant elle le reconnaît aussi, suivant le moment, les deux à la fois, d'où le sentiment de folie qui monte d'elle. Elle voudrait continuer à le fréquenter mais elle ne peut pas échapper à son destin et à sa mort. Elle accepte à la fois l'attirance qu'elle ressent pour l'homme et l'attirance qu'elle ressent pour la mort et son devoir de mort.

Aussi, à la fin de cette pièce nous ne savons pas si nous avons vécu un rêve ou si nous avons fait l'expérience d'un cauchemar. Et tous les personnages sont dans cette situation. Aucun choix n'a vraiment été fait par qui que ce soit, même par Gretchen quand elle décide de rester et de faire face à la mort, car elle ne reste pas pour se confronter à la mort par repentir, mais seulement suivant une certaine habitude, un certain devoir profondément

inscrit en elle par sa mère. Elle ne craint pas Dieu et elle n'a pas vraiment demandé son pardon. Aussi elle accepte son destin mais avec une âme entachée, et donc sans la moindre chance de passer la bonne porte. Et si elle est damnée, pourquoi n'accepte-t-elle pas de suivre son amant ? Un peu plus ou un peu moins de damnation n'est rien quand on sait sur quel pied danser. Elle sait tout cela et pourtant elle ne peut pas accepter de changer le rapport de ses sens suffisamment pour rejeter la pensée linéaire de la loi de Dieu et du châtiment de Dieu, de la nature irréparable de son péché. A la fin, elle est totalement, dans sa dernière décision, esclave d'une pensée linéaire et logique, tandis que Faust échappe à ce malheur et s'enfuit de la cellule vers une vie irrationnelle, vers une expérience chaotique, vers implosion et contraction.

C'est probablement pourquoi cette pièce a eu une bien plus grande influence et bien plus d'avenir que la précédente, *Egmont*, dans laquelle Egmont était complètement écrasé par son amour qui lui dictait ce qu'il avait à faire, même si, à un certain moment, il pensait que c'était la chose la plus absurde. Egmont suivait un chemin rectiligne. Faust suit le chemin le plus erratique que l'on puisse imaginer. Egmont est la fin d'une période, bien qu'il annonce la suivante, mais seulement de façon intellectuelle. Faust est le début d'une période nouvelle et il l'ouvre par une redistribution complète de la logique, en mettant le monde et notre vision du monde sens dessus dessous.

Nous pouvons rêver d'une approche logique de la vie, mais Faust ne nous fournit que le bric-à-brac cauchemardesque d'un désordre insensé.

6- Autres cas de mélange des médias et d'hybridation

Nous allons étudier le cas anglais des 16ème et 17ème siècles.

Quand nous considérons le *Old Hall Manuscript* (fin du 15ème siècle) nous trouvons deux genres côte à côte, mais parfaitement séparés : le genre religieux et le genre populaire. Le premier est exclusivement centré sur des questions religieuses avec une musique clairement binaire et très statique (du moins pour nos oreilles). Cette tradition n'est pas près de bouger. Elle changera avec Byrd, un siècle plus tard. Par contre le second genre traite d'amour et d'autres sujets séculiers. Nous y avons souvent une tentative de dynamisme, de légèreté et de proximité des danses populaires. C'est sous Henry VIII que la jonction sera achevée avec le madrigal anglais. Le langage restera binaire mais la musique évoluera vers un effet ternaire. C'est la jonction d'une musique établie venant du *Old Hall Manuscript* et de la musique venant des danses populaires, danses essentiellement fondées sur des mouvements tournants (*Round the Maypole* est le plus bel exemple d'une vieille tradition villageoise de danser autour d'un mât en tenant des rubans attachés au sommet de ce mât, dans un sens puis, quand les rubans sont totalement enroulés autour du mât, dans l'autre sens). La musique essaie d'accompagner le mouvement tournant bien que la musique n'en puisse pas être vraiment écrite du fait de l'absolue binarité de la transcription musicale en ce temps-là. C'est le premier mélange de deux genres qui produira des effets essentiels pendant deux siècles. D'abord cela a un impact sur la musique religieuse. Celle-ci reste binaire dans le langage, reste binaire dans la musique, mais le jeu sur les voix, ou parties, permet au compositeur et aux interprètes de donner un effet de mouvement tournant, comme nous l'avons déjà vu avec Byrd.

Shakespeare, et les autres dramaturges de son temps, va un iota plus loin. Nous devons faire une remarque préalable. La jonction de la voix et de la musique est en elle-

même la jonction de deux médias. Cette jonction est aussi vieille que le monde, et on peut la trouver dans toutes les civilisations. Chanter, accompagné ou non, est devenu un media unifié, bien que ce fût initialement la jonction de deux médias qui avaient ou non existé séparément, bien que nous dussions considérer la parole comme la capacité première de l'homme, le premier média de l'humanité, et la musique comme le second, souvent réduite à des percussions ou des formes dérivées des percussions, donc une forme rythmique de la musique fondée sur des instruments ou plutôt des outils très naturels. Le langage utilisé à la chasse devait être des cris, des instructions ou des mises en garde rythmiques, le premier mélange du langage et du rythme, du langage et de la musique. Nous ne savons rien de l'utilisation du langage dans les activités religieuses, bien que nous sachions que les communautés humaines primitives avaient des activités religieuses et nous avons la preuve de cela dans deux découvertes archéologiques : les peintures dans les cavernes et les pratiques d'enterrement qui ont dû impliquer des rites. Nous venons de voir la perturbation que le changement de rythme peut apporter au chant. Insistons sur le fait que la pratique a des effets étranges sur le sens des mots, comme nous l'avons vu avec Byrd. La musique étant fondamentalement binaire elle ne peut pas exprimer la trinité de la religion chrétienne. Elle peut essayer de créer un mouvement tournant par l'effet polyphonique (attesté dès le 13ème siècle avec les Papes d'Avignon). Mais cela est nouveau en définitive. Avant il y avait un hiatus entre le sens et la musique. Ce n'est qu'au 16ème siècle que nous trouvons les effets de l'évolution de la musique sur le sens. La conception de la trinité chrétienne de Byrd en est typique : le sens est réduit à un binarisme, un double binarisme, le troisième élément, l'Esprit Saint, étant également réparti sur les deux autres éléments, le Père et le Fils. Cela mènera à une conception particulière de la foi chrétienne, à l'anglicanisme et tout ce qui s'ensuivra avec le fils puis les deux filles d'Henry VIII. Nous ne trouvons pas suivre Antony Hopkins (*Understanding Music*) qui prétend que la rythmique latine, syllabe longue et syllabe courte, créait un ternarisme compatible avec la Trinité chrétienne. Nous ne savons pas ce qu'il en est de la pratique orale du latin après la chute de l'Empire, sans compter que l'Empire oriental était fondé sur le grec, et encore moins ce qu'il en fut au Moyen Âge : dire que cela est compatible avec la foi chrétienne dans le cadre du chant grégorien me semble un peu hâtif, surtout sans preuves.

Shakespeare va beaucoup plus loin. Tout d'abord il utilise un grand nombre de chansons dans ses pièces : c'est là un mélange de genres, qui devait avoir des antécédents au Moyen Âge. Nous devons particulièrement prendre en compte la vieille pratique anglo-saxonne (*Beowulf*), scandinave (sagas) et même probablement germanique, dans laquelle le héros de guerre chante ses propres aventures et exploits accompagné par un instrument à corde dont il jouait lui-même. Si nous considérons la messe chrétienne comme la mise en scène d'un rite, nous pouvons penser que la musique était associée à cette mise en scène et donc à ce drame produit dans l'église. Ceci explique la forme ancienne d'opéra d'église dont nous avons déjà parlé, le *Ludus Danielis*. Dans la tradition celtique les Dieux étaient des artisans qui devaient posséder plusieurs arts et métiers, et le chant, la poésie, le conte (en musique) était un de ces arts et métiers. Les chansons de Shakespeare sont souvent des danses populaires ternaires ; mais pas toujours. Ceci est plutôt bien accepté, du moins nous ne connaissons pas de résistance du public. Mais Shakespeare introduit un autre mélange de genre : il utilise des scènes comiques dans pratiquement toutes ses tragédies et pièces historiques, et des scènes ou situations dramatiques dans pratiquement toutes ses comédies.

Certains de ces personnages sont devenus célèbres, par exemple le burlesque Falstaff (le bien nommé) qui traverse plusieurs pièces historiques et comédies. Il est devenu si célèbre et mythique, (et je pense que c'était dû à son apparition dans de nombreuses pièces, à son traitement dramatique et au fait qu'il outrepassait des frontières, des limites, des normes, puisque les mystère du Moyen Âge n'avaient rien à voir avec les farces de la même période), qu'un opéra a été composé à partir de lui par Giuseppe Verdi et qu'un film d'Orson Welles lui est consacré. Cela prouve combien ce personnage dérangeant est devenu un mythe uniquement parce que, dérangeant, il émergeait du mélange des genres dont je parle. (Nous pourrions penser aussi au personnage si célèbre du Juif Shylock dans le genre dramatique.) Pourquoi ce mélange de genres fut-il si bien couronné de succès ?

La première raison est que cela introduit un changement dans les théâtres anglais. Ce changement a eu pour effet de donner du plaisir, la transe de McLuhan, aux gens, seulement parce que c'était un changement qui vint après le madrigal d'Henry VIII, donc comme une certaine continuité, mais aussi après les terribles troubles sociaux que l'Angleterre vécut sous Henry VIII, Edward VI, Mary I. Elisabeth I représenta une période stable qui remit l'Angleterre sur ses pieds et lui rendit ses traditions. Aussi le changement fut un événement heureux dans la suite de conflits historiques et de luttes sanglantes (le surnom de Mary I était *Bloody Mary*).

La deuxième raison est que les théâtres élisabéthains étaient socialement hybrides. Dans un de ces théâtres vous pouviez trouver toute la gamme des classes sociales rassemblée, bien que dans des sections différentes du théâtre (voir le film *Shakespeare in Love*). Ceci impliquait que la pièce devait plaire à tout le monde et particulièrement au public populaire qui cherchait définitivement, comme tout public populaire, des choses à la fois intéressantes et plaisantes, amusantes, drôles, comme l'a dit plus tard Goethe. De la passion et du drame, du savoir sur l'histoire du pays (allant dans le sens du patriotisme développé par Henry VIII), mais aussi de l'horreur, et les scènes élisabéthaines en étaient pleines, de la comédie et même de la farce burlesque. Cette société, à son niveau populaire, était encore une société orale, et pour elle le théâtre était un art complet, donc le nouveau media, pourvu qu'il fût innovateur et inclût beaucoup de surprises et de formes nouvelles pour rester la forme d'art complète. Donc il devait mélanger diverses formes.

La troisième raison était probablement un débat sur la religion, et l'hostilité des Puritains à toute forme de divertissement (Edward VI ordonna l'enlèvement des vitraux et des peintures dans les églises). Les théâtres étaient le langage alternatif, la forme d'art alternative et la vie. Il ne se centrait pas sur des questions austères, purement religieuses, essentiellement celle du salut de l'homme par le strict respect de la loi divine, mais sur des questions plus vastes et plus variées. Aussi il représentait une alternative au point de vue religieux strict et il représentait l'histoire humaine, particulièrement l'histoire anglaise, les passions humaines, le plaisir et les loisirs humains, toutes exclues du mode de vie puritain ou strictement religieux.

La quatrième raison est que c'était un loisir imprévisible du fait de la constante alerte à la peste et de la fermeture des théâtres qui s'ensuivait, sans parler d'autres raisons utilisées par les censeurs pour les fermer, telles que les accusations concernant le ton diffamant ou le langage grossier. En d'autres termes le théâtre devenait une sorte de provocation, de libération pour ceux qui y allaient et tenaient ainsi à distance et même sous contrôle les censeurs religieux et les puritains. La Reine Elizabeth I allait la plupart du temps dans ce sens

en invitant les comédiens, les acteurs et les compagnies dans ses palais pour son propre divertissement et celui de sa cour.

La cinquième raison est le constant jeu sur le langage que ce théâtre pratiquait. Ce n'est jamais pure et simple histoire, drame, tragédie, comédie, le tout réduit à des situations froides et des personnages désincarnés. Les personnages utilisaient constamment le langage de la façon la plus créative, drôle parfois, spirituelle d'autres fois ou simplement poétique. Ce dépassement des limites du langage courant était aussi une nouvelle expérience médiatique : cela introduisait un énorme niveau de plaisir pour le public, tout public, populaire ou cultivé, car il y avait une telle richesse pour satisfaire tous les goûts et les groupes sociaux. Cet amour du jeu de mots et de l'utilisation créatrice du langage oral est encore un trait de Londres avec son *cockney* qui est encore bien vivant, mais aussi dans le domaine des chansons populaires, de la *pop music* et du *rap*, ou encore dans ce que les Anglais appellent des comédies à la télévision. Nous connaissons tous le célèbre *Lucy in the Sky with Diamonds* des Beatles, à savoir le LSD, ou les non moins célèbres émissions *Keeping Up Appearances* ou *A Foot in the Grave*, pour ne citer que deux des comédies de la BBC. Et peu importait que tout le monde comprenne tout. Tant le public populaire que le public lettré étaient frustrés dans ces théâtres, mais pas au même moment, au même endroit sur les mêmes mots. Ce dépassement du langage normal est aussi un signe d'une extension de soi-même, de son propre standard linguistique, en dehors de soi et donc entrant dans le dilemme extension/mutilation. La différence de cette extension, comparée aux extensions techniques, c'est qu'elle ne met pas en péril le langage courant, elle n'empêche pas les gens d'utiliser le langage ordinaire tous les jours. Mais c'est une habitude populaire que d'utiliser le langage de façon créative en le déformant d'une façon ou d'une autre. Nous connaissons tous les argots, les parlers populaires et bien d'autres pratiques courantes dans les couches populaires de nos sociétés.

Alors nous pouvons comprendre le drame que fut la prise de contrôle des Puritains peu après Elisabeth et la fermeture des théâtres. Les gens furent privés de leur divertissement le plus populaire. La régression est aussi traumatisante que le progrès. Si tout à coup nous perdons la possibilité d'utiliser une de nos extensions, telles que les voitures ou l'électricité (du fait d'une tempête), les gens deviennent complètement désorientés, aliénés et frustrés. C'est un autre type de transe, une transe négative causée par un état de manque.

Cette période se termine avec la Reine Mary II après la Glorieuse Révolution. Il n'est pas surprenant que la réouverture des théâtres et la recherche de nouveaux thèmes, de nouveaux divertissements produisît un homme comme Purcell. Qu'a-t-il fait ? Pour retrouver la vieille tradition anglaise du chant, de la musique, du théâtre, il dut trouver des thèmes, et il se tourna naturellement vers la période élisabéthaine : *Dido and Ænæs* (voir *Dido, Queen of Carthage* de Christopher Marlowe, et le passage d'un simple point de vue masculin présent dans l'Enéide à un point de vue qui autorise le héros à être perturbé et temporairement détourné de son objectif n'est pas une innovation de Purcell, mais se retrouve dans la pièce de Marlowe), *Venus and Adonis* (voir le même titre de William Shakespeare), *The Fairy Queen* (voir *A Midsummer Night's Dream* de William Shakespeare), *The Tempest* (voir le même titre de William Shakespeare). Il retourna à ces thèmes pour passer outre la période puritaine et rétablir des liens avec la tradition anglaise ancienne. Il y revint parce qu'après cinquante ans de puritanisme il trouva l'autorité qui lui permet de parler des passions, des femmes, de l'amour, de la sexualité même, de dépuritaniser la musique et la scène anglaises. Et qui plus est il fit cela pour la jeune et belle Reine Mary II, qui ne vécut pourtant que peu

de temps. C'est pour cela qu'il ne refusa pas de composer des odes pour son anniversaire parce qu'elle représentait une libération. Mais elle représentait la libération d'un média complet, pas seulement le théâtre mais cette fois l'opéra, l'association complète de la musique, de la voix, du texte et du spectacle visuel. Le succès fut total car il corrigea une longue période d'oppression et parce qu'il allait le plus loin possible dans le passage de la limite longtemps imposée. Il fut aussi populaire car il en revint à une tradition et mixa cette tradition (théâtre avec chansons) à la musique sous la forme de l'opéra, forme venue d'Italie, éventuellement bien que de façon non évidente via la France et Lully. C'était le résultat d'une hybridation. Il a dû y avoir de la résistance. Mais nous n'en savons rien. C'était un pur plaisir d'entrer dans ces formes absolument nouvelles qui en revenaient tant à une tradition inoubliable et qui introduisait tant de nouvelles innovations. C'était une transe positive plus que tout autre chose, après la transe négative dont nous avons parlé.

L'opéra le plus parfait dans cette perspective est *King Arthur*. Nous trouvons quelques éléments empruntés à Shakespeare (particulièrement l'utilisation de la sorcellerie, d'esprits, de génies et d'anciens Dieux comme Cupidon), mais le projet, l'ambition de cet opéra est infiniment plus vaste. Il n'en revient pas tellement à une tradition. Il crée une tradition. Le Roi Arthur est un mythe de la culture anglaise avec sa Table Ronde et ses Chevaliers. Mais en faire le point de départ de l'histoire anglaise est osé. Qui plus est en faire l'archétype de l'Anglais est encore plus osé. Ce *King Arthur* représente la construction d'une source unique à la nation anglaise par la simple opposition des Saxons et des Britons. Cela rejette les Normands, Guillaume le Conquérant, Eléonor d'Aquitaine, et en même temps les Saxons (notons la suppression de Anglo-) comme étant païens er barbares, tandis que les chevaliers du Roi Arthur, son peuple, les Britons (création mythique de Purcell) sont chrétiens. Ce n'est qu'un mythe. Les Anglo-Saxons avaient été christianisés bien avant l'arrivée de Guillaume le Conquérant, et *King Arthur* devient le mélange du vrai Roi Arthur, qui utilisait des sorciers et n'était pas exactement un pur chrétien, et du vrai Guillaume le Conquérant, qui était chrétien mais pas anglais. Cela homogénéise le peuple anglais, bien que nous sachions tous que les Anglais et la langue anglaise émergèrent du mixage de deux peuples et langues : l'hybridation de deux peuples et la créolisation de l'Anglo-Saxon sous l'influence du Normand. On ne peut pas invoquer McLuhan directement ici, car cette œuvre d'art, au niveau de son sens idéologique, politique, culturel et national, ne traverse pas une limite vers l'avant, mais traverse une limite vers l'arrière et réécrit le passé et non le présent. Cela permet aussi à Purcell d'effacer la période puritaine que vient de vivre l'Angleterre, et les quatre rois écossais, ainsi que le consort hollandais de la Reine, qui deviendra roi à son tour. Et cela fut un succès exactement du fait de ces déformations de l'histoire. C'était comme une garantie que la nation n'en reviendrait pas au regrettable passé récent. Ici nous avons l'extension d'éléments qui avaient existé auparavant, mais l'extension satisfait un profond désir de corriger une fois pour toutes la frustration de la période précédente. Elle est donc justifiée et il n'y aura pas de rejet.

Pour en revenir à notre thème de Rêves et Cauchemars, nous pouvons dire que tout un chacun rêve d'aller au-delà des limites imposées par les circonstances. Mais ce rêve, quand il est réalisé, à la fois en satisfait certains qui entrent dans une transe de plaisir, et en mécontente d'autres qui se sentent amputés et frustrés par ce nouvel élément. Pour ceux-ci la réalisation de ce rêve devient un cauchemar. La période puritaine est la prise du pouvoir par ceux qui considéraient que ce rêve réalisé (dans la période élisabéthaine) était un cauchemar.

Aussi ils ont forcé tout le monde à régresser et ils ont dé-réalisé le rêve. Ceci causa de la frustration, mais cette fois une frustration toute différente : Ceux qui avaient trouvé du plaisir dans le rêve réalisé sont privés de ce rêve et de leur plaisir et ainsi se sentent mutilés à leur tour par ceux qui se sentaient mutilés précédemment par le rêve réalisé et qui imposent maintenant la dé-réalisation de ce rêve. Mais alors, quand l'histoire tourne à nouveau, l'ancien rêve revient et on peut rejeter le cauchemar une fois pour toutes. Aussi le rêve est à nouveau réalisé, d'abord en en revenant à la réalisation antérieure, puis en la dépassant (opéra au lieu de théâtre), et pour bloquer toute nouvelle régression, ils réalisent un rêve du passé qui n'a rien à voir avec ce passé, ou très peu de chose, ainsi transgressant toutes limites historiques et logiques, en vue de stabiliser la deuxième réalisation du rêve ancien. Dans ce cas ce n'est pas l'extension de quelque chose qui existe déjà. C'est une prothèse du passé, une prothèse qui crée le passé dont on a besoin pour faire perdurer dans le temps la re-réalisation du rêve. En d'autres termes on voit comment l'histoire crée une mythologie pour se renforcer elle-même.

Une scène est particulièrement importante dans ce *King Arthur* dans notre perspective. C'est *« the Frost Scene »*. Mais nous devons d'abord comprendre que nous avons deux groupes de gens. D'un côté les Saxons cauchemardesques, païens et brutaux, barbares et utilisant la magie noire. De l'autre côté les Britons sortis d'un rêve, menés par le Roi Arthur, conseillés par Merlin l'Enchanteur, chrétiens mais utilisant les bons esprits tel Cupidon, comme nous allons le voir. Le troisième acte développe un drame d'amour.

> *[... Emmeline sees Arthur for the first time, and tells him that not only Oswald, but also Osmond desires her love. Airy spirits appear to congratulate her on her recovery of her sight, but then vanish when Philidel announces the approach of their foes.*
> *« Emmeline and Matilda are left alone. Osmond, who Emmeline now sees for the first time, ardently woos her and boasts how he has thrown Oswald into prison. Emmeline, frozen with terror, refuses his advances, but Osmond assures her that Love will thaw her, and demonstrates by using his magic wand to change Britain's mild clime to Iceland and farthest Thule's frost.]*
>
> THE FROST SCENE
>
> PRELUDE
> *(Osmond strikes the ground with his wand : the scene changes to a prospect of winter in frozen countries. Cupid descends)*
>
> CUPID
> What ho ! Thou genius of this isle, what ho !
> Liest thou asleep beneath those hills of snow ?
> Stretch out thy lazy limbs. Awake, awake !
> And winter from thy furry mantle shake.

PRELUDE
(Genius arises)

COLD GENIUS
What power art thou, who from below
Hast made me rise unwillingly and slow
From beds of everlasting snow ?
See'st thou not how stiff and wondrous old,
Far unfit to bear the bitter cold,
I can scarcely move or draw my breath ?
Let me, let me freeze again to death.

CUPID
Thou doting fool, forbear, forbear !
What does thou mean by freezing here ?
At Love's appearing,
All the sky clearing,
The storm winds their fury spare.
Winter subduing,
And Spring renewing,
My beams create a more glorious year.
Thou doting fool, forbear, forbear !
What does thou mean by freezing here ?

COLD GENIUS
Great Love, I know thee now :
Eldest of the Gods art thou.
Heav'n, and earth by thee were made.
Human nature is thy creature,
Ev'rywhere thou art obey'd.

CUPID
No part of my dominion shall be waste :
To spread my sway and sing my praise
E'en here I will a people raise
Of kind embracing lovers, and embrac'd.

(Cupid waves his wand upon which the scene opens, and discovers a prospect of ice and snow. Singers and dancers men and women, appear.)

PRELUDE

CHORUS OF COLD PEOPLE
See, see, we assemble
Thy revels to hold :

Tho' quiv'ring with cold
We chatter and tremble.

DANCE

CUPID
'Tis I, 'tis I, 'tis I that have warm'd ye.
In spite of cold weather
I've brought ye together.
'Tis I, 'tis I, 'tis I that have warn'd ye.

RITORNELLO

CHORUS
'Tis Love, 'tis Love, 'tis Love that has warm'd us.
In spite of the weather
He brought us together.
'Tis Love, 'tis Love, 'tis Love that has warm'd us.

CUPID AND COLD GENIUS
Sound a parley, ye fair, and surrender,
Set yourselves and your lovers at ease.
He's a grateful offender
Who pleasure dare seize :
But the whining pretender
Is sure to displease.
Sound a parley, ye fair, and surrender,
Set yourselves and your lovers at ease.

Since the fruit of desire is possessing,
'Tis unmanly to sigh and complain.
When we kneel for redressing,
We move your disdain.
Love was made for a blessing
And not for a pain.

RITORNELLO

CHORUS
'Tis Love, 'tis Love, 'tis Love that has warm'd us.
In spite of the weather
He brought us together.
'Tis Love, 'tis Love, 'tis Love that has warm'd us.

THIRD ACT TUNE

HORNPIPE
(A dance ; after which the singers and dancers depart.)

[Emmeline is saved from Osmond's lustful advances when the ensnared Grimbald cries out, compelling the magician to go to the rescue of his evil spirit.]

Cette scène est une confrontation. C'est la partie essentielle du troisième acte et c'est le point nodal de l'opéra. Il est intéressant de considérer les structures que nous trouvons. Regardons d'abord les rimes. Elles se présentent comme suit :

AABB AAABBCC ABCCACCBAB AABCB
ABBA ABBA ABBA ABBA ABABABAB CDCDCD ABBA

La première partie est la confrontation, Cupidon appelant le Génie du Froid et le Génie du Froid répondant à l'appel de Cupidon.

Cupid : paire + paire
Cold Genius : triplet + paire + paire
Cupid : structure complexe A B C C A C C B A B

Double croisement d'une paire non rimée embrassant deux paires rimées, le tout construit sur trois rimes différentes. Donc une double structure binaire construite sur un ensemble ternaire de rimes contenant une certaine irrégularité.

Cold Genius : un ensemble ternaire de rimes avec une paire et un croisement primaire:
A A B C B

Ainsi le Génie du Froid essaie d'imiter Cupidon mais d'une façon des plus maladroites.

A ce moment-là la scène change car Cupidon en appelle à un chœur de gens froids. Son appel a une structure totalement différente. C'est un quatrain de rimes embrassées : ABBA

Le chœur répond avec la même structure de rimes, puis Cupidon répond à son tour toujours avec la même structure, bien que, bien sûr, les rimes elles-mêmes changent complètement d'un quatrain à l'autre. Le quatrième quatrain change par rapport au troisième seulement dans sa rime embrassante, la rime embrassée étant similaire à celle du troisième quatrain. Et c'est ce même quatrième quatrain qui sera repris à la fin de la scène, embrassant

ainsi d'une strophe identique la structure qui suit et dans laquelle le Génie du Froid et Cupidon chantent ensemble.

Cupid + Cold Genius : deux ensembles de rimes alternées construits sur quatre rimes. Ces ensembles alternants expriment la communion de Cupidon et du Génie du Froid. Cupidon a conquis le Génie du Froid. Notons que dans le premier ensemble les deux premiers et les deux derniers vers sont identiques, créant ainsi un embrassement qui exprime à son tour la même communauté entre les deux personnages :

AB A B A B AB
└──────┘

Cette approche de la structure des rimes doit être confrontée, la structure émanant des mots, à la syntaxe des mots.

Dans le premier quatrain, Cupidon utilise une répétition binaire dans le premier vers, puis un embrassement construit sur le premier mot du troisième vers et le dernier mot du quatrième vers. Et ce couple verbal embrasse la répétition de *awake* à la fin du troisième vers, juste avant la coordination mais portant la rime des troisième et quatrième vers. Notons que nous avons ici un écho (non une rime) avec cette répétition de la rime elle-même. Ainsi le style binaire des rimes de Cupidon est fortement renforcé par le style binaire des structures syntaxiques et par un « léger » élément ternaire sur la rime de la deuxième paire, probablement pour réveiller le Génie du Froid.

Le Génie du Froid était ternaire dans sa structure de rimes : un triplet sur une rime, puis une paire sur une seconde rime, puis une paire à nouveau sur une troisième rime. Il imite Cupidon qui l'appelle, mais de façon maladroite. Nous trouvons à peu près la même chose au niveau syntaxique. Dans le deuxième vers un coordination binaire de deux adverbes (un long, l'autre court) par *and*. Dans le quatrième vers une seconde coordination en *and* : deux adjectifs, le premier court et le second tout aussi court mais allongé d'un long adverbe. Dans le cinquième vers cette deuxième coordination binaire est étendue, sans coordination, par un troisième adjectif, long, lui-même étendu par un adverbe, court. Ainsi nous avons une structure ternaire, exprimant probablement l'irritation du Génie du Froid.

court court	AND long	long	court	,
adjectif adjectif		adverbe adjectif		adverbe
1 syllable 2 syllables	2 syllables	1 syllable		1 syllable

Nous avons une structure très complexe binaire chaotique contenant des éléments ternaires. Nous pourrions aussi noter que chaque groupe adjectival peut être identifié par son nombre de syllabes :

$$1 + 3\,(2 + 1) + 3\,(1 + 2)$$

qui introduit une symétrie spéculaire erratique à ce niveau entre les deux derniers groupes adjectivaux. Nous pouvons même voir une structure alternante construite sur le couple adjectif-adverbe et avec un couple d'adjectifs embrassant la structure complète. Mais le Génie du Froid continue dans son sixième vers avec une autre coordination binaire en *or* de deux verbes. C'est donc une troisième coordination (élément ternaire), bien que d'une autre nature du fait de l'emploi de *or* et non de *and*, et du fait que nous avons des verbes et non des adjectifs. Et finalement il commence son septième vers (chiffre impair, ni binaire ni ternaire) avec la répétition binaire *let me*.

Cupidon répond avec une longue strophe de dix vers, les deux premiers et les deux derniers identiques, donc 2 + 6 + 2, ce qui est une bien meilleure structure que ce que le Génie du Froid peut produire. Ce léger élément ternaire est renforcé par le fait que nous avons trois rimes différentes (ternaire). Mais la structure est profondément embrassée. Nous ne sommes donc pas surpris de découvrir que la syntaxe est profondément et uniquement binaire. Les premiers vers des paires identiques d'ouverture et de clôture se terminent avec la répétition de *forbear*. Ainsi nous atteignons le chiffre quatre. De la même façon les quatre rimes C sont aussi deux couples de formes en Ving, renforçant ainsi les quatre rimes C avec quatre formes en Ving qui sont syntaxiquement identiques, surtout que l'agent de ces quatre formes en Ving est le même *Love* et sont dominées par la préposition *At* au tout début. Le second couple de ce groupe de quatre est renforcé par les deux noms de saisons qui sont coordonnés par *and* : et ces deux saisons expriment la venue du printemps, la mort de l'hiver, donc le retour de la vie repoussant la mort, donc la lutte même de *Love* lui-même qui essaie de repousser le charme jeté par Osmond et de ramener la vie à un pays presque mort et gelé. Notons que le dernier mot du Génie du Froid dans la strophe précédente était *death*. Je pense que les éléments ternaires sont là pour bouger le Génie du Froid et les éléments binaires pour le convaincre.

Le Génie du Froid commence à être influencé par Cupidon. Sa structure de rimes devient plus régulière bien que toujours un peu ternaire, avec cinq vers qui est à nouveau un nombre impair, mais il contient un vrai élément binaire : deux noms coordonnés par *and*. Notons aussi que nous trouvons un groupe de cinq pronoms personnels dans cette strophe, un dans chaque vers : *thee, thou, thee, thy, thou*, avec deux *thee* et deux *thou*, *thy* étant l'élément perturbateur.

C'est alors que Cupidon, sentant sa victoire proche, amène des gens froids et réussit à emporter l'assentiment du Génie du Froid. Ce changement de sentiment chez Cupidon est exprimé dans le quatrain suivant qui est le premier cas de rimes parfaitement embrassées. Notons que cet élément binaire est renforcé par la coordination de deux verbes par *and* dans le second vers et par la coordination moins parfaite syntaxiquement mais parfaite sémantiquement d'un participe présent et d'un participe passé du même verbe (*embrace*, un mot qui n'est pas gratuit) par *and* à nouveau.

Trois quatrains similaires vont suivre avec une structure de rimes embrassées. Le premier du Chœur des Gens Froids est renforcé par la répétition initiale de *see* (binaire) et la coordination finale de deux verbes par *and* (binaire). Puis Cupidon, dans son quatrain suivant, une double répétition ternaire et similaire, ouvrant respectivement le premier et le dernier vers, formant ainsi le nombre magique de 6, le symbole de Salomon : la lumière de Dieu, ici de Cupidon, réchauffant les gens pour les extraire du froid et les ramener à la vie.

Et bien sûr, le chœur répond avec exactement la même structure, absolument copiée de Cupidon. Exactement les mêmes mots sauf les deux références personnelles : *I* devient *Love*, et *ye* devient *us*. La lumière divine a été parfaitement reçue et versée de la coupe du Dieu Cupidon dans la coupe des gens froids.

Et finalement Cupidon et le Génie du Froid peuvent chanter ensemble en un duo qui est entièrement entrelacé au niveau des rimes et binaire tant à ce niveau-ci qu'au niveau de la syntaxe. Notons que les deux vers d'ouverture répétés comme septième et huitième vers introduisent un groupe de quatre vers centraux, mais les deux couples répétés contiennent trois verbes, les deux premiers coordonnés par *and*, le troisième seulement rajouté mais étendu par deux objets directs coordonnés eux aussi par *and*, ce qui fait deux *and*. Mais cet élément ternaire au début, lourdement chargé d'éléments binaires, trouve son écho à la fin et nous retrouvons à nouveau la coupe de la lumière de Dieu au début versant sa lumière dans la coupe des gens froids à la fin, Surtout que l'appel qui vient de Cupidon doit réunir un groupe de discussion pour résoudre le problème posé : la fin du sort jeté par Osmond. La deuxième strophe en rimes alternées contient six vers, donnant à l'avantage divin encore plus de poids.

La conclusion vient du Chœur chantant à nouveau, et donc embrassant le duo que nous venons de voir, la strophe qu'ils ont chantée juste avant.

Nous voyons donc que dans cette scène il y a continuité d'une certaine façon par rapport au style de Shakespeare dans l'opposition entre éléments binaires et ternaires, mais ici l'élément ternaire semble être la marque de Dieu, de Cupidon, sa lumière, donc son pouvoir et non l'élément perturbateur qu'il est le plus souvent dans son langage. Notons que l'on atteint lourdement le niveau de six et que cela doit nous faire penser aux trois couples qui se marient à la fin de *A Midsummer Night's Dream*.

Mais cela fait partie d'un opéra qui nous a été présenté par Paul McCreesh en 1999 à La Chaise-Dieu. Le chant du Génie du Froid était absolument merveilleux car le chanteur faisait trembler (de froid) sa voix si bien que le froid nous passait dans les oreilles. Ce chant frissonnant, morcelé en sons aigres, amers et peu mélodieux, était la parfaite réalisation du sens que nous venons d'analyser dans les structures de rimes et de syntaxe. Quand la musique, la structure des rimes et la structure syntaxique sont en parfaite harmonie, nous avons un morceau de plaisir épiphanique qui réalise notre plus beau rêve. Nous devons nous souvenir que c'est le tournant dans la bataille entre les Saxons cauchemardesques et les Britons oniriques, du cauchemar qui peut réussir au rêve que nous espérons devoir et pouvoir réussir. Nous savons aussi que le succès de cette transformation, ou devrais-je dire transmutation, d'un cauchemar menaçant en un rêve devenu réalité, est aussi un jalon dans la construction de l'esprit et de la fierté nationale britannique, bien que je devrais plutôt dire anglaise, mais l'Irlande et l'Ecosse avaient définitivement été intégrées à ce moment-là. Ceci pour dire que cette scène est une vaste métaphore de l'histoire anglaise en train de se faire, d'un pays qui enterre à jamais le puritanisme intégriste et qui chante pour toujours l'amour, et son Dieu, la vie et la joie de vivre.

J'aimerais conclure cette partie de mon exposé avec une autre citation de McLuhan :

> « Artists in various fields are always the first to discover how to enable one medium or to release the power of another. » (p. 54)

Toute cette section est une parfaite illustration de ce point, à condition d'accepter que les genres et les styles sont des médias, sachant déjà que voix et musique en sont. Mais si l'opéra est un média complet parce qu'il fait se rencontrer tous les médias disponibles, ou presque tous, on peut le comparer à la télévision d'aujourd'hui et nous avons le même effet. La télévision est une extension de la vue, de l'ouïe, du système nerveux central (grâce à l'électricité et aux images animées) et du cerveau. Le dernier élément est essentiel. La télévision ne nous permet pas de regarder deux chaînes à la fois tout comme un opéra est une expérience unique en un lieu et un temps uniques. Aussi la télévision nous présente un ensemble de données déjà traitées et analysées, donc remplaçant notre cerveau dont la fonction est de traiter et d'analyser des données. C'est là l'explication pourquoi la télévision a un effet si terroriste sur les gens : ce que vous avez vu à la télévision est réel et ce que vous avez entendu à la télévision est vrai. Le cerveau est étendu au-delà de lui-même et il est ainsi engourdi dans un non-fonctionnement. Et puisque la télévision est un média complet, elle apporte une telle transe de plaisir que l'amputation du cerveau est acceptée par le public le plus large, qui a une longue expérience d'accepter que d'autres personnes pensent à leur place. Cet opéra fonctionne exactement de la même façon et cela explique pourquoi la mythologie qu'il construit durera longtemps, sinon à jamais. Notons en passant que l'Internet fonctionne tout à fait autrement. Je tiens à répéter que l'opéra au temps de Purcell était le média complet et univoque dans son fonctionnement, donc engourdissant le cerveau de son auditoire. C'était donc un construit idéologique qui imposait aux gens le rêve d'une origine mythique de la Grande-Bretagne, sans résistance, même si elle est toujours possible, bien qu'elle soit alors vue comme une rébellion sans cause (voir le film avec James Dean). Il n'y eut donc pas de résistance, du moins notable, et cela explique pourquoi encore aujourd'hui des spécialistes de Purcell parlent, comme dans le livre-programme du Festival, d'une influence française, négligeant la profonde influence shakespearienne ou élisabéthaine. Il y a dans l'histoire anglaise un trou noir : c'est la période allant d'Elisabeth I à Mary II, ou, pour les historiens les plus fins, couvrant la période puritaine, c'est-à-dire le Commonwealth de Cromwell et de son fils. Le rêve de l'époque de Purcell mène à la cécité car il a engourdi le cerveau et effacé une période de l'histoire anglaise qui n'est toujours pas proprement évaluée. Ce rêve mène à au cauchemar pour les chercheurs car il nous manque des données, des analyses et des évaluations d'une période historique complète. Il est facile d'accepter cet ancien engourdissement cérébral et de suivre la tradition, comme le Festival de La Chaise-Dieu l'a fait. Et nous pensons à Goethe ici. Et il est difficile et coûteux (en travail, en énergie et en rejet de la part de l'ordre établi) d'aller contre cet engourdissement du cerveau. Accepter un rêve qui engourdit le cerveau, ou bien s'y opposer ? Cette dernière attitude devient un cauchemar pour le rebelle mais aussi un cauchemar qui peut réveiller le cerveau d'un ordre établi fort engourdi. Voilà le dilemme du chercheur dans ce domaine.

Pour conclure ce chapitre j'aimerais revenir à Shakespeare et à *Romeo and Juliet*. Les personnages de Shakespeare sont : Romeo amoureux de Juliet ; Juliet amoureuse de Romeo ; Tybalt, le cousin de Juliet tué par Romeo ; et Paris amoureux de Juliet. Le drame ici est la culpabilité de Romeo qui a obéi à son honneur et a tué Tybalt, le meurtrier de Mercutio, en dépit de son amour pour Juliet. C'est aussi l'amour de Juliet pour Romeo en dépit de son honneur qui lui dit de haïr l'assassin de Tybalt. Quand au début du 19ème siècle Bellini composa son opéra *I Capuleti e I Montecchi*, il changea légèrement les personnages. Nous avons toujours Romeo amoureux de Juliet, Juliet amoureuse de Romeo. Mais nous avons

Tybalt amoureux de Juliet. Nous en obtenons la structure standard du mélodrame, à savoir deux hommes amoureux d'une même femme. Ce changement est transposé dans la musique d'une façon simple. Romeo et Juliet sont deux soprani (femmes) exprimant ainsi leur parfait amour et union, tandis que Tybalt est un ténor ainsi mis en contraste avec à la fois Romeo et Juliet, exprimant ainsi sa position d'*outsider*. Le point est que Bellini n'a pas accepté l'universalité de la pièce de Shakespeare et l'a changée pour la réduire au goût dominant de son temps. La musique reste excellente mais la modification mélodramatique enlève à la pièce de Shakespeare de son universalité et de sa valeur tragique. Bellini, ou du moins son librettiste, avait moins d'imagination que Shakespeare et a réduit la portée de la situation de l'universel au « mélodrame bourgeois ». On peut toujours dire que cela est universel, mais c'est bien moins fort que le traitement de Shakespeare. Il n'y a qu'un conflit, celui entre deux amoureux. Ce n'est donc plus qu'un drame d'amour. Avec Shakespeare nous avons deux conflits : le drame d'amour bien sûr, mais en pleine contradiction avec le drame d'honneur à la fois pour Romeo et pour Juliet. Avec Bellini nous n'avons qu'une bataille pour une femme. Avec Shakespeare nous avons la contradiction entre un code d'honneur et l'amour. En fait, pour suivre McLuhan sur ce point, nous pourrions dire que Shakespeare était plus primitif et se référait à une situation féodale, à un clan, à une tribu, « la signoria » comme l'appellent les Italiens, et en faisait le centre du drame, tandis que l'élément tribal disparaît presque complètement de l'opéra de Bellini.

Passons maintenant à un opéra d'église baroque italien.

7- Antonio Caldara et *Ma(d)dalena a Piedi di Christo*

Cet opéra de la toute fin du 17ème siècle (1698) a été inconnu pendant trois cents ans, enterré dans une bibliothèque de Vienne. Il est ressorti dans une version raccourcie avec le récent enregistrement de René Jacobs pour Harmonia Mundi. Mais il est aussi ressorti en 2001 dans sa totalité au Festival de La Chaise-Dieu, en création mondiale et en production de scène complète. J'ai eu la chance d'assister aux dernières répétitions et aux deux représentations, de pouvoir rencontrer les artistes, le metteur en scène et le producteur et d'avoir des discussions longues avec eux, de pouvoir discuter le spectacle avec de nombreuses personnes du public et des médias. Cet opéra entre dans notre sujet de façon directe car il commence avec un rêve, le rêve de Madalena (je choisis ici d'utiliser l'orthographe sur la couverture de la partition originale, en fait de la seule existante) quand elle est une courtisane et au moins une libertine.

Résumons l'action de l'opéra. Madalena est une libertine au début. Elle découvre dans un rêve son dilemme entre l'amour charnel et l'amour sprirtuel, l'appel de la chair et du plaisir et l'appel de Dieu. Sa sœur Marta essaiera de la pousser vers l'appel de Dieu. Elle se laissera convaincre et elle se convertira à une vie morale. Puis après ce repentir et cette décision de corriger sa vie elle se tournera vers le prêtre qui représente le Temple. Il ne sera nommé Fariseo que beaucoup plus loin dans l'opéra. Ce prêtre ne lui pardonnera pas son péché et ne l'acceptera pas dans le Temple. Aussi sa sœur la présentera à Christo. Celui-ci lui pardonnera son péché trouvant son repentir sincère et il l'acceptera dans l'église de Dieu. Le débat entre le prêtre et Christo sera difficile et Madalena maintiendra son choix et lavera les pieds de Christo dans ses larmes. Elle est rachetée. C'est à ce moment-là que la crucifixion est évoquée et que Christo devient Gesù. Le prêtre semble en venir à des sentiments meilleurs

concernant Christo et semble se convertir à la foi de Gesù, ou du moins accepter la supériorité de cette foi.

Revenons à la scène d'ouverture. Le rêve met en scène deux esprits, Amor Celeste et Amor Terreno, et leurs familiers (esprits associés aux deux précédents). Ces deux esprits se font face. Amor Terreno, qui contrôle Madalena au début par le plaisir, l'amour, et autres joies et divertissements terrestres, prétend qu'elle réussira à maintenir Madalena dans cette ligne. Amor Celeste prétend qu'il réussira à convertir Madalena au repentir et au salut.

Nous devons faire ici une première remarque. La partition d'origine spécifie que ces deux personnages sont des contralti. Mais la production de La Chaise-Dieu choisira un contralto femme pour Amor Terreno et un contralto homme pour Amor Celeste. ce contraste est définitivement meilleur que deux voix identiques. Le contraste fonctionne parfaitement bien du fait de la différence sexuelle. Les harmoniques d'une voix homme et d'une voix femme, même dans le même registre, différencient les deux voix et donnent une profondeur extrêmement importante. Notons qu'il ne s'agit pas seulement de contraster les deux voix esthétiquement. Amor Terreno représente Madalena dans sa vie de libertine, aussi elle est connectée avec une femme et représente ce qu'est cette femme au début de l'opéra. Amor Celeste représente Christo dans l'opéra, également Dieu, le Saint Esprit qui émane de Dieu, et donc une identification traditionnellement masculine, et cela est déjà une bonne raison de contraster ces deux voix. Mais plus encore, nous pouvons dire que Madalena sera séduite par Christo, et donc elle va sublimer son amour charnel en amour spirituel, mais, nous pouvons penser, du fait en particulier de cet Amor Celeste masculin, qu'elle accepte cette sublimation parce que l'objet de son amour spirituel est un homme, et quel homme.

Ceci donne une très grande force à la confrontation des deux personnages, en dépit du fait que leurs familiers soient deux danseuses. Ils s'affrontent physiquement et réalisent matériellement la confrontation de leurs maîtres. On aurait pu attendre une femme et un homme, ce qui aurait introduit un élément que les deux femmes n'introduisent pas. La lutte entre les deux familiers, eussent-ils été homme et femme, aurait introduit une connotation sexuelle qui devait être évitée. Les deux familiers devaient donc être du même sexe. Deux femmes sont neutres symboliquement. Deux hommes auraient été beaucoup plus forts dans la situation de Madalena. Amor Terreno domine Madalena avec des hommes. Amor Celeste va convertir Madalena avec un autre homme, Christo. Les deux familiers auraient pu représenter cette confrontation de deux types d'hommes : ceux que l'on aime pour le plaisir charnel, par vanité dans une interprétation chrétienne, et celui que l'on aime pour la simple satisfaction spirituelle, la vérité en langage chrétien et Christo en fait. Deux femmes ne surprennent pas le public. C'est banal. Les femmes sont si souvent les ombres de leurs « maîtres ». Deux hommes auraient surpris car ils auraient forcé le public à réfléchir sur la raison de ce choix, car les hommes ne sont normalement pas les ombres de qui que ce soit. Cela aurait mené le public à un sens plus élevé : l'amour charnel pour les hommes ou l'amour sublimé pour Christo. Le producteur et le metteur en scène de l'opéra à La Chaise-Dieu n'ont pas choisi ce niveau symbolique et sémiologique.

Mais ce rêve de Madalena, un vrai rêve, contient ces deux personnages. Amor Terreno est le rêve du plaisir, rêve que tout un chacun veut réaliser et dans lequel Madalena est déjà engagée. Amor Celeste un autre rêve, le rêve du salut, de la pureté, du bonheur céleste, rêve dans lequel Madalena n'est absolument pas impliquée. Mais Amor Terreno, un rêve pour

Madalena, est le cauchemar de Amor Celeste. Et Amor Celeste, un autre rêve antagonique pour Madalena, est le cauchemar de Amor Terreno. Un de ces deux rêves ne peut réussir que si l'autre est battu. Ce conflit est l'argument fondamental de tout l'opéra. En d'autres termes, dans ce rêve d'ouverture de Madalena, nous avons le double conflit entre deux personnages qui sont chacun d'eux un rêve pour Madalena et un cauchemar pour l'autre personnage. Le conflit en devient alors très dramatique car il est absolument clos. Il n'y a que deux possibilités, chacune excluant l'autre. C'est donc une lutte à « mort », sans rémission entre les deux esprits. Qui plus est cette lutte a un enjeu pour Madalena. Amor Terreno représente la mort de deux façons : Madalena mourra, d'abord en devenant vieille et en perdant ses charmes, et donc son attrait et ses amants, puis en mourant physiquement, mais aussi en n'obtenant pas la vie éternelle dans la grâce de Dieu. C'est donc une mort à la fois charnelle et spirituelle. Amor Celeste représente deux éléments antagoniques : la mort charnelle bien sûr, et même avant que les charmes de Madalenan n'aient disparu du fait d'une décision volontaire de rejeter son mode de vie de pécheresse, et bien sûr la mort réelle plus tard, d'un côté, et de l'autre, du fait même de la première mort charnelle dont nous venons de traiter, quand la seconde mort charnelle viendra, elle aura la certitude de renaître dans la grâce de Dieu. C'est là un conflit qui a une profonde valeur dramatique, et dans le cas présent (puisque nous ne sommes pas dans un mélodrame) une profonde valeur morale.

Nous en venons alors à un autre rêve dans l'opéra. C'est l'opposition entre Fariseo et Christo. Fariseo représente la réalisation de la loi divine sur terre, immédiatement et seulement pour les femmes dans l'opéra. Jamais la question du péché des hommes n'est soulevée. Nous nous souvenons de la Bible où Jésus sauve une prostituée de la lapidation. Seuls des hommes tiennent les pierres et l'argument de Jésus est que seul celui qui n'a jamais péché peut jeter la première pierre. Jésus utilise alors la femme pécheresse en miroir pour l'homme pécheur. Dans cet opéra Fariseo ne fait absolument pas cela. Il veut appliquer la loi de Dieu et il décide que Madalena doit être rejetée du Temple, qu'elle se repente et corrige sa vie, ou non. Elle a péché : elle est donc rejetée. De l'autre côté Christo (notons ici que nous nous situons après la crucifixion car Jésus devient le Christ quand il est crucifié et après la crucifixion) accepte le repentir de Madalena et lui pardonne ses péchés, au nom de son Père.

Quand Madalena a accepté le rêve proposé par Amor Celeste, elle peut entrer dans un autre rêve : le rêve d'être rachetée par son repentir et sa nouvelle conduite, rachetée sur terre et réacceptée dans l'Eglise, tout autant que d'être rachetée au paradis, après sa propre mort. Aussi Fariseo clôt la porte de quelque rêve que ce soit pour Madalena et la force en quelque sorte à continuer dans son rêve charnel, la force à continuer à pécher, puisqu'elle n'a rien à gagner et a déjà tout perdu. Notons que nous sommes bien après la crucifixion, définitivement pas dans le contexte de la vie de Jésus puisque le châtiment de la lapidation n'est même pas évoqué. Il s'ensuit que Fariseo est un hypocrite. Il prêche la loi de Dieu mais refuse tout repentir de celles qui ont péché pendant un certain temps. Christo de l'autre côté propose une application totale de la loi de Dieu mais il ajoute la possibilité de retrouver sa place dans l'église de Dieu après le repentir et la correction. L'opposition ici est entre le Temple et L'Eglise. Nous en venons à un élément fondamental sur l'interprétation de cet opéra. Fariseo n'est nommé comme tel qu'une seule fois dans les mots chantés de l'opéra et cela vient de Christo plutôt tardivement dans le second acte. Nous sommes après la crucifixion. Nous sommes à la fin du 17ème siècle, à la fin de la contre-réforme. Le couple Temple/Eglise ne peut renvoyer qu'à l'opposition catholiques/protestants. Les protestants

étaient contre la Sainte Vierge, donc ils refusaient le rachat du péché original d'Eve pour les femmes par la mission donnée à Marie de porter le fils de Dieu. Ainsi les femmes étaient entachées de péchés dès le début, tandis que les hommes ne l'étaient pas. De plus cela a une conséquence directe : les femmes étaient soit pures depuis le premier jour, soit non-rachetables. C'était une croyance courante à cette époque. Souvenons-nous de *Faust*. Gretchen est mise en prison, son bébé lui est enlevé, après qu'elle eut été exclue du Temple, la *Kirche* et même la *Dom*. Elle est donc tenue responsable de son péché, non-rachetable, et elle meurt entre les mains de la justice humaine, en prison. De l'autre côté, les catholiques acceptent la rédemption des femmes par Marie, ce qui signifie que les femmes deviennent rachetables, tout comme les hommes, si elles pèchent. Les femmes deviennent égales aux hommes. Le débat est donc la confrontation profonde entre deux choses. D'une part un cauchemar pour les femmes (rejet et même exécution : pensons à *The Scarlet Letter* et comment la femme qui a péché est rejetée et condamnée à être une paria dans sa propre communauté et a été privée de tous ses biens, ainsi d'ailleurs que l'enfant de ce péché, tandis que l'homme qui a péché avec elle, le prêtre d'ailleurs, ne risque rien tant qu'il vit caché, et il lui est facile de rester caché car il a mené l'enquête : hypocrisie parfaite). De l'autre côté un rêve pour les femmes : être rachetées, et avoir accès à la vie éternelle en paradis éventuellement, si le repentir et la correction de leurs péchés sont sincères et honnêtes.

Cette opposition entre le cauchemar du Temple et le rêve de l'Eglise nous amène à interpréter cet opéra comme signifiant le rejet du protestantisme et la défense du catholicisme. De façon plus large c'est le rejet des préjudices anti-femme et la défense de l'égalité – aux yeux de Dieu – des femmes et des hommes. A ce niveau-ci et en ces temps-là, la libération des femmes est un pur rêve, même si c'est un cauchemar pour les hommes et pour les protestants. Notons que cette libération des femmes est cependant un processus déjà enclenché (pensons à Molière), ne serait-ce que par le rôle rédempteur de la Vierge Marie. A la fin de l'opéra Fariseo semble se laisser convaincre et convertir, mais ce n'est là que pur optimisme de la part de Caldara.

La production de La Chaise-Dieu fut une complète surprise pour quiconque avait lu le texte. Le metteur en scène avait choisi d'identifier Fariseo comme un Juif en mettant un candélabre juif domestique à neuf branches, sur la scène, dès l'ouverture de l'opéra et en le faisant prendre par Fariseo et presser sur sa poitrine comme une protection contre Madalena et Christo. Cette interprétation juive est superficielle et non soutenue par le texte : *Fariseo* n'est utilisé qu'une fois, plutôt vers la fin de l'opéra et par Christo ; la question centrale est la faculté de rachat des femmes aux yeux de Dieu ; Christo, de par son nom fréquemment utilisé, sauf à l'extrême fin où il est appelé Gesù deux fois, est positionné après la crucifixion ; le contexte historique pointe clairement dans une autre direction. Je ne suivrai pas ceux qui ont réagi véhémentement contre ce symbole juif, réaction qui pourrait être ambiguë concernant les Juifs, car ils ne voulaient pas voir un symbole juif sur la scène, raison de plus dans une abbatiale, parce que je pense que ce symbole n'était pas nécessaire pour des raisons qui se trouvent dans le texte, le texte chanté de l'opéra. Je rejette ce symbole pour des raisons structurales et sémiologiques contenues dans le texte lui-même.

Mais nous devons aller plus loin sur deux points.

D'abord, la confrontation entre Amor Terreno et Amor Celeste crée un arrière-plan musical, dès le premier instant puisqu'ils sont les deux seuls chanteurs pendant le long rêve de début, à un autre couple de voix : les deux soprani, Madalena et sa sœur Marta. A la

Chaise-Dieu ces deux soprani étaient parfaitement bien équilibrées, et ces deux voix égales trouvent leur véritable profondeur du fait du contraste entre l'arrière-plan de la contralto et de l'alto. Ceux-ci renforçaient les deux soprani et leur propre débat. Elles recréent entre elles le débat entre Amor Terreno et Amor Celeste, mais en termes purement séculiers. Marta est pure. Elle n'a jamais péché. Madalena, sa sœur, ne l'est pas. Marta essaie de convaincre Madalena de changer son mode de vie. Ainsi elle renforce le discours d'Amor Celeste. En même temps il n'y a pas de double d'Amor Terreno au niveau des voix. Ainsi, le texte encore, l'opéra dans ses personnages eux-mêmes, renforce la question du repentir et du salut. Nous avons là un élément fort soutenant l'interprétation que je viens d'avancer. Et cela mène à un autre argument. La faculté de rachat des femmes n'a jamais été un argument pour crucifier Jésus. Si nous identifions Fariseo comme Juif nous posons la scène avant la crucifixion. Alors l'argument principal de l'opéra, rendu essentiel par le doublement du discours d'Amor Celeste par celui de Marta, n'a aucune valeur du tout. Jesus a été condamné parce qu'il représentait un danger pour les prêtres du Temple, parce qu'il mettait en cause leur pouvoir et leur contrôle du peuple juif, puis parce que l'effet perturbateur qu'il avait dans la communauté juive de Jérusalem représentait un danger politique pour les occupants romains. L'argument principal utilisé par les prêtres est que Jésus prétendait être le Sauveur, le Messie, le Fils de Dieu, et celui utilisé par les Romains était qu'il était subversif car il prétendait être le Roi des Juifs, donc qu'il refusait le roi des Juifs accepté par les Romains, et qu'il incitait le peuple juif à rejeter ce roi coopérant et collaborateur. Les femmes et leur faculté de rachat n'ont jamais été prises en considération. Marta en doublant Amor Celeste est probablement l'argument le plus fort pour mon interprétation. Nous sommes après la crucifixion, nous sommes à l'époque de Caldara, nous sommes à la fin de la contre-réforme. L'opéra vise à montrer comment les protestants refusent la faculté de rachat des femmes et comment les catholiques la défendent. Cela donne une extraordinaire modernité à l'opéra. Il porte le rêve séculaire, et la lente évolution, de toutes les femmes d'être égales aux hommes et de finalement être libres.

Mais alors, le metteur en scène et le producteur ont introduit dans l'opéra deux éléments qui sont absolument contradictoires l'un par rapport à l'autre et les deux par rapport au sens mis en avant ici.

Dans le premier acte, dès sa première apparition, Marta est habillée en religieuse. Marta est la vraie sœur de Madalena. L'habiller en religieuse, l'autre sens de « sœur », c'est réduire la valeur de l'opéra. Marta est une femme normale qui a respecté la loi de Dieu. Elle essaie de convaincre sa sœur de se repentir et de s'amender. Elle est la voix de la famille, du sang de Madalena, pas de l'église. Elle utilise des arguments qui sont humains et non religieusement institutionalisés. Elle donne une dimension humaine au conflit que Madalena vit en son âme. Qui plus est, dans le second acte, après sa conversion au repentir et à la correction, Madalena est habillée comme la jumelle de Marta, en religieuse. Ceci rend la première réduction du sens inévitable, et presque terroriste. Il ne pourrait y avoir de rédemption pour les femmes qu'en devenant religieuses. Jamais le texte de l'opéra ne va dans ce sens. C'est une décision du metteur en scène et du producteur. En fait, le metteur en scène m'a résumé l'opéra un soir après un cocktail – les cocktails sont dangereux – comme suit : « Cet opéra n'est que pure propagande. Il essaie de convaincre les filles de devenir religieuses. » D'abord je ne suis pas sûr que les filles ayant l'âge de devenir religieuses aient pu aller voir cet opéra, ou même un quelconque opéra, en ce temps-là. Pour devenir

religieuse, vous entriez dans un couvent à l'âge de onze ou douze ans et prononciez vos vœux à l'âge de quinze ans. Aussi, si propagande il y avait, cela eût été pour convaincre les parents de faire entrer leurs filles dans les ordres. Mais c'est en totale contradiction avec l'enjeu de cet opéra concernant la libération des femmes et leur égalité devant le péché et Dieu. Il est bien plus efficace en s'adressant aux femmes adultes pour les convaincre de changer leur mode de vie parce qu'elles sont susceptibles de rachat aux yeux de Dieu. Il est bien plus intéressant de considérer cet opéra comme s'attaquant au débat entre les protestants et les catholiques. Ces deux femmes doivent être des femmes normales qui trouvent Dieu dans leur cœur et ensuite appliquent la loi de Dieu dans leur vie parce que Dieu ne rejette jamais un quelconque pécheur, qu'il soit homme ou femme, et ici que ce soit une femme pure ou une pécheresse. Tous les humains peuvent se repentir, s'amender, être pardonnés et être sauvés. Et même si cela avait été de la propagande – ce dont je doute – les metteurs en scène et les producteurs d'aujourd'hui ne sont pas obligés de tomber dans ce piège réducteur quand il y a une autre interprétation si belle, moderne et universelle. Personne ne fait revivre, ne ressuscite une œuvre d'art ancienne pour l'enfermer dans de vieux discours idéologiques.

Nous atteignons ici un important débat. Nous retrouvons à nouveau McLuhan. Un artiste va nécessairement au-delà des limites de son temps. Un artiste étend ses sens, son système nerveux central, son cerveau et son imagination en utilisant les médias de son temps. Il n'en est pas engourdi parce qu'il est capable de garder le contrôle de cette extension, et donc il ne ressent aucune mutilation, mais beaucoup plus une transe, la transe qui lui vient d'avoir trouvé un nouveau rêve pour lui-même, le public et les gens de son époque. Il vise, Goethe nous l'a déjà dit, à apporter au public des choses nouvelles, intéressantes et distrayantes, et non la simple répétition de ce qui est standard et dominant dans la vérité établie de son temps. Un artiste est un rêveur. Aussi regarde-t-il et voit-il au-delà de son temps. Son temps est pour lui un cauchemar qui le limite et l'enferme dans une camisole de force que Goethe a identifiée comme étant l'ordre établi (critiques, directeurs de théâtres, philosophes, hommes politiques, etc). Et en faisant cela, un artiste peut devenir le cauchemar de sa société, et il sera rejeté ou même persécuté – pensez à Mozart – ou bien le rêveur attendu et nécessaire de son temps, rêveur qui ouvre de nouvelles perspectives, de nouveaux modes de pensée, de nouvelles façons de voir le monde, la réalité, la vie – pensez à Purcell et Beethoven. Nous arrivons ici à une idée nouvelle. Si cet opéra n'avait pas été joué, produit ou enregistré pendant trois siècles, c'est qu'il proposait une vision qui ne collait pas avec sa société. S'il avait collé, il eût été un succès du temps même de l'artiste. S'il ne le fut pas, c'est qu'il ne collait pas, et le moins que nous puissions dire c'est qu'il ne fut qu'un modeste succès. Les religieuses sont superflues, en contradiction avec l'opéra, et qui plus est en contradiction avec le public d'aujourd'hui.

Continuons notre raisonnement. Une œuvre d'art peut être ressuscitée avec succès, ou simplement continuer à vivre dans le succès pendant des siècles parce qu'elle est suffisamment ouverte pour accueillir de nouvelles interprétations, une nouvelle valeur, une nouvelle profondeur dans chaque période historique successive. Le rêve qui a produit l'œuvre d'art, cette extension des sens et la modification du rapport entre les sens dominant à l'époque où vivait l'artiste, peuvent devenir un rêve dans notre période historique car l'œuvre continue à étendre nos sens et à modifier le rapport entre nos sens. Si nous corsetons l'œuvre dans une interprétation ancienne, elle ne pourra pas achever cet objectif et elle échouera. Un metteur en scène aujourd'hui, ou un producteur, doivent examiner l'œuvre d'art ancienne et

voir comment elle peut étendre nos sens et changer le rapport entre nos sens sans produire de sentiment d'amputation qui mènerait à un engourdissement, c'est-à-dire le refus de l'œuvre, mais plutôt d'une façon qui puisse produire en nous une transe de plaisir du fait de l'ouverture de notre œil interne à un rêve qui soit une extension de nos sens et une modification du rapport entre nos sens qui ne produise pas un engourdissement, mais produise en nous éveil et acceptation. Une œuvre d'art doit élargir notre vision et non entrer dans les étroites limites du consensus de l'ordre établi, de ce qui est accepté. Notons dans cette perspective que ce consensus de l'ordre établi n'exlut pas nécessairement l'acceptable, même si un artiste vise à dépasser à la fois l'accepté et l'acceptable, prenant ainsi le risque d'être rejeté non point parce que son œuvre est banale mais parce qu'elle est rebelle.

C'est là que nous rencontrons une autre hybridation artistique limitée par cette réduction. J'ai déjà parlé des deux couples de chanteurs : l'arrière-plan de l'alto et du contralto et l'avant-plan des soprani. Je dois ajouter les deux autres voix, Fariseo en basse et Christo en ténor. Elles auraient dû être fortement mises en valeur par les quatre autres voix. Ce ne fut pas le cas à La Chaise-Dieu car la basse était moyenne et le ténor franchement médiocre, en dépit de la partition qui leur donnait un important rôle à jouer et une très riche musique à chanter. L'hybridation des quatre premières voix était parfaite et leur intérêt, notre intérêt, l'intérêt de la beauté est de réussir parfaitement. Les deux dernières voix sont un handicap pour ce succès complet, tout comme l'interprétation étroite. Cela réduit les possibilités de succès. Le rêve de tout artiste est de réussir, et cette production aura des difficultés à ce niveau-là du fait des limites, ou défauts, dont je parle. Pire encore. L'Orchestre d'Auvergne, une formation d'instruments à cordes modernes, avait réussi à trouver le parfait point d'équilibre avec les trois *continui* d'instruments anciens, instruments nettement plus faibles que les instruments modernes. Un clavecin peut difficilement concurrencer un violoncelle moderne. Cette hybridation était parfaite et elle mérite un succès total. C'est leur rêve. Malheureusement les défauts dont je parle sont un handicap important pour ce succès. C'est pourquoi un metteur en scène ou un producteur modernes doivent avoir une vision, un rêve, qui aille bien au-delà, non pas des temps anciens, mais de notre temps présent pour satisfaire le rêve profond du public de dépasser les limites de l'ordre établi et les frustrations qu'elles produisent. Le public recherche une transe : la transe du plaisir d'aller au-delà de tout ce qu'il a déjà entendu ou vu. Les défauts d'une production limitent le succès de toute la production et donc des aspects qui étaient parfaits. Un artiste est et se doit d'être un rêveur. Si un artiste accepte des limites pour obtenir un contrat, ou pour survivre, ou pour plaire aux critiques dominants, ou pour plaire à un public standard, il manque le point essentiel : tous ceux-ci gardent profondément en eux le rêve de rencontrer l'inconnu, le jamais vécu, l'imprévisible, l'inoubliable. Le résultat risque d'être impardonnable pour le public standard et étroit de vision, et de devenir leur cauchemar, mais il vaut mieux être le cauchemar de l'ordre établi que de n'être qu'un succès partiel ou un échec partiel, pour ceux qui aspirent à la perfection la plus chargée d'inspiration et qui ouvre les fenêtres les plus exaltantes et les rêves les plus chargés de transe concernant ce que le futur peut nous réserver.

Cela nous amène au deuxième élément que j'ai annoncé. Dans le second acte la scène est dominée par une croix sous surveillance d'un soldat Romain. Ainsi nous sommes avant la crucifixion, puisque après celle-ci les Romains surveillaient la tombe et non la croix. A la fin, le soldat romain descend la croix de trois séries de marches jusqu'à Christo qui la prend et la

remonte, et donc rejoue le chemin de croix et la crucifixion. Cela nous mène aux deux emplois de Gesù pour Christo à la fin du texte. Que représentent ces deux emplois de Gesù ? Avec cette restitution de la crucifixion, ils nous ramènent avant celle-ci et je pense qu'ils réduisent le sens.

Si nous sommes après la crucifixion, Gesù ne peut nous mener qu'à une utilisation symbolique de la crucifixion dans le service divin. Christo est notre sauveur parce qu'il a accepté d'être crucifié pour nous racheter, ou plutôt pour nous donner à tous la possibilité d'être rachetés par le repentir, le changement et le pardon. Et ce processus nous amène à découvrir la vraie dimension de cette crucifixion, la vraie dimension qui survit à la crucifixion et qui est invoquée dans le service divin : Dieu nous aime et Jésus a défendu un amour général et universel comme étant la seule voie du salut pour que l'humanité émerge de la violence, de l'injustice et de tous les autres maux, en un mot du péché. Et cet amour ne peut être représenté que par Gesù parce que c'est la prédication de Gesù qui contient ce message. Ce n'est donc pas suffisant de se repentir, de s'amender et d'être pardonné. Nous devons suivre la voie que Gesù a expliquée dans sa prédication, non dans sa crucifixion, et sa prédication survit à sa crucifixion, et c'est l'amour universel. L'utilisation de Gesù deux fois à la fin de l'opéra signifie cela et rien d'autre. Ainsi nous en venons à une interprétation qui peut être résumée en quelques phrases.

1- Les femmes pécheresses peuvent être sauvées, car elles sont égales aux hommes devant Dieu.

2- La voie du bon chrétien est, puisque nous sommes tous des pécheurs : le repentir, le changement de nos modes de vie, le pardon (c'est le seul élément qui vient de Dieu), et puis la voie de Jésus, l'amour universel.

3- L'amour universel est la seule voie pour sauver l'humanité, pour racheter tous les hommes et toutes les femmes, pour construire sur terre la Cité de Dieu.

N'est-ce point là un beau rêve qui mérite que l'on s'y arrête un instant dans notre monde de violence, de guerre, d'injustice, de discrimination, de torture, de crime, de terrorisme, etc ? Tous ceux-ci sont nos cauchemars quotidiens. Trouvons notre consolation dans ce rêve et trouvons l'énergie nécessaire dans ce rêve. C'est cela que cet opéra signifie.

Mais la mise en scène de la crucifixion à La Chaise-Dieu a perverti un autre élément. Nous avons parlé de la sublimation de l'amour charnel pour les hommes en amour spirituel pour Christo chez Madalena. Cette sublimation ne peut être décemment spirituelle que si Christo n'est pas un être de chair et de sang dans l'opéra. Sinon, s'il est positionné avant la crucifixion, Madalena de par son repentir et son changement de comportement mérite le pardon mais elle mène Gesù à la crucifixion. Les deux emplois de Gesù prennent alors un tout autre sens : Madalena condamne Gesù à être crucifié parce qu'elle se repent et s'amende, mais elle fait cela pour la plus non-chrétienne des raisons, puisque nous passons de l'amour charnel des hommes à l'amour spirituel de Gesù, un amour qui est charnel en intention mais impossible dans les faits parce que Gesù le refuse. Ainsi Madalena se soumet de façon masochiste à l'amour pour un homme de chair et de sang qu'elle ne pourra jamais aimer, et de façon sadique l'envoie à son sort, la mort. Cette lecture est simplement absurde. Aussi Gesù ne peut pas être sur le point d'être crucifié, mais la référence à la crucifixion grâce au nom Christo est symbolique parce que positionnée après cette crucifixion et les deux emplois

de Gesù sont la découverte de la loi chrétienne universelle : pardonnez et aimez tout le monde sur terre même vos pires ennemis. La vraie justice est divine et Dieu seul peut la donner. La justice humaine n'est pas divine, elle n'obéit pas à la loi de Dieu mais aux lois de l'homme qui visent à conserver dans l'instant présent la paix sociale dans une société caractérisée par la violence, la guerre, l'injustice, la discrimination, la torture, le crime, le terrorisme, etc. La justice humaine, qui n'est pas fondée sur l'amour universel et le pardon, permet à la société de continuer à vivre dans une paix précaire couvrant, parfois cachant, les maux profonds et permanents de cette société. La justice humaine essaie de créer un équilibre qui limite les instincts animaux de l'homme mais n'apporte pas une vraie solution au problème car elle ne permet pas de mettre en pratique cette loi fondamentale qui vient de Gesù, de Jésus : pardonnez et aimez tous vos prochains même vos pires ennemis. Jésus, sur la croix, nous a donné cet exemple et cette leçon en disant : « Pardonnez- leur, Père, parce qu'ils ne savent pas ce qu'ils font. » Si Jésus a pu le faire avant ou pendant le processus qui faisait de lui le Christ, la crucifixion, nous devrions pouvoir en faire autant dans notre vie quotidienne.

N'est-ce point là un rêve merveilleux face à tous les cauchemars qui nous assaillent quotidiennement ?

A ce niveau cet opéra prend une extraordinaire valeur universelle qui va même au-delà d'une simple interprétation chrétienne car cela a toujours été le rêve de tout honnête homme ou femme que de vivre dans un monde de paix, de justice, de fraternité et d'amour. Et tout cela a commencé avec un rêve de Madalena, comme quoi tout se passe dans nos rêves.

Il est aussi évident que cette interprétation élargit notre expérience quotidienne et nous permet, si nous acceptons la leçon, de retrouver notre humanité, si nous sommes pécheurs, et nous le sommes tous, de retrouver notre raison et notre intelligence qui devrait nous faire réfléchir avant d'agir, et nous oublions tous ce principe, même mieux, de reconquérir notre cerveau que nous avons étendu par la télévision, et donc mutilé, soit pour produire un engourdissement devant le monde (la plus faible réaction défensive contre cette mutilation), ou pour nous faire accepter ce monde pervers en étant manipulés par ce cerveau étendu qui nous a mutilés de notre propre cerveau (et c'est bien là la voie de tous les maux).

Je pense que la production de cet opéra à La Chaise-Dieu a manqué quelques points essentiels du fait d'une interprétation superficielle et sans profondeur par le metteur en scène et le producteur menant à une production un peu maigre en dépit des excellents éléments qui nous ont donné un plaisir extraordinaire, malheureusement un peu réduit par les défauts. Nottre rêve fut immense après la lecture du livret, mais les défauts que nous avons analysés ont frustré ce rêve et sont devenus nos cauchemars.

8- La valeur ou le fonctionnement cathartique du cauchemar

Le cauchemar fondamental pour tout homme et pour toute société est la mort.

Il justifie le développement de l'instinct de survie que l'on peut noter à tous les niveaux de la société.

Biologiquement l'instinct de survie est la survie de l'espèce. Toute espèce a un comportement collectif qui doit assurer sa survie. Cela signifie des conflits avec d'autres espèces : celles sur lesquelles elle vit ou celles de ses prédateurs. A ce niveau l'espèce humaine est une espèce animale comme les autres.

Socialement, l'instinct de survie est la survie du groupe d'individus qui se définissent comme une société homogène. Toute société de ce genre a un comportement collectif qui doit assurer sa survie. Cela signifie des lois et une organisation qui doivent donner à la société sa continuité d'existence : interdire toutes les pratiques ou tous les groupes qui mettent en danger cette continuité d'existence (les pratiques sexuelles par exemple qui ne visent pas à la reproduction, ou toute activité prétendument et socialement définie comme subversive, élimination des membres qui représentent un danger socialement défini pour cette société avec les pratiques de nettoyage racial, ethnique, culturel ou social, etc). Cela signifie aussi des superstructures qui peuvent améliorer les normes de cette société et donc sa supériorité sur les autres (écoles, universités, armées, religions, etc). Ceci est aussi valable pour des groupes sociaux ou des classes sociales à l'intérieur d'une société (ce que l'on appelle depuis deux siècles la lutte des classes, mais ce n'est là qu'un exemple).

Au niveau de la famille, l'instinct de survie est la lutte pour les moyens de survie dont cette famille a besoin : revenu ; instruction, éducation et formation ; ascension sociale ; pouvoir politique ; etc. Cela inclut aussi la nécessaire reproduction à l'intérieur de la famille pour qu'elle ait des descendants auxquels les biens et avoirs de la famille puissent se transmettre, et qui perpétueront l'action de cette famille dans la génération suivante et tenteront d'augmenter son pouvoir, ses avoirs et biens, son prestige, etc. Tout cela est défini et fonctionne à l'intérieur de procédures qui sont fixées par la société à laquelle cette famille appartient.

Au niveau de l'individu, l'instinct de survie vise à donner à cet individu la capacité de réaliser autant de choses qu'il peut se faire pour que cet individu survive, cette fois symboliquement, au-delà de la mort dans sa réputation ou dans ses travaux qui sont des obhjets matériels qui peuvent survivre sur le ou les marchés sociaux au-delà de la mort de leur créateur ou auteur. Il s'agit là plus de la survie d'un nom que d'une personne.

Je tiens à ajouter quelque chose d'essentiel. Ron Hubbard a construit toute sa dianétique autour de ce seul concept d'instinct de survie. Ce concept vient de Charles Darwin et de sa « survie des plus forts (des mieux adaptés) ». En d'autres termes, Ron Hubbard transfère une théorie qui n'est vraiment vraie que pour le monde purement naturel, au monde social des hommes et des femmes. En d'autres termes, tant qu'il s'agit d'animaux, cette théorie confond la sélection naturelle dans un environnement totalement naturel et donc sauvage et la sélection artificielle des espèces pratiquée par l'homme au niveau de ses animaux domestiques. Elle confond aussi la sélection naturelle telle que définie par Darwin et la sélection sociale, culturelle, ethnique, politique, etc, qui n'est plus régie par des règles et des lois naturelles mais par des règles et des lois sociales. C'est un transfert d'un domaine à un autre. Mais ce transfert est scientifiquement inacceptable parce qu'il est la généralisation d'une théorie au-delà de ses propres limites. La mathématique euclidienne, quand on l'étendit à l'espace cosmique, fut un des plus grands échecs mathématiques, et deux théories alternatives ont dû être construites par Rieman et Lobachevsky. C'est là un principe fondamental : une théorie n'est rien d'autre qu'un modèle (ou simulation) explicatif de la réalité et elle n'est vraie qu'à l'intérieur de ses limites précises de vérité. Aussi Ron Hubbard qui étend la théorie de la survie des mieux adaptés aux champs humains social, culturel, intellectuel, politique est dangereux et réducteur. Le but principal de la société humaine n'est pas simplement de survivre, si même c'est cela le moins du monde, mais d'étendre ses pouvoirs sur la nature, donc de nier (au pire) ou de domestiquer (au mieux) les lois et les

phénomènes naturels. L'humanité ne peut survivre que si elle vise au-delà de groupes particuliers quels qu'ils soient, parce que l'humanité a à sa disposition les moyens de s'auto-détruire NON-naturels. Des conflits entre groupes d'êtres humains, entre diverses sociétés humaines peuvent mener à des catastrophes et à la destruction de la planète elle-même. Frank Herbert a étudié ce type de destinée ou d'événements, dans le moindre détail, dans sa série de romans sur Dune.

C'est exactement là que la valeur cathartique des cauchemars se situe. Comment les humains peuvent-ils se libérer de cet instinct de survie qui se fonde sur l'instinct de mort que chaque homme porte en lui, le célèbre Thanatos, se libérer de la survie des mieux adaptés, ou, selon les termes de Hubbard, des plus « clairs », ce qui implique à son tour la question suivante : comment les humains peuvent-ils libérer en eux-mêmes et dans la société leur libido qui les pousse à aimer les autres, le célèbre Eros, mais aussi le célèbre principe d'amour de la religion chrétienne ? Des événements récents montrent que la lutte entre Thanatos et Eros est toujours de rigueur dans notre espèce humaine mondialisée. McLuhan est pessimiste dans ce domaine quand il dit : « War is never anything less than accelerated technological change. It begins when some notable disequilibrium among existing structures has been brought about by inequalities of rates of growth. »

Revenons au cauchemar de la mort, et gardons en mémoire que ce n'est qu'un côté de la pièce et que nous devons considérer le rêve d'amour comme l'autre côté de la même pièce.

Prenons un exemple du Moyen Âge. Dans l'abbatiale romane de Lavaudieu (couvent de femmes), il y a une représentation de la mort dans une grande fresque impressionnante probablement du 12ème siècle. La mort est une femme habillée de rouge et voilée de noir et elle jette des flèches mortelles à tout le monde autour d'elle sans distinction. Il n'y a aucune catharsis dans cette vision. Elle est supposée créer à la fois de l'horreur et un sentiment d'acceptation de la mort parmi les religieuses qui vivent une vie de totale retraite, même si elles ne sont que des bénédictines, et donc moins que si elles avaient été des carmélites. Nous trouvons leur dialectique cauchemar contre rêve quand nous passons sous cette représentation de la mort pour entrer dans le cloître côté sud. Juste en face des religieuses se trouvent deux piliers. Nous nous intéressons ici au pilier de droite, c'est-à-dire le pilier côté ouest, le côté du monde. Le chapiteau en est historié. Du côté de l'ouest, donc du monde, nous avons une Atalante, contorsionniste grecque et probablement celtique normalement femme, qui tient ses jambes remontées vers le ciel et ainsi ne touche pas le sol représenté par le bas du chapiteau, le tout exprimant l'effort des hommes ou des femmes pour s'élever au-dessus de la terre et vers le ciel, vers Dieu. Du côté est, et donc divin, le même chapiteau représente un ange. L'Atalante se transforme ainsi en ange. L'effort humain de s'élever vers Dieu dans le monde séculier est transformé en une vraie existence divine en se détournant du monde pour se tourner vers le ciel et la lumière de la vérité de Dieu. Le monde est un cauchemar. La tentative de s'élever au-dessus de ce monde est un rêve et ce rêve n'est complètement réalisé qu'en acceptant la vérité de Dieu. Revenons à la représentation de la mort. Cette représentation picturale dans l'église est associée dans l'esprit de toutes les religieuses avec des chants, des hymnes, des psaumes et des rites qui donnent de la voix, une parole à cette représentation picturale. Nous devons nous souvenir que ces couvents, comme les monastères d'hommes correspondants étaient gouvernés par la règle du silence. Aussi une représentation picturale était un média complet et l'absence de parole était immédiatement compensée par les pratiques linguistiques dans l'église elle-même, toutes vivantes et présentes dans la

mémoire et la conscience des religieuses.

Dans l'Abbatiale de La Chaise-Dieu nous trouvons une « Danse Macabre » du 15ème siècle. Dans ce cas nous avons apparemment une danse joyeuse, même gaie, menant tout le monde vers la mort dans l'ordre social parfait de la société de l'époque (le Pape mène la Danse et le Pèlerin la clôt). Cette fresque correspond à une pratique qui émergea au 14ème siècle, pendant la grande pandémie de Peste Noire. L'objectif est pédagogique : enseigner cette croyance chrétienne fondamentale que nous sommes tous égaux devant la mort, avec une référence sous-entendue que le premier ici sera le dernier là-bas et vice versa. Mais cette fresque est aussi cathartique car elle vise à enseigner à chacun comment se comporter face à la mort, de ne pas en avoir peur, d'accepter sa venue quand elle vient, de ne pas se sentir soumis ou attristé devant elle, puisque si la mort vient c'est parce que Dieu a décidé de vous rappeler à lui pour votre évaluation en vue de la vie éternelle. Elle enseigne donc à chacun d'être toujours prêt, donc pur, sans tache, et d'avoir le meilleur bilan possible, parce qu'il n'y aura pas de délai ou de rémission. Finalement elle est supposée enseigner à tout un chacun comment être serein et même joyeux, heureux et gai devant la mort parce que la mort n'est pas une vengeance, la mort n'est pas personnelle, la mort est simplement l'outil de Dieu pour nous rappeler à lui.

Le début de ce chapitre de l'article est pour moi la meilleure introduction au problème de la catharsis des cauchemars, parce que la mort est le principal cauchemar dont nous faisons tous l'expérience dans la vie. Parfois certains l'oublient. Parfois certains y pensent trop. Mais la mort est toujours là. Et ces deux exemples sont sur-dramatisés. A Lavaudieu seuls des éléments picturaux sont utilisés : une femme, la robe rouge et le voile noir, les flèches, le tout menant à l'Atalante qui se transforme en ange. Mais n'oublions pas les extensions vocales et chorales de la fresque. A La Chaise-Dieu (souvenons-nous que les deux abbayes étaient « jumelles », celle-ci pour les hommes et celle-là pour les femmes, sous la même autorité, celle du fondateur des deux, Robert de Turlande), dans une période plus tardive, nous avons le même phénomène : des symboles picturaux, mais ceux-ci sont socialement définis et le projet même d'une telle fresque correspond à une pratique réelle dans les églises de ce temps-là : de vraies Danses Macabres étaient organisées pour les fidèles et les croyants à l'intérieur des églises, avec la bénédiction et les encouragements de l'Eglise elle-même. Qui plus est, bien que cela ne soit pas vrai à La Chaise-Dieu car la fresque est inachevée, les Danses Macabres étaient généralement accompagnées d'un poème qui faisait parler chaque participant. En d'autres termes, ces deux instances de la représentation de la mort sont les médias complets de leurs temps respectifs.

Mais entrons maintenant dans le vif de notre sujet.

La première valeur cathartique vient d'un couple janusien : le media théâtral contre le public (collectif ou individuel). L'idée principale est que c'est le spectateur qui fait la pièce. L'auteur essaie certainement de mettre un certain sens dans la pièce, mais le sens final pour chaque membre du public et pour le public dans son ensemble, donc pour la société à un niveau encore plus haut, viendra et vient effectivement de la façon dont le public (individuel ou collectif) regarde la pièce. Au mieux, l'auteur peut utiliser des symboles et des références en vue de guider le public vers un certain sens et une certaine interprétation. Mais aucun auteur n'a le pouvoir d'imposer le sens qu'il visait. Si c'était là l'intention de l'auteur il serait totalement dans l'erreur. Cela ne fonctionne pas de cette façon. Nous avons vu de nombreux cas de ce phénomène. Aussi un bon cauchemar dans notre domaine dramatique est un

cauchemar qui résonne dans le public et permet au public de le dépasser et d'inventer une nouvelle « mythologie », théorie, approche, qui permettent à leur tour au public de dépasser sa peur, de négocier une issue, d'en venir à bout, de la peur ou du danger qu'il voit dans le cauchemar. Il construit la force dans le public nécessaire pour faire face au cauchemar sous sa représentation médiatisée, et en même temps, s'il devient réalité, de pouvoir même (en termes brechtiens) s'opposer à sa réalisation. C'était là l'objectif du théâtre antique grec.

La seconde approche est tout à fait différente. Elle vient de Stephen King qui explique longuement dans son livre *Danse Macabre* (titre anglais), que dans les petites villes des USA, et peut-être partout dans le monde, il y a un absolu consensus dans chaque individu et dans la communauté toute entière, que le voisin est peut-être un danger pour chacun en particulier et la communauté entière en général. Cette paranoïa trouve son énergie fondamentale dans une vision idéologique janusienne du monde comme étant le théâtre de la confrontation de deux et d'uniquement deux principes et groupes de « gens » : le bien contre le mal. Stephen King utilise ce principe dans tous ses livres. Dans ses livres les plus moyens, et les films qui en ont été éventuellement tirés sont aussi moyens que les livres, il nourrit cette paranoïa sans jamais donner de moyens pour la transformer en catharsis, ne donnant jamais les moyens de se distancier de cette vision duelle. Dans l'un de ses derniers livres, *Dreamcatcher*, nous avons une situation de ce type : les forces du mal sont les extraterrestres qui essaient de conquérir la terre et la lutte est une lutte à mort. En même temps, et c'est le seul élément qui donne un peu de profondeur au livre, les forces armées envoyées par les bons, le Président en premier lieu, pour lutter contre ces extraterrestres sont décrites comme étant particulièrement vicieuses dans leurs pratiques au nom du bon objectif qui consiste à détruire les extraterrestres. Cela pourrait être vu comme cathartique, mais ce n'est qu'un aspect second du livre. Par ailleurs, Stephen King peut atteindre un très haut niveau de valeur cathartique. Il y arrive quand il montre combien la division entre le bien et le mal est purement idéologique et trouve sa source dans les peurs de ses personnages. Le meilleur exemple récent adapté à l'écran est *The Green Mile*. Nous atteignons un haut niveau de catharsis car tout le livre et tout le film (qui est parfaitement adapté malgré quelques modifications) montrent comment le système social de la peine de mort, des couloirs de la mort est fondé sur une simple vision noir et blanc du bien contre le mal. Puis il montre comment une communauté locale peut décider que le suspect dans une affaire, malgré quelques doutes dans les têtes des enquêteurs et des accusateurs, est identifié comme le criminel parce qu'il est différent : il est noir, il est grand et fort, il est mentalement déficient. Et pourtant nous découvrons, quand il est déjà dans les couloirs de la mort, qu'il n'est pas coupable, qu'il n'y a aucun moyen de le tirer de ce faux-pas, qu'il a un pouvoir guérisseur spécial démontré sous nos yeux au moins trois fois, qu'il est en quelque sorte un ange éternel qui ne peut mourir qu'en étant tué par la société, donc exécuté ou lynché. Dans le cas présent il sera exécuté. La valeur cathartique est d'autant plus forte que les gardiens des couloirs de la mort découvrent ce pouvoir et sont impuissants quant à sauver l'homme. Aussi l'exécuteront-ils sur la chaise électrique, bien qu'ils sachent qu'il est innocent et qu'ils connaissent celui qui est coupable. Là, et l'adaptation filmique est particulièrement émotionnelle, nous sommes forcés de reculer, réfléchir à la situation et comprendre que la justice est trop souvent dominée, contrôlée par cette paranoïa urbaine dont nous parlons. C'est l'effet normal du livre et du film. Cependant il peut être neutralisé pour une partie du public, totalement contrôlé par la paranoïa urbaine ci-dessus mentionnée, par le troisième cas que nous allons bientôt considérer. Dans la même lignée nous pourrions étudier

le téléfilm écrit par Stephen King, à la fois dans son scénario publié séparément et dans le film lui-même, *The Storm of The Century*. Ce film montre comment les bons dans la communauté, et tous les membres en sont considérés comme des bons par celle-ci, sinon ils auraient été rejetés et seraient partis, ont pratiquement tous des points noirs dans leur personnalité. L'un vend de la drogue, un autre a d'étranges pratiques sexuelles, un troisième est violent avec sa famille et ses voisins, etc. Qui plus est, quand ils sont confrontés au choix par le représentant du mal venu d'un autre monde : « Give me a young boy to become my successor or die ! », la communauté entière, ou presque, accepte le choix, accepte de voter pour désigner un garçon sacrifié, et n'agit que motivée par cette paranoïa urbaine, par son instinct de survie, la communauté entière et chacun de ses membres, pour protéger, chacun, leur intérêt personnel, rejetant toute discussion morale sur le dilemme dans lequel ils sont enfermés et, chacun se réjouissant du fait que leur enfant n'a pas été élu, ne tenant nul compte de la souffrance des parents de l'enfant sélectionné et de l'éventuelle souffrance de cet enfant. Le film va même plus loin quand, plus tard, le père de l'enfant choisi rencontre par accident son fils avec le « méchant » dans une rue et que cet enfant ne reconnaît pas son père et même le menace (peut-être que nous pouvons penser qu'il le menace parce qu'il le reconnaît). Le mal n'est pas une dimension abstraite : c'est un potentiel profond pour chacun de nous. Le bien n'est pas une dimension abstraite : il ne peut qu'être le résultat d'une lutte et d'une conscience éthiques collectives et individuelles. Une fois de plus la valeur cathartique qui nous mène à relativiser nos catégories de bien et de mal, peut être annulée par la troisième procédure que nous allons voir.

La troisième approche est encore fondée sur la même division janusienne de la société en membres bons ou méchants. Mais les méchants sont un petit groupe de gens et ils ont des raisons d'être méchants, soit dans leur propre nature, soit dans leur expérience sociale ou individuelle. Wes Craven est un des grands réalisateurs de films qui suivent cette ligne, comme *Scream*. Ces films cultivent la peur pour le public. Ils cherchent à produire de la peur. Mais en même temps ils veulent que le public s'identifie avec les victimes du ou des criminels. Notons qu'une frange du public, pour diverses raisons psychologiques, s'identifiera avec le ou les criminels. Ceci risque de les encourager à suivre cet exemple. Mais cela n'est que marginal dans le fonctionnement de ces films et cela n'engage en rien la responsabilité du réalisateur car les individus concernés doivent avoir en eux un potentiel criminel, un désordre psychologique qui les amène à s'identifier au(x) criminel(s). Notons que le grand maître dans le genre est Hitchcock. Si le public s'identifie avec les victimes, le public éprouvera de la peur, mais aucunement de façon cathartique, c'est-à-dire en vue d'apprendre comment faire face à une telle peur (sinon d'autres films du même genre deviendraient inefficaces pour le public), mais avec le sous-entendu que ce n'est qu'une histoire, que cela n'a aucune connection avec la vraie société ou la vraie vie (ce dont nous pourrions sérieusement douter), que nous devons accepter de pénétrer dans ce monde « étrange » en vue de ressentir de la peur (pour ceux qui s'identifient avec le ou les criminels c'est du plaisir) et ensuite le plaisir d'avoir eu peur, et finalement d'en sortir à la fin par la simple procédure de vider l'entier du bain de la simple façon suivante : Ce n'est qu'une histoire. Si ce n'est qu'une histoire, cela ne représente pas la réalité, il n'y a pas de jonction avec une quelconque réalité idéologique ou mythologique au niveau des individus ou de la communauté. Et donc cela n'a aucune dimension cathartique. Ce n'est qu'un jeu qui commence à un moment donné (l'entrée dans le cinéma) et qui finit à un autre moment donné

(la sortie du cinéma). Michael Jackson, dans son clip *Thriller*, a travaillé sur cet étrange fonctionnement en montrant comment un tel film n'est rien d'autre qu'un film, puis en confrontant les deux héros avec une réalisation réelle du thème même du film, les loups-garous, qu'ils viennent de voir. Mais alors Michael Jackson lui-même s'identifie avec les loups-garous (il en est un), les morts vivants, etc, et il effraie sa petite amie jusqu'à la déraison. En d'autres termes la question qui se pose ici est : Et si ces films étaient fondés sur une réalité réelle et non pas sur une réalité virtuelle ? Mais cela ne change pas le fonctionnement que j'essaie d'identifier car nous savons tous que ce n'est qu'une histoire car Michael Jackson est un vrai homme et nous savons qu'il n'est pas un loup-garou, parce que de tels films ne nous libèrent pas de la peur ou de quoi que ce soit d'autre, ne nous distancient pas de la matière du film. Ils nous projettent dans le film en vue d'éprouver de la peur, puis le film fonctionne sur le principe que le public en sortira, indemne et indifférent de bien des façons, à la fin même du film. Mis à part pour ceux qui ont fait la mauvaise identification, au moins certains d'entre eux. Ces films cultivent la peur pour produire un plaisir temporaire.

Ces films fonctionnent sur la prémice qu'ils présentent une réalité virtuelle et non une réalité réelle, sauf pour ceux qui s'identifient avec le ou les criminels. Pour qu'un film soit cathartique, il doit nous présenter une réalité réelle fondée sur des faits concrets dans la société ou sur une mythologie dominante dans la société. S'il est sous-entendu que la réalité est virtuelle il n'y a pas de catharsis. En fait il y a un tout autre effet : il nie en quelque sorte la réalité de tels crimes et il laisse le public désarmé devant une réalité réelle qui pourrait être du même genre. Dans un tel événement réel alors les hommes et les femmes se diviseront en deux groupes principaux : ceux qui se contenteront de défendre une justice extrême, et ceux qui défendront le relativisme, la raison, l'amour, etc. Mais ces deux attitudes ne viendront pas de ces films mais des idéologies sociales défendues par des institutions sociales. Dans le cas d'actes terroristes, comme nous avons vu récemment, certains poussent vers un nationalisme exacerbé, et d'autres poussent vers la réflexion d'abord, la constitution de solidarités avec les victimes et la recherche de solutions qui résoudront le problème autant qu'elles puniront les coupables. La guerre tout de suite d'un côté et la prudence et la patience de l'autre. Notons que le public qui considère les films comme de simples histoires, en nie par là-même tout effet cathartique s'il y en a un. On peut regarder *The Green Mile* avec beaucoup de plaisir et même de réactions émotionnelles comme des larmes pour la « victime » du système, et pourtant continuer à défendre l'utilisation aveugle de la peine de mort dans la société. Et ceux-là risquent même de ne pas voir leur contradiction, car le principe selon lequel ce n'est qu'une histoire, une réalité virtuelle, les empêche d'entrer dans un processus cathartique.

Nous en venons alors à une quatrième articulation. Elle est également très courante dans les films. Elle n'apparaît que lorsque les films traitent de cas réels. Le film est alors construit sur un nouveau couple janusien : sens superficiel contre sens subliminal. Et ici nous pouvons trouver une influence sur le public très perverse. Le meilleur cas auquel nous pouvons penser est *American History X*. Si nous regardons le film comme si c'était un film d'aventures, même si l'aventure en est réelle, donc à la vitesse normale de son montage et de son rythme, le sens semble en être une valeur anti-raciste. Certaines scènes sont montées de telle façon qu'elles montrent deux choses : le racisme peut reculer, les racistes peuvent se réformer, bien que le racisme soit une fatalité qui nous entraîne dans un cycle sans fin. Pour briser ce cycle nous devons, individuellement, nous débarrasser de notre racisme. La seule

façon en est par le raisonnement, avec des arguments et éventuellement grâce à des expériences particulièrement intenses. Ainsi Derek, un raciste pro-nazi qui tue deux noirs de façon vicieuse, est guéri de son racisme pendant son séjour en prison quand il est violé par des blancs et protégé par un noir. De même Daniel, son frère cadet qui est un raciste pro-nazi parce qu'il suit l'exemple de son frère aîné, peut être réformé en voyant l'évolution de son frère et en se voyant proposée ou imposée une réflexion personnelle sur la relation entre lui et son frère et les conséquences que celle-ci a eu et a sur sa présente attitude. Notons que les deux sont des hommes. La petite amie de Derek, une blanche, bien sûr, qui suit la même ligne que lui, ne s'améliore absolument pas. Ceci est déjà dérangeant mais le rythme et le montage (emploi systématique de flash-backs renforcés par le fait qu'ils soient en noir et blanc tandis que le film est en couleur) empêche cette question d'être soulevée. L'identification avec les deux frères efface tout le reste du film qui en devient secondaire et abstrait. D'où le dernier meurtre, celui de Daniel par un jeune noir juste après que Daniel ait finalement écrit sa dissertation et ait finalement atteint un point d'épiphanie, apparaît comme un concours regrettable de circonstances et rien d'autre qui montre que le racisme ne peut pas facilement être effacé de notre société. Pas de catharsis dans cela, simplement une conclusion triste. Et le grand public, particulièrement les jeunes , mais aussi des adultes noirs aux USA (ayant lancé une discussion sur le sujet sur un site Afro-Américain de l'Internet j'ai découvert que personne n'avait vu le film autrement et que la plupart des participants n'avaient pas envie de changer de point de vue), considère ce film comme une dénonciation du racisme en termes crus, donc efficaces. Ceci pourrait être marginalement cathartique. Mais l'est-ce vraiment ?

Loin de là. Si nous ralentissons le film, ramenant le rythme rapide à un rythme lent, enlevant le montage en flash-backs et mettant les flash-backs bout à bout, dans le bon ordre, et le temps présent à part, nous en venons à une toute autre vision. Les flashbacks représentent l'épiphanie du criminel Derek. Il est ainsi sauvé du racisme, en prison, par le viol qu'il subit de la part de blancs et la protection d'un noir dont il bénéficie. Notons que Derek a été condamné à trois ans pour le meurtre sauvage de deux noirs qui tentaient de voler sa voiture (le cheval moderne : on risquait la mort pour le vol d'un cheval dasn l'Ouest d'autrefois), tandis que le noir qui le protège en prison a été condamné beaucoup plus lourdement pour le vol d'une télévision dans un magasin. Image parfaite de la rédemption. A ce seul niveau des flash-backs le film est cathartique. Mais les flash-backs ne sont pas dominants dans le film, d'abord parce qu'ils sont des flash-backs, ensuite parce qu'ils sont clairement mis à part par le fait qu'ils sont en noir et blanc, et donc moins efficaces, moins attractifs, moins complets en tant que média selon les termes de McLuhan, et finalement parce que le montage les rend secondaires. La partie dominante du film, la vraie histoire du film, le média complet du film est en couleur, l'histoire présente, l'épiphanie de Daniel sous l'influence de son frère réformé. Mais est-ce vraiment l'épiphanie de Daniel ? En brisant le montage du film de cette façon nous en venons à un message complètement différent. Daniel n'est pas un criminel. Il est un raciste pro-nazi mais il y a peu de choses dans le film en couleur allant dans ce sens : peu d'actions et peu de déclarations. En fait il y en a une au début dans un devoir d'histoire qui déclenche la colère du professeur juif, mais Daniel est pris en charge par le proviseur noir qui le force sans la moindre tendresse à réexaminer ses idées concernant la sortie de prison de son frère et lui-même. A la fin il est sauvé. Et dans la dernière scène il est abattu à bout portant par un jeune noir dans les toilettes de l'école, sa dissertation épiphanique sur le rebord de la fenêtre. Puis l'écran est aspergé de sang, puis la

dernière séquence arrive et ce sont les vagues déferlantes de l'Océan Pacifique saisies à travers un filtre rouge les transformant en vagues de sang. Le message vocal en voix-off de ces images est noyé par les images et n'est pas vraiment entendu. La domination des images est bien connue dans tous les arts visuels. Quel est alors le sens ? Un jeune blanc raciste peut être ramené à la raison par des circonstances personnelles et un raisonnement, mais un jeune noir raciste ne peut jamais être réformé et tentera toujours d'empêcher la réforme des blancs. Notons que le seul noir « réformé » était dans les flash-backs et en prison. Notons aussi que le proviseur noir lutte contre le racisme, mais en collaboration avec la police. Aussi est-il la loi, et de toute évidence, dans son propre lycée, la loi qu'il représente est sans efficacité et impotente. A ce niveau il n'y a pas de catharsis du tout. Ici il n'y a aucun sens anti-raciste. Ici nous avons une vision faussée sur le racisme entre les blancs et les noirs, et une conclusion qui est renforcée par les vagues déferlantes rouge sang de l'Océan Pacifique à la fin qui détruit toute autre idée ou conclusion parce que c'est le média complet dont parle McLuhan. Le média complet efface tout ce qu'un média moins complet pourrait suggérer, parce que le média complet ne requiert pas de réflexion personnelle et impose l'absence d'une distanciation, tandis qu'un média non complet requiert le remplissage du vide par notre réflexion ou notre imagination. Ici nous en arrivons à un niveau de fatalisme qui donne un haut-le-cœur. Et cela ne peut être rendu conscient que si on ralentit le film et donc si on détruit le montage rapide qui nous emporte dans une absence de réflexion, et si on sépare clairement les flash-backs du temps présent. Le sens de fatalisme raciste et de réforme faussée n'est pas un sens ouvert au grand public, mais un sens subliminal. Aussi on peut aller voir un tel film et en sortir avec la satisfaction d'avoir vu un film anti-raciste. Mais subliminalement on a été soumis à un sens complètement différent et nous savons tous que le subliminal survit à tout raisonnement ou distanciation parce qu'il est inconscient dans son fonctionnement et inscrit dans le subconscient qui est d'autant plus fort qu'il vient d'un média complet (images animées en couleur avec accompagnement musical et vocal, sans parler de la longue séquence de Daniel à son ordinateur, ainsi ajoutant à ce média complet une référence à un autre signe de modernité : aucun noir n'est montré se servant d'une telle machine dans le film : probablement parce que ces noirs sont d'un autre âge de développement et de civilisation, un âge plus ancien où la seule vision constructive est de jouer au basket, et encore en situation conflictuelle avec les blancs et pour l'essentiel en noir et blanc).

Ce quatrième niveau « cathartique » est entièrement non-cathartique. Il est subliminal et un très grand nombre de films d'action sont de ce type. Aucun sexisme ou racisme direct, mais l'absence ou une minorisation difficilement mesurable des femmes et des minorités ethniques. Que l'on pense aux Indiens, raison de plus aux femmes indiennes.

J'aimerais en revenir maintenant au cas où la catharsis du cauchemar fonctionne en vue d'étudier certains moyens particuliers qui sont utilisés pour une catharsis efficace.

1- Epiphanie : équilibre final et régénérescence.

Cette méthode a été employée fréquemment par Shakespeare. *Hamlet* voit la destruction de tous les protagonistes du drame, et l'arrivée d'un étranger qui rétablit la situation et la force de la loi. C'est l'arrivée de Fortinbras. Même chose dans *As You Like It* avec la possibilité pour les exilés de rentrer chez eux et de rétablir leur position ancienne. Même chose dans *Richard III* où Richard est tué et un nouveau roi apparaît qui rétablit un

état de droit. Nous trouvons cette solution également dans *Le Nozza di Figaro* de Mozart où le Comte est forcé d'accepter l'abandon d'un droit légal mais immoral et donc la nouvelle situation légale imposée *de facto*. Cette méthode est communément utilisée dans les films et les romans d'action ou de science-fiction. C'est la victoire des principes humanistes ou de la race humaine contre un danger venu d'un autre monde, ou bien mystérieux ou monstrueux. La victoire amène une nouvelle situation qui régénère le bien. Nous trouvons aussi dans ce domaine quelques traitements très simples, à savoir populaires au sens de adaptés pour des gens ordinaires. D'une certaine façon le principe du « tuez-les tous » de beaucoup de westerns concernant les Indiens, particulièrement ceux avec John Wayne, le plus grand tueur d'Indiens de toute l'histoire d'Hollywood, atteint cette fin cathartique : vous n'avez pas besoin de craindre les Indiens car ils ont été éliminés. C'est une version très réduite de la catharsis, mais elle fonctionne merveilleusement bien avec un public simple et cela les renforce dans l'idée que le présent ordre social est sain et sans danger, et que les seuls Indiens encore vivants sont déchus de toute humanité et inoffensifs, ou presque. Si nous comparons cette approche avec les quelques films qui prennent en considération le génocide des Indiens d'un point de vue plus raisonnable, c'est-à-dire plus humaniste, comme *Blue Soldier*, *Little Big Man*, ou *Dances with Wolves*, nous trouvons une bien plus profonde catharsis qui remet en cause l'histoire et essaie de réparer ses maux.

2- Le pouvoir de la presse.

Nous trouvons cette méthode de rétablir l'état de droit dans *The Dead Zone* de Stephen King où *Newsweek* est utilisé comme l'outil de la défaite du méchant en le forçant au suicide. Même chose dans *Firestarter* de Stephen King dans lequel la jeune fille échappe à la célèbre *Shop* qui pratique des recherches illégales pour des objectifs militaires, et réussit à atteindre New York où elle contacte *Rolling Stone* dans le livre et *The New York Times* dans le film. En étant mises en exergue publiquement ces pratiques sont éliminées. Pour le public il y a une valeur cathartique car cette fin règle les comptes, mais il y a aussi une valeur cathartique dans le fait qu'ils réalisent qu'il y a une protection contre le mal dans nos sociétés, dans la société américaine du moins, à savoir la presse et son célèbre pouvoir. Notons qu'il s'agit de la presse et non de la télévision car la presse permet la réflexion.

3- Le retour au Christ.

Cette méthode est plus courante que l'on ne croit. Elle revient à un mythe fondamental de notre culture et de notre civilisation. Une situation cauchemardesque ne peut être rachetée que par le sacrifice d'un ou de plusieurs membres du clan des bons. Le meilleur exemple est *The Stand* de Stephen King où trois volontaires abattent le *Dark Man* en se faisant crucifier à Las Vegas, son antre, et détruire par l'arrivée d'une bombe atomique amenée par un partisan fou du méchant suprême, qui la fait exploser devant lui et détruit ainsi le nid du mal. Nous devons penser ici aux *Passions* de Johan Sebastian Bach où la crucifixion du Christ a une valeur cathartique en nous rappelant au respect de la loi de Dieu. Nous pouvons aussi penser à *Madalena a Piedi di Christo* où l'évocation de la crucifixion à un niveau purement symbolique amène le même effet en réactivant la valeur symbolique du sacrifice de l'office divin.

4- Identification avec le héros qui tue le monstre ou le cauchemar.

Cette méthode est la plus populaire sur de nombreux médias. *Dracula* est l'archétype de ce traitement et Coppola, dans son film, construit la mise à mort du monstre de façon très dramatique, en particulier en donnant un arrière-plan historique au monstre. Le cauchemar est

purgé par un nettoiement complet de son antre par le héros. Notons que nous avons aussi cette méthode dans *Beowulf*. *Frankenstein* est légèrement différent car le héros meurt et cela implique que le monstre mourra, ce qui signifie que le monstre en est revenu à de meilleurs sentiments, a été cathartiquement ramené à la raison, à l'amour filial et au deuil. Ainsi la situation est cathartique dans la possibilité de ramener la paix en mourant, ce qui cause la régénération du monstre. Le cauchemar peut être amené à sa fin. Pour le public cela signifie qu'il y a toujours un moyen de résoudre un cauchemar par la raison, l'amour et la patience. Nous sommes préparés à faire face à de tels événements par l'exemple du film.

5- Rejet du héros.

Le meilleur exemple en est *Psycho* d'Hitchcock. Le héros aurait pu être pris en pitié du fait des circonstances. Mais la fin du film le montre complètement fou, réellement schizophrène. Nous ne pouvons pas ressentir la moindre pitié pour lui. Nous ne pouvons que le rejeter parce qu'il s'est lui-même rejeté de notre monde. Nous avons le même thème dans *American Psycho*, particulièrement dans la *Unrated Version*. Le héros semble être complètement fou, si bien qu'à la fin nous ne savons même pas s'il a commis tous les crimes qu'on l'a vu commettre. Nous ne savons pas si c'est un de ses « rêves », ou un de ses « cauchemars », et donc le signe d'un cerveau détraqué, ou si les crimes sont vraiment réels. Nous ne pouvons pas nous identifier avec ce héros du fait de cet élément de folie à la fin, brillamment et patiemment construit par des détails de ses habitudes quotidiennes concernant ses soins corporels, de vie sociale et son obsession de propreté, le tout étant le signe de ce que Freud appelle un caractère anal. Dans la *Rated Version*, le sens est légèrement différent. Nous n'avons pas envie de nous identifier avec le héros parce qu'il échappe à son châtiment car il est un *yuppy* ou *Golden Boy*, donc du fait de ses privilèges sociaux. Le résultat est le même. Catharsis du fait de ce rejet, même si la raison change. On est préparé à se confronter à de telles personnes car nous obtenons des arguments pour s'opposer à de tels comportements grâce à une distanciation et une réflexion

6- L'île déserte.

La catharsis est ici apportée par la régression vers un symbole maternel, celui de l'île déserte. Le héros quitte le monde et s'isole en se retirant dans un environnement entièrement coupé du monde, donc protégé de tout désir criminel. C'est une régression à la mère, donc à l'amour et rien que l'amour. C'est une catharsis car cela nous donne une méthode pour nous protéger contre le mal, bien que cela n'apporte pas une solution à ce mal. Eugene O'Neill utilise cette fin dans *Mourning Becomes Electra*. Elle est souvent utilisée par Tennessee Williams bien qu'il prenne toujours la précaution de nous montrer que cette solution est toujours un esclavage à un symbole maternel, d'une façon ou d'une autre, et qu'il n'y a aucune échappatoire, sinon très ténue et improbable. Arthur Miller dans *Death of a Salesman* montre comment l'enfermement dans l'île déserte de la maison perdue au milieu des gratte-ciel et écrasée par ceux-ci autour d'elle ne peut mener qu'à la mort. Cathartique car cela nous incite à accepter l'esclavage de nos foyers et en même temps leur destruction par le « progrès ». Cette fin est aussi utilisée par Saul Bellow dans *Mr Sammler's Planet*. L'île déserte est vue sous deux formes. D'abord un bathyscaphe qui emporte le héros au fond de l'Océan Pacifique, loin de la foule en fureur et du monde de folie qu'est le nôtre, régressant vers la protection du sein de la mère, puis ensuite sous la forme d'un alunissage, le summum de l'île déserte. Notons que dans ce roman les deux « îles désertes » sont des rêves et non des réalités. Le héros ne le fera jamais. Nous pouvons même considérer que son hospitalisation

est un tel retour à l'île déserte, à un environnement clos et protégé, bien que celui-ci soit morbide, bien que cela nous fasse penser à un accouchement. Tout cela est cathartique pour nous car cela ne nous apparaît que comme des échappatoires, et s'échapper n'est pas une solution. Aussi sommes-nous amenés à une réflexion quant à savoir comment affronter de vrais problèmes au lieu de s'enfuir devant eux.

7- La mémoire.

Nous retrouvons Saul Bellow avec son dernier roman, *Ravelstein*. La mémoire est une catharsis pour Ravelstein lui-même car cela lui permet de faire face à sa maladie, le SIDA, et à sa propre mort. Il vit dans le monde de sa propre pensée entièrement construite sur des souvenirs du monde réel tel qu'il était et cela lui donne une sérénité totale et absolue. C'est aussi cathartique pour le deuxième héros qui est supposé avoir suivi ces souvenirs en vue d'écrire une biographie honnête de Ravelstein. C'est le souvenir de ce processus de réception de ces souvenirs qui le sauve de sa propre mort et lui donne un objectif pour continuer à vivre quand il est contaminé par une maladie tropicale pendant une période de vacances, maladie tropicale (venue d'un poisson et donc de la mer) qui aurait dû le tuer (il n'existe pas de remède). De la même façon c'est cathartique pour nous car la mémoire est le meilleur moyen que nous avons pour réfléchir sur le passé et le présent, pour éviter les erreurs et avancer. Le roman nous incite à utiliser la mémoire comme la méthode de notre rédemption dans la vie quotidienne.

8- Le meurtre de la mère.

C'est exactement ce qui arrive dans *The Queen of The Damned* d'Anne Rice. La mise à mort de la mère de tous les vampires et son remplacement par deux jumelles, qui avaient été des victimes de cette reine en un temps fort ancien, par le rite qui consiste à manger son cerveau et son cœur, et à hériter ainsi du statut de mères des vampires, est la dernière touche de la catharsis des vampires qui deviennent des êtres sociaux acceptables, même s'ils sont monstrueux quelque part, car ils n'essaient pas d'influencer l'histoire humaine et parce qu'ils n'attaquent que les hommes et les femmes qui méritent d'être éliminés. Ils font le mauvais ouvrage de l'humanité. Les vampires peuvent alors être aimés et être nos amis. On a le même traitement des sorcières par Anne Rice, qui nous sont révélées dès le premier instant comme ayant des pouvoirs spéciaux, en étant en particulier des accoucheuses ou sages-femmes, comme ayant été persécutées de ce fait, ce qui représente le meurtre de la mère perpétré sans cesse dans l'histoire par les humains, alors même qu'elles sont la meilleure chose qui puisse exister pour l'humanité car ces pouvoirs spéciaux peuvent être utilisés en médecine pour guérir l'humanité et dans la finance pour éviter des catastrophes, deux lignes d'action qui peuvent être appelées maternelles car elles protègent l'humanité. On peut tuer la mère mais l'instinct maternel se perpétue à jamais. On va légèrement plus loin en trouvant une origine très ancienne pour ces sorcières, une origine qui est expliquée par leur ADN, un ADN qui leur donne leurs pouvoirs spéciaux. Pourquoi avoir peur de ces êtres s'ils sont utiles à l'humanité d'une façon ou d'une autre, et si l'on n'a rien à se reprocher ? Aussi c'est cathartique pour nous car on nous amène à l'idée que ces monstres et ces cauchemars séculaires sont en fait les vrais rêves et bienfaiteurs de l'humanité.

9- L'ouverture apportée par le double-sens.

Ce dernier cas que j'introduirai vient de *The Taming of the Shrew* de Shakespeare.

KATHARINA
Fie, fie ! unknit that threat'ning unkind brow ;
And dart not scornful glances from those eyes,
To wound thy lord, thy king, thy governor :
It blots thy beauty, as frosts do bite the meads ;
Confound thy fame, as whirlwinds shake fair buds ;
And in so sense is meet or amiable.
A woman mov'd is like a fountain troubled –
Muddy, ill-seeming, thick, bereft of beauty ;
And while it is so, none so dry or thirsty
Will deign to sip or touch one drop of it.
Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper,
Thy head, thy sovereign ; one that cares for thee
And for thy maintenance ; commits his body
To painful labour both by sea and land,
To watch the night in storms, the day in cold,
Whilst thou liest warm at home, secure and safe ;
And craves no other tribute at thy hands
But love, fair looks, and true obedience, -
Too little payment for so great a debt !
Such duty as the subject owes the prince,
Even such a woman oweth to her husband ;
And when she is froward, peevish, sullen, sour,
And not obedient to his honest will,
What is she but a foul contending rebel,
And graceless traitor to her loving lord ? –
I am asham'd that women are so simple
To offer war where they should kneel for peace,
Or seek for rule, supremacy and sway,
When they are bound to serve, love, and obey,
Why are our bodies soft and weak, and smooth,
Unapt to toil and trouble in the world,
But that our soft conditions and our hearts
Should well agree our external parts ?
Come, come, you froward and unable worms !
My mind has been as big as one of yours,
My heart as great ; my reason, haply, more,
To bandy word for word and frown for frown :
But now I see our lances are but straws ;
Our strength as weak, our weakness past compare, -
That seeming to be most, which we indeed least are.
Then vail your stomachs, for it is no boot,
And place your hands below your husband's foot :
In token of which duty, if he please,
My hand is ready, may it do him ease. (*The Taming of the Shrew*, V, 2, 136-179)

Katharina est domptée, nous dit-on - et dit-elle elle-même. Elle est domptée de telle sorte que l'équilibre est retrouvé, que nous avons une fin heureuse. Ainsi le domptage de la furie sauve la situation et le cauchemar de la même furie est écarté, cathartiquement expurgé et nettoyé. Mais cela est-il réellement le cas ? Nous avons aussi l'impression qu'elle tient un double langage. Pourquoi ? Quels sont les moyens utilisés par Shakespeare pour nous donner cette impression ? A première vue le discours semble bien équilibré et contenir un grand nombre d'éléments binaires dès le premier instant : *Fie,fie ! ... threat'ning unkind,* et cela se termine avec trois paires de vers à la rime parfaite (même si la première rime n'est que visuelle). Cela sonne comme quelque chose de parfait. Et pourtant, pourquoi seulement trois rimes et seulement trois paires ? Et encore pourquoi deux paires parfaites et une paire à peu près ? Et nous trouvons ici cet élément « ternaire » qui nous interpelle immédiatement quant à notre connaissance du langage de Shakespeare. Bien que binaire en apparence, est-ce aussi systématique et clair ?

Nous allons relever les éléments ternaires.

thy lord, thy king, thy governor
trois noms et trois *thy*

It blots thy beauty, as frosts do bite the meads ;
Confound thy fame, as whirlwinds shake fair buds ;
And in so sense is meet or amiable.
Trois groupes verbaux rattachés au premier pronom *It.*

Thy husband is thy lord, thy life, thy keeper,
Thy head, thy sovereign ;
La fin du premier vers construit un groupe ternaire et puis le début du second vers un groupe binaire.

one that cares for thee
And for thy maintenance ; commits his body
To painful labour both by sea and land,
To watch the night in storms, the day in cold,
Trois actions rattachées au mari.

Whilst thou liest warm at home, secure and safe ;
Trois adjectifs attributs

But love, fair looks, and true obedience, -
Trois noms, bien que deux seulement soient renforcés par des adjectifs épithètes.

What is she but a foul contending rebel,

And graceless traitor to her loving lord ? –
Trois adjectifs épithètes qualifiant la femme.

for rule, supremacy and sway,
Trois noms.

to serve, love, and obey,
Trois verbes.

our bodies soft and weak, and smooth,
Unapt to toil and trouble in the world,
Trois adjectifs attributs coordonnés, bien qu'un quatrième binarise ce premier groupe mais séparé par le fait qu'il introduit deux infinitifs, tandis qure les trois premiers ne le font pas.

But that our soft conditions and our hearts
Should well agree our external parts ?
Trois éléments introduits par trois *our*.

My mind has been as big as one of yours,
My heart as great ; my reason, haply, more,
Trois éléments introduits par trois *my*.

Our strength as weak, our weakness past compare, -
That seeming to be most, which we indeed least are.
Then vail your stomachs, for it is no boot,
And place your hands below your husband's foot :
In token of which duty, if he please,
My hand is ready, may it do him ease.
Trois rimes. Trois actions : *vail, place, do him ease*, bien que deux soient rattachées à Bianca et renforcées par l'utilisation de *your*, tandis que la troisième est rattachée à Katharina et renforcée par *my*. Trois références au mari : *husband, he, him*, bien que la première soit rattachée à *your*, Bianca, et les deux autres à Katharina.

Qu'est-ce que ce mélange complexe d'éléments binaires et ternaires montre ? Soit le domptage est loin d'être parfait, soit le domptage n'est que superficiel : il ne concerne pas la conscience interne de Katharina. Je penche vers cette seconde solution. Elle peut accepter d'être la femme servile de son mari parce qu'intérieurement elle conserve une certaine ironie et distance qui lui permettent d'accepter son sort. On a là l'ouverture vers un niveau supérieur de compréhension. Les femmes ne doivent pas être des esclaves. Elles doivent conserver un certain niveau d'ironie interne pour rester des êtres libres. Donc, Shakespeare défend un compromis entre la liberté et la soumission, et ce compromis est probablement un premier pas vers une libération plus grande. En d'autres termes, Shakespeare est parfaitement

moderne car il contient cette liberté pour les femmes dans ses pièces et autres œuvres. Shakespeare utilise son contrôle de la langue pour signifier ce qui est difficile d'expression ouverte en son temps. Aussi ce langage est cathartique pour Katharina et vise à être cathartique pour Bianca, en impliquant une nouvelle attitude des femmes à l'égard de leurs maris. Il les libère d'un esclavage complet, total et irréversible dans une société où les femmes ne sont rien si ce n'est des avoirs ancillaires. Mais c'est aussi cathartique pour nous parce que cela nous amène à réfléchir au sort et à la condition des femmes, ce qui ouvre la voie à une attitude plus libérale et progressiste à leur égard. Cathartique pour les femmes car cela leur donne une recette pour être libres à l'intérieur même de leur soumission. Cathartique pour les hommes car cela leur explique que les femmes seront toujours libres, même soumises, de telle sorte qu'il serait plus sain et plus fin de s'arranger du problème de leur libération. Dans les termes de McLuhan, Shakespeare est un grand artiste car il est capable de pousser ses racines dans des sociétés plus anciennes comme nous l'avons vu avec *Romeo and Juliet*, en même temps qu'il se projette dans l'avenir. C'est un dramaturge visionnaire et il recherche sans cesse un compromis entre le passé et le futur. Il considère le présent comme au mieux transitoire, s'il est d'une quelconque façon une catégorie valable, et il ouvre la porte à une évolution qui est apportée par le développement de technologies nouvelles comme la presse à imprimer, et tous les « réseaux » qui commencent à se développer de son temps, en premier lieu le réseau des routes et du transport routier, aussi bien que la navigation maritime, les deux signifiant le développement d'une économie de marché, d'une économie fondée sur la circulation des biens et des gens, tout autant que de l'information.

Conclusions

Il est difficile de conclure une telle étude.

Le premier élément est que j'ai pris les termes de « rêve » et de « cauchemar » dans plusieurs sens différents : bien sûr, ici et là, des rêves et des cauchemars réels, ces choses qui nous viennent en dormant. Mais j'ai trouvé cette approche trop restrictive. J'ai alors élargi le sens et atteint des rêves et des cauchemars abstraits, les rêves étant ce que les hommes souhaitent et les cauchemars ce qu'ils craignent.

C'est cette seconde approche qui m'a mené à un grand nombre d'œuvres, d'auteurs et d'artistes. Ceci a ouvert de nombreuses portes qui nous ont permis d'explorer dans plusieurs directions. Nous ne les avons pas toutes poussées. Très souvent certaines portes, ou même fenêtres, sont restées fermées, car je ne voulais pas multiplier les trous de lièvres le long du chemin.

Nous avons toujours tenté d'analyser une œuvre d'art du point de vue du public de telle sorte que ce qui était important c'était un effet plus que les faits concrets. En privilégiant les effets sur les faits nous avons rencontré McLuhan qui est le grand penseur de notre monde dans cette direction des effets produits. Cela était aussi en phase avec mon approche linguistique qui veut qu'aucune opération linguistique ne puisse être comprise sans prendre en compte l'effet visé par le « locuteur ».

Nous avons aussi tenté d'approcher beaucoup de ces œuvres d'un point de vue médiatique parce qu'elles étaient les médias de leur temps, et parce qu'aujourd'hui nous ne pouvons plus penser en dehors des médias qui dominent et organisent nos activités, particulièrement le théâtre. Il est vrai que certains metteurs en scène ou certaines compagnies

sont frileux quand il s'agit d'investir une œuvre du passé dans le temps présent. Mais *grosso modo*, et particulièrement grâce au cinéma et à la télévision, on peut difficilement éviter aujourd'hui la question. Comment pouvons-nous étudier, raison de plus mettre en scène, *Romeo and Juliet* de Shakespeare sans prendre en compte deux adaptations majeures de la pièce : *West Side Story* et *Romeo + Juliet* ? Très souvent les films donnent une dimension nouvelle à de vieux livres, même si, du fait qu'ils sont un média complet, ils forcent les œuvres dans un seul moule de pensée et de sens.

L'élément le plus intéressant que j'ai trouvé dans cette étude c'est comment une œuvre d'art n'est rien sinon un média largement ouvert sur l'avenir. Et c'est cette première caractéristique qui montre qu'une œuvre d'art vivante ne sera jamais la même d'un siècle sur un autre. La tendance lourde que certains musiciens ont d'en revenir aux conditions réelles du temps où la musique a été composée est partiellement une illusion, car les conditions ne seront jamais les mêmes : température, chauffage, et même le poids de l'air qui est aujourd'hui lourdement chargé d'éléments polluants ; les capacités d'audition et la culture générale ont énormément varié au cours des siècles ; la vision que nous avons d'une œuvre est déterminée par la vision générale que nous avons du monde, non point la vision idéologique en soi mais la vision médiatique que nous avons, et cette vision est déterminée de plus en plus, et la plupart du temps inconsciemment, par le développement de tous les réseaux du monde moderne, le premier ayant été l'électricité. Et cette électricité a complètement changé notre monde à un point que nous avons des difficultés à imaginer. Du temps de Mozart, dans les luxueux palais de Vienne, la seule lumière qu'ils avaient était celle des chandelles, et la seule énergie qu'ils avaient était l'énergie mécanique ou physique. Que pouvait être *Don Giovanni* au temps de Mozart ? Les éclairages et l'énergie qu'ils avaient à leur disposition ne pouvaient que réduire les capacités du metteur en scène et les possibilités visuelles du public. Tout cela ne peut pas être recréé. Certains diront que c'est dommage. Le monde change et les choses ne peuvent plus être les mêmes. La musique des orgues n'est plus produite en actionnant des soufflets manuellement, comme c'était le cas au temps de Johann Sebastian Bach, mais par un flux constant et régulier d'air produit grâce à de l'électricité. Les soufflets sont toujours là, ils ont été rénovés mais ils ne servent plus à grand chose. Il faut aussi mesurer, relativement s'entend, la magie d'un concert nocturne dans l'Abbatiale de La Chaise-Dieu, avec des instruments anciens et des voix chantant le plus souvent *a capella* ou avec une simple basse continue, et pour tout éclairage quelques flambeaux, quand ces flambeaux s'éteignent un à un dans l'obscurité croissante. Et nous n'avons pas le froid de l'époque, et nous n'avons pas les sièges inconfortables de l'époque, et les artistes sont sur un praticable d'un mètre cinquante, et il y a des éclairages d'urgence, et donc l'obscurité n'est pas complète, et il y a les voitures qui circulent à l'extérieur, et bien d'autres paramètres qui ne seront jamais les mêmes, y compris l'absence de foi qui est la nôtre, ce qui enlève beaucoup de sens à l'œuvre, ou du moins modifie le sens que nous pouvons y voir, et la certitude qui est la nôtre qu'une catastrophe n'arrivera pas dans ce lieu, nous donnant un sentiment de sécurité que dans les siècles anciens on n'obtenait que dans la certitude que Dieu veillait sur nous.

C'est cette relativité du théâtre, de l'opéra, de la musique, de tout art de scène qui est pour moi la chose la plus intéressante et inspirante. J'ai essayé de montrer combien on pouvait aller loin dans cette perspective, même si je suis convaincu que l'on pourrait aller plus loin encore et que certains souhaiteront probablement le faire. *Let them be welcome to*

do so. En anglais dans le texte : grand bien leur fasse. Après tout, dans les arts créatifs, tout comme dans la technologie, le ciel et seulement le ciel est notre limite, même si Don Giovanni y monte pour s'y trouver carbonisé : après tout il n'est qu'un vampire. *God bless the child and let's seize the day.* En anglais dans le texte à nouveau : que Dieu bénisse l'enfant et saisissons l'opportunité qui se présente.

Jacques COULARDEAU

RÊVES ET CAUCHEMARS... DE PHILOSOPHES

Au pays des philosophes, malheur à celui qui ne rêve pas. Car le rêve signifie comme un principe régulateur de la pensée. Il constitue pour elle comme un vecteur, l'exigence à laquelle elle se réfère. Rares sont ainsi les philosophes qui ne sont pas un peu (ou beaucoup) idéalistes, même s'ils se disent sceptiques, empiristes ou même réalistes. Et souvent les doctrines ou les théories philosophiques s'adossent à une utopie, plus ou moins manifeste, plus ou moins déguisée. C'est que toute pensée est visée, toute philosophie s'offre comme un horizon idéal. Les penseurs ne peuvent se soustraire que très difficilement à cette sorte de loi qui veut que toute pensée exprime une certaine normativité, un « ce qui doit être » qui ne se contente jamais de « ce qui est ». Alors même qu'elle s'échine à dire l'être, l'essence même des choses, la philosophie est toujours tributaire d'un idéal, quand bien même ce dernier s'exprimerait dans un champ purement descriptif. Il s'agit alors d'un idéal de pureté dans le réalisme.

Mais s'il y a presque autant de philosophies qu'il y a de philosophes, si toute pensée véritablement philosophique est conquête de sa propre autonomie, si donc elle ne peut se transcrire qu'à travers le je singulier d'un individu, il va de soi qu'alors le rêve qui motive telle pensée peut facilement devenir, si l'on change d'individu, et donc de perspective, le cauchemar qui hante telle autre. « A chacun sa vérité » veut dire ici « à chacun ses rêves et ses cauchemars ». La singularité de chaque pensée est ici l'indice d'une confrontation essentielle entre les doctrines. Tout cauchemar apparaît alors évidemment comme un rêve renversé. Et les « rêveurs » sont les mieux placés pour faire des cauchemars. Le cauchemar est alors le véhicule de l'indignation, du désespoir ou encore de la dénonciation. Mais si le rêve est principe régulateur de la pensée, le cauchemar l'est aussi à sa manière : il est cette altérité que combat toute pensée, ou tout au moins cet autre par rapport auquel elle se positionne.

I LES RÊVES DES UNS...

1) le rêve de Rousseau : l'idéal démocratique

Dans son fameux *Contrat social* (Livre II, Chapitre I), Rousseau propose une conception rêvée de l'Etat, celle d'un Etat démocratique, qui reposerait sur la souveraineté du peuple. Ce qu'il y a d'idéaliste dans cette théorie, c'est l'idée que l'Etat puisse avoir pour principe la volonté générale ou, plus exactement, que le peuple soit satisfait si la volonté générale l'est. Aussi affirme-t-il le caractère inaliénable de la souveraineté. Cette dernière se définit comme le caractère d'un Etat de n'être soumis à aucun autre Etat. En termes rousseauistes, la souveraineté est « l'exercice de la volonté générale ». Le rêve démocratique veut ainsi que le pouvoir puisse bien se transmettre, mais non pas la volonté. Il y a une différence entre la volonté et l'exercice de la volonté. Le peuple déléguerait aux gouvernants son pouvoir, mais pas sa volonté. Or on sait comme il est difficile de constater une coïncidence durable entre volonté particulière et volonté générale. C'est que la

première tend par nature aux préférences, la seconde à l'égalité. Autant dire que la volonté particulière est à l'inégalité ce que la volonté générale est à l'égalité. C'est ce qui fait dire à Rousseau qu' « à l'instant qu'il y a un maître, il n'y a plus de souverain ». Le maître signifie en effet le pouvoir du particulier sur le général, alors que le souverain, et ici, il s'agit du peuple, implique le pouvoir du général sur le particulier. Si donc Rousseau rêve de souveraineté du peuple, c'est qu'il connaît trop bien la dérive despotique du pouvoir. Au temps de Platon, on l'appelait tyrannie, de nos jours on parle de dictature, mais tyrannie, despotisme ou dictature, ce sont toujours des figures du totalitarisme. Il n'est que de se souvenir de la période historique très justement appelée la « terreur ». Le « silence universel » ne signifie alors pas forcément, loin s'en faut, le « consentement du peuple ». Le rêve est ici l'annonce d'une norme désirée, celle d'un Etat dans lequel régnerait la liberté. Car celle-ci persiste, même si toutes les volontés particulières ne sont pas satisfaites. La liberté est alors paradoxalement obéissance, mais obéissance à la loi qu'on s'est prescrite. Et comme « la loi est l'expression de la volonté générale », la liberté est obéissance à soi. Telle est sans doute la signification du pacte social, par lequel chacun abandonne sa liberté naturelle, l'indépendance, pour conquérir une liberté supérieure, la liberté civile ou autonomie. La liberté ne s'échange donc pas : elle se change. Mais alors que devient, dira-t-on, celui dont la volonté particulière ne s'accorde pas avec la volonté générale ? Celui-là, dit Rousseau, « on le forcera à être libre », annonçant par là que le rêve de la majorité peut bien devenir un cauchemar pour les minorités... L'Etat doit donc être au service du peuple, en assurant notamment sa sécurité, sa protection et sa liberté, mais il ne le peut pas forcément, du fait du décalage entre intérêt particulier et intérêt général. Ce fossé qui sépare le droit du fait, l'idéal du réel, c'est précisément le lieu nécessaire pour que le rêve puisse prendre son essor. C'est ce qui rend le philosophe qu'est Rousseau heureux car, comme il le dit lui-même : « On jouit moins de ce qu'on obtient que de ce qu'on espère, et l'on n'est heureux qu'avant d'être heureux (...) Le pays des chimères est en ce monde le seul digne d'être habité, et tel est le néant des choses humaines, qu'(...) il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas ». Comme l'illusion s'arrête où commence la jouissance, le rêve cesse là où débute le réel. « Malheur à qui n'a plus rien à désirer ! »

2) un rêve d'Alain : la suprématie de la technique

On peut trouver dans un passage des *Humanités* d'Alain (extrait de « Philosophie ») une conception insolite de la technique, qui, par certains aspects, pourrait s'apparenter à une sorte de rêve, tant elle remet en question l'idée communément admise selon laquelle la science l'emporte en prestige sur la technique, tant elle se démarque du préjugé courant implanté dans les esprits selon lequel dans notre société, la sphère des intellectuels est supérieure à celle des manuels. Cette idée reçue concernant la technique revient en fait à assimiler indûment technique et pratique. Le technicien serait alors l'homme de l'agir, là où le scientifique serait celui de la réflexion. Pour Alain, il faut en finir avec ce préjugé, et ne pas hésiter à considérer la technique comme un « genre de pensée » qui, s'il « s'exerce sur l'action même », n'en est pas moins une forme de savoir. C'est redonner, de la manière la plus légitime qui soit, son véritable sens à la technique : celui de savoir-faire. Contre l'opinion selon laquelle il faudrait distinguer entre deux choses, à savoir l'action et la réflexion, Alain nous invite à en distinguer trois : la science, qui est savoir, l'action, qui est de l'ordre du faire, et enfin la technique, qui est savoir-

faire, jouant ainsi son rôle de médiation entre le savoir et le faire. La technique ne s'oppose donc pas à la théorie, mais plutôt, paradoxalement, à la pratique. On peut savoir faire sans faire. On peut détenir une méthode sans la mettre en pratique. Alain renverse donc l'ordre « naturel » des choses et rêve d'une conception de la technique où celle-ci serait véritablement supérieure. Et ce, à double titre : supérieure à la science, parce que prenant mieux en compte le réel et l'action, mais aussi supérieure à la pratique parce que consistant en un véritable savoir. Et Alain de prendre l'exemple d'un paysan et d'un agronome, le paysan étant à la technique ce que l'agronome est à la science, afin de conclure qu' « un paysan peut se moquer d'un agronome », ce dernier ne pouvant « pas même soupçonner » la maîtrise pratique du paysan reposant sur « de petites différences qu'il ne connaît point, mais dont pourtant il tient compte ». Dans cette conception hors du commun, la pratique l'emporte sur la théorie, le pragmatisme sur la spéculation, la main sur l'intelligence. Comme dit Alain, « au lieu de chercher par la réflexion », la technique « essaie avec les mains ». La suprématie de la technique est donc fondée sur son ambivalence : le technicien est préférable au scientifique et au praticien car l'un risque de ne pas adosser son savoir à la réalité pratique et concrète, l'autre de ne pas même savoir ce qu'il fait. La véritable intelligence est donc, pour Alain, technicienne. Comme disait Aristote, « l'homme n'est pas le plus intelligent parce qu'il a des mains, mais il a des mains parce qu'il est le plus intelligent ». La main est à elle-même plusieurs outils virtuels, plusieurs techniques possibles. Et ainsi le plus intelligent se définit comme l'être capable d'acquérir un maximum de techniques. On le voit, Alain idéalise totalement la technique et n'envisage ici même pas qu'elle puisse être, du fait du progrès technologique qui la caractérise, cause de déception, voire de désespoir. Ne prenant pas en compte ce genre de réalités, la conception d'Alain repose plus sur un désir, une espérance, celle de légitimer la suprématie de la technique, que sur une vision concrète et réaliste des choses, celle de l'emprise inexorable de la technique sur notre monde.

3) le rêve de Kant : un critère universel de la vérité

Dans sa *Logique* (Introduction, paragraphe 7), Kant fait un rêve singulier, celui de trancher dans la difficile question de savoir ce qu'est la vérité. Pour ce faire, il se propose de rechercher un critère universel de la vérité. Il commence par distinguer, dans notre connaissance, entre ce qui se rapporte à la matière et ce qui se rattache à la forme ou, si l'on préfère, entre ce qui touche à l'objet de la connaissance, d'une part, et ce qui a à voir avec le côté subjectif de cette dernière. Comme il le dit, il s'agit donc de procéder à une « distinction entre l'aspect *objectif, matériel* et l'aspect *subjectif*, formel, de notre connaissance ». Ainsi la question « *Qu'est-ce que la vérité ?* » ne trouvera pas de réponse sans qu'on ne se pose au préalable les deux questions suivantes : « 1) Y a-t-il un critère de la vérité universel et matériel ? 2) Y a-t-il un critère de la vérité universel et formel ? » Kant est ainsi d'abord amené à montrer la contradiction inhérente à l'idée d'un critère universel et matériel de la vérité. En fait, tout oppose universalité et matérialité : si un critère est universel, alors il doit faire référence à « tout objet », alors que si il est matériel, il se rapporte à un objet, « cet objet déterminé ». De même l'universel est au général ce que le matériel est au particulier. Donc le critère universel « devrait ne faire acception d'absolument aucune distinction entre les objets tout en servant cependant, justement en tant que critère matériel, à cette distinction même ». On voit que le concept d'universalité fait tendre à l'unité, alors que celui de matérialité ne peut se comprendre que par rapport à

la multiplicité et la différence. En un mot, un critère universel et matériel devrait être à la fois abstrait et concret. Par exemple, si je demande ce qu'est une table, je peux bien répondre d'abord que c'est toujours « au moins un pied, avec un plateau par dessus », mais je peux aussi répondre que « c'est cette chose que je vois devant moi, qui est beige, que je peux toucher aussi, et qui est dure, etc. ». Les deux réponses sont à la fois vraies et fausses : vraies parce qu'un table se présente toujours avec un pied et un plateau, et parce que la table que je vois à présent est bien beige et dure, mais elles sont tout aussi bien fausses, car si je dis qu'une table, c'est seulement un pied et un plateau, comment vais-je alors faire pour distinguer une table à trois pieds d'une table à quatre pieds, et comment puis-je dire par ailleurs qu'une table, c'est exclusivement cette table beige et dure que je vois à présent ; comment ferai-je devant une table rouge rectangulaire et une table violette en forme de nénuphar ? C'est clair, « une connaissance qui est vraie si elle est rapportée à un objet, peut être fausse si elle est rapportée à un autre », et ainsi l'existence d'un critère universel et matériel de la vérité est purement chimérique. Reste à savoir si un critère universel et formel de la vérité peut bien exister. Mais on a déjà compris que si un critère universel et matériel est impossible du fait du décalage entre universel et matériel, un critère universel et formel, lui, ne sera jamais suffisamment matériel pour être satisfaisant : nous sommes donc devant une double aporie si l'aspect formel et l'aspect matériel sont tous les deux nécessaires pour définir une connaissance, mais si en même temps il paraît impossible de les réunir, soit par un défaut d'incompatibilité (formel et matériel ne vont pas ensemble), soit par un défaut d'incomplétude (avoir le formel sans le matériel). C'est donc, tout aussi bien, une illusion que de croire pouvoir se satisfaire d'un critère universel et formel de la vérité. Un critère universel (matériel ou formel) de la vérité est donc bien un rêve, et la vérité tant souhaitée par le philosophe qu'est Kant apparaît comme une véritable chimère. Pourtant elle est le principe régulateur de sa recherche.

II ... SONT LES CAUCHEMARS DES AUTRES.

1) le cauchemar de Bakounine : l'Etat

En faisant (dans ses *Œuvres*, tome I) le procès anarchiste de l'Etat, Bakounine rejette comme cauchemardesque ce que Rousseau formulait justement comme un rêve, à savoir l'idée de l'Etat comme « bien collectif ». Rousseau peut alors être stigmatisé, si on lui applique les termes mêmes de Bakounine, comme un des « prôneurs » de l'Etat, sorte de « métaphysiciens et docteurs en droit » qui ne voient en lui que « la chose publique ». C'est qu'ils sont persuadés que l'Etat représente « la justice et la réalisation de la morale et de la vertu sur la terre ». Pour eux, l'action des intérêts et des passions égoïstes de chacun est « dissolvante ». C'est alors « sublime » que de se dévouer à l'Etat, c'est même le « plus grand devoir » que de se sacrifier, de mourir « pour le triomphe, pour la puissance de l'Etat ». Mais pour Bakounine, cette « théologie politique » cache des réalités « très sales ».

Vouloir « la prospérité du grand ensemble », ce que Rousseau appelait la volonté générale, c'est en fait sacrifier la liberté naturelle des individus. Voir l'Etat encensé par ses prôneurs, c'est donc pour Bakounine un véritable cauchemar, dont on peut avoir une idée, si l'on se penche sur la description qu'il en fait lui-même : favoriser l'Etat, c'est

alors laisser libre cours à une véritable « immolation de chaque individu comme de toutes les associations locales », car l'Etat est « l'abstraction destructive de la société vivante, la limitation ou, pour mieux dire, la complète négation de la vie et du droit de toutes les parties qui composent tout le monde, pour le soi-disant bien de tout le monde (...) l'Etat, c'est l'autel de la religion politique sur lequel la société naturelle est toujours immolée : une universalité dévorante, vivant de sacrifices humains ». On le voit, la vision que Bakounine se fait de l'Etat est celle d'une entité cauchemardesque parce que monstrueuse. L'Etat n'est pas, comme le pense Rousseau un tout faisant vivre ses parties, mais bien plutôt un tout vivant, tel Moloch, de la mort de ses parties. En fait tout se joue sur le concept de volonté générale. Alors que pour Rousseau il faut préférer la volonté générale car elle est plus importante que les volontés particulières, pour Bakounine, c'est tout le contraire : il faut préférer le particulier au général, tant il est vrai que l'intérêt général ne pourra jamais être la somme des intérêts particuliers. L'argument est quasi-mathématique : outre que bien sûr l'Etat ne peut pas favoriser, comme réalisation de la volonté générale, la volonté de chaque individu en particulier – bien au contraire, il la détruit –, il est clair que la volonté générale comporte un défaut intrinsèque irrémédiable, qui est qu'elle ne peut jamais constituer la volonté de tous – la volonté générale est à la majorité ce que la volonté de tous est à la totalité. En somme, la volonté générale ne sera jamais la volonté universelle, la seule qui intéresse Bakounine. La généralité n'est qu'une universalité relative, imparfaite, tandis que l'universalité est une généralité absolue, totale, parfaite. Rousseau veut créer la liberté des individus en descendant du général vers le particulier, mais ce faisant il impose un carcan de l'extérieur ; Bakounine propose d'aller de l'individu singulier vers l'universel en créant aussi une voie vers la liberté, mais du dedans. L'avantage de sa conception, selon lui, c'est qu'elle n'empêche pas la réalisation parfaite du bonheur des individus, mais la rend même possible. La conception de Rousseau est vouée *a priori* à l'échec. C'est pourquoi la vision idéaliste de l'Etat selon Rousseau n'a, pour Bakounine, d'idéaliste que le nom : l'Etat comme machine dévorante ne constitue pas pour lui, loin s'en faut, une vision de rêve, mais bien plutôt une vision horrible, monstrueuse et cauchemardesque qui justifie son indignation, voire même son dégoût et sa répulsion.

2) le cauchemar d'Ellul : la puissance de la technique

Jacques Ellul est un auteur certes moins connu qu'Alain. Et cependant il soutient, dans un ouvrage intitulé *Le Bluff technologique*, une thèse sur la technique tout aussi défendable, sinon plus, que celle d'Alain, mais qui se situe pourtant à l'opposé de celle du célèbre philosophe. Comme nous allons le voir, le rêve que fait Alain d'une suprématie de la technique se transmue chez Ellul en un véritable cauchemar. Ce dernier part d'un constat alarmant : « On n'échappe pas à la technique. » Ce caractère inévitable de la technique, qui fait qu'elle prend les traits d'un véritable déterminisme, peut se comprendre selon deux arguments. D'abord celui d'une omniprésence de la technique : « Tous les domaines, toutes les activités, toutes les réalités sont saisis par les techniques et il n'y a plus aucune « réserve » d'aucun ordre, hors de son atteinte. » Autant dire que les hommes ne prennent pas assez de distance, de recul vis-à-vis de la technique ; ils ne réfléchissent pas assez sur son essor ; il leur manque une réelle prise de conscience de ce phénomène endémique selon l'auteur. Ensuite la technique se voit attribué un second prédicat : l'irréversibilité. On ne peut rien contre la technique, idée que le sens commun traduit par

l'expression devenue populaire : « on n'arrête pas le progrès ». Pour Ellul, cette expression est en fait une excuse de la part du scientifique ou du technicien pour masquer un manque d'arguments face aux dangers ou aux coûts que représente la technique. Du même coup, celle-ci apparaît comme un véritable fléau que l'homme subit comme dans un cauchemar, tant il est vrai qu'il y a en elle « quelque chose qui est absolu, inattaquable, contre quoi on ne peut strictement rien, à quoi l'homme doit simplement obéir ». Ainsi la présence d'un déterminisme absolu prend les traits d'une absence totale de liberté face à la croissance technicienne. La liberté, en effet, ce serait la possibilité de choisir entre accepter ou refuser le progrès, lui dire oui ou non. Mais précisément c'est ce qui est impossible. Comme dit Ellul : « Et voyez-vous... qui dira « non » aux sondes spatiales ou au génie génétique ? » L'homme ne peut que dire oui, il n'a qu'une seule possibilité, autant dire qu'il se retrouve devant une nécessité (pour qu'il y ait liberté, il faut au moins deux possibilités). La technique constitue donc une négation de la liberté humaine. C'est ce qui fait dire à Ellul que l'homme « n'a aucune espèce de liberté face à la technique », ou encore qu'elle constitue « un déterminisme absolu », c'est-à-dire plus qu'un simple déterminisme, dans lequel, en connaissant les causes, on pourrait modifier les effets ; il s'agit bien ici d'un véritable fatalisme qui est cause du « désespoir fondamental de l'homme moderne ». Ce désespoir est à la mesure du cauchemar que vit l'homme à cause de son impuissance totale face au progrès de la technique : « Il est désespéré parce qu'il ne peut rien ». Le soi-disant progrès technique n'est en fait qu'une simple progression. Alors que le progrès se veut amélioration, c'est-à-dire progression qui fait advenir une valeur, la progression n'est qu'avancée, changement, apparition de nouveauté qui n'a pas forcément de valeur. Tout aussi bien, elle peut être régression sur le plan des valeurs. Le domaine de la technique ne véhicule pas de grandes valeurs comme celles du bien (morale), du beau (esthétique), du vrai (connaissance). Tout au plus est-elle le vecteur de valeurs strictement matérielles comme le confort et le bien-être. On le voit, c'est parce que la technique constitue selon Ellul un danger pour l'homme que s'insinue en ce dernier un sentiment de désespoir, de profond malaise, à la mesure du cauchemar qu'elle lui fait vivre. Le rêve d'Alain d'une suprématie de la technique qu'il appelle de tous ses vœux se transfigure ici en signe de désespoir, vision de cauchemar.

3) le cauchemar de Nietzsche : l'objectivité absolue

On sait que Kant n'est pas vraiment ce que l'on peut appeler l' « ami » de Nietzsche. C'est même un euphémisme que de le dire. Dénonçant la morale kantienne, par exemple, trop formelle et impersonnelle, il parle, sur un ton pour le moins ironique, des « chinoiseries à la mode de Koenigsberg ». Il annonce même le « crépuscule » de cette idole qu'a été Kant, trop longtemps selon lui. Dans *Le Gai savoir* (paragraphe 341), il s'en prend à la science et à ses prétentions dogmatiques à détenir l'objectivité absolue, la vérité. Le rêve que faisait Kant, de parvenir à répondre à la question « Qu'est-ce que la vérité ? », se situe donc aux antipodes des préoccupations de Nietzsche, pour qui c'est un véritable cauchemar que d'entendre le discours des philosophes qui ont une telle prétention en matière de vérité. Il commence par donner une première définition de la science, dans laquelle, dit-il, « les convictions n'ont pas droit de cité ». C'est clair, la science est un domaine d'où est normalement bannie l'opinion, la croyance. « La discipline de l'esprit scientifique ne débuterait-elle pas par le fait de s'interdire dorénavant toutes convictions ? » Si Nietzsche accorde une place aux convictions dans la science, ce n'est

qu'en les resituant, qu'en les rabaissant au niveau des hypothèses ou, comme il dit, au niveau d' « une fiction régulative ». Encore faut-il alors tout de même « rester sous la surveillance policière de la méfiance ». On le voit, la science, qui a une prétention à l'objectivité, ne doit admettre absolument aucune croyance subjective. Le paradoxe, c'est que pourtant elle en admet. La science repose en effet précisément sur la croyance fondamentale en la vérité : « elle exprime le principe, la croyance, la conviction que « rien n'est aussi nécessaire que la vérité » ». C'est ce qui amène Nietzsche à dénoncer la science – car « la science elle aussi se fonde sur une croyance, il n'est point de science « sans présupposition » » –, et avec elle, tous ceux qui prétendent détenir « la » vérité, l'objectivité parfaite. Ainsi Kant et son rêve d'un critère universel de la vérité sont fortement critiqués. Ce rêve est pour Nietzsche le signe d'un idéalisme forcené, et même d'une prétention insupportable. Ce que nous croyons être la vérité n'est en fait qu'un rêve dont on a oublié qu'il l'est. La vérité n'est qu'un rêve tenu pour une réalité. Nous tenons des non-vérités pour des vérités. Comme dit Nietzsche : « les vérités ne sont que des illusions dont on a oublié qu'elles le sont ». Prendre nos rêves pour des réalités, c'est donc prendre le risque, si l'on se réveille, d'être fortement désillusionné, et de vivre un autre rêve, atroce celui-là, qui n'est en fait rien moins qu'un cauchemar. Pour Nietzsche, le rêve de Kant n'est en fait que l'annonciateur d'un horrible cauchemar, un peu celui que nous connaissons lorsque, revenus du pays enchanteur du rêve, nous sommes rendus, comme dit Rimbaud, à « la terre grise ». C'est alors la réalité qui est cauchemar. Mieux vaut ne pas trop rêver, et la réalité prendra moins l'aspect d'un cauchemar. Cessons nos rêves idéalistes : « il faut être dionysiaque en face de l'existence ! »

Déjà à l'époque de Platon, on se représentait le philosophe comme cet être qui vit dans des sphères éthérées mais qui, levant toujours la tête vers les étoiles, en oublie le trou qui est devant lui et, ajoutera-t-on non sans un certain plaisir moqueur, ne manque pas de tomber dedans. S'il est donc un lieu commun, selon lequel les philosophes sont des rêveurs, il ne faut pas pour autant voir toute leur vie spirituelle en rose. Rêver n'est pas si facile. Car le rêve est le risque du cauchemar. Tout aussi bien serait-on amené à juste titre à reconsidérer notre définition des philosophes en voyant en eux les victimes de terribles cauchemars. Car dans le creux du pouvoir du rêve apparaissent des réalités plus communes ou, comme dit Bakounine, « très sales ». Nous avons parlé des rêves de Rousseau, Alain et Kant, des cauchemars de Bakounine, Ellul et Nietzsche, mais il ne faudrait pas en conclure qu'il y a des philosophes rêveurs et des philosophes réalistes qui ne font que des cauchemars. Tout philosophe, comme chacun d'entre nous, est à la fois pleinement rêveur et victime de cauchemars, et les philosophies idéalistes ne sont pas aux rêves ce que les théories plus réalistes seraient aux cauchemars. Que le rêve soit l'endroit et le cauchemar l'envers ou bien inversement, l'un ne va pas sans l'autre. Les rêves des uns sont les cauchemars des autres. Bien plus, tout rêve est l'indice d'un cauchemar et tout cauchemar indice de rêve. Shakespeare, qui s'y connaissait en songes, ne disait-il pas dans *Macbeth* : « Fair is foul and foul is fair » ?

Olivier ABITEBOUL
Lycée Masséna, Nice

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 nombreux ouvrages collectifs, notamment *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 a coordonné et édité une dizaine de numéros de la revue du même nom (qu'il a dirigée de 1988 à 1998). Dirige et édite, depuis sa fondation en 1991, la revue *Théâtres du Monde* dont il a coordonné tous les numéros. Membre co-fondateur de la Société Française Shakespeare (SFS). Correspondant de la Société des Anglicistes de l'Enseignement Supérieur (SAES). 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 (Lille, 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, Coll. *Theatrum Mundi*, 1997), *Le Paradoxe apprivoisé* (Paris, Flammarion, 1998), *Crépuscule des préjugés* (Paris, Publibook, 2001) et *La Rhétorique des Philosophes. Essai sur les relations épistolaires* (Paris, L'Harmattan, Coll. *Ouverture philosophique*, 2002). Un ouvrage est en préparation, *Fragments d'un discours philosophique*. Il est l'auteur de deux traductions inédites (avec introduction), l'une de l'anglais, *Illustrations on the Moral Sense* de Francis Hutcheson, l'autre de l'allemand, extraits de *Schriften zur Anthropologie* de Max Scheler.

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'œuvre théâtrale de Lope de Vega* (Paris X-Nanterre, 1987 ; ANRT, Lille III, 1987), de divers ouvrages sur le 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 XVII° 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 3ème cycle sur Kleist, Melville et Kafka et de très nombreux articles et études parus dans des revues françaises et étrangères, il prépare une thèse de Doctorat nouveau régime.

Jean-Luc BOUISSON

Professeur certifié à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université d'Avignon intitulée *Les rapports du duel et de la musique dans le théâtre de Shakespeare* (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*.

Jacques COULARDEAU

Professeur agrégé. A enseigné aux Universités de Paris-Dauphine et Panthéon-Assas.

Titulaire de deux Doctorats, en linguistique anglaise (*Vers une Synthèse en Linguistique*) et en études anglaises (*La didactique de l'anglais du point de vue de la psychomécanique : pour une approche cognitive de la pédagogie*). Il 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. A publié de nombreux articles et études, notamment sur Shakespeare (Paris : Editions du Temps) et aussi dans les domaines de la linguistique anglaise et générale, de la littérature fantastique anglo-saxonne, de la culture multimédia.

Richard DEDOMINICI

Professeur agrégé d'italien à Nice. 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.

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.

Michel DYE

Maître de conférences de langue et littérature françaises à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, *Le Roman dans les années trente : crise ou évolution ? (1925-35)* (soutenue en 1985 à l'Université de Paris-III-Sorbonne-Nouvelle) et de nombreux articles publiés sur le roman (Duhamel, Mauriac, Queneau, Malraux, Green, Henri Queffélec) et sur le théâtre (Montherlant, Mauriac, Césaire, Claudel, Green). A également rédigé des entrées pour le *Dictionnaire universel de Littérature* (PUF, 1994) et le *Dictionnaire de Littérature française Le Robert*. Membre de nombreuses sociétés, dont « Littérature et Réalité » (U Avignon).

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, PU, Coll. *Theatrum Mundi*, 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*.

Mireille MAGNIER

Professeur (honoraire) de langue et littérature anglaises à l'Université d'Avignon.

Est l'auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat sur Maria Edgeworth et de nombreux articles sur le roman gothique.

Emmanuel NJIKE

Enseigne à l'ENS de Yaoundé - Annexe de Bambili-Bamenda (Cameroun).

Auteur d'une thèse de Doctorat de 3ème 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.

Françoise QUILLET

Maître de conférences à l'Université de Franche-Comté. Elle y est responsable de la filière théâtre pour les 1er et 2ème cycles.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université de Paris-IV-Sorbonne sur *L'Orient au Théâtre du Soleil* et de plusieurs articles portant sur le théâtre contemporain occidental. Prépare un ouvrage concernant les écritures dramatiques des théâtres traditionnels d'Orient. Directrice artistique de la compagnie *Théâtre du Monde* à Rouen, elle est aussi auteur et metteur en scène.

Brigitte URBANI

Professeur à l'Université de Provence à Aix.

Auteur d'une thèse de Doctorat de 3ème 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 émérite de langue et littérature françaises à l'Université de Paris X-Nanterre. A longtemps enseigné aussi dans diverses universités étrangères, au Canada (McGill U), aux Etats-Unis (Yale U), et a assuré des missions (détachements, délégations) au Cameroun, au Canada, aux Etats-Unis et en Allemagne. Professeur invité dans les Universités de Harvard, Düsseldorf, Eichstätt, Pise, Jérusalem, Tel-Aviv, Princeton, Berlin.

Boursier de la Fondation A. von Humboldt (1978-80). Lauréat de l'Académie Française, Prix Bordin (1983). Prix de la Fondation von Humboldt (1988).

Auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, de divers ouvrages et articles sur « le caractère à l'âge classique ». A publié notamment *La Bruyère* moraliste (Genève, Droz), *Le Moraliste classique* (Genève, Droz), *Littérature et anthropologie* (Paris, PUF), *Le Théâtre en feu* (Narr), *La Bruyère ou du Spectateur* (Biblio 17). A publié une édition savante des *Caractères* de La Bruyère (Paris, Imprimerie Nationale, 1998) et a édité *L'Esprit et la lettre* et *Le Tricentenaire des* Caractères (Biblio 17). Il tient depuis 1991 la chronique théâtrale de la revue *Commentaire*. Il est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Ouriel ZOHAR

Visiting Professor à HEC et Paris VIII. Professeur de théâtre à l'Université de Haïfa (Israël).

Directeur artistique du « Théâtre du Technion » de Haïfa où il a monté de nombreuses pièces. A traduit en hébreu des pièces de Molière. Animateur de groupes et de rencontres artistiques judéo-arabes. Auteur de pièces de théâtre et du livre *Rencontres avec Peter Brook* (1990). Metteur en scène récompensé par un prix au Festival de Saint-Jean-d'Acre en 1993 pour *Saison de la migration vers le Nord* du Soudanais Tayeb Salih. Vice-Président de l'Association Internationale des Théâtres à l'Université.

THÉÂTRES DU MONDE

SOMMAIRE DU NUMERO 1 L'HOMME EN SON THÉÂTRE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL: L'homme en son théâtre

I THÉORIES, TECHNIQUES ET EXPÉRIENCES THÉÂTRALES
René AGOSTINI
Pour une esthétique du récit dramatique
Ilinca BARTHOUIL-IONESCO
Les indications scéniques chez Luigi Pirandello et Camil Petrescu
Maurice ABITEBOUL
La temporalité dans les premières pièces de Tom Stoppard
Fatima FERREIRA
Pour un portrait du "Teatro de Cornucópia", compagnie de théâtre de Lisbonne
Michel AROUIMI
Zéami, Kleist.... et le TSE

II THÉÂTRES POLITIQUES, THÉÂTRES POPULAIRES
Bernard URBANI
Une tentative de théâtre populaire: *L'homme aux sandales de caoutchouc* de Kateb Yacine
Joseph VELASCO
Mariana Pineda de Federico García Lorca: "Chant d'amour" ou "Hymne à la liberté" ?
Enrique BAEZA MARTINEZ
L'injustice et l'absurde dans le théâtre de Jorge Diaz: *Le voilier dans la bouteille*
Brigitte URBANI
Comprendre et apprécier le théâtre de Dario Fo

III ÉPREUVES INITIATIQUES ET ENJEUX SPIRITUELS
Maurice ABITEBOUL
Sauvage / Mon Amour de Sam Shepard: du texte à la scène
Céline GARCIA
Traduction d'un extrait de *Diálogos del Conocimiento* de Vicente Aleixandre
Jean-François PODEUR
Comédie et métaphysique chez Leopoldo Marechal
René AGOSTINI
Deirdre des Douleurs de J.M. Synge: théâtre antique et moderne
Bernard URBANI
Reflets révolutionnaires dans *Dialogues des Carmélites* de Georges Bernanos

SOMMAIRE DU NUMERO 2 AUTOUR DU TEXTE DRAMATIQUE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL: Autour du texte dramatique.

I. LE TEXTE DRAMATIQUE: ECRIRE ET TRADUIRE POUR LE THÉÂTRE.
Louis VAN DELFT:
La crise de l'écriture dans le théâtre français contemporain
Albert BENSOUSSAN:
La traduction théâtrale

II. LE TEXTE DRAMATIQUE ET SON CONTEXTE: SPÉCIFICITÉS ET UNIVERSALITÉ.
Aline LE BERRE:
Dame ou grisette? l'impossible apprentissage de la liberté dans *Liebelei* d'Arthur Schnitzler
René AGOSTINI:
Junon et le Paon de Sean O'Casey: tragédie des temps modernes?
Edoardo ESPOSITO:
La Naples universelle du théâtre d'Eduardo de Filippo
Marielle RIGAUD:
Un Tramway nommé Désir de Tennessee Williams, tragédie de l'aliénation
Bernard URBANI:

"J'ai décidé que je ne serai plus Caliban": Maître et esclave dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire

III. LE MYTHE COMME PRÉ-TEXTE DRAMATIQUE
Maurice ABITEBOUL:
A Slight Ache (Une Légère Douleur), de Harold Pinter, et le mythe du Jardin d'Eden
Brigitte URBANI:
Une pièce d'Alberto Savinio: *Capitano Ulisse*(1934)
Jacques PLAINEMAISON:
Eurydice, de Jean Anouilh, et le mythe d'Orphée
Jean-François PODEUR:
Leopoldo Marechal et le mythe d'Antigone

IV. TEXTE DRAMATIQUE ET HORS-TEXTE : ÉCRITURE DRAMATIQUE, MISES EN SCÈNE ET THÉÂTRALITÉ
Didier ALEXANDRE:
Paul Claudel lecteur de *L'Echange* de Paul Claudel
Maurice ABITEBOUL:
Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Luigi Pirandello:*The Real Inspector Hound*
Anne LUYAT:
Le théâtre comme métamorphose:Wallace Stevens et Claude Régy
René AGOSTINI:
Nostra Storia par les marionnettes des Trois Hangars
Michel AROUIMI:
Le dernier des rituels: à propos du théâtre de Joël Jouanneau

SOMMAIRE DU NUMERO 3 ***LE THÉÂTRE JADIS ET NAGUÈRE... ET AUJOURD'HUI***

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Le théâtre jadis et naguère.... et aujourd'hui.

I. LE THEATRE JADIS: THEMES ET TYPES DU "SIECLE D'OR"
Maurice ABITEBOUL:
Le scélérat et ses avatars dans le drame anglais de la Renaissance
Christian ANDRES:
Aspects du Nouveau Monde dans l'œuvre théâtrale de Lope de Vega et Tirso de Molina

II. AU TOURNANT DU SIÈCLE VINGTIÈME
François CHEVALDONNE:
Algérie 1895: loisirs et spectacles d'une société coloniale avant les industries culturelles
René AGOSTINI:
Les Oeuvres inédites de J.- M. Synge: *La lune à son déclin*

III. D'UNE GUERRE A L'AUTRE
Jean-Claude CRAPOULET:
Le théâtre écossais de 1918 à 1926
Liliane MEFFRE:
Le théâtre devant le tribunal: un procès pour blasphème sous la République de Weimar: *La mauvaise nouvelle* de Carl Einstein
René AGOSTINI:
La tragédie de/dans *L'ombre d'un franc-tireur* de Sean O'Casey: contraintes et souplesses du texte de scène
Aline LE BERRE:
Laideur et trivialité ou l'art de la démystification dans *Kasimir und Karoline* d'Ödön Von Horváth

IV. L'APRES GUERRE
Marielle RIGAUD:
Mort d'un commis voyageur, d'Arthur Miller : rêves et défaites d'un homme ordinaire

Jean-François PODEUR:
Don Juan, de Leopoldo Marechal: du mythe à l'allégorie du salut
Maurice ABITEBOUL:
Lecture de *Au bois lacté,* de Dylan Thomas : attitudes galloises
Edoardo ESPOSITO
L'art de la comédie d'Eduardo de Filippo
Andrée STEPHAN
Le Chemin du Roy, de Francoise Loranger et Claude Levac : une joute de hockey politique entre fleur de lys et feuille d'érable.

V. EN CETTE FIN DE SIECLE
Bernard URBANI:
"Une terre sans eau, c'est un cœur qui saigne": Tahar Ben Jelloun, *La Fiancée de l'eau*
Michel AROUIMI:
Suicide sur scène de la violence: à propos du théâtre de Joël Jouanneau
Anne LUYAT:
Chambres, de Philippe Minyana "la haute tension du langage"
Christian IMBART
La fin du consensus: à propos du *Barillet,* de Jean-Pierre Pelaez
Céline GARCIA
A propos du *Barillet :* éléments de mise en scène

SOMMAIRE DU NUMERO 4 PENSER LE THÉÂTRE, AIMER LE THÉÂTRE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Penser le théâtre, aimer le théâtre

I. PENSER LE THEATRE: SUR LA THEORIE DRAMATIQUE, L'ART DRAMATIQUE ET L'ART DU COMEDIEN
Georges BARTHOUIL:
Leopardi et le théâtre
Marie-Françoise HAMARD:
Pour une poétique dramatique du silence: Maurice Maeterlinck, *Pelleas et Mélisande*
Olivier ABITEBOUL:
Théâtre et paradoxe: l'argument de Diderot

II. ESPACE MENTAL ET ESPACE THEATRAL
Ciaran ROSS:
L'espace de la pensée (vide) dans *En attendant Godot,* de Samuel Beckett
Xavier CERVANTES:
Dédoublement de la représentation et représentation du dédoublement: les vertiges de l'illusion dans *Giulio Cesare in Egitto,* de Handel
Michel AROUIMI:
Le logiciel faustien

III. THÉÂTRALISATION ET THÉÂTRALITÉ
Bernard URBANI:
Charlus, de Jean-Louis Curtis ou Proust sur les planches
Brigitte URBANI:
..."Jusqu'à ce que la mer fût sur nous refermée": Vittorio Gassmann, Melville et Dante
Maurice ABITEBOUL:
Dieu, de Woody Allen: une pièce "sans queue ni tête"?... ou le triomphe de la théâtralité

IV. LE THÉÂTRE ET LA VIE: PORTRAITS DE FEMMES
Aline LE BERRE:
Faute et expiation dans *Minna von Barnhelm,* de Lessing
Richard DEDOMINICI:
La femme, figure emblématique du théâtre de Gabriele d'Annunzio
Edoardo ESPOSITO:*Filumena Marturano,* d'Eduardo De Filippo, ou l'art d'une certaine forme de mélodrame napolitain

Jean-François PODEUR:
Femme allégorique et religion dans *La Bataille de Jose Luna*, de Leopoldo Marechal

V. AIMER LE THÉÂTRE: CHRONIQUE
Maurice ABITEBOUL:
Phèdre, d'après Racine: "mise en scène contemporaine" de Stéphane Aucante
René AGOSTINI:
A propos de *La Fontaine aux Saints*, de J.M. Synge, par le "Théâtre du Rêve Eveillé"
Louis VAN DELFT:
Le bouillon et la saveur: le théâtre à Paris

SOMMAIRE DU NUMERO 5 CONTOURS DE L'ÉCHEC AU THÉÂTRE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Contours de l'échec au théâtre.

I. LA NOTION D'ECHEC DANS LE THÉÂTRE DE LA RENAISSANCE
Théa PICQUET
La Mandragore de Nicolas Machiavel: succès d'une stratégie amoureuse ou constat d'échec d'une société décadente ?
Christian ANDRES
La dialectique nationaliste de l'échec dans *Le Siège de Numance* de Cervantès
Maurice ABITEBOUL
La Tragédie de l'athée de Cyril Tourneur ou l'échec de l'"athéisme"

II. LE XXe SIÈCLE ET LE THÉÂTRE DE L'ÉCHEC: AUTOUR DU THÈME DE L'ÉCHEC
Bernard URBANI
Alphonse Daudet ou l'échec d'un théâtre
Marie-Françoise HAMARD
Le Feu de Gabriele d'Annunzio ou l'ambition d'un nouvel opéra
Richard DEDOMINICI
L'échec de Corrado Brando: destin tragique et accomplissement du surhumain dans un drame de Gabriele d'Annunzio: *Plus que l'amour* (1907)

III. Le XXe SIÈCLE ET LE THÉÂTRE DE L'ÉCHEC: L'ÉCHEC EN QUESTION
Aline LE BERRE
Esthétisme et mariage: une impossible gageure dans *L'Irrésolu* de Hugo Von Hofmannstha (1921)
Edoardo ESPOSITO
Le thème de la corruption chez les juges dans une pièce d'Ugo Betti: *Corruption au palais de justice* (1944)
Philippe WELLNITZ
De l'échec au théâtre à l'échec du théâtre: le *théâtre de l'échec* de langue allemande

IV. LE XXe SIÈCLE ET LE THÉÂTRE DE L'ÉCHEC: QUELQUES FORMULES A SUCCÈS
William M. BUCKNER
Théorie de la fin de partie et théorie du jeu dans *Fin de partie* de Samuel Beckett (1957)
Jean-Patrick FESTE
La signification du jardin dans *Les Reclus* de Francis Ebejer (1967)
Elisabeth ANGEL-PEREZ
De *The Way of the World* de Congreve à *Restoration* d'Edward Bond (1981): la tragédie restaurée

V. POUR UNE RÉUSSITE AU THÉÂTRE: LES CONTOURS DE LA THÉÂTRALITÉ
Olivier ABITEBOUL
L'idée d'une dramaturgie cosmique chez les Stoïciens
Nicolas ROMEAS
A quoi sert le théâtre ?
Michel AROUIMI
Ce que dit le théâtre à propos de lui-même

Louis VAN DELFT Vers un théâtre "correct" ? La "rectification" d'Anouilh et de Céline

SOMMAIRE DU NUMERO 6 ***THÉÂTRE ET SOCIÉTÉ : LA FAMILLE EN QUESTION***

INTRODUCTION:Maurice ABITEBOUL : Théâtre et Société : la famille en question.

I. THEATRE ET SOCIETE A L'EPOQUE CLASSIQUE :
LA FAMILLE, LA CRISE, LA MARGE.
Théa PICQUET:
Le Théâtre du *Cinquecento* et la crise de la famille : Donato Giannotti, *Le vieillard amoureux.*
Christian ANDRES:
La folie dans la *Comedia* lopesque.
Maurice ABITEBOUL:
La Comédie des méprises de Shakespeare : la famille en question et la quête du moi.
Jean-Luc BOUISSON:
Roméo et Juliette : le duel comme image emblématique de la désintégration de la famille.
René AGOSTINI:
Le Tribunal de minuit, de Brian Merriman : le bâtard.
Aline LE BERRE:
Révolte contre le père et contestation politique dans *Les Brigands* de Schiller.

II. LA FAMILLE EN QUESTION DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN.
Michel AROUIMI:
Parricide et fils de Rimbaud : *Le Pain dur* et le questionnement poétique de Paul Claudel.
Monique PINTHON:
De l'autobiographie au théâtre : l'image de la famille selon Marguerite Duras.
Emmanuel NJIKE:
L'image de la famille dans les comédies de famille d'André Roussin.
Richard DEDOMINICI:
Effondrement de la famille et exaltation de la liberté individuelle dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio (1898-1914) : la tâche involontaire.
Edoardo ESPOSITO:
Autobiographie, mal de vivre et dérision dans *Gare à toi, Giacomino!* de Luigi Pirandello.
Brigitte URBANI:
Six Personnages en quête d'auteur : la famille censurée.
Claude VILARS:
L'impossible évasion : l'hérédité à l'oeuvre dans les «familles» de Sam Shepard

III. FORMES ET FORCES D'UN THÉÂTRE ENGAGÉ:
Ouriel ZOHAR:
Bimate Ha-Kibbutz, le théâtre d'une société collective.
Ouriel ZOHAR:
Comparaison du théâtre *Bimate Ha-Kibboutz* et du théâtre national israélien *Habima* ; et du théâtre *Habima* avec la Comédie Française.
Emmanuel NJIKE:
Problématique de l'intégration sociale et politique dans *Les Mouches* de J.P. Sartre.
Brahima CAMISSOGO:
Formes de l'engagement politique dans le théâtre britannique des années 70.

VARIA : PROPOS ET REFLEXIONS SUR LE THÉÂTRE
Lino FONSSAGRIVES:
Réflexions et commentaires sur Antonin Artaud et Constantin Stanislavski.
Olivier ABITEBOUL:
Le paradoxe de la pensée tragique de Nietzsche.
Olivier ABITEBOUL:
Théâtre et cinéma : exemple d'une dialectique dans l'esthétique de la représentation.
NOTES DE LECTURE: Bernard URBANI:
Alain Couprié, *Le Théâtre* (Texte, Dramaturgie, Histoire)

SOMMAIRE DU NUMERO 7 ***THÉÂTRE(S) ENGAGÉ(S) ?***

INTRODUCTION: Maurice ABITEBOUL: Théâtre(s) engagé(s)?

I. L'ANTIQUITÉ, LA RENAISSANCE ET L'ÂGE CLASSIQUE :
Nikos XENIOS:
Pouvoir et Théâtre : l'exemple des *Bacchantes* d'Euripide.
Théa PICQUET:
Le Théâtre du *Cinquecento* et l'engagement. Jacopo Nardi : *I due Felici Rivali* (1513). (*Les deux heureux rivaux*).
Maurice ABITEBOUL:
La "guerre des sexes" dans *La Mégère apprivoisée* de Shakespeare: perversion, subversion et conversion.
Jean-Luc BOUISSON:
La musique et le duel : illustrations du désengagement idéologique et de l'engagement esthétique dans l'univers dramatique shakespearien.
Christian ANDRÈS:
Du tyrannicide dans *Fuente Ovejuna* (1619) de Lope de Vega : oeuvre "révolutionnaire" ou conservatisme politique ?
Emmanuel NJIKE:
Instincts vivants et volonté de puissance dans *Britannicus* de Racine.

II. LE SIÈCLE DES LUMIÈRES ET L'AGE ROMANTIQUE
Aline LE BERRE:
Götz de Berlichingen, justicier ou aventurier ? La dérive de l'engagement dans une pièce de Goethe.
Anny BOUVIER-CAVORET:
Lorenzaccio de Musset, un jeu de rôles?
Ilinca BARTHOUIL-IONESCO :
Le peuple dans *La mort de Danton*, de Georg Büchner.
Richard DEDOMINICI :
Le *Don Carlos* de Giuseppe Verdi, une méditation lyrique sur la nature et l'exercice du pouvoir.

III. LE VINGTIÈME SIÈCLE : QUELQUES ASPECTS DE L'ENGAGEMENT AU THÉÂTRE
René AGOSTINI:
Une Livre sur demande de Sean O'Casey, ou l'engagement dégagé.
Olivier ABITEBOUL:
L'engagement philosophique dans le théâtre de Sartre.
Sophie NEZRI :
Primo Levi et le théâtre face au défi de l'irrationnel.
Edoardo ESPOSITO:
Le théâtre de Sciascia ou le délire du pouvoir.
Brahima CAMISSOGO:
De la colère figée d'Osborne à la révolte impuissante du théâtre anglais post-68 : beaucoup de cris, d'écrits, pour rien ?
Claude VILARS:
Mise en abîme du rôle : jeu, protection, emprisonnement, dans *Action* de Sam Shepard.

Brigitte URBANI:
Une nouvelle forme de théâtre engagé dans la carrière de Dario Fo : *Histoire du Tigre* et *Johan Padan à la découverte des Amériques.*

IV. OÙ EN EST LE THÉÂTRE "ENGAGÉ" AUJOURD'HUI ?
Ouriel ZOHAR:
Un "Living Theatre collectif", inspiré par l'idéologie du Kibboutz.
René AGOSTINI :
Et l'Amérique découvrit Christophe Colomb...

*SOMMAIRE DU NUMERO 8 : **LA NORME ET LA MARGE AU THÉÂTRE***

INTRODUCTION: Maurice ABITEBOUL: La norme et la marge au théâtre

I. LE « DÉTOURNEMENT » DU MODÈLE
Dorothée MARCIAK:
Théâtre provisoire, théâtre fixe: un modèle romain antique à la Renaissance? autour des fêtes du Campidoglio, à Rome en 1513.

II. L'ESPRIT DE LA COMÉDIE : EXCÈS, DÉRIVES, LIMITES
Théa PICQUET:
Dérive, déviance et marge au théâtre : *La Flora* de Luigi Alamanni.
Maurice ABITEBOUL:
Beaucoup de bruit pour rien de Shakespeare ou les limites de la comédie.
Christian ANDRÈS:
Rire médical et médecine du rire dans les Comedias de Lope de Vega.
Michel AROUIMI:
Le « chien de Tobie» : le rôle idéal du Bouffon du *Roman comique*.

III. MARGES ET MARGINALITÉS
Aline LE BERRE:
La démythification de la virilité dans *Le Précepteur* et *Les Soldats* de J. M. R. Lenz. : entre marginalité et intégration..
Richard DEDOMINICI :
L'horreur et l'héroïsme : double aspect d'une marginalité dans *Le Trouvère* de Giuseppe Verdi.
René AGOSTINI:
La Charrue et les Étoiles de Sean O'Casey : en marge d'une révolution, ou la Révolution en marge.
Emmanuel NJIKÉ:
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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Louis VAN DELFT :
Racine et le plaisir

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

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

Richard DEDOMINICI :

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

Emmanuel NJIKE :

Les Oeufs de l'autruche d'André Roussin (1948) ou les invectives d'un bourgeois prétentieux et mécontent

Michelle COPPIN :

Le théâtre de Françoise Sagan : le stéréotype ou les symptômes d'une parole impuissante (1960-78)

René DUBOIS :

Un aspect du silence et de l'absence dans *The Glass Menagerie* (1945) de Tennessee Williams : les métaphores et paradoxes du verre

Jean-Patrick FESTE :

Du cri au silence : la métamorphose de Gorg dans *Menz* de Francis Ebejer (1967)

Claude VILARS :

Dans *States of Shock* de Sam Shepard (1991), prendre la parole c'est vouloir vivre

Brigitte URBANI :

Paroles de femmes : monologues et dialogues de Franca Rame (et Dario Fo) (1970-91)

Michel AROUIMI :

Les cris du chaos dans *Les Ailes du Chaos*, spectacle de Henri Ogier (2001)

Ouriel ZOHAR :

Pour un théâtre du cri et de la libre expression

Jacques COULARDEAU :

Le silence à demi-mots, le cri à pleines notes : de l'art liturgique à l'art vidéo et cinématographique

René AGOSTINI :

Lettre ouverte à Monsieur Louis Van Delft ou des vertus de l'invective et du bon usage de l'indignation

Olivier ABITEBOUL :

Le silence pour la parole

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

Duels en Scène

Revue N° 1 - 2002

Revue coordonnée par Véronique et Jean - Luc Bouisson

Revue éditée par le Centre d'Études et de Recherches Internationales sur l'Escrime Ancienne et le Spectacle

Le Centre d'Etudes et de Recherches Internationales sur l'Escrime Ancienne et de Spectacle (C.E.R.I.E.A.S.) a pour but d'animer un groupe de recherches ayant trait à ce domaine et de diffuser le fruit de ses travaux au sein d'une revue intitulée *Duels en Scène.* Comme son nom l'indique, cette publication annuelle regroupe des articles sur le duel et sa représentation sur la scène théâtrale. Toutefois, elle ne se limite pas aux manifestations dramatiques de cet art : la revue, en effet, ouvre les champs d'exploration et d'exploitation au duel sous toutes ses formes et dans tous ses états, sans limites géographiques (techniques occidentales, orientales...) ou temporelles (Antiquité, Moyen Age, Renaissance...). Ainsi, les perspectives historiques, esthétiques, théoriques... occupent, au coeur de nos recherches et au centre de nos intérêts, une part tout aussi importante - et passionnante - que l'aspect théâtral. L'étude et/ou la traduction de traités anciens, l'analyse des différentes techniques de ce "noble art de la défense", les réflexions sur la littérature relative à l'escrime ancienne ou de spectacle sont autant de matières enrichissantes à exploiter.

Pour tout renseignement, veuillez contacter Véronique Bouisson :
- par téléphone ou fax : 04.90;82.79.35
- par courrier électronique : jlvbouisson84@wanadoo.fr
- par courrier : C.E.R.I.E.A.S.
35, traverse Montagné - 84000Avignon

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

Dépôt légal : Octobre 2002
I.S.S.N : 1162 - 7638
Prix : 17 Euros