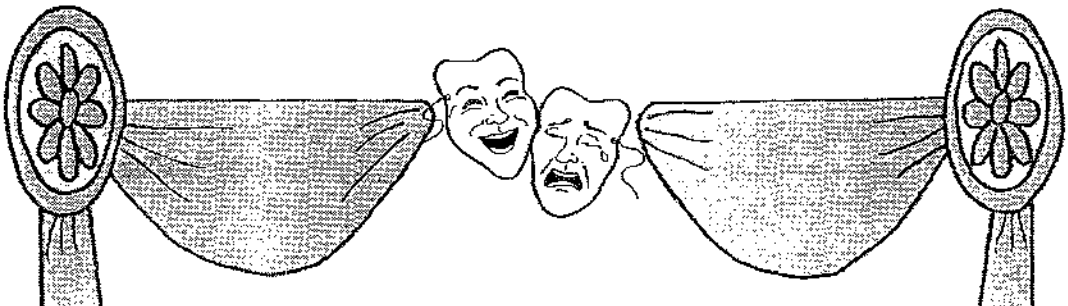
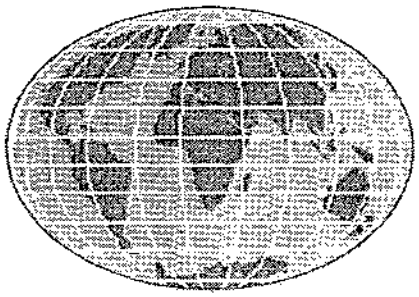
Cahier n° 13 - 2003

THEATRES DU MONDE

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



LE FANTASTIQUE ET LE MERVEILLEUX 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 : Jean-Luc BOUISSON

Comité de Lecture

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

Comité de Rédaction

Maurice Abiteboul (Avignon)
Olivier Abiteboul (Nice)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Michel Arouimi (Dunkerque)
Jean-Luc Bouisson (Avignon)
Richard Dedominici (Nice)
Edoardo Esposito (Avignon)
Emmanuelle Garnier (Toulouse-II)
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 € (ou 13 € pour étudiants)
Prix de la revue au numéro: ⇦ 17 € (ou 11 € pour 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** (si possible en 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° 13 (2003)

LE FANTASTIQUE ET LE MERVEILLEUX AU THÉÂTRE

Maurice ABITEBOUL
Introduction : Le fantastique et le merveilleux au théâtre p. 5

Laurence QUICHAUD
Le *Dixi* du Guizhou, théâtre chinois, un spectacle magique p. 15

Véronique BOUISSON
La magie des épées légendaires : leur fonction spectaculaire dans la littérature médiévale p. 25

Théa PICQUET
Magie et sorcellerie au *Cinquecento : La Strega* et *La Spiritata* de Antonfranceso Grazzini p. 35

Sylvie RICCI
La magie dans *L'Adriana* de Luigi Groto : vice ou vertu ? p. 43

Christian ANDRÈS
Merveilleux et magie dans *El Ganso de Oro* (*Le Jars d'or*) de Lope de Vega p. 63

Carole DUCROCQ
Magie et illusion dans *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Miguel de Cervantès p. 73

Maurice ABITEBOUL
Le fantastique et le merveilleux dans le théâtre de Shakespeare : des croyances populaires au grand œuvre alchimique p. 93

Jean-Luc BOUISSON
La dimension spectaculaire de la magie et du merveilleux dans *La Tempête* (1611) de Shakespeare p. 119

Mireille MAGNIER
Magie et sciences occultes dans *The Alchemist* de Ben Jonson p. 131

Jacques COULARDEAU
Les sorcières sont parmi nous : de Shakespeare et Purcell à Arthur Miller p. 137

Aline LE BERRE
Magie, sorcellerie et merveilleux dans *Faust (I)* de Goethe p. 151

Marie-Françoise HAMARD
L'Oiseau Bleu (1905) de Maurice Maeterlinck : fantaisie ou féerie, morale ou philosophie ? p. 165

Richard DEDOMINICI
Le Martyre de Saint Sébastien de Claude Debussy et Gabriele d'Annunzio p. 179

Emmanuel NJIKE
Heurs et malheurs d'un métier controversé dans *La Voyante* (1963) d'André Roussin p. 197

Emmanuelle GARNIER
Conte de fées biscornu (une lecture de José Carlos Somoza) p. 211
Ouriel ZOHAR
La magie, le merveilleux et le sacré de « l'unité des paradoxes » p. 223
Louis VAN DELFT
Théâtre Ouvert p. 235
Olivier ABITEBOUL
L'irrationnel comme forme philosophique du magique p. 241

Maurice ABITEBOUL : NOTES DE LECTURE : p. 245
Jean-Luc BOUISSON, *Les Rapports de la musique et du duel dans le théâtre de Shakespeare* (2001) p. 245
Edoardo ESPOSITO, *Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo* (2002) p. 249

NOTICES SUR LES AUTEURS p. 251
SOMMAIRES PRÉCÉDENTS p. 257

LE FANTASTIQUE ET LE MERVEILLEUX AU THÉÂTRE

Les astrologues ont beau jeu à nous advertir, comme ils font, de grandes alterations et mutations prochaines : leur devinations sont presentes et palpables, il ne faut pas aller au ciel pour cela
(Montaigne, *Essais, Livre III, ch. 9*)

Et nous prendrons sur nous d'expliquer le mystère des choses,
Comme si nous étions des espions de Dieu ; et nous survivrons,
Entre les murs d'une prison, aux meutes et aux bandes de grands messieurs
Avec leur flux et reflux sous la lune
(Shakespeare, *Le Roi Lear, 5.3.16-9*)

Les astres d'or et la nuit sombre
Se font des questions dans l'ombre
Sur ces splendides histrions
(Victor Hugo, *Les Contemplations, « Les Mages », 329-31*)

Il y a toujours quelque chose de merveilleux dans le spectacle théâtral, quelque chose qui, par la magie inhérente à l'irréalité de la représentation, nous emporte loin de notre univers quotidien... même si le réalisme des situations, la vraisemblance souvent prêtée aux personnages, la gravité parfois des sujets évoqués, l'intensité même de l'atmosphère créée parviennent quelquefois à donner l'illusion – mais il s'agit précisément seulement d'une **illusion** – de nous maintenir dans notre sphère familière. Mais il y a des moments privilégiés où une pure magie s'exerce sur le spectateur, magie qui s'infiltre lentement et parfois se répand jusqu'au débordement. Il y a en effet tout un théâtre imprégné de mystère, ou en tout cas ancré dans un univers où dominent le surnaturel, l'influence des astres, le pouvoir des sorcières, des esprits et des fées et que viennent visiter les fantômes et autres apparitions fantastiques de l'outre-monde. Il y a un théâtre tout entier livré aux charmes et aux sortilèges, un théâtre pénétré du merveilleux de la métamorphose.

Laurence Quichaud montre que dans le théâtre chinois « l'origine religieuse laisse peu de doute » et donne, pour permettre d'en prendre « la mesure magico-religieuse », l'exemple du *dixi* du Guizhou, « théâtre rural d'exorcisme masqué » qui offre, à proprement parler, « un spectacle magique ». Les spectacles ainsi offerts, à l'honneur depuis le XVI[e] siècle, « ont pour fonction d'expulser les pestilences et d'ouvrir la porte des richesses pour l'année à venir, au rythme du tambour et du gong ». Ils donnent lieu à des cérémonies et des rituels spécifiques lors desquels « les cris, les déplacements des acteurs, l'accompagnement vocal des enfants ont un rôle d'exorcisme ». Les danses qui accompagnent l'ouverture des portes des richesses et la cérémonie finale du balayage de la scène marquent « l'appel fait aux divinités bénéfiques et le rejet des nuisances ». Il est clair

que ces spectacles reflètent la religion populaire « avec son intrication de pratiques sociales et religieuses, de croyances aux esprits, aux dieux et déesses de la mythologie, la volonté de se rapprocher des puissances surnaturelles ». Pour permettre une efficacité absolue, le spectacle a besoin de la magie des masques, des gestes et des chants : le schéma des pas et des déplacements est très strict ; quant aux masques, « ils confèrent un pouvoir suprême aux acteurs qui par leur truchement deviennent de véritables dieux ». Les magiciens, grâce à leurs pouvoirs prodigieux, « peuvent faire basculer le cours de l'intrigue ». Pour ce qui est de la musique et des chants, ils contribuent puissamment à la magie de ce spectacle qui, dans le Guizhou, comme dans d'autres provinces reculées de Chine, jouant un rôle important au sein de la communauté villageoise, tient véritablement de la cérémonie religieuse, toujours impressionnante, et du divertissement et de la fête.

Véronique Bouisson, pour sa part, consacre son étude à « la magie des épées légendaires », examinant tout spécialement « leur fonction spectaculaire dans la littérature médiévale ». Elle souligne notamment que « ces épées magiques permettaient d'accomplir des exploits et prenaient donc une dimension spectaculaire », particulièrement dans les chansons de geste (*La Chanson de Roland* en est le plus illustre exemple) et la légende arthurienne. L'importance primordiale de ces épées légendaires réside dans leur valeur magique et symbolique car, « vénérées, symboles de puissance absolue, elles inspirent la crainte et sont empreintes de mystère », assurant au guerrier sa notoriété autant que son autorité. En outre, l'épée magique, détenant des pouvoirs divins, peut contenir aussi des reliques sacrées et préserver ainsi des forces du mal qui en est l'heureux possesseur. Mais aussi – ce qui est loin d'être négligeable –, « l'arme occupe une place privilégiée dans l'édification du spectaculaire » et devient le cœur même de l'accomplissement du spectacle. C'est ainsi, par exemple, que « l'histoire d'Excalibur est à elle seule un véritable spectacle où se mêlent le merveilleux, la magie et le pouvoir divin ». C'est qu'en effet, qu'il s'agisse de Roland ou d'Arthur, de Perceval ou de Gauvain, le rôle des épées magiques, dépassant de loin la simple mise en scène d'événements spectaculaires – dans un univers où la foudre, les éclairs et le sang créent une atmosphère mystérieuse et parfois même mystique –, est avant tout de suggérer « le mystère de la toute-puissance divine ». Où il se vérifie, une fois de plus, qu'avec la reconnaissance de l'étrange et du magique, on n'est jamais vraiment très loin d'une certaine forme de ferveur religieuse.

Théa Picquet, dans une étude consacrée à la magie et la sorcellerie au *Cinquecento*, examine spécialement deux comédies de Antonfrancesco Grazzini, *La Strega (La Sorcière)* et *La Stpiritata (L'Envoûtée)*, celle-ci publiée en 1561, celle-là composée dès 1546, achevée en tout cas avant les fêtes de la Saint Jean, la nuit de la Saint Jean étant traditionnellement réputée à Florence être « la nuit des sorcières » et aussi la nuit où « certaines pratiques magiques pouvaient permettre aux jeunes filles de savoir si elles allaient se marier ou non dans l'année ». Dans *La Strega*, il est donc question de divination et d'envoûtement, dans *La Spiritata*, de diable et de possession, de revenants et de maison hantée. Dans l'une et l'autre comédies, marquées par des pratiques de désenvoûtement ou par l'usage de talismans, peuplées d'esprits follets ou de lutins, traversées par des sabbats nocturnes de sorcières et de sorciers, transportés à travers les airs, l'on rencontre des personnages qui font commerce avec le diable – grâce à qui, doués du pouvoir de divination, ils peuvent prédire l'avenir – et l'on entend des esprits malins « qui prennent possession des corps et parlent d'une grosse voix rauque ». En fait, « les problèmes de sorcellerie sont du ressort de l'Eglise ou du nécromancien et ce qui est particulier chez Grazzini, c'est que les deux pouvoirs sont mis sur le même plan et semblent complémentaires ». Et par exemple, « les personnages recourent à la magie et parlent de

charité chrétienne ». Mais, en fin de compte – et c'est bien là l'esprit de la comédie –, « c'est bien d'escroquerie, de supercherie qu'il s'agit puisque, dans les deux comédies, il n'y a pas plus de sorcellerie que de magie ». Car chaque fois la naïveté est punie impitoyablement, les malheureux éplorés se retrouvant victimes de leur trop grande crédulité, finalement châtiés pour avoir voulu à tout prix tenter de « retrouver quelques lueurs d'espoir ».

Sylvie Ricci, dans une étude consacrée à la magie dans l'*Adriana*, tragédie de Luigi Groto datant de 1578, analyse le rôle et la fonction du magicien dans cette pièce – de laquelle ne peut manquer d'être rapproché le *Roméo et Juliette* de Shakespeare (même si l'on connaît, pour cette pièce, d'autres sources d'inspiration plus anciennes et plus sûres). Dans l'*Adriana*, « la magie apparaît, à certains égards, comme une science néfaste, impure, malhonnête ». On apprend ainsi que l'héroïne « a ouvert son cœur "au grand magicien, et prêtre de la lune, grand maître de plusieurs sciences" » et l'on constate alors que « l'image que véhicule le magicien, celle d'un homme sage, intelligent et expérimenté, se révèle en réalité partiellement erronée », les conseils qu'il prodigue relevant davantage de la manipulation que de la sagesse. Le magicien, en effet, qui « avait l'intention de modifier le cours des choses », se prend à douter de plus en plus du plan qu'il avait mis en place, se rendant bien vite compte que « tout ne fonctionne pas selon ses prévisions ». Ainsi, en fin de compte, « les deux amants sont unis, non pas par le mariage mais par la mort, dans des conditions effroyables ». Démonstration est ainsi faite que « la magie, cette science nouvelle et révolutionnaire à l'époque, n'avait rien de sublime, d'extraordinaire, de mystérieux ». Qui plus est, l'on constate que « la magie est présentée comme une science dangereuse car attrayante et maléfique » à la fois. Elle est, en définitive, « cette science de la dernière chance [...] représentée en effet comme "démoniaque", elle est une source de vices qui veut défier les lois humaines et universelles ».

Christian Andrès étudie, quant à lui, « Merveilleux et magie dans *Le Jars d'or* de Lope de Vega », œuvre de jeunesse du dramaturge, composée entre 1588 et 1595. Il s'agit d'une *comedia* dans laquelle « le recours à la magie se présente comme l'ultime tentative d'un amoureux éconduit », Silvero. Le magicien, Félicio, « à la fois nécromancien et astrologue aurait connu la mère de Silvero en se transformant en cygne ». Si l'on admet que, en fait, « le merveilleux répond à un besoin d'étonnement, d'évasion, de fantaisie, de rêve », on comprend qu'avec un personnage comme Belardo, qui « disparaît dans la profondeur d'une grotte arcadienne [...] pour réapparaître en Italie », le merveilleux « joue et se joue de notre représentation habituelle de l'espace et du temps », créant un effet de magie qui « apporte sa touche d'exotisme, de mystère et de fantaisie au spectateur». Qu'il soit question, dans cette *comedia*, des pratiques magiques d'un Dardanio, « le premier inventeur / de la magie habile et studieuse », ou des interventions de Felicio, d'apparitions démoniaques et de danses endiablées ou de dagues invisibles et de bagues au pouvoir magique, « on ne sait pas toujours très bien s'il s'agit de mettre ses pouvoirs surnaturels au service du Bien (magie blanche) ou du Mal (magie noire) ». Mais la fonction assurée par le merveilleux dans la pièce – qui ne paraît pas être de « transmettre un message philosophique important » – semble bien être, en revanche, de « divertir, étonner, distraire le spectateur, lui rappeler son âme d'enfant pas totalement abolie, et un bien étrange plaisir ressuscité, l'éphémère instant d'une représentation théâtrale ». Mais, en définitive, la question est bien de savoir si « l'intervention de la toute-puissante magie [n'agit pas en fait] comme l'instrument d'une volonté supérieure, céleste ».

Carole Ducrocq, dans un article intitulé « Magie et illusion dans *La casa de los celos y selvas de Ardenia* », comédie de Cervantès datant de 1615, souligne les multiples

aspects que revêt le merveilleux dans la pièce. Il s'agit tout d'abord du personnage féminin principal, Angélica la bien nommée, toute auréolée de mystère dès sa première apparition en scène au point d'être parfois considérée comme « une divinité fabuleuse », « une déesse venue du ciel ». Il y a aussi la figure de Malgési, lequel semble bien avoir partie liée avec le diable, ayant probablement « signé un pacte avec le démon » et disposant d'un petit livre magique qui lui confère des pouvoirs extraordinaires et un savoir quasi inépuisable, auxquels s'ajoutent des dons divinatoires mystérieux. Il ne tire profit cependant de ses dons de sorcier et « de sa science qu'à des fins bénéfiques ». La forêt, lieu magique par excellence, où vont se réfugier plusieurs des personnages, est « cet ailleurs géographique où l'irrationnel prédomine », ce lieu qui abriterait Merlin, ce grand enchanteur dont on dit que « le démon fut son père » et dont la demeure dissimule « un autre monde, celui de l'irréel et de l'inexplicable, où sommeillent forces incertaines et diaboliques ». Plus tard encore, d'autres personnages « assistent à une succession de manifestations surnaturelles, faites d'apparitions et de disparitions » et où l'illusion est reine. Visions, apparitions et autres manifestations chimériques donnent ainsi à la pièce cette qualité fantastique qu'entretiennent tout au long « les jeux de mystère et de surnaturel » et qu'illumine la magie de l'illusion.

Maurice Abiteboul, dans une étude intitulée « Le fantastique et le merveilleux dans le théâtre de Shakespeare » (1589-1611), examine les diverses formes sous lesquelles apparaît le monde magique créé par le grand dramaturge. Il rappelle tout d'abord que l'époque, férue d'occultisme et sensible aux grands secrets que recèle l'univers, est troublée par « ces choses cachées et interdites à l'intelligence commune » dont il est question dans *Peines d'amour perdues*. C'est dans un tel contexte, qui s'ouvre magnifiquement au merveilleux, au surnaturel et au mystère, que s'inscrit toute l'œuvre de Shakespeare et, singulièrement, que s'observe dans son théâtre « le déploiement de toutes les ressources de la magie et de la sorcellerie, de tous les pouvoirs de l'outre-monde et de l'insondable, de tous les charmes et sortilèges du fantastique et des mondes enchantés ». Il observe que, si ce théâtre fait une large part aux croyances populaires et superstitions de l'époque, il est surtout imprégné d'un sens du merveilleux qui va bien « au-delà du spectacle enchanteur que peuvent offrir les fées, les elfes et les lutins espiègles, au-delà aussi de l'évocation d'un monde magique ou d'un univers surnaturel peuplé de spectres menaçants et d'apparitions terrifiantes, de sorcières dotées de pouvoirs fantastiques (souvent maléfiques), de magiciens toujours prompts à mettre en œuvre leurs dons prodigieux ». Ce théâtre affiche en effet une ambition supérieure : témoigner de cette alchimie mystérieuse par laquelle il est possible pour l'homme de se métamorphoser, d'accéder à une sagesse qui le réconcilie désormais à toutes les forces qui jusqu'alors le tenaient en esclavage (ses passions, le destin, la condition humaine) et à connaître une sérénité qui est la seule clé possible de son bonheur.

Jean-Luc Bouisson étudie, quant à lui, « la dimension spectaculaire de la magie et du merveilleux dans *La Tempête* de Shakespeare ». Il rappelle que, d'emblée, « la scène est peuplée de personnages étranges, surnaturels, d'un sorcier nommé Prospéro », notamment, qui s'avère être le maître des lieux, une île quasi déserte. L'originalité de cet examen réside, en particulier, dans la perception que « l'évocation de l'enfance de Miranda prend la dimension spectaculaire d'une séance de psychanalyse et d'hypnose, de retour dans le temps, d'exploration et de plongée dans le passé, d'analyse afin de retrouver des souvenirs oubliés, enfouis dans la mémoire ». La fameuse tempête, déclenchée par l'entremise d'Ariel, l'esprit soumis totalement à la volonté de Prospéro, est l'événement merveilleux qui domine l'action, dont Prospéro est « ce *deus ex machina*, ce metteur en scène qui rend la représentation spectaculaire grâce à des pouvoirs occultes ». Prospéro est celui en effet

qui lance un charme sur Ferdinand, qu'il veut mettre à l'épreuve et qu'il soumet en pratiquant sur lui une sorte d'hypnose. Il est celui qui « dirige l'action des naufragés et organise les détails de leur punition avant de rétablir l'ordre et l'harmonie ». La magie, aux mains de Prospéro, est un moyen de « garantir l'ordre social et d'ouvrir la voie du repentir, du pardon, de la réconciliation » en assurant le châtiment des usurpateurs et la soumission de la sorcière Sycorax et de son fils, Caliban, l'esprit rebelle par excellence. La pièce entière est ainsi l'illustration d'une fantasmagorie, d'un masque, où apparaissent « personnages surnaturels, démons et merveilles », où se font entendre « musique solennelle et musique populaire » et où se donnent à voir « danses, artifices et accessoires magiques, décors exotiques et atmosphère de tempête » – tous éléments qui l'apparentent en définitive à un opéra-ballet, à une comédie-féerie, « brouillant finalement les limites entre apparences et réalité ».

Mireille Magnier, pour sa part, consacre son étude à la comédie de Ben Jonson, *L'Alchimiste*, pièce datant de 1610. Elle nous rappelle que, alors que l'alchimiste, « cet ancêtre de nos savants modernes », se vouait à de lents travaux patients qui avaient pour but, notamment, « la transmutation des métaux par ré-arrangement, recomposition des molécules », ses clients avaient pour principale ambition d'obtenir de lui des talismans, des philtres ou des porte-bonheur. Les deux personnages centraux de la pièce, Subtle et Face, vont ainsi s'évertuer « à vendre de l'illusion, à pratiquer une magie » qui n'est qu'un succédané du processus qui doit mener à l'ultime étape de la métamorphose, l'œuvre au Noir, mais qui relève en fait dans leur cas de l'imposture, de la supercherie et de l'escroquerie. A cet effet ils ont constamment recours « à toute l'imagerie pittoresque des différents stades de la transmutation » et aussi « à l'étrangeté des instruments de l'art : cornues, creuset, tamis, athanor, aludels », etc. Bien entendu « la pièce est une bouffonnerie bien de son temps » : comment, dès lors, considérer l'alchimiste autrement que comme « un manipulateur habile » ? La pièce, en fait, permet à Ben Jonson de mettre en scène, dans des situations où « il tourne tout en ridicule » et de multiples façons, les manigances et les tromperies que la ruse des uns et la naïveté des autres contribuent, aux yeux de tous, à faire passer pour savante alchimie.

Jacques Coulardeau, dans sa contribution, « Les sorcières sont parmi nous », prend pour point de départ de son étude la pièce du dramaturge américain Arthur Miller, *Les Sorcières de Salem (The Crucible)* publiée en 1953, qui met en scène le procès en sorcellerie de Salem, Massachusetts, de 1692. Il montre notamment comment le processus de mise en accusation conduit inéluctablement à un engrenage proprement tragique. A cette même date de 1692, la cour d'Angleterre applaudit la création de *The Fairy Queen (La Reine des Fées)*, opéra de Purcell dont le modèle, on le sait, est la célèbre comédie de Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été (A Midsummer Night's Dream)*, composée environ un siècle plus tôt. Une analyse serrée de cette comédie permet de voir que « l'essentiel de la pièce [réside] dans la forêt lunaire peuplée de fées qui ne sont que des êtres surnaturels de tradition celtique que la religion chrétienne a diabolisés et que Shakespeare rend au plus haut point aimables et gentiment espiègles et utiles ». On prend conscience en effet que Shakespeare, dans cette pièce, procède systématiquement à une « dédiabolisation de la forêt, de la nuit, de la lune, des fées ». Quant à l'opéra de Purcell, il est clair qu'on y « retrouve la même banalisation de la sorcellerie, du diabolisme, et leur réduction à un divertissement féerique ». Ainsi donc, avec Purcell, « on quitte le domaine de la référence biblique des Puritains, qui ont fermé les théâtres » – et dont la pièce de Miller souligne le rôle prépondérant et l'influence néfaste lors de certains procès –, pour revenir à l'inspiration shakespearienne et élisabéthaine. S'y ajouteraient, par une « symbolique

matrimoniale » savamment élaborée, « la dédiabolisation de la nuit folle » et « l'entrée dans le jardin chinois édénique ».

Aline Le Berre étudie, quant à elle, les formes du merveilleux dans *Faust* (première partie – 1775-1805) de Goethe, posant pour principe que « si Goethe a choisi un tel personnage, c'est parce qu'il voit en lui l'incarnation d'un idéal humain, cher au *Sturm und Drang*, le titan individualiste et rebelle ». Puisant aux sources du merveilleux chrétien, le dramaturge « fait ainsi d'emblée parler les trois archanges, Raphaël, Gabriel et Michaël, mais aussi le Seigneur Dieu lui-même qui s'entretient avec le diable Méphistophélès ». Mais dans la suite de la pièce, « surnaturel et magie occupent une place non négligeable », la plupart des scènes se déroulant la nuit, « plus propice à l'irruption du fantastique ». Par ailleurs, reprenant la légende populaire, Goethe « montre un Faust versé dans l'art de la magie, et capable de contraindre, par des formules, le barbet noir qui l'a suivi à changer de forme et à révéler sa vraie identité démoniaque ». Dans le drame apparaissent, dans une atmosphère envoûtante et au cours de scènes proprement fantastiques, des créatures surnaturelles, sorcière qui prépare pour Faust le breuvage rajeunissant, sorcières de la nuit de Walpurgis qui servent de partenaires de danse à Méphisto et à Faust, sabbat des maîtres-sorciers... Et puis « le merveilleux intervient également dans l'intrigue [...], dans la fameuse scène du pacte, avec engagement avec une goutte de sang ». Mais, « dans le combat que mène Goethe contre la rigueur des pièces classiques et contre la suprématie de la raison mise à l'honneur par l'*Aufklârung* », le merveilleux – essentiellement ambivalent – sert peut-être surtout à « revaloriser l'irrationnel [...], à faire douter un spectateur rassis de ses certitudes rationnelles »... même si le recours à des éléments burlesques dans la pièce permet aussi par ailleurs au dramaturge de « démythifier le satanisme, de le banaliser ».

Marie-Françoise Hamard s'interroge à propos de *L'Oiseau Bleu* (1905) de Maurice Maeterlinck : fantaisie ou féerie, morale ou philosophie ? Elle observe, en effet, que, dans cette pièce, « des plaisirs terrestres aux nourritures célestes, un échange initiatique doit se consommer, dans l'accomplissement d'un éveil moral affectant les personnages, préparatoire à la maturité nécessaire de l'âge adulte ». Et encore, cet univers, peuplé de « morts-vivants, fées, végétaux, animaux doués de voix intelligibles, allégories mouvantes », est bien de nature merveilleuse. Mais la trame dramatique, « née d'un style hybride » et « relevant de la féerie comme de la démonstration », nous sommes amenés à « reconnaître des caractéristiques de nos lectures enfantines, sans en oublier la portée morale, la sagesse par elles transmise ». Et de fait, il est notoire que le dramaturge certes ne récusait pas l'appellation "merveilleuse", mais n'en revendiquait pas moins une prétention philosophique sérieuse. Ainsi peut-on dire que *L'Oiseau Bleu* fonctionne comme « une machine exemplaire, [u]ne machine à broyer les rêves, sous couvert d'une magie bleue » qui « nous ramènerait au monde merveilleux des contes pour enfants, aux sources des légendes, des mythes, des archétypes, en délivrant, par transparence, les secrets des forces mystérieuses qui animent l'univers ». Il semblerait, dans ces conditions, que la féerie, ainsi « bridée, asservie aux axiomes moralisateurs » se révèle « d'une banalité fastidieuse souvent [...], que le didactisme l'emporte trop souvent ». Alors, la fantaisie, gâtée par un excès de lourdeur philosophique ? La féerie, empêtrée dans un moralisme encombrant, trop chargé de « répliques moralisatrices, de maximes lénifiantes et conventionnelles » ? Et la poursuite obsessionnelle du bonheur disqualifiée par « les vaines espérances ensoleillées » ?

Richard Dedominici, accordant une nouvelle étude au *Martyre de Saint Sébastien* de Claude Debussy et Gabriele d'Annunzio, examine, dans cet opéra datant de 1911,

« légende initiatique et tradition occulte ». Il note que cet ouvrage, hybride et novateur, « prenant quelques libertés, certes, avec le dogme catholique [...], en dégage néanmoins excellemment les enseignements occultes, magiques et alchimiques ». Il observe, par exemple, que « le caractère androgyne du saint s'explique aisément à la lumière de la plus pure tradition alchimique : la réunion, la fusion totale des principes féminins et masculins constitue rien moins que la réalisation du Grand Œuvre ». Mais il semblerait que « l'aspect le plus important de la légende chrétienne, examiné sous l'angle de la tradition occulte, soit la qualité d'archer de Sébastien », l'arc, symbole de la perfection divine, se retrouvant aussi « au début des deux plus grands opéras initiatiques de l'histoire du théâtre lyrique, *La Flûte enchantée* de Mozart et *Parsifal* de Wagner ». La vie de Sébastien se présente ainsi tel un chemin initiatique, depuis sa conversion jusqu'à son supplice et à son "ordonnance funèbre", « jalonnée par des miracles, des conversions, des événements symboliques », la conquête de la sainteté passant par des épreuves initiatiques, « riches d'enseignements occultes, alchimiques, nouveaux, menant enfin à l'accomplissement du Grand Œuvre symbolique » (dépouillement des métaux, épreuves par les quatre éléments, "récompenses", "signes de Dieu", miracles). Même la « numérologie occulte » a son rôle à jouer ici. Dans la perspective ésotérique de l'ouvrage, la célèbre Danse Extatique sur les charbons ardents est ainsi « une véritable cérémonie magique en trois temps, les trois parties rituelles que sont "évocation", "invocation", "commination" ».

Emmanuel Njike, dans un article intitulé « Heurs et malheurs d'un métier controversé dans *La Voyante* d'André Roussin », pièce datant de 1963, s'intéresse à « la voyance en tant que science occulte, au même titre que la magie et la sorcellerie ». Le dramaturge rappelle d'ailleurs que les voyantes ne sont en fait que « les filles des Sibylles et des Pythies », mais leurs prédictions, comme celles de Rosa dans la pièce, peuvent parfois passer, à force d'exactitude, pour des "prophéties" et elles-mêmes risquent parfois d'être confondues avec des sorcières jetant de mauvais sorts à des victimes impuissantes. Mais certaines d'entre elles, comme Karma, savent avec talent « allier à leurs dons les vertus de la psychologie ». En quête de notoriété ou seulement de reconnaissance, elles se comparent parfois même, avec orgueil, à l'Oracle de Delphes. Seule différence, toutefois, note l'une d'elles, « il avait droit au temple d'Apollon, et [elles] aux entresols du quartier de l'Europe ». Avec un certain recul, cependant, elles peuvent admettre qu'elles ne sont aucunement « des devineresses omniscientes » et aussi que leur intervention n'a de sens que si elles sont « des êtres bénéfiques. Sinon, les autres ont raison, [elles ne seraient] que des sorcières », comme l'affirme Karma. Mais elle s'insurge à l'idée qu'on puisse considérer que « la voyance n'est pas un métier comme les autres – puisqu'il [n'est pas crédité du] droit à l'erreur ». Et si, en fin de compte, la voyance n'était « qu'une exploitation maximale d'un don naturel communément appelé intuition ou sixième sens » ? A moins – si l'on préfère suivre les détracteurs des sciences occultes, prompts à jeter le discrédit sur des pratiques qui leur semblent relever seulement de l'exercice d'une magie de charlatans – qu'elle ne soit « qu'un artifice destiné à émerveiller les esprits trop crédules ».

Emmanuelle Garnier consacre son article, « Conte de fées biscornu », à une lecture d'une pièce à ce jour inédite de José Carlos Somoza, *Cuento de Ada* – dont elle propose pour titre, dans sa traduction du texte dramatique, *Conte de la dame Blanche*. Analysant la structure de cette pièce, elle montre que « le conte merveilleux ne suit plus son cours habituel : il déborde les limites étroites de son genre pour emprunter des chemins de traverse, où les herbes folles de la tendresse se mêlent étroitement aux ronces opiniâtres de l'angoisse existentielle ». Il y a en effet dans cette pièce « non seulement deux genres, mais deux histoires intercalées », répondant à la volonté du dramaturge « d'instaurer un jeu

burlesque à chaque moment où la tragédie menace de prendre racine ». C'est que l'un des principaux enjeux de la pièce, au-delà d'un « procédé d'écriture [plutôt] ludique », est bien de découvrir une issue à « l'horrible perspective d'enfermement » qui menace le couple Henri-Ada, issue qui pourrait trouver sa résolution dans la destruction même du couple. Mais la vision complexe qui nous est proposée tend à nous révéler que, en définitive, « à mesure que la pièce avance, le réel se transforme en idéal et l'idéal devient réel », orientant la trajectoire du couple « vers l'enfer du bonheur parfait » : c'est ainsi que Ada prend, « au fil du temps qu'elle partage avec Henri, des allures diaboliques de sorcière », sorcière qui « revêt l'apparence d'une femme fatale » (« déesse de la destinée, qui préside au destin fatal d'Henri »). De même, au sein de l'autre couple de la pièce, Ermite-Inconnue, cette dernière apparaît comme « un être surnaturel, diabolique et, pour tout dire, comme une sorcière ». Grâce à une maîtrise parfaite de sa structure, où mise en abyme, traitement par symétrie et recours au burlesque comme élément de distanciation se combinent à merveille, la pièce parvient à souligner l'idée que « l'amour n'est pas du domaine de l'idéal, mais bien de celui du réel » – ce qui nous éloigne fort du « conte de fées », du rêve et de la magie…

Ouriel Zohar, évoquant « la réceptivité aux mythes et le rapprochement avec le culte théâtralisé de l'Antiquité classique », s'efforce de dégager ce qu'il nomme « la magie, le merveilleux et le sacré » dans les fêtes du kibboutz et, spécialement, dans « une fête qui retrace la façon de vivre l'Histoire […], Pessah, fête de la liberté, fête du printemps ». A cette occasion, il entreprend de « rechercher l'originalité de la dualité qui est dans l'homme – entre son besoin de travail et son besoin de repos et de merveilleux ». Il observe, par ailleurs, que, selon les Ecritures, l'homme ayant été créé à l'image et à la ressemblance de Dieu, il est d'emblée investi de ces pouvoirs magiques qui lui permettent, selon la promesse et la volonté divines, de « tenir dans la soumission les poissons de la mer, les créatures volantes des cieux et les animaux domestiques et toute la terre et tout animal qui se meut sur la terre » (*Gen.*, 1, 26). L'homme est ainsi amené, au cours de sa grande aventure sur terre, à « poursuivre cette double tâche de création de soi et de transformation du réel », et cette quête est, en quelque sorte, « le reflet du merveilleux de la divinité dans le miroir magique qu'est l'homme ». Dans la tradition des fêtes de Pessah, il y a **passage** de l'état d'esclavage à une forme de libération totale de l'être, passage (qui rappelle la "nomadisation sinaïtique") « indispensable pour la préparation du peuple à une expérience théâtrale, magique et dramatique exceptionnelle » (les tables de la Loi révélées à Moïse par Dieu : « Or tout le peuple voyait les tonnerres et les éclairs, et le son du cor, et la montagne fumante », *Ex.*, 20, 18). Or, si, « dans la mise en scène de Moïse, dans la pièce écrite et jouée par lui-même, on constate une grande capacité à utiliser les moyens théâtraux et magiques », il faut cependant admettre qu'il échoua dans son magnifique projet de permettre à « l'acteur principal, Dieu, [d'établir un contact harmonieux avec] le peuple juif, le public ».

Louis Van Delft, pour sa part, nous fournit des précisions sur le « Théâtre Ouvert », lequel bénéficie du statut de Centre dramatique national et qui présente ses spectacles en un lieu baptisé « Le Jardin d'hiver ». Il semble bien que, « avec quelques autres poches de résistance », il fasse figure d'exception dans un contexte où « le théâtre est déjà pour bonne partie tombé aux mains de financiers, est miné par la frilosité, le vedettariat, les combines médiatiques ». Avec le « Théâtre Ouvert », il s'agit au contraire d'un théâtre qui « se veut innovant, expérimental, indépendant du sacro-saint critère du succès immédiat et de la rentabilité ». Son catalogue comporte des noms où voisinent, par exemple, Atlan, Durif, Grumberg, Koltès, Lagarce, Minyana, Wenzel et quelques autres. A mettre à son actif donc « cette activité capitale d'exploration et de production de textes

inédits [qui] se prolonge dans toute une série de collaborations et de partenariats toujours aussi peu asservis aux lois du marché ». Cet article se poursuit sur le constat du « rétrécissement » de ce qui fut autrefois le « théâtre du monde » et qui semble désormais réduit, « accaparé » qu'il est par le social et le politique. « La scène de nos théâtres ne rappelle plus que de loin le rond magique, qui accueillait le tout de l'homme, et décantait, tamisait, purifiait, stylisait, refoulait sans merci tout superflu, tout bavardage, pour ne laisser entrer dans son espace, à l'origine sacré, que le fondamental, le crucial, l'absolu ». Le véritable défi du « Théâtre Ouvert » ? Refaire de la scène un lieu de célébration. Peut-être alors le « grand théâtre du monde » est-il plus que jamais « énigme, labyrinthe, hiéroglyphe », théâtre à déchiffrer dont la magie retrouvée répondrait à la quête fervente de l'homme.

Olivier Abiteboul, replaçant la notion de magie dans un contexte plus général, s'intéresse à « l'irrationnel comme forme philosophique du magique ». Il constate, tout d'abord, que cette notion fait référence, « avec d'autres notions comme la sorcellerie, le merveilleux, ou encore le mystère, le paranormal, le surnaturel, etc., à un domaine non-philosophique, ou plutôt anti-philosophique ». L'irrationalité, cependant, relève de deux domaines distincts, « l'irrationalité dans la nature et l'irrationalité du fait de l'imagination », le hasard, par exemple, appartenant à la première catégorie, les phénomènes inexplicables mais chargés d'un sens possible à la seconde. L'irrationnel n'étant alors que « la négation de la *Raison*, c'est bien alors la Raison elle-même qui avoue ses limites ». La question est alors de savoir « si la philosophie peut intégrer en elle l'expérience de l'irrationnel ou bien si elle est à jamais condamnée à l'exclure hors du champ philosophique ». S'il existe donc une véritable faiblesse de la raison, « sa volonté de rationalisation exhaustive », sa force pourrait bien alors résider précisément dans « le transcendement », le dépassement de ses limites. Et il faut comprendre, par "ses limites", « ce que la raison ne peut rationaliser, comme le mystère, l'origine, l'inconnu, l'occulte, le merveilleux, le magique, bref, l'irrationnel ». Mais dans le même moment où l'on fixe des limites à la raison, « on parvient à une délimitation des contours de la raison ». En fait, il convient pour le philosophe de « parvenir à une véritable illumination du mystère irrationnel par la raison ».

Le théâtre est assurément le lieu privilégié où l'illusion peut se donner libre cours. Quel autre lieu que la scène, en effet, pourrait exercer sur un public la magie de ses effets symboliques ? Il est certes parfois difficile de faire le départ entre prophètes de bonne foi ou devins patentés, d'une part, charlatans et imposteurs, d'autre part, entre sorciers lanceurs de sorts maléfiques, d'un côté, et magiciens qui se veulent – ou se prétendent – bienfaiteurs de l'humanité, de l'autre. L'homme, dans son désir éperdu de maîtriser son destin, livré à sa soif inextinguible de connaissances, éprouvant le besoin de percer les mystères de sa condition, s'efforçant désespérément de décrypter les énigmes qui l'environnent, de relever les défis innombrables auxquels, en dépit de son ignorance pathétique, il doit impérativement faire face, n'en a pas fini, c'est certain, d'aborder comme une *terra incognita* qu'il lui faut à tout prix découvrir, le domaine infini d'un savoir à conquérir. A mesure que s'éclairent pour lui les zones restées longtemps obscures, il s'aperçoit que des territoires immenses, toujours plus vastes en fait, relèvent d'une connaissance à laquelle il lui est impossible d'avoir accès... pour le moment, ou peut-être à jamais. C'est précisément cette part de merveilleux qu'il a peut-être intérêt à préserver avec dévotion, à chérir – parce qu'elle lui donne encore de quoi rêver –, à accepter avec reconnaissance. Il se peut qu'il

fasse de moins en moins confiance aux sorcières et aux pythonisses, aux magiciens et aux prophètes (souvent de malheur), mais il lui sera toujours bénéfique de réserver au merveilleux – et à l'illusion salvatrice, telle que le théâtre est encore pour longtemps sans doute capable d'en procurer – la part naïve et pleine d'espérance de son cœur, celle qui fait s'extasier Miranda, dans *La Tempête* de Shakespeare, devant ce « merveilleux monde nouveau » (« *brave new world* ») – qui est, certes, un lieu utopique proche de la perfection mais qui représente l'aspiration ultime d'une humanité livrée à une alchimie difficile, éprouvante, le plus souvent inadéquate et inaboutie et, pour cette raison même, « toujours recommencée ».

Maurice ABITEBOUL
Directeur de la Publication

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

- N° 14 : Tradition et modernité au théâtre (2004)
- N° 15 : Hasard, destin et Providence au théâtre (2005)
- N° 16 : Ombres et reflets, échos et résonances : la spécularité et la réverbération au théâtre (2006)
- N° 17 : Histoire et théâtre (2007)

LE *DIXI* DU GUIZHOU, THÉÂTRE CHINOIS, UN SPECTACLE MAGIQUE

Le théâtre chinois donne à voir des spectacles particuliers puisque, quel qu'en soit le genre (*jingju*, *kunqu*[1], ou théâtre rural), ils requièrent la maîtrise des Quatre Techniques et des Cinq Principes (*sigong wufa*). Les quatre techniques sont le chant, la déclamation, le mime et l'acrobatie. Les cinq principes concernent les mains, les yeux, le corps, la posture et les pas. Si l'origine religieuse du théâtre chinois laisse peu de doute, rares sont les représentations qui, à l'heure actuelle, permettent d'en prendre toute sa mesure magico-religieuse. Le *dixi* du Guizhou, théâtre rural d'exorcisme masqué, nous a semblé un exemple à propos.

Pour vivre harmonieusement dans l'univers, les Chinois pensaient qu'ils devaient entretenir de bonnes relations avec les puissances supérieures, en leur offrant par exemple des spectacles ou en les mettant en scène afin de favoriser des actions exceptionnelles de ces dernières.

Présentation du *dixi*

Isolée dans ses montagnes, à l'écart du développement économique tous azimuts, la province du Guizhou, au sud-ouest de la Chine perpétue un théâtre rural d'exorcisme, masqué, le *dixi*. A Zhanjia tun, à une trentaine de kilomètres de Anshun, au sud-ouest du Guizhou, les paysans jouent le *dixi* depuis plus de cinq cents ans. Deux fois par an, pour le nouvel an lunaire (en janvier ou février suivant les années) ou pour la fête de la floraison du riz (*mihuasheng*) au mois d'août, les acteurs-paysans ouvrent la malle qui contient les masques et donnent, l'espace de quelques jours, d'éblouissantes représentations. Ces spectacles ont pour fonction d'expulser les pestilences (*zhuyi*) et d'ouvrir la porte des richesses (*kai caimen*) pour l'année à venir, au rythme du tambour et du gong. Ils suivent un déroulement précis.

Ces pratiques performatives qui revêtent des aspects différents d'un village à l'autre sont jouées par des Han, mais aussi par la minorité Buyi[2], qui les aurait empruntées aux Han. Les écrits locaux concordent tous quant à l'époque de leur formation. Afin d'éradiquer la puissance mongole, Zhu Yuanzhang, le premier empereur Ming (dynastie Ming : 1368-1644), envoya successivement trois émissaires pour soumettre l'opposition qui se manifestait dans le Sud-Ouest de la Chine en 1373, 1374 et 1375. Malgré une victoire en 1381, les rébellions continuèrent, et l'empereur décida d'une ultime expédition en 1388. En même temps, afin d'instaurer une paix durable, Zhu Yuanzhang remit en place le « système des soldats laboureurs » *tuntian*[3]. Ainsi, les premiers acteurs de *dixi* sont les Tunbao[4], militaires Han qui ont acquis des coutumes particulières au fil de leur résidence dans le Guizhou.

---

1 *Jingju* « théâtre de la capitale » est généralement traduit par « opéra de Pékin ».
Le *kunqu* est un genre plus littéraire qui vint du sud de la Chine au XVI[e] siècle.

2 2.84 millions de Buyi soit 97.3% vivent au Guizhou. Han, nationalité chinoise majoritaire. Il s'agit du nom de la dynastie (206 av. J.C. - 220 ap. J.C.) utilisé comme ethnonyme.

3 *tun* signifie « cantonner » ou « cantonnement » et *tian* « champ ».

Ce théâtre appartient au théâtre d'exorcisme, le *nuoxi*, encore très courant, sous diverses formes, dans la campagne chinoise. Apparenté aux rituels d'exorcisme, le *dixi* trouve son origine dans de très anciennes manifestations chamaniques.

Avant d'examiner plus en détails les représentations de *dixi*, nous essaierons d'expliquer ses liens avec le *nuoxi* (théâtre d'exorcisme) afin de mieux en révéler sa valeur magique d'un point de vue historique et social.

I *Nuoxi* et *dixi*

Le *dixi* n'est pas lié à Laolangshen, divinité tutélaire du théâtre, mais remonte aux premières manifestations d'exorcisme pour appeler les bienfaits des dieux et expulser les pestilences. « En Chine, la pratique de l'exorcisme (*nuo*) a commencé à exister avec la croyance aux spectres », ce qui, pour J.J.M. de Groot, revient à dire qu'elle est aussi ancienne que son peuple[5]. A l'époque où le rythme de la vie des hommes était lié à celui de la nature, les paysans cherchaient à communiquer avec les puissances surnaturelles pour renouveler de façon cyclique l'accord entre les saisons et les labeurs humains. Marcel Granet rappelle ainsi la célébration de trois *nuo* : au dernier mois du printemps, au deuxième mois de l'automne et le grand *nuo* (*danuo*), le seul qui donne lieu à un rituel important et à une fête populaire. En effet, un *nuo* de cour et un *nuo* ordinaire (à la campagne) coexistent.

Le *Rituel des Zhou* (*Zhou li*), légué par l'époque confucéenne, décrit :

> *Le fangxiangshi porte une peau d'ours et quatre yeux de métal jaune; il a un vêtement supérieur noir et un vêtement inférieur rouge; il tient une lance; il brandit un bouclier. A la tête des serviteurs publics, il fait des cérémonies saisonnières de nuo. Il cherche partout les habitations et chasse les pestilences.*[6]

Dans les *Entretiens de Confucius* (*Lunyu*), il est écrit :

> *Les exorcistes des campagnes portaient des vêtements de cour et se tenaient sur les marches Est de l'autel.* [...] *Les jours de fête, tous les hommes du pays étaient comme fous.*[7]

Ces citations attestent l'existence d'un costume, d'un masque, d'un meneur, d'un état de transe. En effet, ces rituels ont pour centre le *fangxiangshi* ou chaman (*wushi*)[8]. Quelle que soit l'origine du théâtre d'exorcisme en Chine, il donne lieu à des cérémonies très théâtrales au sujet desquelles Lu You (1125-1210) écrit :

---

4 *Tunbao* est formé du sinogramme *tun* « cantonner » ou « cantonnement » et *bao* « fortification ».

5 J.J.M. de Groot, *The Religious system of China*, (Leyde 1892), Taipei, 1966, p. 934.

6 Traduction de Biot tome II, p.125 citée par M. Granet dans *Danses et légendes de la Chine Ancienne*, tome I, p. 322.

7 Traduction de A. Cheng dans Entretiens de Confucius, Seuil, Paris, 1981.

8 Le caractère *wu* s'utilise également pour traduire le mot sorcier (*wushi*, « maître de *wu* »), la sorcellerie ou la magie (*wushu*, « l'art du *wu* »).

> *Dans le village de Xiagui, on porte des masques et on avance ensemble pour former une troupe. On est effrayé par le nombre de personnes. La troupe peut aller jusqu'à 800 personnes. Vieillards, jeunes, beaux, laids, pas une seule personne n'est sans masque. Cela est fort impressionnant.* [9]

Lors des rituels de *nuo*, les exécutants se retrouvaient d'emblée ensemble et leur force, symbolisée par les douze bêtes divines (*shenmeng*) qui pénétraient dans la salle du trône en poussant de grands cris, en en faisant le tour, devait permettre d'expulser les pestilences. En voici, la description :

> *Les principaux exécutants étaient des jeunes garçons. Sous les Han il y en avait 120. Ils devaient avoir de 10 à 12 ans ; ils portaient un bonnet rouge et une tunique noir et tenaient en mains de gros tambourins à manche. Le personnage qui jouait le premier rôle dans la cérémonie, le fangxiangshi, avait quatre yeux de métal jaune et portait une peau d'ours. Son habit supérieur était noir et son habit inférieur rouge. Il tenait une lance et brandissait un bouclier*[10]*. Il y avait en outre douze animaux avec poils (ou plumes) et cornes. On les faisait entrer dans la salle du trône où nombre de fonctionnaires et de gardes étaient groupés, portant tous un bonnet rouge. Les jeunes garçons psalmodiaient d'abord en choeur une imprécation menaçante à l'adresse des Choses Mauvaises ; puis l'on exécutait la danse du Fangxiangshi et des Douze Animaux. Tous faisaient, en poussant de grands cris, trois fois le tour de la salle, et sortaient pour reconduire au dehors les pestilences (songyi), par la porte du Sud.*[11]

Il est intéressant de remarquer que dans ce rituel, les cris, les déplacements des acteurs, l'accompagnement vocal des enfants ont un rôle d'exorcisme : ils amènent hors du palais, de la maison, du village les pestilences et par extension tout ce qui est mauvais. Ils nettoient le lieu afin de faire place aux dieux bénéfiques. Au cours de la même fête, le vide causé par l'expulsion des pestilences est tout de suite comblé par l'intronisation des dieux. En somme, la force exprimée aux cours de ces cérémonies sert à la fois à vaincre le mal et à attirer ce qui est bénéfique. Lors des spectacles de *dixi*, les danses qui accompagnent « l'ouverture des portes des richesses » *kai caimen* et la cérémonie finale du « balayage de la scène » *sao chang* marquent, tel un double mouvement d'inspiration et d'expiration, l'appel fait aux divinités bénéfiques et le rejet des nuisances. Ceci est synthétisé dans « le chant pour balayer le village » *saozhaige* de Penglai avec, par exemple, ces deux vers : *Que les calamités célestes et les maladies terrestres sortent et que les vents propices et les pluies opportunes entrent.*

---

9 Propos cités par Shen Fuxin dans *Anshun dixi lunwenji* (*Recueil sur le dixi de Anshun*), 1989.

10 *L'Histoire des Tang* (*Tang shu*) précise que le *fangxiangshi* est masqué.

11 M. Granet, *Danses et légendes de la Chine ancienne*, 1926, p. 299, note (2).

11 M. Granet, *Le langage de la douleur* dans *Etudes sociologiques sur la Chine*, 1953, p. 300-301.

Shen Fuxin rapporte enfin que « la nuit du Nouvel An, les gens de la maison de l'empereur portaient des masques, des habits multicolores et prenaient lances et drapeaux ; des généraux de la garde se déguisaient en dieux des portes. On choisissait dans le conservatoire de musique et de danse des hommes à l'allure imposante, revêtus d'une armure, pour incarner les généraux célestes. Un gros jouait le juge des enfers ; d'autres représentaient Zhong Kui, le dominateur des esprits, sa sœur, les dieux du sol et du feu, les maisons du zodiaque, les messagers et les guerriers célestes. Ils sortaient de l'enceinte impériale au milieu d'un vacarme terrible de cris et de percussions pour chasser les pestilences du palais »[12]

Actuellement, les représentations de *nuoxi* sont indissociables de la vie du village et elles coïncident toujours avec les fêtes du printemps (*chunjie*), le premier mois du calendrier lunaire et la fête de l'automne (*qiujie*) au milieu du septième mois lunaire. Le *dixi* du Guizhou dure une semaine environ. De nos jours, il est vraisemblable que la longueur des représentations soit proportionnelle à la richesse du village.

Il est difficile de donner une couleur religieuse exacte aux spectacles de *nuoxi*[13]. Ils reflètent la religion populaire avec son intrication de pratiques sociales et religieuses, de croyances aux esprits, aux dieux et déesses de la mythologie, la volonté de se rapprocher des puissances surnaturelles soit en incarnant des animaux comme dans les danses antiques, soit en incarnant des héros, symboles de force, puissance et bravoure.

Si l'aspect magique du *dixi* s'explique par son affiliation aux rituels d'exorcisme, l'efficacité du spectacle ne peut se comprendre qu'en regardant les acteurs. En effet tous les éléments qui constituent la représentation concourent à produire une énergie suffisamment puissante pour expulser les pestilences et attirer la prospérité sur le village. Ainsi, nous examinerons plus en détails les divers composants qui rendent le spectacle plus efficace : magie des masques, des gestes et des chants.

II Particularités d'un spectacle de *dixi*

La représentation de *dixi* débute par l'ouverture de la malle (*kai xiang*). Le chef de la troupe demande aux esprits de venir habiter les masques, au cours d'une cérémonie publique (à l'extérieur) ou semi-publique (à l'intérieur du temple), où l'encens, le papier monnaie, et les pétards (éléments traditionnellement utilisés pour chasser les démons en Chine) brûlent à foison. Puis vient l'ouverture de la porte des richesses (*kai caimen*) : lors d'une autre représentation, on ouvre la porte des richesses pour demander la prospérité pour le village. Au cours du « balayage de la scène » (*saokai chang*) deux jeunes acteurs chantent et dansent pour que les dieux bénissent la scène. Cette partie liminaire se clôt sur la « danse des quatre généraux » *si jiang daban* : les généraux qui sont le plus souvent Liu Bei, Guan Yu, Ma Chao et Zhao Yun, héros du *Roman des Trois Royaumes*, se présentent en chantant des vers et exécutent des danses. La véritable pièce qui est souvent un extrait du *Roman des Trois Royaumes* peut alors débuter. Les représentations se terminent par le balayage de la scène (*saoshou chang*) qui reconduit définitivement les mauvais esprits hors de la scène.

Les dieux remerciés, les acteurs sortent du village sans se retourner, ce qui porterait

12 Shen Fuxin *opus cité*, p. 59.

13 Exception faite des pratiques du Tibet dites du masque blanc (*bai mianju*)[13] qui se réclame du bouddhisme.

malheur. A l'extérieur, ils enlèvent leurs masques qui seront alors remis dans la malle lors du rituel de fermeture de la malle.

Une représentation de *dixi* se compose donc de plusieurs parties distinctes les unes des autres. Néanmoins, il est important de considérer le *dixi* dans sa globalité : le jeu théâtral se mêle au rituel religieux non pas uniquement par le biais des diverses séquences qui constituent des points de repère mais surtout parce que cela constitue l'essence même du *dixi*. L'unité se constate également avec les livrets : les personnages des rituels liminaires sont ceux de la pièce. Les mêmes artistes invoquent les dieux et jouent. En outre, l'effervescence monte dans le village au fur et à mesure des représentations.

Les danses et la gestuelle constituent une des difficultés du *dixi*. Elles ont évolué depuis les premières représentations chamaniques ; toutefois, le pas de Yu se pratique encore et est l'un des plus renommés.

Le pas de Yu

Dans les pratiques performatives d'exorcisme et particulièrement lors de danses liminaires avant la représentation principale, les rituels font correspondre l'écriture et les déplacements. Le pas de Yu est ainsi expliqué dans le *Baopu zi* (*Livre du maître qui embrasse la simplicité*)[14]

> *Porter le pied gauche en avant, le pied droit passe le gauche, le pied droit et le pied gauche se rapprochent ; puis, portez en avant le pied droit, le pied droit passe le gauche, le pied droit et le pied gauche se rapprochent ; puis, porter en avant le pied gauche, le pied droit passe le gauche, le pied droit et le pied gauche se rapprochent. Ainsi ces trois pas emplissent deux zhang et un chi, derrière il y a neuf traces.*

Ce pas, note Marcel Granet, « comme la possession de certaines épées magiques, a pour but d'assurer la domination sur les différents Esprits des Eaux et des Monts »[15]. Il « ne se distingue pas des danses qui provoquent l'entrée en transes des sorciers, *tiaoshen*. La consomption, la démarche traînante, la danse sautillante, la transe extatique sont des faits liés, et on les rencontre dans les légendes relatives à la fondation des dynasties ». Rappelons au sujet de l'expression *tiaoshen*, « les dieux qui sautillent », qu'elle sert aussi à désigner le *dixi* et qu'un grand nombre de pas de danse ne sont pas appelés *bu* (terme communément employé pour traduire « pas ») mais *tiao* (« sauter », « sautillement »). Les figures de base du village de Huchao présentent par exemple: « sautiller en soulevant la jambe de façon circulaire » (*zuoyou tai tuijiao tiao*), « sautillement en pivotant le corps » (*zhuanti sanjiao tiao*), « le rebond » (*titui tiao*).

Une des danses caractéristique est le déplacement suivant les huit trigrammes (*bagua*) conservés dans le *Livre des Mutations* (*Yi jing*)[16] : ces huit trigrammes disposés en

14 Traité ésotérique, œuvre de Ge Hong (283-343).

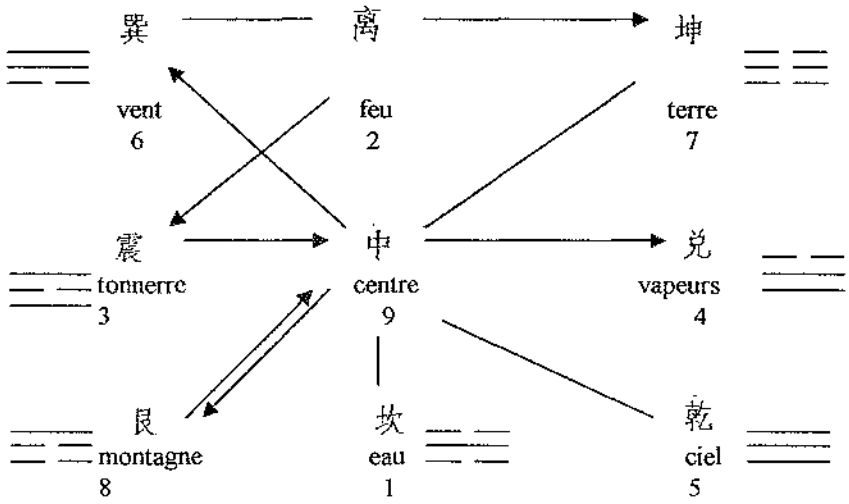
15 M. Granet, *Etudes sociologique sur la Chine*, p. 246. Fondateur de la dynastie Xia, Yu traînait la jambe à force d'avoir travaillé pour le bien de l'empire.

16 Un des Cinq classiques ou Livres canoniques de l'époque confucéenne, il contient les 64 hexagrammes issus des 8 trigrammes fondamentaux. Ces 64 figures sont les 64 situations possibles de la réalité.

octogone forment une rose des vents à huit directions et chaque trigramme représente – entre autres choses – un élément de la nature, une étoile. En somme, l'acteur danse sur les étoiles. Le pas de Yu, fondé sur le *yin* et le *yang*, les cinq éléments, les mots et les incantations chamaniques, permet de relier les huit trigrammes[17].

Les textes peuvent varier mais ils font toujours allusion à la Chine mythique dont Yu le Grand aurait fondé la dynastie Xia (2207-1766 avt J.C.). L'emplacement des trigrammes est généralement le même, néanmoins il existe des variantes dans les déplacements qui mettent toujours en relation de façon logique les différents éléments de la nature. Dans l'exemple choisi, l'eau anéantit le feu produit par le tonnerre qui est suivi de vapeurs émanant du ciel, poussées par le vent vers la terre et arrêtées par les montagnes.

Schéma des déplacements :



Les masques

Caractéristiques du *dixi*, les masques confèrent un pouvoir suprême aux acteurs qui par leur truchement deviennent de véritables dieux. Ces objets de face *mianju* ou visage *lianzi* possèdent une double fonction : d'une part ils animent la divinité, d'autre part ils obligent l'acteur à des expressions vocale et gestuelle tout à fait particulières. En effet, ils se portent généralement sur le sommet de la tête, recouverte au préalable d'un morceau d'étoffe noire afin que les acteurs ne se blessent pas lors de leurs sauts et mouvements vifs. Cette position leur permet d'être vus par l'ensemble des spectateurs, restreint leur champ de vision et oblige à projeter la voix. Les masques sculptés dans des troncs d'arbres, aux yeux exorbités, aux dents agressives, aux barbes fabriquées avec les cheveux des femmes, peints de couleurs vives, incarnent des héros qui ont été divinisés.

Dans le théâtre chinois, les personnages sont définis, ils appartiennent à un type. Dans le *dixi*, on dénombre cinq catégories : les généraux (*jiang*), les magiciens (*daoren*), les clowns (*chou*), les officiers subalternes (*xiaojun*) et les animaux (*dongwu*). Le personnage

17 Ces figures sont constituées de trois lignes superposées pleines, *yang* ou interrompues, *yin*.

est pris en compte sur scène à travers sa fonction : son individualité n'a pas d'importance puisqu'il appartient à une catégorie. Ainsi, les troupes varient parfois de pièces mais ne changent pas pour autant de masques. Chaque catégorie se subdivise : on trouve, par exemple, les généraux qui ont un rôle militaire (les maréchaux, les généraux militaires et les grands généraux), les généraux qui ont un rôle civil, les jeunes généraux, les vieux généraux et les femmes généraux. A cette répartition se superpose celle des bons et des mauvais généraux, car les intrigues mettent en scène des histoires de batailles qui connaissent toujours une fin heureuse propitiatoire. Si l'ensemble des masques assure la magie de la transformation, ceux des généraux – héros mythiques divinisés, tel Guan Yu le dieu de la guerre –, des magiciens et des animaux nous paraissent encore plus significatifs.

La plupart des pièces sont issues du *Roman des Trois Royaumes*. Ce long roman, attribué à Luo Guanzhong, publié vraisemblablement au XIV[e] siècle, relate les guerres interminables et les exploits des héros et de leurs adversaires à l'époque des Trois royaumes (Wei au nord, Wu dans le sud-est et Shu dans le sud-ouest) de 220 à 280. Plus de la moitié du roman est inventée, le reste se fondant sur des faits historiques. Ce roman constitue par ses descriptions, les situations et la mise en scène des personnages, un modèle du genre. Les héros de cette histoire, connus dans la Chine entière, peuplent romans, contes et livrets de théâtre.

Le *dixi* qui est un théâtre militaire (*wuxi*) par opposition au théâtre civil (*wenxi*) met naturellement en scène des généraux. Leurs masques sont plus décorés et doivent exprimer la force, la violence, la puissance et le courage : ils ont des yeux protubérants, une bouche avec des dents longues et acérées, des couleurs vives. Les décors de la coiffe rappellent les étoiles auxquelles ils sont associés.

Les généraux les plus célèbres que l'on retrouve dans presque toutes les représentations de *dixi* de la région de Anshun sont Guan Yu, Zhang Fei, Zhao Yin, Ma Chao, Huang Zhong, les cinq généraux de Liu Bei. Le personnage de Guan Yu jouit d'une réputation extraordinaire, il incarne les valeurs d'humanisme, de courage, et d'honneur toujours présentes dans les spectacles de *dixi*. A l'origine, Guan Yu (?-219) ne se distinguait pas des autres généraux de l'époque des Trois Royaumes (220-260). Très jeune, il est présenté comme un redresseur de torts. Il participa à la répression de la révolte populaire des Turbans Jaunes (184) et devint un officier, modèle de rectitude et de dévouement à son chef, Liu Bei, fondateur du royaume de Shu. Pourtant, une erreur de jugement lui coûta la vie[18]. Toutefois, les pièces qui le mettent en scène se terminent toujours avant sa défaite et sa fuite car il est nécessaire que l'issue soit heureuse pour que le spectacle réussisse. Inséparable de Liu Bei (au caractère assez faible) et Zhang Fei (trop impulsif et rustre), Guan Yu se prêtait le mieux à une déification. Les confucianistes le nomment *wushen* (dieu de la guerre), les bouddhistes *jialan* ou *hufa* (protecteur de la loi), les taoïstes l'ont élevé au grade de maréchal, divinité qui protège le pays et secourt le peuple, il fait partie des six grands empereurs, son étoile cardinale est la sixième. Proche de l'empereur de jade, il doit

18 Chargé de garder une place-forte prêtée jadis par un allié, mais que celui-ci voulait reprendre, GuanYu avait reçu l'ordre de ne pas quitter son poste. Toutefois, quand il apprit que le chef allié était malade et ne pourrait donc rien faire, il voulut se distinguer en partant en expédition contre l'ennemi. En fait, la maladie du chef allié était un faux bruit pour l'éloigner en lui faisant croire qu'il pouvait s'absenter impunément. Quand il apprit que la place-forte avait été reprise en profitant de son départ, il revint à bride abattue, tomba dans une embuscade tendue par cette armée alliée, fut tué et sa tête renvoyée à l'ennemi pour tenter une réconciliation.

s'occuper du contrôle de ce qui est bon ou mauvais pour le pays. Sous les Ming (1368-1644), puis sous les Qing (1644-1911), Guan Yu bénéficia d'un culte gouvernemental, et, devint, en 1614, le dieu officiel de la guerre. De toutes façons, les Chinois le considèrent comme un dieu depuis des milliers d'années.

Les magiciens, grâce à leurs pouvoirs magiques, peuvent faire basculer le cours de l'intrigue. Soit ils agissent comme stratèges, soit ils aident les immortels à combattre. Par exemple, dans la pièce, les *Cinq tigres pacifient l'Ouest* (*Wu hu ping xi*), quand le maréchal est blessé par Boda, réincarnation de Bodhidharma, un général obtient un élixir de vie en allant voir une magicienne dans les montagnes. Une même pièce peut mettre en scène plusieurs magiciens. Dans *L'expédition à l'Ouest*, on trouve une dizaine de magiciens dont Plaque de Fer (*tieban*), Bol volant (*feibo*), Tortue noire (*wugui*), Buffle d'eau (*shuiniu*), Bec de poulet (*jizui*), Bouche de poisson (*yuzui*). Souvent, les magiciens représentés ont un bec de poulet ou une bouche de poisson, symboles fastes en raison d'un procédé homonymique. En effet, en chinois *ji* « poulet » se prononce de la même façon que *ji* « offrir un sacrifice au ciel » et *yu* « poisson » de la même façon que « abondance ». Par leurs pouvoirs surnaturels les *daoren* permettent la communication entre le monde visible et invisible, dont les animaux sont les ambassadeurs. D'ailleurs les animaux forment une catégorie à part entière dont les masques sont censés montrer leur caractéristique : la férocité du tigre, l'excellence du cheval, la malice du singe. Le cheval lièvre rouge (*Chitu ma*) de Guan Yu est même devenu un personnage connu.

Enfin, n'oublions pas les accessoires dont les armes jouent un rôle dans la gestuelle tout en rendant les guerriers invincibles : la paire d'épées de Liu Bei, la lance effilée de Zhang Fei ou la hallebarde en croissant de lune de Guan Yu.

La musique

Les danses et les chants du *dixi* sont accompagnés par des instruments à percussion : le tambour (*gu*) et le gong (*luo*). Cette musique très rythmée assure des points de repère aux acteurs privés de leur champ de vision normal. En outre, le mode *gaoqiang* est caractérisée par un son aigu, amplifié par le port du masque qui oblige à projeter les syllabes et l'accent local. Même s'il est fort, le chant demeure assez monotone. Par ailleurs, une représentation permet d'entendre des parties psalmodiées lors de l'ouverture de la malle, des parties chantées lors du « balayage de la scène » ou de la pièce elle-même et des parties récitées. Parties chantées ou récitées sont l'occasion d'un jeu scénique (dans l'opéra de Pékin seules les parties parlées sont jouées). L'acteur principal qui, à l'instar des conteurs, s'exprime à la troisième personne, chante en solo un vers (en général un heptasyllabe) ainsi que les quatre premières syllabes du vers suivant, les autres acteurs reprennent en choeur la fin du second vers.

Ces caractéristiques ne vont pas sans rappeler celles des rituels antiques : la simplicité de la composition, la force de son interprétation. Tout est mis en œuvre pour tenir éloignés les démons et attirer la puissance des dieux. En ayant préservé son intégrité, le *dixi* nous laisse voir des spectacles encore empreints d'éléments des manifestations chamaniques. Grâce aux danses, aux masques et aux chants qui les accompagnent, le monde humain et le monde divin se confondent. Pourtant, la magie des représentations ne réside pas tant dans l'incarnation des dieux et le but exorciste visé que dans la vivacité des spectacles au cœur de la communauté villageoise.

III Importance du *dixi* au sein de la communauté villageoise

Peu développé, le Guizhou ne s'en trouve pas moins en butte aux contraintes de la vie moderne. Malgré une pauvreté accablante, chaque village possède une troupe, collecte de l'argent pour fabriquer masques et costumes, acheter l'huile et les bougies nécessaires aux rituels. Par ailleurs, les jeunes garçons qui vont de plus en plus suivre des cours à Guiyang reviennent toujours au moment des représentations. Dans les foyers, une fois le dîner terminé, les jeunes apprennent à danser sur les conseils de leurs père et grands-pères, puis ils reprennent leurs aïeux s'ils commettent des fautes en récitant les vers. Les femmes et les jeunes filles reprisent et brodent les costumes somptueux comme la robe aux cent plis des guerriers, collent les semelles des chaussons.

Ainsi, à Zhangjia tun, le vieux Ceng né en 1922, dont la démarche traînante évoque quelques rhumatismes, retrouve toute sa prestance et son allant pour danser. Il explique : « Habituellement, j'ai des courbatures et j'ai mal au dos. Quand je commence « la danse des dieux », mon dos ne me fait plus mal et mes mains sont agiles. C'est la protection des dieux. »

Un autre acteur-paysan rapporte : « En temps ordinaire, j'aime plaisanter, mais quand je porte le masque, j'ai vraiment l'impression que le dieu vient, je ressens même dans mon corps une légère agitation, comme si, pendant une demi-journée, j'étais dans les nuages ».

Dans le *dixi* tout est question d'énergie : celle des pas de danse contrainte par des costumes lourds et encombrants, celle de la voix entravée par le masque, celle de l'histoire qui ne relate que batailles, duels et voyages dans une nature hostile, celle, enfin, des réactions des spectateurs qui n'ont pas souvent l'occasion de s'amuser. Le roulement du tambour accompagné du gong, instruments de musique traditionnels dans les rituels, appellent la population à venir assister à une représentation. Le village entier, cigarette à la bouche, sourire aux lèvres, bébé dans le dos, se déplace jusqu'à la cour du temple pour voir les dieux danser.

Le temps du *dixi* est celui de la fête, celui où les travaux des champs, la pauvreté et l'inconfort sont oubliés. Par la magie du spectacle, les villageois se divertissent de la venue des dieux incarnés par leurs parents ou voisins.

Laurence QUICHAUD
Université de Bordeaux

LA MAGIE DES ÉPÉES LÉGENDAIRES : LEUR FONCTION SPECTACULAIRE DANS LA LITTÉRATURE MÉDIÉVALE

Dans de nombreuses cultures, l'épée tient une place importante. Elle a souvent été l'un des principaux acteurs dans les guerres, les batailles, les affrontements, les duels qui jalonnent l'histoire des peuples. Elle est, en effet, l'instrument qui permettait de conserver sa vie, de se battre pour défendre ou imposer ses idées, ses valeurs, qu'elles soient nobles ou viles. De l'épée et de son maniement dépendait la victoire ou la défaite, découlait la vie ou la mort. Toutefois le maniement de l'arme est souvent occulté et, de façon métonymique, la valeur du guerrier, du chevalier est remplacée par la qualité de l'épée qu'il possède. L'épée acquiert donc une valeur intrinsèque et un pouvoir unique, fonctionnant de façon indépendante et donc magique. Ainsi, celui qui possédait telle ou telle épée était invincible, et pouvait accomplir des actes héroïques. Cette puissance surnaturelle, sur laquelle se greffe une richesse symbolique, est exprimée par le nom même de certaines épées et l'arme, en fonction de sa fabrication, de son utilisation, de son possesseur, est ainsi représentée avec ses pouvoirs magiques et sa dimension symbolique à travers différentes cultures. Ces épées magiques permettaient d'accomplir des exploits et prenaient donc une dimension spectaculaire, souvent décrite dans les épopées, les chansons de geste, le roman antique ou courtois. Ainsi, à travers les âges, nombreuses sont les épées légendaires grâce auxquelles de nombreuses prouesses sont accomplies par de valeureux guerriers, de nobles chevaliers, exploits qui alimentent notamment la chanson de geste, le roman de chevalerie du Moyen Age et plus particulièrement *La Chanson de Roland* et la légende arthurienne qui conte les aventures du roi Arthur et des chevaliers de la Table Ronde.

Les épées légendaires : valeurs magiques et symboliques

Depuis les premières fabrications des armes blanches, à l'âge de bronze, les épées ont une connotation merveilleuse. Leur réalisation prenait en compte non seulement la notion physique de résistance matérielle mais également la dimension symbolique, attribuant ainsi à l'arme confectionnée des pouvoirs et des valeurs magiques. L'épée représente tout d'abord la force de l'homme, aussi bien physique que spirituelle. Elle est à l'image, elle est l'image de celui qui la possède. Elle accroît la puissance de son possesseur et lui confère une force et une habileté hors du commun. Son port est solennel ; il rend compte de la richesse et de la puissance de son propriétaire aux yeux des autres. Durant la phase de confection de l'arme, l'ornement, les décorations - souvent au moyen de pierres précieuses, entre autres -, le travail d'orfèvrerie, revêtent une importance capitale dont dépend la splendeur des épées. Certaines sont gravées et portent des inscriptions fétiches ou des devises qui ont pour fin la sauvegarde, la protection de ceux qui les portent et leur donne ainsi un pouvoir merveilleux. Par exemple, sur le fourreau d'une épée du onzième siècle se trouvant à la cathédrale d'Essen, on peut voir, d'un côté, les effigies des Saints Côme et Damien et, de l'autre, l'inscription suivante : *Gladius cum quo decollati fuerunt nostri patroni* qui signifie « l'épée avec laquelle furent décapités nos patrons » ; sur l'épée de Sanche IV de Castille datant de 1295, des inscriptions coraniques sont gravées ou

encore, sur son épée, Henry IV d'Angleterre (1367-1413) avait fait également graver sa devise en lettres gothiques : *souereyne souereyne*. Sur une épée du quatorzième siècle, on peut lire les inscriptions *sunt hic etiam sua praemia laveli* (« ici aussi, le courage a la récompense qu'il mérite »). Les armes utilisées par les bourreaux possédaient aussi des inscriptions sur les lames : « l'amour d'une fille et le chant d'un oiseau sont doux et passagers » ou encore « lorsque je lève mon épée, que Dieu donne la vie éternelle à cette pauvre créature ». Des armes en bronze ont été retrouvées dans des tombes de Mycènes datant du seizième siècle avant Jésus-Christ. Elles sont très minutieusement décorées par les meilleurs artisans de l'époque, avec des motifs en or, argent et nielle représentant des nautiles nageant, une chasse au lion et des léopards attaquant des gazelles. Au cours de fouilles à Woodbridge, la plus célèbre des armes anglo-saxonnes fut découverte : l'épée de Sutton Hoo qui date de l'an 624. L'arme et son fourreau, qui devaient appartenir au roi Redwar, étaient constitués d'une quantité impressionnante d'or et de grenat, ce qui en faisait une arme exceptionnellement belle et chère.[1] Ces armes sont de véritables chefs-d'œuvre, tant d'un point de vue technique qu'esthétique. Elles possèdent également une dimension éthique qui les relie au sacré. Vénérées, symboles de puissance absolue, elles inspirent la crainte et sont empreintes de mystère. Décorations et inscriptions leur donnent un caractère unique, des valeurs propres, une histoire personnelle, en quelque sorte une âme.

Avec ses dons divins et ses pouvoirs sacrés, l'épée devient l'objet le plus important pour le guerrier, celui qui assure son autorité et préserve sa reconnaissance au sein d'une société. Celui qui la détient se sent investi d'une force vive extraordinaire et souhaite croire en la faculté magique que recèle un tel objet. L'épée va même jusqu'à sortir de la bouche du Christ et symbolise ainsi la vérité divine et une force invincible qui descend du ciel comme un éclair.

> Dans sa main droite, il tenait sept étoiles, et de sa bouche sortait un glaive acéré à deux tranchants. Son visage resplendissait, tel le soleil dans tout son éclat.[2]

Pour de nombreux peuples, l'épée est dotée d'une grande richesse symbolique. Pour les Taoïstes, elle est un art énergétique, mystique et spirituel, une réserve de pouvoirs magiques à laquelle l'âme du pratiquant était directement reliée[3]. Elle est souvent associée à la lumière, à l'éclair, représentant l'illumination, la connaissance à laquelle peut accéder celui qui l'utilise à bon escient permettant d'aller ainsi plus loin dans sa quête initiatique. Ainsi, en Inde, l'épée flamboyante de Vishnu est le symbole de la guerre spirituelle ; elle est le « symbole de la pure connaissance et de la destruction de l'ignorance[4] ». Celle d'Indra « Vajra » représente la foudre, tandis que celle portée par le Bouddha, flamboyante elle aussi, va lui permettre de trancher le royaume de l'obscurité[5]. L'épée Excalibur qui étincelle de mille couleurs est l'arme sacrée ; elle représente l'épée de souveraineté. Son nom évoque la foudre violente et seul le fils d'Uther Pendragon, Arthur, aura l'honneur de

1 Michael D.Coe and co., *Epées et armes blanches* (PML Editions, 1994) 31.
2 *Bible*, Apocalypse 1.16.
3 Voir l'article de Gérard Edde intitulé *L'art Taoïste de l'Epée* publié dans la revue *Duels en Scène N°1* (Avignon : CERIEAS, 2003) 177.
4 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Paris : Robert Laffont, 1982) 408.
5 Michel Cazenave, dir., *Encyclopédie des symboles* (Turin : Le Livre de Poche, 1996) 233.

la manier pour achever les aventures du Saint Graal[6]. Jean Markale nous apprend qu'Excalibur viendrait des îles du nord du monde et qu'il s'agit des Tualtha Dé Danann qui l'aurait ramené en même temps que la lance magique et le chaudron d'abondance. Cette épée représente un mystère aux yeux des hommes et un symbole merveilleux car celui qui pourra ôter l'épée qui se trouve enfoncée dans le bloc de pierre deviendra Roi. Cet acte relève de la magie et l'on ne peut qu'admirer cette facétie car le pouvoir ne sera donné qu'au travers de cette épée à celui qui le mérite et qui est choisi par Dieu. Quant à l'épée sacrée du *Sadet de feu* jaraï, elle a un tel éclat et une luminosité tellement puissante qu'elle ne peut pas être retirée de son fourreau par un profane sans que celui-ci ne soit confronté à de terribles dangers[7].

Toutes ces références montrent le symbolisme sacré et merveilleux des épées et ce qui transparaît clairement dans toutes ces descriptions, c'est que l'homme et l'arme étaient liés et ne faisaient qu'un. On peut toutefois se demander lequel des deux conférait le pouvoir à l'autre ? L'Archange Saint Michel aurait-il été le même sans son épée qui s'abat sur les démons ? Comment la tête d'Holopherne, général de Nabuchodonosor, aurait-elle été coupée par Judith sans l'aide d'une arme ?

Les Scandinaves, eux aussi, avaient élevé l'épée à un très haut rang et, selon leurs croyances, elle est « éclair de sang ». Les Vikings possédaient des épées de grande valeur qu'ils se transmettaient de père en fils. La valeur et la notoriété de l'arme dépendaient des actes héroïques qui étaient accomplis au cours des batailles. Ils baptisaient leurs épées de noms tels que Gramr qui signifie féroce, Fotbitr (qui mord la jambe) et Méofainn (ornée au milieu)[8].

Outre les guerriers illustres de ces différents peuples, nombre de dieux sont représentés avec ces objets mystérieux. Odin, Dieu scandinave de la guerre, qui était associé également à l'apprentissage, la sagesse, la poésie et la magie, possède sa propre épée, Gungnir, représentée quelquefois comme une lance. On dit qu'elle fixait l'issue d'un combat par la direction qu'elle prenait sur un champ de bataille et l'avoir en main lui interdisait de faire du mal. Elle aurait été fabriquée par les nains nordiques. Dans la mythologie, les nains-forgerons ont le pouvoir et le savoir de créer des armes puissantes car ils connaissent le secret de la malléabilité des métaux et de la forge. C'est d'ailleurs un nain qui reforge l'épée d'Isildur chez Tolkien.

Le pouvoir donné à l'épée dérivait la plupart du temps par la personne qui l'avait façonnée, et les décorations de l'arme devaient avoir une valeur symbolique. Dans le cycle du Graal, Gauvain, le neveu du roi Arthur, possède une épée magique qui se nomme Galuth : elle aurait été fabriquée par Gaban, dieu-forgeron spécialisé dans la fabrication d'armes magiques et survivance de l'ancien dieu Iralandais Goibhniu[9]. De même, dans *La Chanson de Roland*, les épées de Charlemagne, Courte, Almace et Durendal ont été forgées et recuites par Galand, roi des Elfes, durant sept ans. Les deux premières lui ont été offertes par Malaquin d'Ivin, qui détenait Galand enfermé, en échange de la liberté de son frère emprisonné par Charlemagne. C'est ce dernier, après avoir essayé les armes, qui décida de leur futur nom en fonction de leur éclat ou de leur résistance. « Courte » signifie courtoisie

6 Jean Markale, *Le cycle du Graal. Première époque : la naissance du roi Arthur* (Paris : Pygmalion, 1992) 316.

7 Chevalier 408.

8 Coc 31.

9 Annie-France Garrus. « Gauvain ou l'épée du roi », *Histoire médiévale 27* (Rognac : Harnois, mars 2002) 69.

et « Almace », bonne pour tuer des païens[10]. Almace sera remise à Turpin et Courte à Ogier au cours de leur adoubement. La troisième épée, Durendal, est la plus magique. Elle fut conquise par Charlemagne lui-même et c'est sur un ordre divin que l'arme fut remise à Roland, le seul être vivant ayant le mérite de la posséder :

> Charles était dans les vallées de Maurienne quand Dieu, du ciel,
> lui fit savoir par son ange qu'il te donna à un comte capitaine :
> alors il me la ceignit, le noble roi, le grand.[11]

Elle détient des pouvoirs magiques et divins et elle contient aussi des reliques sacrées, ce qui en fait une épée sainte :

> Ah ! Durendal, comme tu es belle et sainte ! Dans ton pommeau doré, il y a beaucoup de reliques : Une dent de saint Pierre, du sang de saint Basile et des cheveux de Monseigneur saint Denis, et du vêtement de sainte Marie.[12]

Sur l'épée de Charlemagne, Joyeuse, un éclat de la Sainte Lance qui avait percé le flanc du Christ ainsi qu'un clou utilisé lors de la crucifixion servaient d'ornement au pommeau. Ces reliques conféraient un pouvoir magique et religieux à celui qui la portait et il ne pouvait donc être vaincu par les forces du mal. Elle aurait été fabriquée par Veland, un forgeron doué de pouvoir magique :

> Il ceint Joyeuse, la sans-pareille qui chaque jour change trente fois d'éclat. Nous connaissons bien la lance dont Notre Seigneur fut blessé sur la croix : que dans le pommeau d'or il a fait enchâsser. En raison de cet honneur et de cette grâce, le nom de Joyeuse fut donné à l'épée. Les barons français ne doivent pas l'oublier ; de là vient leur cri de guerre ; « Monjoie ! » ; c'est pourquoi nul peuple ne peut leur résister.[13]

Lors des batailles, dans les moments les plus rudes, les hommes se donnaient du courage en criant « Montjoie », nom qui avait une relation avec l'épée merveilleuse de Charles :

> Il n'en est aucun qui ne crie « Monjoie. »[14]

Toutes ces épées, fabriquées, ornées avec la plus grande minutie, illustrent la fascination qu'exerçait, et qu'exerce toujours, cette arme. Les noms attribués à ces épées légendaires témoignent de la personnification d'un objet auquel on donne non seulement un nom, mais aussi une histoire, contenue dans les inscriptions, une valeur immense issue des

10 Annie-France Garrus, *Histoire médiévale* (Rognac : Harnois, novembre 2001) 52.
11 *La Chanson de Roland* (Paris : Flammarion, 1993) 243.
12 *La Chanson* 183.
13 *idem.*
14 *La Chanson* 181.

matériaux qui la composent. Mais l'homme n'en reste pas là : reliée aux mystères de la vie et de la mort de par ses pouvoirs protecteurs ou meurtriers, l'épée endosse donc cette dimension mystérieuse, magique qui est illustrée par les êtres surnaturels - génies, elfes et autres - directement liés à l'histoire de ces objets sacralisés, ainsi qu'à travers les exploits des braves qui la manipulent.

L'épée, la [']me des héros : instrument du spectaculaire

La littérature contient de nombreux récits au sein desquels les descriptions de combats, les actes martiaux, les représentations guerrières foisonnent. Dans ces épisodes, l'épée accompagne les aventures des héros et devient leur inséparable amie. Avec toutes les valeurs symboliques et magiques sus-mentionnées, l'arme occupe une place privilégiée dans l'édification du spectaculaire au cœur de la description des exploits de ces personnages hors du commun. La littérature médiévale européenne consacre ce type de récits, parmi lesquels *La Chanson de Roland* occupe une place de choix. Chef-d'œuvre de la littérature épique médiévale, c'est la plus ancienne des chansons de geste françaises, peut-être composée au début du douzième siècle par un clerc du nom de Turoldus. Elle relate le massacre de l'arrière-garde de l'armée de Charlemagne à Ronceveaux, épisode de la guerre contre les Maures qui est ici mis en relief. Roland, neveu de l'Empereur, est le principal protagoniste de l'œuvre. Durendal, son épée, qui possède grâce à sa fabrication de merveilleux pouvoirs, donne à son possesseur une force incommensurable. Il la considère plus que l'or : « Il tient Durendal qui vaut plus que l'or[15] » et pense que c'est l'épée la plus puissante : « les meilleurs coups sont ceux de Durendal[16] ». Au moment de mourir, il souhaite même détruire son arme afin qu'elle ne puisse tomber dans des mains de païens. Mais, au lieu de se casser, l'épée, selon la légende, brisa un rocher que l'on peut admirer au Cirque de Gavarnie. Roland considère alors Durendal comme un maître et son possesseur comme le serviteur de cette dernière. Il rend hommage à sa force et la remercie pour les victoires qu'elle lui a permis de remporter. Mais malgré tout, il la plaint car il ne souhaite pas qu'elle tombe dans les mains d'un homme qui ne la mérite pas :

> Ah ! Durendal, ma bonne épée, quel malheur pour vous ! Puisque je suis perdu, de vous je perds la charge. Combien de batailles par vous j'ai remportées, combien j'ai conquis de terres immenses, que tient Charles, dont la barbe est chenue ! Ne soyez pas à quelqu'un qui fuie devant un autre ! Un valeureux vassal vous a longtemps tenue ; jamais il n'en sera de pareille à vous dans la sainte France.[17]

et encore :

15 *La Chanson* 185.
16 *La Chanson* 229.
17 *La Chanson* 241.

> Roland frappe contre une pierre bise, plus en abat que je ne vous sais dire. L'épée grince, mais elle n'éclate ni ne se brise ; vers le ciel, elle rebondit. Quand le comte voit qu'il ne la brisera pas, très doucement, il la plaint en lui-même : « Ah ! Durendal, comme tu es belle et sainte !/.../. Il n'est pas juste que des païens te possèdent : c'est par des Chrétiens que vous devez être servie. Ne vous ait homme atteint de couardise ! Par vous, j'aurai conquis tant de vastes terres, que Charles tient, qui a la barbe fleurie : Et l'empereur en est puissant et riche.[18]

Roland considère que porter une telle épée à la ceinture est un honneur et que les épées doivent être respectées car c'est grâce à elles qu'ils ont remporté autant de victoires. Il demande d'ailleurs à son ami Olivier de livrer bataille avec son épée Hauteclaire :

> Je frapperai de Durendal mon épée, et vous, frapperez de Hauteclaire. En tant de terres nous les avons portées ! Tant de batailles nous avons par elles gagnées ! L'on ne doit pas sur elles chanter de mauvaise chanson.[19]

Roland n'est pas le seul à considérer son épée comme invincible. La renommée des hommes est souvent acquise grâce à leurs actions ou leur comportement, mais elle peut provenir aussi des armes qu'ils détiennent et qui leur donnent un pouvoir surnaturel. Vaincre l'épée magique équivaut à vaincre son possesseur. Durendal est aussi réputée que les exploits de Roland et les actes accomplis par l'un sont toujours assimilés à l'autre. Avant de livrer bataille contre Roland, certains n'hésitent pas à s'encourager, dans l'espoir de mieux vaincre Durendal. Le comte Turgis de Tortelose souhaite ainsi aller attaquer Roland, poussé par l'assurance que lui donne son épée :

> Voyez mon épée qui est bonne et longue : à Durendal je l'opposerai ; vous apprendrez bien laquelle aura le dessus.[20]

De la même façon, Chernuble de Munigre souhaite aussi vaincre Roland et sa merveilleuse épée Durendal :

> J'ai ceint ma bonne épée. A Roncevaux, je la teindrai en rouge. Si je trouve sur mon chemin le vaillant Roland sans que je l'attaque, je ne mérite plus d'être cru. Je conquerrai Durendal de mon épée.[21]

Un émir qui va livrer bataille contre Charlemagne se prépare et s'arme de son épée qu'il nomme Précieuse pour lui donner quelques pouvoirs contre Joyeuse :

---

18 *La Chanson* 172.
19 *La Chanson* 177.
20 *La Chanson* 135.
21 *La Chanson* 141.

> Il ceint son épée au côté gauche. En son orgueil il lui a trouvé un nom : à cause de l'épée de Charles dont il a entendu parler, (il a fait appeler la sienne Précieuse). C'est son cri d'armes dans la bataille.[22]

C'est ainsi que durant la bataille les hommes se rallient au nom des épées, symboles de la puissance du royaume :

> L'émir a crié « Précieuse ! », et Charles « Monjoie ! », le cri si fameux.[23]

L'épée qui est peut-être invincible ne donne malheureusement pas toujours le pouvoir escompté aux hommes. Détenir une telle arme peut rendre un homme fou et peut l'amener à croire en un pouvoir fallacieux. Ainsi, Roland, croyant en la puissance de Durendal, prend trop confiance en lui et en son arme, ce qui lui vaudra sa perte, comme le montrent les deux extraits de *La Chanson de Roland* :

> J'agirais comme un fou ! En douce France j'en perdrais mon renom. Je vais frapper, de Durendal, de grands coups ; sanglante en sera la lame jusqu'à l'or du pommeau. Pour leur malheur les félons païens sont venus à ces ports : je vous le jure, tous sont frappés de mort.[24]

et encore :

> Quand je serai dans la grande bataille, et que je frapperai mille coups et sept cent, de Durendal vous verrez l'acier sanglant.[25]

Le spectacle merveilleux entre deux armes célèbres est parfaitement illustré par le combat entre Roland et son ami Olivier dans « Le mariage de Roland ».

> Le duel reprend. La mort plane, le sang ruisselle. Durandal heurte Closamont ; l'étincelle jaillit de toutes parts sous leurs coups répétés. L'ombre autour d'eux s'emplit de sinistres clartés. Ils frappent ; le brouillard du fleuve monte et fume ; le voyageur s'effraie…

On retrouve dans cette description les attributs lumineux de l'épée, avec le champ lexical de la lumière (étincelle, clarté), opposé ici à celui de l'obscurité (ombre, brouillard). Cette opposition matérialise le duel, l'affrontement et elle est renforcée par la présence du sang qui représente « la chaleur vitale et corporelle, opposée à la lumière, qui correspond au

22 *La Chanson* 305.
23 *La Chanson* 309.
24 *La Chanson* 14.
25 *La Chanson* 15.

souffle et à l'esprit. » L'épée devient cette barrière entre la vie et la mort et le combat ce moment d'indétermination, d'étape transitoire d'un état à un autre, comme le souligne également la symbolique du brouillard. Cet « entre-deux » a des vertus spectaculaires : comme toute scène de tragédie qui se respecte, il suscite la terreur (« le voyageur s'effraie... »).

Une autre épée célèbre, celle que le roi Pêcheur donna à Perceval au cours de la quête du Graal, possède une vaste symbolique spirituelle. Le forgeron qui l'avait créée, et qui n'en avait créé qu'une, était le seul à connaître le secret de l'épée et son pouvoir magique. Elle ne pouvait se briser, sauf dans un seul cas connu de lui seul. Dans *Le Monde du Graal*, Francis Ducluzeau évoque cette épée comme un « symbole de discernement », le héros à la recherche de Soi qui doit agir en bon chevalier avec son arme, sous peine de faire du mal autour de lui.

L'histoire d'Excalibur est à elle seule un véritable spectacle où se mêlent le merveilleux, la magie, et le pouvoir divin. Après la mort du Roi Uther, le royaume se retrouve sans souverain et les nobles du pays se disputent le pouvoir. Selon la légende, alors que les nobles sortaient de l'église de Carduel, ils virent une épée enfoncée jusqu'à la garde dans une enclume posée sur une pierre. Les hommes trouvèrent cette vision merveilleuse et l'assimilèrent à un pouvoir féerique. Une inscription était gravée : « Celui qui retirera cette épée de la pierre sera le roi choisi par Dieu »[26]. Ainsi commença un spectacle étonnant durant lequel les nobles essayaient de retirer l'arme afin de devenir l'être préalablement choisi, chacun attendant l'événement miraculeux, jusqu'au moment où le frère de Kaï, fils d'Antor, souleva l'épée sans effort. C'est ainsi qu'Arthur fut roi par la volonté de Dieu grâce à l'épée magique qui flamboyait de mille éclats. A partir de cet instant, les actes d'Arthur devinrent spectacle dès l'instant où il maniait cette épée magique :

> Il saisit son épée Excalibur, celle qu'il avait retirée du perron : elle jetait autant de clarté que deux cierges allumés. Le roi la brandit au-dessus de sa tête et commença à frapper à droite à et gauche, si vivement qu'on eût dit qu'il était entouré d'éclairs. Ceux qui n'étaient pas blessés par ses coups s'enfuyaient de tous côtés /.../ il se jeta à la poursuite des fuyards et fit de telles merveilles à l'aide d'Excalibur que l'on ne vit plus ni couleur ni vernis sur les armes rougies par le sang.[27]

Lumière, éclairs, clarté, sang, comme pour Durendal, créent une dimension spectaculaire qui accompagne les manifestations de l'épée, Excalibur en l'occurrence. Arthur et Excalibur eurent de nombreux combats à relever et, à chaque conquête, le roi pensait à son épée flamboyante et à sa puissance. Chaque assaut qu'Excalibur entreprenait était spectaculaire. Au cours d'un combat contre Frolle, un duc qui détenait une des meilleures épées au monde, Marmandoise, Excalibur se montra la plus forte. Et pourtant Marmandoise était la fameuse épée dont Hercule se servit pour conquérir la toison d'or. Arthur ramassa

26 Markale 324.
27 Markale, *Deuxième époque* 25-6.

l'épée du duc Frolle qui « étincelait comme un diamant dans l'obscurité »[28]. Après cette conquête, Arthur se sentit alors l'âme d'un héros.

Un autre personnage de la légende arthurienne, Gauvain, le neveu du roi Arthur, semble s'accomplir grâce à des aventures féeriques qui le feront devenir un héros. Au cours d'une de ses haltes dans une forteresse, il est accueilli par un hôte très généreux qui souhaite le divertir en lui offrant le gîte, le couvert et une nuit avec sa fille. Alors qu'il se coucha auprès de la jeune fille, elle lui montra une épée en argent et or accrochée au mur au-dessus du lit. Elle lui expliqua que cette épée avait le pouvoir de tuer les chevaliers qui feraient l'amour avec elle. Malgré les explications scabreuses de la fille, Gauvain tenta tout de même une approche sexuelle et, à cet instant, l'épée jaillit de son fourreau comme par magie et vint blesser Gauvain à chaque approche qu'il tentait auprès de la jeune fille ; puis elle remontait se loger dans son fourreau. A la fin de la nuit l'hôte, surpris de voir que le sortilège de l'épée magique n'avait pas tué le chevalier, en déduisit que Gauvain était le plus brave et le plus courageux chevalier de par ce monde et que c'était l'épée qui devait le lui révéler. L'hôte offrit à Gauvain ses terres ainsi que sa fille. Ce passage du chevalier à l'épée nous montre comment l'âme d'un homme peut être reconnue par la lame d'une épée et combien la puissance de l'un fait la générosité de l'autre. Dans « Gauvain et l'échiquier », Gauvin eut une autre aventure avec le roi Amoran qui détenait une épée ayant le pouvoir magique et merveilleux de rendre invincible celui qui la tenait. Gauvain fit des merveilles avec cette arme et son maniement devint spectaculaire : « son épée fit tant de merveilles qu'il en tua une partie et que les autres s'enfuirent »[29]. Gauvain, grâce à son courage et à l'épée magique permit de lever le sortilège qui était tombé sur un jeune homme transformé en renard. Le simple fait qu'un héros noble et courageux pose la lame de l'arme magique sur le dos du renard effaça le maléfice.

Dans la légende arthurienne, l'un des spectacles les plus magiques et merveilleux offerts par les manifestations de l'épée est sans doute son engloutissement dans le lac. Arthur ne souhaite pas que son arme tombe dans les mains de n'importe qui. Sa fin est proche et pourtant il n'a d'autre souci que de mettre Excalibur à l'abri. C'est Girflet, le seul survivant de la bataille entre le Roi Arthur et son fils Mordret, qui ira lancer l'arme dans le lac. Arthur savait qu'au moment où l'épée serait lancée, un miracle se produirait, comme le lui raconta Girflet lui-même :

> Dès qu'elle s'approcha de l'eau, il vit une main qui sortait du lac et se montrait jusqu'au coude, mais il ne vit rien du corps auquel la main appartenait. La main prit l'épée par la poignée et se mit à la brandir trois ou quatre fois vers le ciel.[30]

Dans cette scène, le mariage de l'eau et du feu (l'épée étant éclair et feu) a une valeur purificatrice. La mort symbolique représentée par l'immersion est l'étape préliminaire à la re-naissance, à un nouveau baptême, à l'accession à un monde supérieur, divin. Cette main qui sort du lac et qui saisit l'épée rappelle la main de Dieu : « Etre saisi par la main de Dieu, c'est recevoir la manifestation de son esprit. »[31] (Chevalier 602). Le corps caché,

28 Markale 38.
29 Markale 128.
30 Anne Berthelot, *Arthur et la Table Ronde, la force d'une légende* (Gallimard, 1996) 126
31 Chevalier 602.

invisible, signifie la victoire de l'esprit, de l'âme sur la chair. L'épée est ici l'instrument qui permet le passage du charnel au spirituel, de l'humain au divin, témoignant du mystère du passage de la vie à la mort et laissant entrevoir, le plus merveilleux des spectacles, la lumière éternelle.

Conclusion

Les différentes valeurs et manifestations de l'épée montrent que les hommes ont besoin de croire en un pouvoir merveilleux et que, dans toutes les cultures, les épées ont une grande richesse symbolique et spectaculaire. Elles représentent des objets sacrés, vénérés de ceux qui les possèdent. Elles leur donnent une force surnaturelle et revêtent une connotation magique. Dans les représentations littéraires, l'épée est associée à la lumière, à la foudre et l'éclair et au sang qu'elle fait couler. Véhicule de la vie, instrument du passage d'un état d'ombre à la lumière, elle est l'expression de la puissance divine, une puissance qui se manifeste, comme par magie, de façon mystérieuse et mystique, dans les actions des héros qui la manipulent.

Depuis sa trempe qui réalise le mariage de l'eau et du feu jusqu'à sa réalisation finale, elle est entourée de mystère et façonnée de manière à devenir un instrument exceptionnel. De ce caractère exceptionnel, unique, naît le spectaculaire. De chacune de ses manifestations naît un spectacle : celui de l'adoubement, celui du duel judiciaire, celui du tournoi..., au sein duquel affrontement et pouvoir divin sont réunis.

Véronique BOUISSON
Université d'Avignon

MAGIE ET SORCELLERIE AU *CINQUECENTO* *LA STREGA* ET *LA SPIRITATA* DE ANTONFRANCESO GRAZZINI

En février 1600, Giordano Bruno était condamné au bûcher pour hérésie. Aujourd'hui, sur le *Campo dei Fiori* à Rome, se dresse un monument qui le célèbre comme héros de la libre pensée. Pour le quatre-centième anniversaire de sa mort, Michele Ciliberto, Président de l'*Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento*, vient justement de publier une nouvelle édition des *Opere Magiche*, dédiée à Eugenio Garin[1]. La magie a toujours intéressé ou intrigué les écrivains et les penseurs de la Renaissance et le théâtre n'y échappe pas. Ainsi, Antonfrancesco Grazzini, plus connu sous le pseudonyme qu'il s'est choisi lui-même, Il Lasca, plus connu aussi pour ses nouvelles, *Le Cene*, a consacré deux comédies à ce thème : *La Strega* [2](la sorcière) et *La Spiritata* [3](l'envoûtée). Après avoir précisé les conditions d'écriture des pièces, notre propos se donne pour objectif de voir dans quelles circonstances les hommes recourent à la magie, quelles en sont les manifestations dans les comédies et comment elle est perçue par les personnages et, à travers eux, par Antonfrancesco Grazzini.

La première comédie dont il est question est écrite en grande partie en mai-juin 1546 et, selon Michel Plaisance[4], le pacifisme de la comédie, les allusions au recrutement en cours, en vue d'une guerre dont en Toscane les hommes d'Église sont présentés comme les seuls propagandistes permettent de situer l'achèvement de la pièce juste avant les fêtes de la Saint Jean. Il[5] rappelle à juste titre qu'à Florence la nuit de la Saint Jean était traditionnellement la nuit des sorcières : les cloches des églises sonnaient durant la nuit pour les empêcher de jeter leurs sorts. Mais la nuit de la Saint Jean était aussi celle des fiançailles et des mariages. On croyait que la nuit du 23 au 24 juin, certaines pratiques magiques pouvaient permettre aux jeunes filles de savoir si elles allaient se marier ou non dans l'année.

---

1 Giordano Bruno, *Opere magique* (testo latino a fronte), edizione diretta da Michele Ciliberto, a cura di Simonetta Bassi, Elisabetta Scapparone, Nicoletta Tirinnanzi, Milano, Adelphi, 2000, CXLII-1597 p., et *Corpus iconographicum-Le incisioni nelle opere a stampa*, Catalogo, ricostruzioni grafiche e commento di Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 2001, CIII-624 p.
Voir aussi le compte rendu que j'en ai proposé dans *Italies, Variations autour des idées de patrie, État, nation*, Revue d'études italiennes, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2002, volume II, pp. 696-700.

2 Édition de référence : Antonfrancesco Grazzini, *La Strega*, Édition critique avec introduction et notes par Michel Plaisance, Abbeville, Paillard, 1976, 133p.

3 Édition de référence : Antonfrancesco Grazzini (Il Lasca), *La Spiritata*, dans *Teatro*, a cura di Giovanni Grazzini, Bari, Laterza e figli, 1953, pp.119-178.

4 Édition de référence, p. 30.

5 *Ibidem*, p.34.

Cela dit, si l'on sait que *La Spiritata* a été publiée à Florence, en 1561, par les Giunti, l'on peut supposer que ces derniers cherchèrent à faire imprimer *La Strega* dans les années 1572-1574 et, n'en obtenant pas l'autorisation, qu'ils pensèrent à la faire publier à Venise, certainement avant 1580. Mais l'épidémie de peste qui sévissait alors dans la Cité des Doges retarda l'accord entre les Giunti de Florence et ceux de Venise. La comédie fut donc éditée à Venise et non à Florence, et à une date assez tardive, par Bernardo Giunti, fils de l'imprimeur florentin. Quoi qu'il en soit, dans les deux cas, l'intrigue se passe à Florence.

Dans *La Strega* comme dans *La Spiritata*, les personnages recourent à la magie. Certains d'entre eux, complètement désespérés par les malheurs qui les accablent, y cherchent un moyen de détourner les événements de leur cours naturel, y voient un pouvoir surnaturel. C'est le cas de Lucantonio, désolé d'avoir perdu son fils Orazio au cours d'un naufrage, qui croit sans hésiter les révélations des esprits, à savoir que son fils sera de retour à la maison avant un mois[6]. C'est aussi le cas de Mona Bartolomea, dont le fils Taddeo a décidé de partir à la guerre par chagrin d'amour, puisqu'on lui refuse la main de Geppa, sa bien-aimée. Un envoûtement en bonne et due forme gardera le jeune homme à la maison [7]. Dans *La Spiritata*, le vieux Niccodemo ne sait plus à quel saint se vouer : sa fille unique, Maddalena, est possédée par le diable[8] ; elle reste recluse dans sa chambre et n'accepte plus de le voir. L'autre vieillard, Giovangualberto[9], ne sait comment se défaire des revenants qui hantent sa maison toutes les nuits. Les deux malheureux vont donc faire appel à un nécromancien de renom, le premier pour que sa fille retrouve la raison, le second pour que la paix revienne au logis. Ils comptent donc sur les sciences occultes pour que leur vie reprenne le cours normal.

Mais, calmer l'angoisse, faire naître l'espoir a un coût non négligeable et les victimes du sort sont prêtes à débourser de fortes sommes d'argent. Ainsi, pour retrouver son fils vivant, Lucantonio promet sans sourciller la somme de 100 florins[10] ; pour la fabrication des talismans en or à l'effigie des amoureux, Bonifazio, l'oncle de Taddeo retire de la banque 200 ducats en or[11] ; pour que sa fille soit désenvoûtée, Niccodemo signe pratiquement un chèque en blanc, puisque le nécromancien lui dit qu'on ne règle la note qu'une fois l'opération terminée : « *...non vo' nulla da voi, se non vedete prima l'opera.* »[12]

En fait, la magie et la sorcellerie font partie intégrante de la vie florentine mise en scène dans les deux comédies.

Outre les titres des pièces, les noms de certains personnages sont déjà significatifs. Ainsi, Farfanicchio, le jeune valet de Taddeo, porte le nom d'un lutin, d'un esprit follet, la « *strega* » se prénomme Mona Sabatina, faisant allusion au sabbat, qui, dans les croyances

6 *La Strega*, cit., I,2, p. 62.
7 *Ibidem*, II, 4, p.71.
8 *La Spiritata*, Édition de référence, I, 2, p.129.
9 *Ibidem*, I, 1, p.128.
10 *La Strega*, cit., I, 2, p. 62.
11 *Ibidem*, III, 2, p.75.
12 *La Spiritata*, cit., III, 3, p.146.

relatives à la sorcellerie du Moyen-Âge, prend le sens d'une réunion hebdomadaire nocturne de sorcières et de sorciers, transportés à travers les airs, et qui adorent le diable. Mona Sabatina a le physique de l'emploi : vieille et laide, elle est volontiers qualifiée de « *quella vecchiaccia* », « *vecchia maliarda* »[13], « *vecchia* », « *quella stregaccia di mona Sabatina* »[14]. Mais, elle a très bonne réputation dans le métier : « ... *gran donna nello stregare e nelle malie* »[15] Fabbrizio estime que depuis Circée, il n'y eut pas de magiciennes plus grandes que Sabatina, si bien qu'il est difficile d'obtenir son aide.[16] Elle fréquente assidûment les églises, les religieux, les bacheliers, les maîtres en théologie[17] et fait en même temps commerce avec le diable. Lucantonio l'appelle « *quelle vecchia indemoniata* »[18] ; d'après Fabbrizio, elle est douée de divination et ce sont les diables qui lui permettent de prédire l'avenir[19]. Ses pouvoirs occultes sont immenses, surtout en ce qui concernent l'amour. Elle aurait jeté un sort à Bia pour la rendre amoureuse de Fabbrizio et la faire venir jusque dans sa maison[20]. En outre, elle est capable de sauver le couple Taddeo/Geppa en transformant en feu et en fumée les deux effigies en or qui les représentent[21]. En somme, elle utilise son art pour le bonheur des amoureux.

Dans *La Spiritata,* les forces occultes sont encore plus présentes, mais surtout plus tyranniques.

Les revenants qui hantent la maison de Giovangualberto apparaissent très violents. Ils crient, ils hurlent, ils donnent des coups de maillets depuis deux nuits, si bien que toute la maisonnée est sens dessus dessous ; le fils est parti dormir de l'autre côté de l'Arno ; le domestique, Trafela, ne sort pas du lit tant il est mort de peur ; le maître de maison craint que les esprits ne cassent tout et veut les éteindre avant qu'ils ne se multiplient[22]. Une nuit suivante, Trafela prévient son maître Giovangualberto que sa maison brûle, qu'elle est remplie d'esprits et de feux follets. Le champ lexical du feu et de la lumière est largement représenté : « *fuoco, lumicini, lampo di fuoco, girandole, splendore e lumicini* »[23]. Le propriétaire effrayé est persuadé que les démons ont organisé un sabbat.

Mais plus impressionnant encore est l'envoûtement de la jeune fille. Elle agite bras et jambes, tout son corps est en convulsion[24]. Elle gonfle la gorge, tord la bouche, ses yeux

13 *La Strega*, cit., I, 2, p.59.
14 *Ibidem*, II, 2, p. 69.
15 *Ibidem*, I, 2, p.63.
16 *Idem.*
17 *Ibidem*, IV, I, p.79.
18 *Ibidem*, I, 2, p.62.
19 *Idem* : « ... me lo aveva rivelato mona Sabatina per via di diavoli. »
20 *Ibidem*, I, 2, p. 63.
21 *Ibidem*, I, 2, p. 64.
22 *La Spiritata*, cit., I, 1, p. 128.
23 *Ibidem*, IV, 3, p.154.
24 *Ibidem*, III, 2, p. 144.

se révulsent, elle perd connaissance[25]. Il y a pire encore. L'esprit malin qui habite son corps parle d'une grosse voix rauque et a ses exigences : il interdit à tous l'entrée de la chambre et ne tolère que la nourrice et le religieux. De plus, il demande à manger de la gélatine[26], confectionnée avec les ingrédients suivants : des pieds, des oreilles, des groins, des têtes et des cornes[27]. Il confère à Maddalena des pouvoirs surnaturels comme celui de prédire l'avenir ou de révéler des secrets. Il en fait un être diabolique, puisqu 'elle rejette par la bouche des mèches de cheveux, des aiguilles, des épingles, des chaînes en étain, du son, des poils de chèvre, des yeux de loup, des ongles d'ours et bien d'autre bric-à-brac, ajoute Trafela[28]. L'esprit impose enfin le choix de l'époux et ne veut personne d'autre que Giulio[29] .

Ces esprits tyranniques deviennent bien importuns et les Florentins mis en scène essaient de trouver les moyens de les contrer.

Giovangualberto et Niccodemo, morts de peur, pensent en un premier temps appeler la police, mais le domestique Trafela rétorque bien à propos : « ... *che volete voi che faccino gli sbirri con gli spiriti* ? »[30]. Les problèmes de sorcellerie sont du ressort de l'Église ou du nécromancien et ce qui est particulier chez Grazzini c'est que les deux pouvoirs sont mis sur le même plan et semblent complémentaires.

Mona Sabatina connaît la théologie, nous l'avons vu, elle va à la messe tous les jours en compagnie de la jeune Violante, mais elle ne croit pas en l'existence de l'âme. Elle affirme clairement qu'elle n'en n'a jamais vu alors qu'elle voit son corps chaque fois. Elle déclare aussi parler selon son corps et non selon son âme[31]. De la même façon, Taddeo juxtapose un langage du corps et un langage de l'âme[32]. L'irrévérence de l'écrivain vise en outre un cérémonial religieux machinal[33] et Michel Plaisance souligne qu'en 1546 Lasca n'éprouvait aucune hostilité contre les luthériens et qu'il espérait peut-être qu'ils amèneraient l'Église à se réformer. Cela dit, les deux comédies pourraient valoir à leur auteur l'accusation d'hérésie.

Les personnages recourent à la magie, mais parlent de charité chrétienne[34] et se cherchent à l'église[35]. Pendant qu'elle attend les effets du sortilège sur son fils Taddeo, mona Bartolomea invoque l'aide de Dieu : « *Dio ci aiuti* » et sa servante de renchérir :

---

25 *Ibidem*, IV, 1, p. 151.
26 *Ibidem*, III, 2, pp. 144-145.
27 *Ibidem*, II, 1, p.137 .
28 *Ibidem*, I, 3, p.132.
29 *Ibidem*, I, 3, p. 133.
30 *Ibidem*, IV, 3, p.155.
31 *La Strega*, cit., IV, 1, p. 80 : « ... di queste anime non ho io mai vedute, e dei corpi ne veggo ognotta. ... Nollo pigliare in mala parte, io ti ragiono testé secondo la carne, e non secondo lo spirito. »
32 *Ibidem*, IV, 3, p. 83.
33 *Ibidem*, IV, 1, p. 80 : « Sabatina : Non è dubbio che ci è grandissima commodità spirituale, e noi particolarmente noll'abbiamo piccola, avendo vicina così bella chiesa, e così bene ufiziata... »
34 *Ibidem*, I, 2, p .64.
35 *Ibidem*, I, 3, p. 65.

« *Madonna sì, che noi n'abbian bisogno.* »[36] D'autres prières sont moins respectueuses, comme celle de Taddeo qui invoque les entrailles de Saint Gaudens[37]. Le succès de l'envoûtement de Taddeo est qualifié de miracle et tous se retrouvent à l'église de la Santissima Annunziata, célèbre pour les miracles accomplis par la vierge qui y est vénérée.[38]Mais tous s'accordent pour garder le secret pour que la « *poveretta* » (la sorcière) ne soit pas inquiétée par l'inquisition.[39]

Mieux encore, pour lutter contre les esprits qui hantent la maison de Giovangualberto et celui qui envoûte Maddalena, les victimes choisissent de s'adresser aux spécialistes en spiritisme, aux religieux et au nécromancien, ceci « *per tenere i piè in due staffe* »[40], précise Giovangualberto. Ils vont donc d'abord à l'église Santa Croce rencontrer frère Bonaventure pour qu'il utilise son art avec des prières, des psaumes, de l'eau bénite et des reliques[41], puis ils se mettront en quête du nécromancien. Plus tard, les deux malheureux pères se rencontrent et s'entretiennent de leurs mésaventures respectives. Ainsi, Giovangualberto raconte comment le frère de Santa Croce l'a pris pour un fou, lui a dit qu'il rêvait, mais qu'il a finalement accepté d'intervenir contre deux ducats, en faisant un office pour les morts, en disant les messes de saint Grégoire et de saint Cyprien, qui sont justement « *appropiate agli spiriti* »[42]. Il est néanmoins déçu, car il aurait aimé quelques reliques[43]. Quant à Niccodemo, il rapporte qu'on lui a conseillé un nécromancien qui fait des miracles[44]. Qualifié de « gentilhomme des esprits »[45], ce dernier promet son aide. Mais il doit tout d'abord s'entretenir avec l'esprit qu'il garde à la maison. Pendant ce temps, les deux pères ont un rite magique à accomplir, en suivant à la lettre les recommandations.[46] Ils doivent se rendre auprès d'un religieux (maestro Innocenzo de l'église des Carmes convient très bien), se faire copier le *De profundis*, mais sans le Gloria, puis, alors que le frère, debout, le lira lentement et à haute voix, eux, à genoux, réduiront en menus morceaux le papier sur lequel aura été transcrit le psaume. Ils ramasseront ensuite le tout et le jetteront dans le premier feu qu'ils trouveront sur leur chemin. Bien sûr, les deux hommes sont prêts à tout.

Quoi qu'il en soit, le dénouement est doublement heureux, puisque les mauvais esprits quittent enfin la maison de Giovangualberto et que Maddalena retrouve la santé. D'ailleurs, Albizo demande à l'assemblée d'aller constater la réussite de son savoir-faire : « *State saldi : in questo punto si è partito lo spirito d'addosso alla Maddalena, e per*

---

36 *Ibidem*, III, 3, p.78.
37 *Ibidem*, III, 1, p. 74 : « Per le budella di San Godenzio... »
38 *Ibidem*, III, 3, p. 77.
39 *Idem*.
40 *La Spiritata*, cit., I, 1, p. 128.
41 *Idem*.
42 *Ibidem*, III, 2, p. 143.
43 *Idem* : « ... ma io arei voluto qualche reliquia », ajoute-t-il.
44 *Ibidem*, p. 144.
45 *Ibidem*, III, 3, p.146.
46 *Ibidem*, III, 3, p.147.

mostrarvi qualche segno, uomini dabbene, dell'arte mia, andate a vedere, o voi mandate, e se voi nolla trovate più sana e più allegra e più bella che mai, chiamatemi un baro e un giuntatore. »[47] Appelez-moi escroc si j'ai échoué, dit-il.

Et c'est bien d'escroquerie, de supercherie qu'il s'agit, puisque dans les deux comédies il n'y a pas plus de magie que de sorcellerie. On ne fait que profiter de la crédulité des pauvres gens et la conversation entre Albizo, le faux sorcier, et le domestique Trafela est significative; on peut tout faire croire aux gens, déclare le premier, même à un étudiant de Pise, surtout lorsque trois ou quatre personnes se mettent d'accord pour monter un statagème aux dépens d'une autre[48].

Ainsi, mona Sabatina n'est qu'une vieille femme qui loue des chambres et Fabbrizio se sert de sa réputation sans même la tenir au courant.[49] Son seul but est de soutirer de l'argent à Lucantonio, père d'Orazio, et à mona Bartolomea, mère de Taddeo. En fait, les jeune gens profitent du désespoir des parents pour trouver l'argent qui leur fait défaut : Orazio entretient Violante, Fabbrizio Bia mais ni l'un ni l'autre ne gagnent leur vie. Dans *La Spiritata,* il y a également une double supercherie. En effet, Maddalena feint d'être possédée par le diable pour avoir un mari à sa convenance. Elle est aidée par sa nourrice, par son fiancé et même par son confesseur[50]. C'est d'ailleurs ce dernier qui, fort de son expérience d'exorciste, a appris à la jeune fille comment se comporter[51]. Et elle réussit « divinement », si bien que tout Florence est trompé[52] et que Pietropagolo, le jeune et riche prétendant, menacé par l'esprit, déchire le contrat et s'enfuit à Lyon[53]. Le rôle du nécromancien est tenu par Albizo, un ami du fiancé[54]. C'est justement Giulio qui a l'idée de faire croire à son père que leur maison est hantée. Il a l'intention de récupérer les 3000 ducats d'or enfermés dans le coffre pour payer la dot exigée par le père de Maddalena, en faisant croire qu'ils ont été volés par les esprits malins. En réalité, lorsqu'il dit à son père qu'il va dormir chez son ami de l'autre côté de l'Arno, il se rend dans la maison mitoyenne à la leur et, vers minuit, avec son ami Amerigo et un domestique, ils s'installent dans la pièce au-dessus de la chambre du vieillard et font un tel boucan qu'on aurait dit « 30 000 paires de diables »[55]. Ce sont encore les trois compères qui jouent les fantômes, brandissent des bougies blanches[56], qui accrochent des lumignons dans toute la maison[57]. Et, pour faire accepter le vol à Giovangualberto, Albizo réussit à lui faire croire que c'est la punition requise pour un péché commis par son père.

---

47 *Ibidem*, V, 6, p.171
48 *Ibidem*, II, 3, p.139.
49 *La Strega*, I, 2, p.64 : « … io noll'ho detto mai niente : basta servirmi di lei in nome. »
50 *La Spiritata*, Prologue, cit., p. 125.
51 *Ibidem*, I, 3, p.132.
52 *Idem* : « La Maddalena, che così ha nome la fanciulla, ancora che dal frate le fusse insegnato quel tanto che dire e fare dovesse, riuscì poi sì divinamente, che non è uomo in Firenze che non creda che ella sia spiritata daddovero. »
53 *Idem*.
54 *Ibidem*, I, 3, pp.130-131.
55 *Ibidem*, I, 3, pp.133-134.
56 *Ibidem*, IV, 2, p.152.
57 *Ibidem*, IV, 6, p.158.

En somme, ce sont les jeunes gens qui trompent les vieux parents, soit par cupidité, soit pour décider de leur propre mariage.

En conclusion, si les deux comédies d'Antonfrancesco Grazzini développent le thème de la magie et de la sorcellerie, c'est pour mieux démonter les supercheries dont sont victimes les malheureux prêts à tout pour retrouver quelques lueurs d'espoir. Trompés par les religieux, trompés par leurs propres enfants, que reste-t-il aux Florentins du *Cinquecento* ?

Ici, nous laissons le mot de la fin à Guido Davico Bonino, qui écrit : « *Un cinico, dunque il Lasca, un immorale ? Forse : se cinismo e immoralità è togliere fiducia agli uomini e alla vita cosidetta « civile » (« L'uomo fa per dimenarsi, e per parer d'esser vivo », aveva notato con sbrigativa durezza in una commedia) per trasfonderla, con raddoppiato vigore, nella letteratura : questo universo sempre sgombro e intatto, da ripercorrere, soli con se stessi, in un incessante, disperato itinerario.*»[58]

Théa PICQUET
Université de Provence

58 *Opere* di Anton Francesco Grazzzini, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1974, p.35.

LA MAGIE DANS L'*ADRIANA* DE LUIGI GROTO : VICE OU VERTU ?

La découverte des œuvres du théâtre antique développa, en Italie, la production de textes dramatiques à partir de la fin du XV° siècle. Si au début les compositions étaient souvent narratives et prenaient ainsi peu en compte la mise en scène, peu à peu la conception de l'espace faisait partie intégrante de l'organisation de l'œuvre.

Le *Cinquecento* connut les trois genres de la dramaturgie définis par Aristote : la comédie, la tragédie et le drame satirique.

Le premier naquit avec quelques-unes des plus grandes personnalités de la Renaissance italienne telles que Ludovic Arioste (1474-1533) qui, notamment, mit en scène *La Cassaria* en 1508 à Ferrare, ou encore *I Suppositi* en 1509. *La Calandria* (1513) de Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-1520) et *La Mandragola* (1518) de Machiavel (1469-1527) furent aussi des œuvres de référence pour les auteurs qui lui succédèrent.

Le drame satirique des fables pastorales sensibilisa également les écrivains italiens qui s'étaient inspirés surtout de Virgile et d'Ovide. Nous pensons principalement au remarquable succès de l'*Arcadia* (1504) de Iacopo Sannazzaro (1457-1530) et à *L'Egle* de Gianbattista Giraldi Cinzio, composée en 1545, qui lui permit quelques années plus tard, en 1553, d'analyser et de proposer les caractéristiques qui définissaient le drame satirique.

Enfin, le genre littéraire le plus noble selon Aristote, la tragédie, devint un modèle d'expression qui suscita de nombreuses discussions. Les esprits cultivés cherchèrent à mettre en place une structure et une langue qui la caractériseraient. Deux personnalités s'investirent pour mener à bien ce projet : Giangiorgio Trissino et Giraldi Cinzio. Le premier composa la *Sofonisba* en 1524 et la *Rosmunda*, éditée la même année, le second écrivit l'*Orbecche* en 1541. Ce dernier participa aussi à la théorisation de l'œuvre tragique. En cela, il s'opposa à la conception mise en pratique par Sperone Speroni dans la *Canace* (1542) et exposa ses opinions dans le *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (1554). Ainsi, à partir de la seconde moitié du XVI° siècle, les pièces de théâtre tragiques se multipliaient.

Nous nous intéresserons plus particulièrement à ce dernier genre littéraire puisque notre étude portera sur l'une des deux tragédies de Luigi Groto (1541-1585) : l'*Adriana* (1578).

En plus des talents de poète qu'il mit à profit dans les *Rime* (1577), l'auteur était notamment reconnu pour ses compositions théâtrales. Il rédigea, en effet, une fable pastorale intitulée *Calisto* (1583)[1] et une églogue, *Il pentimento amoroso* (1576)[2].

1 Luigi GROTO, *La Calisto, nuova favola pastorale di Luigi Groto Cieco d'Hadria, nuovamente stampata* in Venezia appresso Fabio e Agostin Zoppini, 1583, cf. Giovanni BENVENUTO, *Il Cieco di Adria, vita ed opere di Luigi Grotto*, Bologna, Forni, 1984, pp. 125-126.

2 Luigi GROTO, *Il pentimento amoroso, nuova favola di Luigi Groto Cieco d'Hadria recitata l'anno 1575, sotto il reggimento del clarissimo M. Michiel Marino in Hadria*, in Venezia appresso Bolognino Zaltiero, 1576, cf. BENVENUTO, *op. cit.*, pp. 123-124.

S'ajoutent également trois comédies, *l'Emilia* (1579)[3], *Il Tesoro* (1583)[4] et *l'Alteria* (1587)[5], puis deux tragédies, *Dalida* (1572)[6] et *Adriana* (1578)[7].

Né à Adria en septembre 1541, Luigi Groto connut dès sa naissance un sort bien singulier puisqu'il subit toute sa vie les désagréments de la cécité. Cependant, ceci ne l'empêcha pas d'être un homme actif, avide d'aventures, de rencontres et de culture. Après ses études de droit, il fut nommé par cinq fois ambassadeur d'Adria à Venise. Il voyagea fréquemment et se rendit ainsi à Bologne, Padoue, Ferrare ou encore Vicence. Cette mobilité lui permit de s'entourer de nombreux hommes de lettres et d'illustres personnages tels que Alphonse II, duc de Ferrare, ou encore les ducs d'Urbin François de la Rovere et son épouse Lucrèce Borgia.

Alors qu'il n'avait que dix-neuf ans, Luigi Groto proposa à ses contemporains cette dernière tragédie où la jeunesse et l'amour sont inexorablement vaincus par la violence et la haine.

L'histoire sentimentale des deux amants, Adriana et Latino, a été l'objet d'études concernant tout particulièrement les sources de l'écrivain et l'influence de ce dernier sur les tragédies de la fin du siècle. Ainsi, pour l'*Adriana*, tout porte à croire que Groto s'est inspiré de l'*Istoria*[8] de Luigi Da Porto et de l'une des *Novelle*[9] de Matteo Bandello. En effet, « s'il reprit les lignes essentielles de la trame du premier, il emprunta au second la tentation de l'envelopper (l'*Adriana*) dans une dense atmosphère de funeste sensualité »[10].

Par ailleurs, les critiques suggèrent une hypothèse intéressante qui permet d'évaluer la notoriété de l'écrivain. La tragédie de Luigi Groto semble présenter de nettes similitudes avec *Roméo et Juliette* (1595) de William Shakespeare. L'étude des relations intertextuelles entre les deux compositions induit à penser que l'*Adriana* aurait influencé l'auteur anglosaxon. Giancarlo Cavazzini a procédé à cette analyse comparative en

3 Luigi GROTO, *La Emilia, comedia nuova di Luigi Groto Cieco d'Adria, recitata in Hadria il dì primo di marzo 1579, la Domenica di Carnasciale sotto il reggimento del clarissimo Signor Lorenzo Rimondo*, in Venezia presso Francesco Ziletti, 1579, *ibid.*, pp. 127-128.

4 Luigi GROTO, *Il Thesoro, comedia nuova di Luigi Groto Cieco d'Hadria*, in Venezia appresso Fabio e Agostin Zoppini Fratelli, 1583, *ibid.*, pp. 128-129.

5 Luigi GROTO, *La Alteria, comedia nuova di Luigi Groto Cieco d'Hadria dedicata al molto illustre Signor Conte e Cavaliere il Signor Gio. Maria Bonardo Fratteggiano*, in Venezia appresso Fabio e Agostin Zoppini Fratelli, 1587, *ibid.*, pp. 129-130.

6 Luigi GROTO, *La Dalida, tragedia nuova di Luigi Groto Cieco d'Hadria*, in Venezia appresso Guerra, 1572, *ibid.*, pp. 131-133.

7 Luigi GROTO, *La Hadriana, tragedia nova di Luigi Groto Cieco d'Hadria*, in Venezia presso Domenico Farri, 1578, *ibid.*, pp. 134-138.

8 Luigi DA PORTO, *Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti con la loro pietosa morte, intervenuta già nella città di Verona nel tempo del Signor Bartolomeo dalla Scala*, dans *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 24, tome 1, *Novellieri del Cinquecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1972, pp. 243-288.

9 Matteo BANDELLO, *Novelle*, Torino, Utet, 1974, 2° partie, nouvelle IX, pp. 438-480.

10 AAVV, *Il Teatro italiano*, vol. 2, tome 1, *La tragedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977, p. 283 : « È difficile dire se il Groto abbia avuto davanti il Da Porto o il Bandello : probabilmente, se dal primo riprese le linee essenziali della trama, dal secondo trasse la tentazione di avvolgerla in una densa atmosfera di luttuosa sensualità ».

soulignant les analogies des deux œuvres théâtrales[11]. Même si certains passages permettent d'affirmer leur filiation, les avis très partagés laissent le débat ouvert[12].

En effet, la trame et la fin de l'*Adriana* et de *Roméo et Juliette* sont étrangement identiques. On compte parmi les nombreuses similitudes le recours à un personnage dont le don est l'usage de la magie. L'auteur italien met en scène un magicien dont les principaux traits de caractère sont identifiés, dans l'œuvre de Shakespeare, chez frère Laurent[13]. Notre étude se focalisera précisément sur ce protagoniste qui, dans l'*Adriana*, joue un rôle essentiel.

La magie, souvent liée à l'astrologie ou à l'alchimie, a été mise en lumière à partir de la moitié du XV° siècle grâce aux traductions latines que fit Marsile Ficin des œuvres de Platon, Plotin, Proclus ou encore Porphyre. Elle influença considérablement la philosophie humaniste et fut à l'origine de nombreux traités du *Cinquecento*, notamment ceux de Giordano Bruno et de Tommaso Campanella.

A la Renaissance, cette discipline était considérée comme une « science », « un art », « une religion »[14] qui n'était pas à la portée de tous. Être magicien signifiait acquérir des connaissances qui permettaient de « connaître la nature et de la dominer », d'avoir « l'illumination, la capacité de s'élever à un niveau inaccessible par les autres hommes »[15].

Ainsi, à partir de la présentation des personnages, du contexte et de l'intrigue, il conviendra de déceler quel est le rôle de la magie et du magicien dans l'*Adriana*. Ceci consistera à reconnaître les pouvoirs et les qualités de ce dernier, les objectifs qu'il se fixe et les moyens qu'il met en œuvre pour les atteindre, enfin, à évaluer les résultats auxquels il aboutit.

Pour cela, nous analyserons les rapports qui existent, dans l'*Adriana*, entre la magie et la morale, puis entre la magie et la réalité. Enfin, il conviendra de mettre en lumière les influences de la magie sur la destinée de l'homme.

Il nous appartiendra alors d'identifier les caractéristiques de la magie à travers la représentation qu'offre Luigi Groto et le message que celui-ci désire transmettre à ses lecteurs et à ses spectateurs.

---

11 CAVAZZINI Giancarlo, *Dall'« Adriana » a « Romeo and Juliet » : problemi di un rapporto*, dans AAVV, *Luigi Groto e il suo tempo*, Atti del Convegno di studio di Adria (27/29 aprile 1984), Rovigo, Associazione culturale Minelliana, 1987, pp. 337-353.

12 *Ibid.*, p. 338.

13 Effectivement, tout comme le magicien dans l'*Adriana*, Frère Laurent offre ses services à Juliette. Ainsi il participe activement à l'intrigue en lui proposant de boire une solution qui permet à la jeune fille de simuler la mort :

> Frère Laurent :
> Prends cette fiole, et étant dans ton lit
> Absorbe cette liqueur distillée ;
> Alors aussitôt dans toutes tes veines
> Coulera une humeur froide assoupissante.

SHAKESPEARE William, *Roméo et Juliette*, traduction de Pierre Jean Jouve et Georges Pitoëff, Paris, Flammarion, 1992, p. 211.

14 PARIGI Silvia, *La magia naturale nel Rinascimento : testi di Agrippa, Cardano, Fludd*, introduction de Paolo ROSSI, Torino, UTET, 1989, introduction p. 7 : « La magia del Rinascimento, come ha scritto D. P. Walker, è sempre sul punto di risolversi in arte, in scienza, [...] in religione ».

15 *Idem* : « Non a tutti è dato di conseguenza, di conoscere la natura e di dominarla. [...] L'illuminazione, la capacità di sollevarsi a un livello inattingibile ad altri uomini sono anch'essi elementi costitutivi del sapere magico ».

L'*Adriana* assume, à la fois, les caractéristiques des deux modèles de codification du genre : le modèle grec et le modèle latin de Sénèque[16].

Conformément au second, elle est divisée en cinq actes qui mettent en scène l'héroïne principale, Adriana, ses parents Orontea et Atrio, puis Latino, le jeune homme dont elle est amoureuse. Enfin la nourrice, le magicien, le conseiller et le messager prennent part aux dialogues, sans oublier la présence du chœur normalisée par le modèle grec.

Dès la première scène du premier acte, Adriana confie à sa nourrice les sentiments qu'elle éprouve pour le jeune prince, Latino. Ainsi, l'écrivain expose l'intrigue de l'œuvre : la scène se déroule à Adria, dont le roi, Atrio, est en état de guerre contre le roi du Latium, Mezenzio, qui n'est autre que le père de Latino.

Alors qu'elle se trouve au sommet de la tour du palais, Adriana voit « son premier et dernier mal »[17]. Bouleversée, elle est incapable de contenir, à la fois, sa peine et sa joie. Ce qu'elle aperçoit la plonge dans un état de détresse et de bonheur, à la fois semblable à une blessure et à une guérison :

> Mon mal fut un plaisir sans joie [...].
> Un bien suprême, source de tout mal.
> Un mal extrême, origine de tout bien.
> Une plaie mortelle, que je me fis. [...]
> Un poison agréable que je bus par les yeux. [...]
> Une mort immortelle pleine de vie.
> Un enfer, qui ressemble au paradis[18].

La vision du jeune prince l'a troublée. Les oxymores et les anaphores mettent en évidence la duplicité et l'intensité des effets que cette rencontre provoque chez la jeune fille : le malaise et le bien-être. L'association de ces deux caractéristiques n'échappent pas à la nourrice et lui permettent de déceler rapidement la cause de cet état :

> Tu es amoureuse, à ce que je comprends[19].

Adriana ne peut pas résister aux assauts d'Amour ; elle est vaincue par la force de

---

16 Cf. LUPERINI Romano, *La critica e l'interpretazione. Storia della letteratura italiana nel quadro della civiltà e della letteratura dell'Occidente*, vol. 1 : *Dalle origini alla letteratura umanistica e rinascimentale*, Firenze, Palumbo, 1999, p. 802.

17 *Adriana*, I, 1, p. 293, (le chiffre entre parenthèses correspond au numéro du vers) :

(60) Adriana : Io vidi il primo, e l'ultimo mio male.

18 *Adriana*, I, 1, p. 293 :

Adriana :

(61) Fu il mio male un piacer senza allegrezza [...].
(66) Un ben supremo, fonte d'ogni male.
(67) Un male estremo, d'ogni ben radice.
(68) Una piaga mortal, che mi fec'io. [...]
(70) Un velen grato ch'io bevei per gli occhi. [...]
(77) Una morte immortal piena di vita
(78) Un inferno che sembra un paradiso.

19 *Adriana*, I, 1, p. 293 :

Nourrice :

(82) Tu sei innamorata, a quel ch'io intendo.

ses sentiments. Celle que la nourrice considère comme un exemple de vertu a succombé aux pulsions amoureuses et a cédé au vice[20]. En effet, elle rencontre secrètement le prince Latino qui, au grand désespoir de la servante[21], partage ses sentiments[22].

Celle-ci s'empresse d'assumer auprès de la jeune fille un rôle moralisateur. Elle met en avant une longue série d'arguments pour affirmer ses opinions. Son attitude face à la situation et les propos qu'elle développe ont un intérêt tout particulier. Ils permettent de déterminer son intégrité, sa dignité, sa rigueur et sa sagesse. Dans la mesure où ses jugements et ses conseils sont totalement en contraste avec ceux du magicien, le lecteur peut imaginer les valeurs que véhicule ce dernier. Ainsi, par l'intermédiaire de ce représentant, la magie apparaît, à certains égards, comme une science néfaste, impure, malhonnête.

Tout d'abord, la nourrice dénonce les effets pervers de l'amour sur les amants. Elle inculque à la jeune fille la méfiance : les preuves d'amour cachent souvent de mauvaises intentions ou de tragiques fins. Tandis qu'Adriana raconte avec tendresse les preuves d'amour que Latino lui témoigne lors de leur rencontre, elle propose son interprétation[23]. Elle assimile l'amour à un emprisonnement, un empoisonnement[24].

L'anneau nuptial, c'est-à-dire le témoignage de l'engagement et de la fidélité de Latino envers Adriana devient un signe d'asservissement. La servante considère qu'avec ce présent le jeune homme veut en réalité s'approprier la demoiselle.

De la même façon, le baiser ne constitue pas une preuve d'amour mais un subterfuge pour profiter de la naïveté et de la sensibilité de la princesse.

La nourrice met en garde Adriana contre les méfaits de l'amour et de l'homme ; elle veut lui faire prendre conscience que derrière les mots et les gestes attendrissants, passionnés et convaincants, se cache une bien dangereuse réalité.

Par ailleurs, la servante ne ménage nullement ses propos moralisateurs. Elle condamne les agissements de la jeune fille pour souligner la gravité de ses actes et éveiller un sentiment de culpabilité. En agissant ainsi, qui plus est en secret, Adriana remet en question les valeurs morales que la société impose. Ainsi, si cet amour venait à être découvert, son honneur et sa dignité seraient bafoués. Et bien plus condamnable encore est son infidélité à la volonté de Dieu, de ses parents, de l'autorité masculine :

---

20 *Adriana*, I, 1, p. 295 :
Nourrice :
(123) [...] Oh come un vizio brutto
(124) sotto vel di virtù spesso s'asconde.

21 *Adriana*, I, 1, p. 296 :
Nourrice :
(154) Vorrei che avesse anzi trovato ghiaccio.
(155) Temo coteste riscontrate fiamme
(156) Non adducano incendio troppo grande.

22 Cf. *Adriana*, I, 1, p. 296, v. 150-153.

23 Cf. *Adriana*, I, 1, pp. 297-299, v. 181-222.

24 *Adriana*, I, 1, pp. 298-299 :
(205) Adriana : Le man mi prese, e le sposò d'anella.
(206) Nourrice : Ciò sposarle non fu, ma fu legarle. [...]
(217) Adriana : Poi mi baciò come sua cara sposa.
(218) Nourrice : T'avelenò, [...].

Je dis que tu commets une grave faute
Contre Dieu, dont la volonté est, que nous rendions
Obéissance à ceux qui nous donnèrent la vie.
Contre la noblesse du sang royal [...].
Contre ton père et ton frère, les seuls à qui il appartient
De te donner la dot, et de te choisir un époux.
Contre toi-même, qui par ce jeu, risques
L'honneur, lequel en le perdant une fois,
Jamais plus, jamais plus on ne peut retrouver[25].

Contrairement aux recommandations prudentes et méfiantes de la nourrice, le magicien prodigue à la jeune fille des conseils bien moins raisonnables.

Celui-ci prend part au dialogue tardivement, à la scène 2 de l'acte III. Cependant, s'il n'est pas physiquement présent, les autres protagonistes parlent de lui et exposent ses opinions concernant la relation de Latino et Adriana. Sa position est très claire et s'oppose radicalement à celle de la confidente. Non seulement il est favorable aux rencontres des deux amants mais, de surcroît, il les approuve et participe à leur bon déroulement.

À la grande surprise de la nourrice, Adriana avoue qu'elle a ouvert son cœur au « grand magicien, et prêtre de la lune, grand maître de plusieurs sciences »[26]. En fait, l'idylle est née grâce à lui puisqu'il assume le rôle d'intermédiaire entre les deux jeunes gens.

Le magicien s'est chargé d'organiser leurs rendez-vous. Il n'est pas exagéré de parler d'organisation car il prend soin de penser à tous les détails. Il veille à se procurer les clés pour ouvrir les différentes portes d'Adria et des vêtements aux couleurs de la ville pour que Latino ne soit pas reconnu[27].

---

25 *Adriana*, I, 1, p. 300 :
Nourrice :
(251) Dico, che tu commetti un grave fallo
(252) Contra Dio, la cui mente è, che rendiamo
(253) Ubbidienza a quei, che ne diêr vita.
(254) Contra la nobiltà del regio sangue [...].
(259) Contra il padre, e il fratel, cui soli tocca
(260) Darti la dote, e sceglierti lo sposo.
(261) Contra te stessa, che tu 'l gioco arrischi
(262) L'onore, il qual perdendosi una volta,
(263) Non mai più, non mai più può ricovrarsi.

26 *Adriana*, I, 1, p. 295 :
Adriana :
(130) Tu conosci il gran mago, e sacerdote
(131) De la luna, alto maestro in più scienze

27 *Adriana*, I, 1, p. 296 :
Adriana :
(157) Tosto il Mago col prencipe compose,
(158) Che ne venisse a me ne la cittade.
(159) E oprò con un di quei ch'hanno le chiavi,
(160) Con cui s'aprono e chiudono le porte,
(161) Che introducesse il prencipe la notte,
(162) Ma sconosciuto, e in abito de' nostri,
(163) Pur che venisse sol, col brando solo,

Ceci ne rend en aucun cas la nourrice plus indulgente, au contraire, elle condamne le magicien pour avoir mal conseillé Adriana, l'avoir laissée espérer et souffrir[28].

Mais l'homme de science ne s'arrête pas là. Il projette de mettre en avant les qualités de Latino pour qu'Orontea, la mère d'Adriana, prenne conscience de la noblesse du jeune homme. Ceci permettrait, peut-être, de faire cesser toutes hostilités entre les deux royaumes[29] et conclure le mariage des amants.

Le magicien est donc à l'origine de cette histoire d'amour. Il prête main forte aux deux amants, les encourage à écouter leur cœur. Toutefois, bien que ses intentions soient de satisfaire le plus grand souhait de la princesse, les moyens qu'il met en œuvre paraissent peu louables : il incite Latino à endosser les vêtements aux couleurs de la ville d'Adria, puis Adriana à trahir la confiance de son peuple en faisant entrer un ennemi dans la ville. Ses conseils sont fondés sur le mensonge et aboutissent finalement à la désobéissance aux parents.

Adriana se trouve dans une situation très difficile où une seule alternative s'offre à elle. Il lui revient soit d'écouter son cœur et de continuer son idylle avec Latino, soit de respecter le code courtois, les mœurs sociales et renier ses sentiments.

Si la nourrice la persuade de choisir la seconde option, le magicien l'encourage et l'aide à concrétiser la première. Vraisemblablement, il n'accorde que peu d'importance aux lois qui régissent la société et prône davantage les joies du plaisir que celles de la raison.

Pour cela, il n'hésite pas à enfreindre toutes les règles. Il apprend à Adriana à tromper ses parents, son entourage, comme cela a été le cas avant qu'elle ne se confie à la nourrice, ou même son peuple. Il excelle dans l'art du mensonge et de la dissimulation.

Ainsi, l'image que véhicule le magicien, celle d'un homme sage, intelligent et expérimenté se révèle, en réalité, partiellement erronée. En effet, les conseils qu'il prodigue permettent de douter de sa sagesse et de ses enseignements. À travers le magicien, la magie est présentée comme « une science sans conscience ».

Pourtant, la nature des manipulations suggérées par le magicien et les conseils bienveillants de la confidente n'ont pas permis à Adriana d'évaluer les dangereuses conséquences de ses rencontres avec Latino. Elle n'a pas conscience des réelles circonstances et le magicien l'encourage à écouter son cœur, ses désirs, à espérer, à rêver. Ainsi, pour Adriana, la magie devient une science, la seule science qui puisse exaucer son plus grand souhait ; la magie permet d'oublier la réalité et de se réfugier dans l'imaginaire.

Pour sa part, la nourrice essaie de faire entendre raison à la princesse pour la confronter à la situation telle qu'elle est et telle qu'elle sera. En supposant que Latino soit un homme respectueux et honorable, ce qui selon elle n'est pas souvent le cas, leur union ne pourra jamais être célébrée. Un obstacle de taille les en empêche : leurs parents sont ennemis[30]. Pour des raisons que l'auteur ne précise pas, les souverains et les sujets de chacun des amants entretiennent des relations de haine et de rancœur.

---

(164) A un'ora ferma, e 'l rimandasse a l'alba.

28 *Adriana*, I, 1, p. 305 :

Nourrice :

(423) Il consiglio che punge il voler nostro
(424) Ne par malvagio, e quel, che l'unge, buono.
(425) Ma ciò toccava dal principio al Mago.

29 Cf. *Adriana*, I, 1, pp. 305-306, v. 430-449.

30 *Adriana*, I, 1, pp. 302-303, v. 331-335

La servante se veut objective et pense qu'une telle union ne fera qu'envenimer le conflit des deux peuples :

> Je vois ce que tu veux dire, tu veux dire que souvent
> Le mariage est père de la paix ;
> Plus souvent, il est peut-être père de la guerre. [...]
> Désormais, ils concluent les accords les épées à la main,
> En écrivant les pactes sur leurs corps, avec le sang[31].

La naïveté et l'innocence de la jeune princesse ne l'attendrissent pas. Elle espère qu'Adriana réalisera enfin les conséquences de ses sentiments et de ses actes. A l'aide d'anaphores, elle accuse sévèrement Adriana de mettre en péril sa vie, celle de tous ceux qu'elle aime et qui l'aiment, et de mettre en danger son pays :

> Tu te mets d'abord toi-même en péril, [...]
> Tu mets aussi en péril ton amant, [...]
> Tu mets en péril maintenant ta nourrice, [...]
> Tu mets en péril ton père, et ton frère avec ta
> Mère, la patrie et le royaume [...].
> Regarde combien de dangers et combien de préjudices
> Tu apportes toute seule et encore cela ne t'ouvre pas les yeux[32].

Désormais, à la fois consciente des dangereux enjeux de cette relation et « encouragée par le cruel tyran / qui est amer et qui est appelé [...] Amour »[33], Adriana se trouve devant une impasse. Elle exprime sa confusion, ses incertitudes et sa détresse à l'aide d'une série d'interrogations : doit-elle continuer à aimer Latino sachant qu'elle déshonorera sa famille et sa patrie, peut-être même jusqu'à leur perte ? Ou bien doit-elle repousser ses sentiments jusqu'à son propre anéantissement ? Les redondances des verbes

---

31 *Adriana*, I, 1, p. 303 :
Nourrice :
(331) Veggio quel che vuoi dir, vuoi dir che spesso
(332) Il maritaggio è padre de la pace ;
(333) Più spesso, forse è padre de la guerra. [...]
(334) Or con le spade in man ferman gli accordi,
(335) Scrivendo ai corpi lor col sangue i patti.

32 *Adriana*, I, 1, p. 304 :
Nourrice :
(373) Metti prima in periglio te medesma, [...]
(377) Metti in periglio anco il tuo amante, [...]
(380) Metti in periglio or la nutrice tua [...]
(383) Metti in periglio il padre, e il frate con la
(384) Madre, la patria e 'l regno [...].
(390) Mira quanti perigli e quanti danni
(391) Tu sola porti e ancor non v'apri gli occhi.

33 *Adriana*, I, 1, p. 304 :
Adriana :
(398) [...]. Che dunque faccio, [...]
(400) quindi spronata dal crudel tiranno,
(401) ch'è amaro, ed è [da noi] chiamato Amore ?

« *tradire* », (« trahir ») et « *lasciare* », (« abandonner »)[34], traduisent respectivement le choix difficile qui se présente à elle, vis-à-vis de ses parents et de son amant.

À la fin de l'acte I, un événement important apporte, ou devrions-nous dire aurait dû apporter, un élément de réponse à Adriana.

Tandis qu'une bataille prend fin aux portes d'Adria, le messager communique la victoire à sa souveraine, Orontea. Mais contraint d'avouer qu' « on trouve / toujours au milieu des roses quelques épines »[35], il annonce que cette réussite a coûté la vie du prince, frère d'Adriana. La reine et la princesse apprennent qu'il a été tué par Latino.

Toutefois, le messager insiste sur un point : le jeune homme ne savait pas que sous cet uniforme aux insignes inconnus se cachait le frère d'Adriana. Ce dernier avait quitté son poste et avait défié Latino sans que son adversaire puisse seulement l'identifier[36].

Mais si Orontea souhaite que Mezenzio et son épouse vivent un jour le « tourment »[37] qui l'accable, Adriana n'est pas aussi avide de vengeance. Son amour ira-t-il jusqu'à occulter les actes meurtriers au profit du pardon ?

> Ciel, n'écoute pas ces préjudiciables prières,
> Mais fais que notre douleur devienne joie[38].

Le jeune prince est tout aussi accablé par cet événement. Il n'avait aucunement l'intention de tuer le frère d'Adriana. Il n'ose pas imaginer la réaction de celle-ci. L'aimera-t-elle encore ?

Le monologue de la première scène de l'acte II rapporte les réflexions et les craintes de Latino. Comment Adriana pourra-t-elle lui pardonner de l'avoir privée d'un membre de sa famille ? Il entend déjà ce que sa bien aimée lui répondra :

> C'est celle-ci la belle récompense, amant ingrat,
> Que tu me rends ? Contrairement à la vie,
> Que je te donne, tu donnes à mon frère la mort ?[39]

---

34 Cf. *Adriana*, I, 1, pp. 304-305, v. 402-419.

35 *Adriana*, I, 3, p. 315 :

Messager :
(31) [...] Trovossi
(32) sempre in mezzo a le rose qualche spina.

36 Cf. *Adriana*, I, 3, pp. 315-316, v. 38-77.

37 *Adriana*, I, 3, p. 317 :

Orontea :
(88) Ah spietato omicida, ah reo Latino.
(89) Piaccia al ciel che tua madre (s'hai pure madre)
(90) Senta quel che sent'io materno affanno.

38 *Adriana*, I, 3, p. 317 :

Adriana :
(91) Ciel, non udir questi dannosi preghi,
(92) Ma fa', che 'l dolor nostro in gioia torni.

39 *Adriana*, II, 1, p. 327 :

Latino :
(44) È cotesto il bel premio, ingrato amante,
(45) Che tu mi rendi ? In vece de la vita,
(46) Ch'hai da mon dare al mio fratel la morte ?

Sans réellement lui pardonner, Adriana prend en compte tous les arguments que Latino avance. Certes, il avoue qu'il est l'auteur de cet acte criminel, néammoins il entreprend un long plaidoyer pour se disculper et pour démontrer que cette nouvelle situation peut être bénéfique pour leur relation.

Face aux propos de Latino qui exprime la nature de ses sentiments et surtout ses espoirs de mariage, la princesse cède au nom de l'amour. Elle semble adhérer aux conclusions de son amant et surtout apprécier sa toute dernière réflexion : désormais elle doit assurer la direction du royaume et la descendance de la famille en se mariant.

Mais tous les espoirs sont bien vite vaincus par la triste réalité. Orontea vient annoncer à sa fille une nouvelle bouleversante. Les souverains d'Adria ont décidé de marier Adriana au « plus noble, plus beau et plus fort prince »[40], le fils du roi des Sabins. À la fois surprise et choquée, la jeune fille est tout d'abord récalcitrante et insoumise. Mais très vite, elle se rend compte que la proposition est sans appel. Toutes les excuses qu'elle avance sont peu concluantes ; sa mère trouve réponse à tout. Mais quand bien même cette dernière aurait voulu qu'il en fût autrement, elle aurait été impuissante :

> Mais, pour ma part, je te donnerai ce qui te plaît,
> Fût-ce même le fils de Mezenzio
> (Bien que je sache que tu ne le veux pas, que tu le détestes
> jusqu'à la mort),
> Mais ton père, et seigneur (à ce que je pense)
> Voudra que tu en fasses à sa guise et non à la tienne[41].

Les femmes sont dépendantes de l'autorité paternelle : Atrio a bien l'intention de se faire respecter. La désobéissance et l'insolence de sa fille l'excèdent et attisent sa colère :

> Adriana : Je n'accepterai jamais cela, père, et hormis cela
> Je ne vous refuserai jamais autre chose.
> Atrio : Es-tu Adriana, ou es-tu un monstre, ou es-tu
> Un esprit, ou une furie de l'abysse ?
> Toi tu ne veux pas ? Nous t'obligerons à vouloir[42].

---

40 *Adriana*, III, 1, p. 351:
Orontea :
(13) [...] sposa sarai del più gentile,
(14) più bello, e forte prencipe [...]

41 *Adriana*, III, 1, pp. 357-358 :
Orontea :
(205) Ma per me ti darei qual ti piacesse,
(206) Quando fosse anco il figlio di Mezenzio
(207) (benché so che nol vuoi, che l'odi a morte),
(208) ma il tuo padre, e signore (a quel ch'io stimo)
(209) vorrà, che a senno suo, non che a tuoi facci.

42 *Adriana*, III, 2, p. 358 :
Adriana :
(17) Questo mai non vorrò, padre, e da questo in-
(18) fuor, non vi negherò cosa altra mai.
Atrio :
(19) Sei Adriana, o sei un mostro, o sei

Les propos du roi se faisant de plus en plus violents, Orontea intervient ; puis, pour la première fois, apparaît le magicien qui prend part à la discussion. Il essaie de calmer la fureur de son souverain :

> Arrêtez votre Majesté, seigneur,
> Car le règne et la colère ne peuvent être associés,
> Puisque le règne est une juste noblesse,
> Et la colère une injuste servitude[43].

L'intervention du magicien, qui met à profit son savoir, est sollicitée par Orontea. Elle le prie de faire entendre raison à sa fille, de lui expliquer qu'il s'agit de son avenir et de son bien. Peut-être, la sagesse du « grand secrétaire des Dieux »[44] pourrait-elle remédier à l'insolence de sa fille ?

Ainsi, il est intéressant de considérer l'image que véhicule le magicien. Ses connaissances et son expérience semblent l'élever au-dessus des hommes. C'est un esprit cultivé à qui on peut demander conseil, en qui on peut avoir confiance[45].

Cependant, bien que le magicien s'engage à satisfaire la requête de la reine, ses intentions sont différentes. Il désire modifier le destin qui accable Adriana, celui d'une femme soumise aux lois sociales. Impuissante, la jeune fille prend conscience de son statut ; comme toutes les femmes, elle est assujettie et résignée :

> Que puis-je dire, sinon me plaindre au ciel
> De la condition malheureuse de nous, les femmes,
> Et toutes les inviter [...]
> A pleurer avec moi de nos misères ? [...]
> Et que voulons-nous faire ici entre des pères sévères,
> Entre des mères cruelles, entre des amants infidèles,
> Entre des époux hautains, entre des tyrans injustes,

---

(20) Uno spirto, o una furia de l'abisso ?
(21) Tu non vuoi ? A voler ti sforzeremo.

43 *Adriana*, III, 2, p. 360 :
Magicien :
(65) Fermisi vostra maestà, signore,
(66) Ché star giunti non ponno il regno e l'ira,
(67) Poiché 'l regno è una giusta signoria,
(68) E una ingiusta servitude è l'ira.

44 *Adriana*, III, 2, p. 361 :
Orontea :
(111) Non ve ne andate voi, di grazia, o saggio
(112) Mago, e gran secretario de li dèi,
(113) Ma, restando, provate a questa sciocca
(114) Persuader, con vostri dotti avisi
(115) E celesti ricordi, il proprio bene.

45 *Adriana*, III, 2, p. 361 :
Orontea :
(120) [...] Tu, figlia, resta, e ascolta
(121) quest'uom [Magicien], ché l'ascoltarlo sempre giova.

Entre les hommes, pour nous ennemis mortels ?[46]

La complexité de cette situation irrémédiable ne l'empêche pas de nourrir encore quelque espoir. Seule, elle ne peut rien faire, en revanche, le magicien, le « grand maître » qui a une « grande science, la plus grande expérience dans les choses humaines et divines »[47] peut l'aider. C'est en ce sens que ce personnage et la science qu'il représente sont une source d'espoir. Lorsque plus rien ne semble possible, la magie permet à l'homme de croire encore à un bouleversement, presque à un miracle.

Adriana envisage deux solutions : avoir recours aux pouvoirs du magicien ou se donner la mort[48].

Optant pour la première solution, le sage propose de lui administrer une poudre qui permettrait de simuler la mort. Les effets seront tels que lui-même doutera de la vraisemblance de ce décès[49]. Le plan consiste ensuite à informer Latino du subterfuge pour qu'il emmène sa future épouse hors de la ville. Ainsi, tous les problèmes seront résolus :

Et ainsi dans la mort, et dans la sépulture,
Vous trouverez la vie et le mariage.
Ainsi vous fuirez la colère paternelle,
Les odieuses noces, et avec une piété unanime,
Sans aucun blasphème, sans aucun danger,
Vous tomberez dans les bras de votre amant, heureuse[50].

---

46 *Adriana*, III, 3, p. 362 :
Adriana :
(15) Che posso dir, se non dolermi al cielo
(16) De lo infelice stato di noi donne,
(17) E invitar tutte in suon flebile unito
(18) A pianger meco le miserie nostre ? [...]
(24) E che vogliam far qui tra padri duri,
(25) Tra crude madri, tra infedeli amanti,
(26) Tra sposi alteri, tra tiranni ingiusti,
(27) Tra gli uomini, mortali a noi nemici ?

47 *Adriana*, III, 3, p. 365 :
Adriana :
(109) Che si de' dunque far ? Voi, mio gran maestro,
(110) Che alta scienza, esperienza somma
(111) Ne le divine, e umane cose avete [...]

48 *Adriana*, III, 3, p. 365 :
Adriana :
(140) O che mi date voi presto consiglio
(141) O ch'io morte prestissima mi dia.

49 Cf. *Adriana*, III, 3, p. 367, v. 186-202.

50 *Adriana*, III, 3, p. 368 :
Magicien :
(221) E così ne la morte, e nel sepolcro
(222) La vita troverete e il maritaggio.
(223) Così l'ira paterna fuggirete,
(224) Le odiate nozze, e con pietà comune,
(225) Senza alcun biasmo, senza alcun periglio,
(226) Lieta cadrete al vostro amante in mano.

Il s'engage à organiser ce projet en garantissant à Adriana des résultats probants. Pour cela, il utilise le mensonge et il annonce aux dames de la cour que la princesse accepte la proposition de mariage de ses parents. Entre-temps, le poison fait effet et Adriana demeure allongée sur son lit. Les demoiselles viennent la chercher et la trouvent inerte[51].

Tous ses proches sont anéantis. La nourrice, affligée[52], culpabilise de ne pas avoir pu aider la jeune fille :

> Qui veut me nommer, m'appelle,
> Non plus nourrice, mais homicide[53].

Les parents de la princesse sont eux aussi anéantis et fautifs de surcroît.

Le magicien qui assiste au spectacle des lamentations et des pleurs des souverains sait rester maître de la situation : il rend un dernier hommage à la princesse. Il veille à ce qu'on ne la bouscule pas lors de ses funérailles et à ce que tous s'éloignent rapidement de la sépulture d'Adriana[54].

Grâce à son savoir, le magicien a l'intention de modifier le cours des choses. La potion doit permettre à Adriana de fuir les inflexibles volontés paternelles, d'échapper à un avenir planifié.

La magie a vraisemblablement le pouvoir d'exaucer les rêves de l'homme, de l'immerger dans un monde imaginaire où tout est possible, où tous les problèmes se résolvent, où tous les vœux sont facilement réalisables. Elle permet de le soustraire aux faits réels pour le plonger dans un état euphorique et ainsi lui permettre de croire en une dernière chance que seule la magie peut offrir.

Toutefois, si nous avons pu constater que le magicien se considère comme au-dessus de la morale et au-delà de la réalité en les ignorant ou en les détournant à l'aide de ses subterfuges mensongers, en revanche, les vertus de sa science ne lui permettent pas de modifier le destin de l'homme, les mœurs ou même le cours de l'histoire.

Alors, satisfait de la cérémonie funéraire, le magicien est très confiant et savoure déjà son succès. Pourtant, deux points retiennent son attention : il s'étonne de ne pas revoir Adriana ni le ministre qui aurait dû être de retour avec Latino[55].

---

51 *Adriana*, IV, 1, p. 377, v. 180-190.

52 Notons l'allitération du « r » très prononcée, *Adriana*, IV, 2, pp. 380-381 :

Nourrice :
(1) Afflitta d'ascoltar, sazia di udire,
(2) Dentro gli strani strazi, e l'aspre strida
(3) Esco fuori a dolermi d'Adriana.

53 *Adriana*, IV, 2, p. 382:

Nourrice :
(49) Chi 'l nome mio vuol darmi, diami nome,
(50) Non di nutrice più, ma d'omicida.

54 Cf. *Adriana*, IV, 4, p. 395, v. 226-228 et *Adriana*, IV, 4, p. 396, v. 239-245.

55 *Adriana*, V, 1, p. 400 :

Magicien (seul) :
(1) Tutto il disegno, ch'io composi dianzi
(2) Con Adriana, è già quasi successo,
(17) E già stupisco, che ei non venga o almeno

Très vite son enthousiasme se transforme en crainte. Son messager, c'est-à-dire le ministre, qui avait pour mission de trouver Latino et de lui remettre sa lettre, dans laquelle il explicitait la réelle nature des funérailles, n'a pas pu respecter ses engagements :

> Je regrette beaucoup que tu n'aies pas trouvé
> Le prince, et que tu reviennes à moi avec ce
> Que moi je ne voudrais pas, et sans ce que je convoite,
> Avec ma lettre, sans Latino[56].

Le magicien ne cache pas son angoisse. Effectivement, le messager n'a pas pu rencontrer Latino qui était mystérieusement parti. Le prince croit donc sa fiancée morte :

> Je crains qu'un pénible mal ne vienne ici au lieu
> De celui qui ne vient pas : je crains, et je tremble,
> Que la fortune, pas encore rassasiée
> De nos larmes, de nos soupirs,
> Ne brise d'un seul coup la trame ou plutôt le complot.
> Qu'en sera-t-il ? Que ferai-je ? Regarde et écoute,
> Si tu vois, ou tu entends quelqu'un aux alentours[57].

Le magicien doute de plus en plus du plan qu'il a mis en place. D'une part, il se rend compte que tout ne fonctionne pas selon ses prévisions. D'autre part, il prend conscience de la gravité de ses initiatives. Son acte, qu'il qualifie de « complot »[58], éveille en lui un malaise. Son seul souhait est désormais de réveiller Adriana pour vaincre sa « crainte » et retrouver la « paix »[59] de sa conscience.

Tandis que dans le jardin deux silhouettes s'approchent, le magicien prend la fuite en laissant Adriana dans la sépulture, pensant revenir un peu plus tard. Ainsi, sa lâcheté

---

(18) Il ministro, che incontro li mandai
(19) Subito con la lettera notata,
(20) E soggellata di mia man, che 'l tutto
(21) Avvisandoli vien di parte in parte.

56 *Adriana*, V, 2, p. 402 :
Magicien :
(47) M'incresce assai, che non abbi trovato
(48) Il prencipe, e che torni a me con quello
(49) Ch'io non vorrei, e senza quel che bramo,
(50) Con la lettera mia senza Latino.

57 *Adriana*, V, 2, p. 402 :
Magicien :
(51) Temo non greve mal qua venga in vece
(52) Di costui, che non vien : pavento, e tremo,
(53) Che la fortuna, non ancor satolla
(54) De le lacrime nostre, e de' sospiri,
(55) La tela anzi 'l tramar ne stracci a un tratto.
(56) Che sarà ? Che farò ? Mira e ascolta,
(57) Se vedi, o senti alcun qui intorno.

58 Cf. note n. 56.

59 *Adriana*, V, 2, p. 402 :
(61) Magicien : (Vo') [...] me levar di tema, e porni in pace.

l'empêche de rencontrer les personnes qui ne sont autres que Latino et un messager.

Ces derniers découvrent une ville endeuillée puis arrivent devant la tombe de la jeune fille. Le spectacle de désolation horrifie le prince qui ne souhaite qu'une chose : rejoindre sa bien-aimée.

Les scènes 4 et 5 du dernier acte sont riches d'émotions et de sentiments. Latino se retrouve seul dans un environnement hostile, obscur et silencieux. L'effroyable solitude qui pèse sur lui exprime sa tristesse, son désarroi mais également sa détresse, alors qu'il se retrouve dans une écrasante incertitude :

> Je me plains, je me tourmente et je me prépare
> Au sommeil éternel, [...].
> Je n'ai personne qui m'encourage à rester en vie,
> Et je n'ai personne qui m'aide à me donner la mort[60].

Dans cette œuvre, l'autorité parentale est clairement condamnée. Dans la scène précédente (V, 3) déjà, Latino et son messager affirmaient la responsabilité des rois d'Adria dans la mort de leur fille :

> Latino :
> [...] une jeune fille
> (Pour ne pas se marier contre sa volonté)
> Est morte gaiement de poison.
> Messager :
> Elle fut tuée par le poison, mais davantage par la colère
> Contre ceux, qui voulaient la marier[61].

Dans ce dernier extrait, l'excessive souveraineté des décisions paternelles est mise en avant. Mais le message va bien au-delà. La pratique du mariage est vivement critiquée dans la mesure où celui-ci est l'aboutissement de tractations politiques entre différents chefs d'Etat, et non pas le fruit de profonds sentiments entre deux personnes. La rivalité de Atrio et de Mezenzio étant à l'origine de ce drame, la guerre est représentée comme un obstacle à l'histoire d'amour des jeunes gens.

Il s'agit là de l'une des réalités qui accablent Adriana et la femme, au sens le plus large. Grâce à ses pouvoirs, le magicien désire remédier à la condition féminine et défier les

---

60 *Adriana*, V, 4, p. 405 :
Latino :
(3) Mi lagno, mi tormento e m'apparecchio
(4) Al sonno eterno, [...].
(5) Non ho chi mi conforti a stare in vita,
(6) E non ho chi m'aiuti a darmi morte.

61 *Adriana*, V, 3, p. 403 :
Latino :
(11) [...] una donzella
(12) (per non si maritar contra sua voglia)
(13) È morta lietamente di veleno.
Messager :
(14) Fu morta dal velen, ma più da l'ira
(15) Contra color, che volean farla sposa.

préceptes existants.

Seul, en tenant dans ses bras le cadavre d'Adriana, Latino affronte le sort qui lui est infligé. Les joies du mariage sont devenues douleurs et pleurs :

> Voici, hélas, les noces, voici le lit,
> Un lit en marbre dur, où nous devions nous coucher
> Comme des époux, voici le beau banquet ?
> Voici les mets dont il abonde,
> Les larmes et le poison ?[62]

L'amour qui aurait dû les unir devant Dieu les sépare à jamais. L'unique réconfort de Latino est de rejoindre Adriana :

> Adriana, je suis la raison de votre mort.
> Adriana, vous êtes la raison de la mienne.
> Adriana, votre mort est trop prématurée.
> Adriana, pour moi la vie est trop longue.
> Adriana, un lit ne nous eut pas vivants.
> Adriana, une sépulture nous aura morts.
> Adriana, nous avons un amour heureux.
> Adriana, nous boirons aussi un poison[63].

Latino boit le poison qui le libère de la vie qui n'a plus aucun sens en l'absence de sa bien-aimée. Mais tandis qu'il ressent les premiers effets de la boisson, Adriana s'éveille.

Si celle-ci est heureuse de voir son plan se réaliser, elle s'aperçoit rapidement que son fiancé s'affaiblit et s'éteint peu à peu. Le destin et l'ironie du sort en ont voulu autrement :

> Le sort veut, que vous, en vous réveillant
> Seulement un peu plus tard, et moi, au contraire,
> En me désespérant un peu plus tôt [...][64].

---

62 *Adriana*, V, 5, p. 407 :

Latino :

(6) Son queste, ahimè, le nozze, è questo il letto,
(7) Letto di duri marmi, ove a giacere
(8) Sposi avevamo, è questo il bel convito ?
(9) Son queste le vivande ond'egli è pieno,
(10) Le lacrime e 'l veleno ?

63 *Adriana*, V, 5, p. 407 :

Latino :

(78) Adriana, io cagion del morir vostro.
(79) Adriana, del mio cagion voi sète.
(80) Adriana, in voi troppo è presta morte.
(81) Adriana, in me troppo è lunga vita.
(82) Adriana, non ci ebbe un letto vivi.
(83) Adriana, ci avrà morti un sepolcro.
(84) Adriana, un amor beato abbiamo.
(85) Adriana, un velen berremo ancora.

La boisson administrée par le magicien avait pour but de réunir les amants et de duper leurs parents. Le destin en a décidé autrement. Le recours à la magie joue en leur défaveur. En effet, à son tour, Adriana prend la résolution de se tuer, réellement, pour rester aux côtés de son amant et lui prouver que, si sa mort était factice, son amour est bien sincère. Pour cela, elle exprime ses dernières volontés au principal témoin, le magicien, qui ne comprend pas ce qui se passe. La princesse lui expose la situation et, surtout, le sollicite pour avoir une explication à cette tragédie[65].

Désemparé, le magicien avoue la faille de son plan et s'engage à exaucer les dernières volontés de la princesse.

Les doutes concernant les défaillances de son complot se sont vérifiés. Il reconnaît son échec sans toutefois l'accepter. Ses certitudes, son assurance, sa confiance en soi définissent sa personnalité. La magie le rassure et l'assure de sa suprématie. Mais si dans un premier temps ses pouvoirs se sont vérifiés, il n'en n'est pas moins homme et ne peut pas rivaliser avec le destin.

Le magicien assume dans cette œuvre un rôle de premier ordre. S'il apparaît en personne assez tardivement (à partir de la deuxième scène de l'acte III), l'intrigue prend naissance et évolue grâce à lui. Dès la première scène, le spectateur peut évaluer la participation du personnage dans l'histoire d'amour qui lie Adriana et Latino. Ce n'est que progressivement que le magicien prend part activement aux événements. En proposant ses services à la princesse, il permet de réamorcer et de poursuivre l'action, il en est le moteur.

Ses intentions ne sont pas mauvaises ou intéressées. Il se met au service d'Adriana, à celui de l'amour. Son objectif est d'exaucer le souhait des deux amants. Cependant, ses agissements ne sont pas aussi louables, les moyens mis en œuvre non plus. Ses interventions et ses conseils ne suscitent que mensonge, supercherie, simulation, dissimulation, désobéissance et fiction. La sincérité et la moralité sont bafouées.

Peut-être pense-t-il être un homme supérieur ? L'image qu'il véhicule est en effet celle d'un individu cultivé et sage, d'un homme de confiance dont l'aide est précieuse. Toutefois, les apparences ne correspondent pas toujours à la réalité des choses. Lorsque Orontea le prie de ramener sa fille à la raison, il s'empresse de conseiller Adriana dans une direction tout à fait opposée. Tandis qu'elle croit en la sagesse du magicien, la princesse voit tous ses espoirs s'évanouir. Excellant dans l'art du paraître, il lui conseille de simuler la mort. Sa force réside dans son pouvoir de conviction. Alors que la réalité et les faits font d'Adriana l'épouse d'un autre prince que Latino, alors qu'aucune issue n'est envisageable, la magie permet à Adriana de croire encore.

Quel est donc le constat de la situation provoquée par le magicien ?

Les deux amants sont unis, non pas par le mariage mais par la mort dans des conditions effroyables. Chacun assiste au décès de l'autre : Latino prend dans ses bras Adriana qui en réalité n'est pas morte ; elle observe son fiancé succomber à ses côtés. Ils

---

64 *Adriana*, V, 6, p. 411 :

Latino :

(44) La sorte vuol, che voi con lo svegliarvi

(45) Solo un poco più tardi, e io, a l'incontro,

(46) Col disperarmi un poco più per tempo, [...].

65 *Adriana*, V, 8, p. 417.

affrontent des épreuves redoutables qui les dirigent vers une décision d'autant plus terrifiante : le suicide, le choix de mettre fin à une existence sans joie.

De surcroît, le magicien est, à son insu, l'auteur d'autres événements. Pour venger la mort de son fils capturé dans le territoire ennemi, Adria, Mezenzio dévie les eaux des hautes montagnes pour « nuire à ce royaume, / pour l'innonder et l'ensevelir dans l'eau »[66]. Ce « grand déluge », cette « furie », cette « horrible fureur »[67] anéantit tout sur son passage [68].

Le magicien a voulu défier les lois de la morale, celles de l'histoire en prétendant réconcilier les deux peuples, celles de la tradition en détournant les usages du mariage. Ses subterfuges les ont toutes vaincues, mais rien ne peut rivaliser avec la fortune, le destin. L' « horrible grondement céleste »[69] qui engloutit la ville est-il, peut-être, la fureur divine ?

Confronté à l'incontestable échec, le magicien dévoile sa vraie personnalité. En réalité, le respect, le rêve, la force, la domination qui le caractérisent, en apparence, ne sont que faiblesse et lâcheté. Son dernier projet est la fuite[70].

La science du magicien n'a d'autre effet que de manipuler les proches d'Adriana. La substance narcotique n'est qu'un leurre, tout d'abord parce qu'elle donne de faux espoirs à la princesse, ensuite parce qu'elle trahit l'image de la vérité. Le magicien a prescrit cette potion pour dominer les lois naturelles. Il désirait exercer les pouvoirs de sa science et défier le cours de l'existence. Pour le bonheur d'Adriana, il voulait contrôler toutes les contraintes historiques telles que la guerre, puis sociales, telles que les codes du mariage ; il cherchait un « remède »[71] à ces injustices.

Cependant, il est contraint d'accepter son écrasante défaite et les conséquences tragiques qui en découlent. Sa prétendue supériorité se réduit à l'impuissance. Les sentiments des amants et la bonne volonté du sage n'ont pas réussi à rivaliser contre le destin. A plusieurs reprises l'écrivain s'y réfère[72]. Peut-être Luigi Groto veut-il démontrer

---

66 *Adriana*, V, 9, p. 421 :
Messager :
(38) [...] apportar noia a questo regno,
(39) per inondarlo, e sepelir ne l'onde.

67 *Adriana*, V, 9, p. 422 :
Messager :
(47) Né perché 'l **gran diluvio** si dilati [...]
(51) E tutta questa **furia** a scaricarsi [...]
(56) Questo **orribil furor** dietro si tira [...]

68 *Adriana*, V, 9, p. 421.

69 *Adriana*, V, 9, p. 421 :
Messager :
(105) O come di celeste orribil tuono.

70 *Adriana*, V, 8, p. 418 :
Magicien :
(67) Promettovi di far quanto chiedete,
(68) Meglio, che già non feci. Ancor ch'io voglia
(69) Tosto lasciar questa città dolente,
(70) Piena di tante tragiche sventure.

71 *Adriana*, III, 3, p. 363 :
Magicien :
(36) Discorriam dunque chetamente il tutto,
(37) E veggiamo se rimedio vi si trova.

72 *Adriana*, V, 2, p. 401 : (11) Ministre : Aùto ho ne l'andar la **sorte** avversa.

que la magie n'a rien de mystérieux.

Les résultats que le magicien promet à la princesse sont rigoureusement opposés aux faits concrètement survenus. L'amour et l'union de Latino et d'Adriana auraient dû apaiser le conflit de leurs familles, mais l'intervention du magicien a aggravé la situation faisant naître chez les parents une haine incontrôlable.

La réalisation du rêve qu'attendait impatiemment la jeune fille n'a été que cauchemar et misère. La potion a anéanti sa vie, celle de son fiancé, de ses parents et de son peuple.

L'hymne à la vie devient la victoire de la mort, du néant. Latino et Adriana projetaient de s'échapper pour se marier et ainsi manisfester l'authenticité de leurs sentiments ; ils parviennent à leur fin le cœur meurtri et englouti par les eaux de la colère et de la vengeance humaine.

Toutefois, le mal semble vaincu par le bien. Les valeurs inculquées par le magicien et contraires à la morale sont sévèrement anéanties ; la magie n'a pas triomphé.

En fin de compte, le magicien abdique. Il s'aperçoit que la princesse met en pratique ce qu'il lui a enseigné :

> [...] Je lui enseignai à tromper les autres,
> Et maintenant encore avec mon art elle me trompe[73].

Il reconnaît son échec et se conforme à la tradition :

> Apprenez, demoiselles,
> Ne vous mariez pas, sans
> Le consentement de vos pères,
> Parce que le mariage sans cela
> Ne peut être que nuisible et triste[74].

En cela, l'*Adriana* correspond à la définition de la tragédie donnée par Marco Ariani : elle « se propose comme l'alternative d'un réalisme absolu, comme acceptation de la réalité dans son ordre universel »[75].

Op. cit., V, 2, p. 402: (54) Magicien : Che la **fortuna** [...]
Op. cit., V, 6, p. 411 : (31) Latino : O **cruda** sorte, o **sventurato** amore.
Op. cit., V, 8, p. 417 : (22) Magicien : O **sfortunati** amanti, o cruda **sorte**.
Op. cit.,V, 9, p. 424 : (126) Messager : Per poco mai **fortuna** non comincia

73 *Adriana*, V, 8, p. 419 :
Magicien :
(107) [...] a ingannar gli altri le insegnai,
(108) E or con l'arte mia me inganna ancora.

74 *Adriana*, V, 8, p. 420 :
Magicien :
(118) Imparate, donzelle,
(119) Non maritarvi, senza
(120) Voler de' padri vostri,
(121) Però che 'l matrimonio senza questo,
(122) Esser non può, se non dannoso e mesto.

75 AAVV, *Il teatro italiano.... op. cit.*, p. XIV : « La tragedia si propone come l'alternativa di un realismo assoluto, come accettazione della realtà nel suo ordine universale ».

De plus, cette œuvre offre un exemple explicite de l'usage de la catharsis[76] dans ce genre littéraire. Les amants sont coupables de ne pas avoir su contrôler leurs pulsions sentimentales, ils sont donc punis pour leur faiblesse et leur péché. La sentence est capitale.

Ainsi après avoir évalué la participation et la fonction du magicien dans l'*Adriana*, nous pouvons conclure que la magie est présentée comme une science dangereuse car attrayante et maléfique. Les critiques s'accordent à dire que « les innombrables magiciens des deux sexes disséminés dans le théâtre mais surtout dans le poème chevaleresque [sont] des personnages qui représentent une alternative possible et fascinante, presque toujours refusée par les héros et l'auteur en tant que démoniaque et suspecte »[77].

Ici, les protagonistes ont recours à la magie. Mais cette science de la dernière chance apparaît « démoniaque » car elle veut défier les lois universelles. La fin tragique montre que l'homme ne peut pas acquérir des pouvoirs surnaturels même en pratiquant une science telle que la magie.

Luigi Groto sait saisir la sensibilité de ses lecteurs et de ses spectateurs. Il démontre habilement les méfaits et les effets de la magie. Et à travers cela, il défend les valeurs morales du Christianisme et accuse celles de la magie, qui n'est autre qu'une « tentative de dépassement du Christianisme dans sa version ecclésiastique »[78].

Sylvie RICCI
Université de Provence

76 Mot dérivé du grec « katharsis » qui signifie « purification ». L'usage de ce terme provient d'Aristote qui, dans la *Poétique*, considérait la tragédie comme la « katharsis ton pathematon », c'est-à-dire la « purification des passions ».

77 AAVV, *Letteratura italiana*, vol. 5 : *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, p. 533 : « Il pensiero corre agli innumerevoli maghi d'ambo i sessi disseminati nel teatro ma soprattutto nel poema cavalleresco italiano [...] : figure che rappresentano un'alternativa possibile e affascinante, quasi sempre rifiutata dagli eroi e dall'autore in quanto « demoniaca » e sospetta ».

78 *Ibid.*, p. 532 : « La magia [...] fu un vero e proprio tentativo di superamento del Cristianesimo nella sua versione ecclesiastica ».

MERVEILLEUX ET MAGIE DANS *EL GANSO DE ORO (LE JARS D'OR)* DE LOPE DE VEGA

Ô Cieux! Quelles sont ces ombres?
Quels présages ou quels prodiges,
Ou quels songes si sanglants
Pour débuter la fête!
(Le Roi, Acte III)[1]

Il n'est pas rare de trouver parmi les critiques du théâtre espagnol une opinion affermie suivant laquelle la *comedia* de magie se manifesterait pour la première fois au XVIIe siècle, même s'il devait revenir au XVIIIe siècle de la consacrer en tant que genre populaire. Si l'on en veut une brève caractérisation, disons qu'en dehors de l'usage de la machinerie, des grandes mises en scène spectaculaires, il faut surtout l'existence d'un effet merveilleux, d'une ambiance fantastique, l'impression de se trouver dans un monde régi par d'autres lois que celles d'une causalité physique habituelle[2]. Autrement dit, la *comedia* de magie suppose un monde opposé au monde dit "réel" ou "vrai", et bien entendu comme protagonistes des mages ou magiciens, si leur habit ne correspond pas obligatoirement à celui du mage traditionnel. Pourtant, une œuvre de jeunesse de Lope de Vega, *El ganso de oro*, si elle demeure bien peu connue et pas davantage étudiée, est sans doute un des premiers exemples de ce genre de *comedias*. Menéndez Pelayo - à qui l'on doit pourtant une classification assez opérante des nombreuses *comedias* de Lope - n'en parle même pas. Il n'est pas très aisé de la dater, puisque, par exemple, les anglo-saxons Morley-Bruerton proposent l'intervalle plutôt large de 1588-1595[3]. Pour eux, pour Hämel, et Buchanan, c'est une pièce qui aurait été composée entre le premier séjour de Lope à Valence et le suivant à Alba de Tormes. Il est vrai que je dois à un article de Rinaldo Froldi[4] de précieuses indications, et surtout d'avoir pris conscience qu'une telle *comedia* est loin d'avoir retenu toute l'attention qu'elle méritait, notamment pour son caractère magique, c'est-à-dire l'importance fondamentale donnée ici aux extraordinaires pouvoirs d'un magicien qui infléchissent l'intrigue d'une manière décisive. Je me propose donc d'en rapporter d'abord la

1 Toutes les traductions sont miennes. J'ai utilisé le texte des œuvres de Lope de Vega publiées par la Real Academia Española, (Nueva edición) et dans le cas présent le tome I des *Obras dramáticas*, Madrid, 1916, p. 153-184. Cette exclamation de Belardo se trouve p. 182b ("Cielos, ¿qué sombras son éstas? / ¿Qué agüeros o qué portentos, / o qué sueños tan sangrientos / para principio de fiestas?").

2 Voir Patrice Pavis, *Diccionario del teatro /Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós Comunicación / 10, Barcelona, 1983, p. 71-73 (titre original : *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Editions sociales, Paris, 1980).

3 Dans leur *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Editorial Gredos, Madrid, 1968, p. 75.

4 "*El ganso de oro* de Lope de Vega: un uso temprano de comedia de magia", *Comedias y comediantes / Estudios sobre el teatro clásico español*, Université de Valence, 1991, p. 133-141.

matière, foisonnante, riche en péripéties et rebondissements de l'action, incarnée par de nombreux personnages (34, dont deux magiciens: Felicio, Dardanio), puis d'analyser la nature de l'élément magique et merveilleux et son rôle dramatique.

De l'Arcadie à Naples (Parthénope)

L'ambiance du début de la pièce qui pourrait bien être idyllique est tout de suite troublée par l'irruption d'un Sauvage, Bardinelo, qui s'enfuit avec un chevreau et est poursuivi par deux bergers vociférateurs, Ergasto et Pradelo. Puis Lisena, la belle bergère, fait son entrée en courant, demande la protection des bergers car Bardinelo la poursuit. Elle est aimée de Pradelo (mais elle ne l'aime pas), tandis que Silvero aime Belisa. Nous apprenons alors qu'en matière d'amour les choses ne vont pas de soi, puisque Belisa aime Belardo, mais que Lisena l'aime aussi. Silvero, on s'en doute, se désespère de voir que Belisa aime Belardo et vice versa, et que son stratagème ne sert à rien (les rendre jaloux en faisant semblant d'aimer Lisena et d'en être aimé). Le recours à la magie se présente donc comme l'ultime tentative d'un amoureux éconduit. Silvero invoque son "père", le magicien Felicio, de la sorte :

> Oh, grand Felicio! Toi qui du ciel et de la terre
> Partages et mesures les secrets - en les voyant -
> Que notre mère en son sein renferme.
>
> (Acte I)[5]

Felicio est un mage qui vit caché, à la fois nécromancien et astrologue. Il aurait connu la mère de Silvero en se transformant en cygne, et son fils aurait été nourri du lait d'une de ses chèvres. Les didascalies nous renseignent sur le décor - une grotte - et les effets sonores et visuels : trois ou quatre fusées de feux d'artifice précèdent l'apparition du mage ou magicien. Felicio dit à son fils qu'il va l'aider, qu'il a beaucoup de pouvoirs ("...j'arrête le cours de nombreux fleuves"[6]). Le magicien invite alors son fils à pénétrer dans sa grotte - privilège seulement concédé à un fils - et l'assure que Belisa cette nuit-même va changer d'avis... Entre-temps, nous apprenons que le Sauvage a enlevé Belisa, et Lisena, et qu'il les emmène dans sa grotte. Belardo déjà devant la grotte de Bardinelo est rejoint par trois autres bergers, Ergasto, Pradelo et Quirardo. Il veut entrer dans la grotte pour secourir Belisa, muni d'une corde pour retrouver son chemin, tel un Thésée allant à la rencontre du Minotaure. Quirardo fait alors une évocation sinistre de la grotte en question, en rappelant les propos de son grand-père :

> ... mille fois j'ai entendu dire
> mon grand-père que ce rocher
> était un fléau du ciel
> et de l'enfer une bouche,
> et ceux qui y sont entrés
> s'ils n'en sont pas morts

5 En espagnol : "¡Oh, gran Felicio! Que del cielo y tierra / partes y mides viendo los secretos / que en sus entrañas nuestra madre encierra" (*op. cit.*, p. 158b).
6 "que muchos rios en el correr detengo", *ibidem*, p. 159a.

en sont sortis ensorcelés.
(Acte I)[7]

Un peu plus loin, les didascalies font, en effet, intervenir les démons : "*Entre en scène une noce avec des démons et des musiciens, avec le Prince de Naples et Belisa*"[8] Le Prince de Naples se marie avec Belisa, ce qui doit le ressusciter, mais en même temps, on l'aura deviné, afflige le pauvre Belardo qui assiste au spectacle souterrain... C'est une danse endiablée, au sens propre, et Belardo boira le calice jusqu'à la lie, puisque le Prince de Naples se montre pressé de goûter aux plaisirs conjugaux. Belardo, fou de jalousie, veut intervenir, s'opposer à ce mariage insolite, ce qui lui vaut d'être roué de coups (les démons le frappent avec un *matapecados*[9]). Belardo est obligé de se rétracter, de dire que Belisa n'est pas son épouse, mais surtout il ne sait plus s'il dort ou s'il est éveillé, s'il n'est pas devenu fou, si cette noce est bien réelle ou fictive... Toujours est-il que l'Acte I s'achève sur le désarroi de Belardo, qui par-dessus le marché vient de perdre la corde qui le reliait au monde extérieur.

L'Acte II met en scène deux marcheurs, Tancredo et un Pèlerin. Tous deux évoquent la terrible épidémie de peste qui sévit sur une ville non nommée (Naples). Il y aurait à cela plusieurs causes : un enchantement ou un feu provoqué par un dragon, un savant, une odeur pestilentielle qui se dégagerait d'une sépulture ouverte... Personne n'est épargné par un tel fléau, puisque la Maison royale elle-même est décimée : le Roi, la Reine, les enfants sont morts. A la scène suivante, Belardo réapparaît tout effrayé, sortant de la grotte, et ne sachant pas où il se trouve. Nos deux marcheurs s'aperçoivent bien de l'air étrange de Belardo, et qu'il n'est pas un berger autochtone à cause de son vêtement. Ils lui demandent à quelle distance ils se trouvent de Naples, ce qui du même coup est une information précieuse pour Belardo qui n'avait aucune idée de l'endroit où il se trouvait, lui qui venait d'Arcadie... Nos deux marcheurs ne s'intéressent plus à lui, vu son ignorance et son air étrange, et poursuivent leur route, tandis que Belardo n'est pas moins décontenancé à l'air libre et près de Naples qu'auparavant dans une grotte d'Arcadie où il vit pour la dernière fois Belisa et son étrange noce. Il n'est que plus assuré d'une chose : tout ce qu'il a pu voir et sentir sous terre était de nature infernale, ce fut une noce diabolique, et tout n'a été qu' une "ombre et fiction de démons"[10]

Belardo veut entrer alors dans une autre grotte, pour se reposer, et à ce moment-là, les didascalies précisent : "*Il va entrer dans la grotte, et en sort le fantôme de Dardanio, magicien, et résonnent trois ou quatre fusées de feux d'artifice*"[11] Dardanio dit à Belardo - qu'il appelle "heureux berger" - que ses os sont restés là enterrés pendant dix siècles et recouverts de lierre, mais qu'un décret du destin avait prévu que le jour où son sépulcre s'ouvrirait, une catastrophe ou une épidémie de peste s'abattrait sur Naples. Il annonce que

7 "...mil veces a mi abuelo / le oí decir que esta roca / era un azote del cielo / y del infierno una boca / y los que han entrado en ella, / si no han muerto dentro della, /han salido enhechizados", *ibidem*, p. 161b.

8 "(*Sale una boda de diablos y músicos delante, y el* Principe de Nápoles *y* Belisa.), *ibidem*, p. 162a.

9 Littéralement, "tue-péchés". Le *Diccionario de la Lengua Española* (Real Academia Española) ne mentionne pas ce mot, ni bien d'autres dictionnaires consultés par ailleurs. J'avoue n'avoir pas lu ce mot en dehors de cette pièce de Lope.

10 "...y toda / sombra y ficción de demonios", *ibidem*, Acte II, p. 164b.

11 "(*Quiere entrar por el risco, y sale la sombra de* Dardanio, *mágico, y suenan tres o cuatro cohetes.*), *ibidem*, p. 164b.

la ville sera sauvée par Belardo, parle de la Sirène[12] (de Naples). Dardanio évoque sa science occulte, dit être l'inventeur de la magie : "Je suis Dardanio, le premier inventeur / de la magie habile et studieuse"[13] Il lui demande d'entrer dans sa grotte, parce qu'il veut lui montrer un serpent enchanté et très venimeux qu'il lui faudra tuer pour délivrer Naples du fléau qui l'accable.

A la scène suivante, le comte Rodulfo et Julio se demandent ce qui a bien pu provoquer une telle calamité sur Naples : un péché, une tyrannie? Le comte a donné l'ordre d'exiler les pécheurs impénitents pour faire cesser la peste (ces pécheurs sont un argousin, un gitan, deux souteneurs, deux prostituées, un entremetteur, un voltigeur). Un effet spectaculaire intervient ensuite, avec un aigle royal qui traverse la scène de part et d'autre portant un billet dans son bec, pour aller se poser sur la porte du palais royal. Le papier en question annonce l'arrivée d'un sauveur, un berger, qui sera roi de Naples :

A Naples est venu,
Ni par terre ni par mer,
Qui n'a suivi que sa propre volonté,
Et cet homme vous le trouverez
Berger uniquement par l'habit.
Du serpent qui causait
Cette farouche pestilence
Il a la tête dans sa main.
(Acte II)[14]

Puis nous retrouverons l'autre magicien, Felicio, qui sort de sa grotte avec une dague, et qui apparaît à Silvero. Felicio raconte à son fils que Belardo n'est pas mort, que le ciel l'a empêché de faire ce qu'il voulait, qu'un dieu est intervenu pour donner à Belardo la couronne de Naples. Il va donc l'envoyer à Naples avec la dague pour tuer Belardo. Felicio lui dit aussi qu'il verra sa mère défunte. Quant à la belle bergère mélancolique Belisa, nous savons qu'elle est disposée à s'en aller, à quitter les lieux qui lui rappellent Belardo, et Lisena l'accompagnera en Italie. Nous revenons à Belardo qui sort de la grotte italienne avec une épée, ses habits de berger, et une tête de serpent, guidé par un "noir esprit". Il ne tarde pas alors à être accueilli en sauveur par le comte Rodulfo, les sénateurs, la population en liesse. Les exilés, du coup, s'en reviennent, puisque l'ordre et la sérénité vont à nouveau régner sur Naples.

A l'Acte III, nous apprenons par le Comte lui-même qu'en dépit de sa naissance obscure le nouveau Prince de Naples (Belardo) a une noblesse indéniable, et qu'il la doit à sa propre personne. En outre, le prince doit se marier avec Emilia, la fille du roi de Rome. Nous revenons à Belisa qui se faisant appeler Fabia se voit courtisée par Montano, un vieil

12 Selon la Mythologie grecque, les Sirènes étaient filles du fleuve Achéloüs et de la muse Calliope, et ordinairement au nombre de trois : Parthénope (d'où sera tiré le nom de Naples), Leucosie et Ligée, noms évoquant la candeur, la blancheur et l'harmonie. La Sirène appelée Parthénope qui habitait dans le golfe de Naples et ne put séduire Ulysse se précipita dans la mer, et donna son nom à la ville ancienne de Naples (qui vient de Neapolis). Les habitants lui firent un sépulcre sur le rivage, et il en est question dans cette *comedia*.

13 "Dardanio soy, el inventor primero / de la mágica diestra y estudiosa", *ibidem*, II, p. 165a.

14 "A Nápoles ha venido, / ni por tierra ni por mar, / quien su voluntad ha sido, / y éste le vendréis a hallar / pastor en sólo el vestido. / De la sierpe que causaba / esta pestilencia brava / trae la cabeza en la mano.", *ibidem*, p. 167a-b.

homme tout comme Frominio qui l'a recueillie et lui a confié ses oies. Le Roi, ou Prince, parti chasser rencontre Belisa sans la reconnaître (si elle l'a reconnu) et Lisena ("Pinarda"). Cela a provoqué une certaine panique, et des oies se sont perdues. Le Roi promet à Belisa de réparer le préjudice causé en lui offrant un jars en or. Belardo s'appelle maintenant "Parthénope" depuis qu'il a été fait Roi par la Sirène (ou Dame) de Naples. Silvero et Pradelo arrivent à Naples pour tuer Belardo ("grâce à la faveur et la science de Felicio"[15]). Ils sont invisibles, et donc tout à fait capables de tuer Belardo. L'on sait déjà que le Roi de Naples doit se marier avec la fille du Roi de Rome, Emilia. Frominio envoie Fabia (Belisa) vendre des oies à l'occasion des noces royales. Le Roi raconte au Comte un rêve étrange qu'il vient de faire : la grande Sirène de Naples lui est apparue, chantant et jouant de la harpe, et prophétisant sa mort... Elle le prévient qu'un homme veut le tuer par traîtrise, un homme de sa propre terre et de son propre sang. Pour l'en empêcher, elle lui donne une bague qui rendra visible la dague invisible. Il s'agit là aussi d'une bague magique, d'une pierre précieuse d'une origine bien mystérieuse... A la scène suivante, réapparaissent nos deux belles bergères, Belisa et Lisena, et Belisa est résolue à voir le Roi, et à lui rappeler sa promesse. Belardo s'étonne de l'extrême ressemblance de la bergère avec la femme qu'il a aimée, Belisa, mais ne peut comprendre comment elle pourrait être Belisa, alors que Naples est si éloignée de l'Arcadie... Le Comte revient dire au Roi que les deux "vilaines" qu'il avait mises dans sa chambre se sont enfuies, et le Roi se demande si ce n'étaient pas des fantômes. Silvero tente d'assassiner Belardo, se croyant invisible, mais la bague fait son effet de protection, et la tentative échoue. Alors apparaît Felicio, toujours avec l'effet sonore et visuel des fusées de feux d'artifice qui explosent, et le magicien explique que Silvero et Belardo sont frères, car fils du Roi de Naples et de la nymphe Niseida. Tout est clair maintenant : ce que Belardo a vu dans la grotte arcadienne - les étranges épousailles de Belisa avec le Roi de Naples - et ce qui alors l'avait tellement troublé et indigné, c'était son propre mariage!... Belisa, quant à elle, est la fille du magicien Felicio qui fut Roi d'Athènes. Silvero deviendra Roi de Rome et épousera la princesse Emilia, et tout est bien qui finit bien.

Du merveilleux avant toute chose...

Il ne me semble pas inutile de chercher à savoir ce que peut signifier plus en profondeur le merveilleux et la magie au théâtre. En fait, la *comedia* de magie qui les fait intervenir est un genre qui privilégie la notion même de spectacle, sa réalité scénique, visuelle, auditive, et mentale, car il y a un effet particulier sur le psychisme du spectateur. Le merveilleux répondrait à un besoin d'étonnement, d'évasion, de fantaisie, de rêve, plus particulièrement lié à l'enfance, ce qui a pu faire parler de "régression" infantile chez le spectateur adulte. Il est vrai qu'il y a un certain plaisir enfantin à être surpris, à assister à tous ces effets spéciaux (*atrezzi*), et ils sont nombreux dans une *comedia* comme celle du *Ganso de oro* : des pétards, des feux d'artifice, de la musique, des oies, des chèvres, un

15 "Con el favor y ciencia de Felicio", *ibidem*, p. 178b. Auparavant, Silvero évoque Naples, et la Sirène qui y a trouvé sa sépulture, trompée par Ulysse. En fait, d'après la légende, Ulysse se fit attacher à un mât de son navire, et résista au chant mortel des Sirènes qui, ayant échoué de la sorte dans leur tâche, dûrent périr et se précipiter dans la mer, d'où le nom de Sirénuses donné aux petites îles rocheuses qu'elles habitaient. Quant à Pradelo, il s'étonne de la façon dont ils ont pu arriver à Naples en partant de leur Arcadie.

aigle même qui va traverser la scène, sans parler des effets de foule, avec les nombreux figurants, un grand dynamisme avec des acrobates en action... Tout cela, s'appuyant sur une intrigue plutôt compliquée - et notre long résumé en témoigne suffisamment - fait que le spectateur de Lope (et nous, lecteurs, dans une moindre mesure, bien entendu) ne peut que se laisser aller au plaisir du spectacle, de la surprise, plaisir sans cesse renouvelé. Tout se passe, à mon avis, comme si le spectateur redevenu un enfant, pendant le déroulement de la mise en scène, retrouvait un monde disparu, aboli, magique, avec d'autres règles du jeu, des règles qui échappent à notre rationalisme quotidien. C'est, par exemple, la surprise qu'il y a à voir disparaître Belardo dans la profondeur d'une grotte arcadienne - avec l'étonnement craintif d'assister à l'étrange noce souterraine de Belisa - pour réapparaître en...Italie, près de Naples!... Le merveilleux, dans ce cas, joue et se joue de notre représentation habituelle de l'espace et du temps, apporte sa touche d'exotisme, de mystère et de fantaisie au spectateur espagnol du XVIIe siècle (ou de la fin du XVIe), de tout spectateur, quels qu'en soient l'époque et le lieu géographique.

Quant à la magie, au magicien, avec Felicio, Dardanio, leur rôle ici n'est pas des moindres. Sans eux, il n'y aurait pas de *comedia* de magie, tout simplement. Certes, Lope de Vega utilise habilement les conventions littéraires qu'il connaît fort bien, pour les mettre au service de la dramaturgie, de la mise en scène. L'ambiance initiale qui pourrait être arcadienne, idyllique, paisible, est tout de suite perturbée par l'irruption d'un "Sauvage", premier indice d'inquiétante étrangeté. Du vol d'un chevreau au rapt d'une jeune femme, il n'y a qu'un pas, et de s'enchaîner le mécanisme du merveilleux païen qui se matérialise en grottes, noces souterraines avec un Prince à "ressusciter", pouvoirs extraordinaires de deux magiciens, l'invisibilité de Silvero, la bague magique de Belardo, et même la référence à la Sirène qui a donné son nom à Naples. Cependant, un certain nombre de problèmes me semblent se poser. C'est que, si merveilleux païen il y a, comment concilier cette "échappée" vers un genre de merveilleux ancien avec le merveilleux chrétien, ou du moins avec la doctrine chrétienne alors en vigueur? Comment comprendre le personnage lui-même du magicien, les pouvoirs extraordinaires, voire diaboliques, de Felicio? Qu'est-ce que la magie, et doit-elle être condamnée ou tolérée? Lope de Vega, en tout cas, va plutôt essayer d'éluder toutes ces questions, sauf, dans une certaine mesure la nature de la magie ici professée. Du merveilleux chrétien, il n'y a guère de trace dans cette pièce qui débute en Arcadie. Tout au plus les démons qui se trouvent au fond de la grotte au cours des étranges noces souterraines de Belisa avec le Prince de Naples pourraient évoquer un élément du merveilleux chrétien, mais il n'y aura aucune intervention de Dieu, ou de la Vierge, pas plus que de saints ou d'anges. Cela dit, Belardo, qui assiste épouvanté et mortellement jaloux aux noces incroyables de sa bien-aimée, va s'exclamer et se lamenter en invoquant les Cieux et Dieu, ce qui dans le cas de Dieu est un peu ambigu tout de même. Son expression "por Dios" (pardieu) n'est guère convaincante ni crédible d'un point de vue chrétien dans un contexte arcadien (bien que perverti par l'irruption du Sauvage), où la mythologie païenne est de mise. Mais Lope de Vega fera triompher à sa façon le Bien sur le Mal, la Vérité et l'Amour, et cela peut très bien convenir aussi à la morale chrétienne, d'autant plus que des mariages (ne parlons pas de l'aspect sacramentel inexistant ici) auront lieu en série à la fin de la pièce. Grâce à l'intervention du magicien Felicio, "véritable *deus ex machina*"[16], le tout baignera finalement dans l'allégresse et l'harmonie générales, le pire ayant été évité (l'assassinat de Belardo par Silvero, comme réplique fratricide du meurtre d'Abel par Caïn, si l'on veut). Tout s'achèvera également pour la plus grande satisfaction des amants

16 L'expression est de Rinaldo Froldi, dans l'article cité *supra* (voir note 4), p. 139.

(Belardo et Belisa). Par contre, s'il va être question du genre de magie pratiquée par Dardanio, à l'acte II, quand il dit être "le premier inventeur / de la magie habile et studieuse"[17], et dans les autres interventions de Felicio, on ne sait pas toujours très bien s'il s'agit de mettre ses pouvoirs surnaturels au service du Bien (magie blanche) ou du Mal (magie noire), mais la fin de la pièce nous donne la réponse. Lope, qui dans cette *comedia* ne se prive pas de recourir au merveilleux païen, invite à peine son spectateur-lecteur à transposer - s'il le souhaite, mais sans trop insister - toute cette intrigue dans un univers chrétien où Satan n'a pas le dernier mot. Car une atmosphère païenne, trouble, onirique, et divertissante l'emporte sur toute autre considération, semble-t-il.

Il faudrait aussi tenter d'analyser cette pièce à la façon psychanalytique, et je pense à l'étude passionnante des contes de fées par Bruno Bettelheim[18] En effet, ce psychologue, psychiatre et thérapeute, voit dans les contes de fées beaucoup plus qu'une simple littérature enfantine, mais un moyen éducatif enrichissant, une aide à la formation de la personnalité de l'enfant, une véritable formation thérapeutique. Dans une certaine mesure, j'ai l'impression que les *comedias* de magie, loin de n'être que simple prétexte à pur divertissement, essentiellement spectacle d'évasion pour les adultes, comme on serait porté à le croire le plus souvent, sont en fait un genre de théâtre qui va un peu plus loin que cela, dans sa sollicitation même de l'imagination du spectateur. Je ne sais pas si elle peut remplir une fonction thérapeutique chez l'adulte analogue à celle du conte de fées chez l'enfant, ou du moins je ne pense pas qu'elle puisse avoir une telle dimension, une telle importance, mais, de toute façon, il y a trop de symbolisme à décrypter, trop de matière stimulant le sentiment, les sens et la raison du spectateur-lecteur, pour n'être qu'un théâtre foncièrement artificiel qui n'en voudrait qu'à la capacité d'émerveillement du public. Je reviens alors à la pièce de Lope, *Le jars d'or*, et de ce point de vue, je vais remarquer un certain nombre d'aspects qui mettent en jeu le mécanisme de l'inconscient, une capacité même à évoquer des archétypes au sens junguien. Ce n'est pas un hasard si les grottes jouent ici un rôle aussi primordial. Je ferai remarquer que si dans cette pièce les grottes invitent le spectateur ou lecteur à changer de plan, à plonger dans les profondeurs de l'imaginaire, de l'inconscient individuel et collectif, l'image même de la grotte comme *contenant*, représentation du sépulcre et/ou du ventre maternel, est une image, comme dirait Gilbert Durand, "lestée d'une certaine ambivalence"[19]. En effet, le Sauvage qui enlève Belisa et s'enfonce dans une grotte, s'il fait craindre à Belardo le pire - le viol de sa bien-aimée - déclenche assez vite cette association de la grotte au ventre, voire à l'organe féminin. L'étrange Prince de Naples qui veut s'empresser de goûter aux joies physiques de l'hyménée avec Belisa se prête également à cette connotation sexuelle de la descente dans la grotte. Au risque de me tromper, et en me réservant le droit d'affiner mon analyse un jour, tout se passe comme si Belardo devait faire une quête initiatique, affronter de terribles épreuves, avant de pouvoir être récompensé, d'obtenir définitivement la main de Belisa. N'oublions pas que Belardo doit affronter un monstre à l'intérieur d'une grotte napolitaine, probablement un serpent (ou dragon) source des maux pestilentiels qui se sont abattus sur la ville. Il y a une plongée au

17 Voir *supra* note 13.

18 Il est l'auteur d'un ouvrage important sur les contes de fées, leur signification dans la maturation psychique de l'enfant (donc de l'adulte), *Psychanalyse des contes de fées*, (trad. française), Robert Laffont, Paris, 1976. Le titre américain original suggère directement le merveilleux : *The Uses of Enchantement*, New-York, 1976.

19 *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1984 (1ère édition 1969), Livre deuxième, "Le régime nocturne de l'image", p. 275.

fond de la terre qui fait écho aux forces obscures du *Ça*. En même temps, c'est aussi une obligation pour un adulte d'affirmer son autonomie en se dégageant de la volonté des autres, en déjouant leurs pièges, en se servant au maximum de ses propres forces. C'est la consolidation du *Moi*. Certes, la leçon que j'en tire est un peu biaisée : si Belardo arrive à épouser Belisa, contre vents et marées, il ne le doit pas qu'à ses propres forces : il y a l'intervention de la toute-puissante magie, celle de Felicio. Mais Felicio dit lui-même avoir agi comme instrument d'une volonté supérieure, céleste. C'est la "vérité obscure" qui triomphe contre toutes les vicissitudes de la Fortune. On peut aussi estimer que Belardo voit son amour profond, sincère, authentique, récompensé de la sorte, par le mariage final, et la bague magique qui lui permet de rendre visible la dague assassine à la fin de la *comedia*, la promesse du jars d'or, la victoire du héros, correspondent aussi à la fin d'un processus psychologique et moral où les vertus sont reconnues comme telles. Le berger arcadien Belardo devient Roi de Naples et la bergère Belisa - alias gardienne d'oies - une reine, tandis que Silvero n'était pas vraiment le fils de Felicio. En fait, Silvero et lui étaient fils du Roi Trasandio, et de la nymphe Niseida, donc frères, et Felicio les avait élevés. Quant à Belisa, elle aussi était de sang royal, car fille de Felicio, qui fut Roi d'Athènes... La jeune fille, l'héroïne principale, Belisa, dont nous ignorerons la couleur des cheveux (mais je serai prêt à parier que sa chevelure doit être dorée, comme dans les contes de fées...), est elle-même entraînée dans une forme de quête parallèle à celle de Belardo, jusqu'au moment où elle aussi aura triomphé des épreuves, et finira par être reconnue par le nouveau Roi de Naples, Belardo, son amant arcadien. La bergère - à l'instar de Belardo - était une Princesse et elle sera Reine. Le jars d'or permet ces retrouvailles providentielles et place leur destin royal et sentimental sous le signe de la pureté inaltérable, de la richesse spirituelle. Certes, cette reconnaissance filiale et finale, *in extremis*, vient donner une solution on ne peut plus satisfaisante à l'angoisse latente qui, d'une part, faisait attendre et redouter le meurtre de Belardo par un ennemi invisible et terriblement jaloux, d'autre part, compatir à la tristesse de Belisa si éloignée - même socialement - de son royal amant qui doit épouser une autre femme qu'elle (Emilia, la fille du Roi de Rome). Je peux reconnaître dans cette *comedia* un schéma structurel propre à un certain type de contes de fées : le héros (Belardo) tue le dragon ou le serpent (au fond d'une grotte), ce qui va le constituer en Sauveur du royaume de Naples, lui ouvrir les portes de la royauté, lui permettre de s'unir à la belle Princesse chère à son cœur (Belisa), et par la même occasion assurer à son peuple la paix, la justice et la fraternité. La conclusion du *Jars d'Or* est aussi conforme à celle de maints contes de fées : le triomphe du héros et sa récompense illustre le rapport étroit entre son état psychologique et la société dont il va avoir la responsabilité. Naples a retrouvé le calme, la santé, l'harmonie sociale, tout comme le Roi Belardo réalise son désir le plus cher en s'unissant enfin à sa princière bien-aimée. Certes, de la sorte, le spectateur ne peut être que satisfait, les bons et vertueux étant récompensés, s'il n'y a pas vraiment de méchant, car Silvero, tout compte fait, n'a été que le jouet du destin, et il ignorait qu'il voulait assassiner son frère. Le Sauvage qui emporte Belisa au fond d'une grotte, la peur du viol de sa bien-aimée, le pseudo-mariage souterrain avec un Prince de Naples quelque peu diabolique (son double imaginaire), les démons qui le frappent, la dague invisible de Silvero, la haine mortelle de celui-ci, tout cela montre au spectateur adulte que la vie sociale est faite de nombreuses embûches, que l'on est parfois son propre ennemi, et que la personnalité de chacun doit lutter pour s'affirmer et obtenir satisfaction, dans tous les domaines. Y compris le domaine sentimental : l'amour de Belisa, leur bonheur à deux, ne s'obtiendra définitivement qu'au prix de peurs, d'efforts, et de la persévérance. Le hasard qui met Belisa sur le chemin du roi Belardo, la promesse de la dédommager en or, le jars d'or qui donne

son titre à la pièce, et la rencontre finale à l'occasion des fêtes données pour le mariage de Belardo avec la fille du Roi de Rome, tout cela - doit penser le lecteur d'aujourd'hui ou le spectateur d'hier - est trop beau pour être vrai, tout cela n'est vrai que dans l'imagination du poète, mais... à y regarder de plus près, derrière l'apparence théâtrale et magique se cachent les aspirations les plus secrètes de chacun d'entre nous, le désir légitime de réaliser ce que l'on croit être son bonheur, la complexité de l'intrigue soulignant celle de la vie hors théâtre. En fait, la *comedia* de magie renvoie aussi, à sa manière, au monde de l'enfance, à une mentalité pré-rationnelle, au psychisme en train de se constituer, et la rationalité de l'âge adulte ne s'est édifiée elle-même qu'à partir de croyances, de peurs, d'imaginaire, d'une mentalité où l'enfant est roi. Et le merveilleux rappelle à l'adulte que l'enfant enfoui en lui trouve dans ce genre de spectacle matière à jubilation, étonnement, et crainte aussi. Comme dans les contes de fées, comme dans les romans de chevalerie autrefois, comme dans ces films d'action d'aujourd'hui où au prix des pires épreuves le héros doit triompher de toute façon. Et Lope de Vega avec *El ganso de oro* n'a pas cherché à transmettre un message philosophique important, bien évidemment, mais à divertir, étonner, distraire son spectateur, lui rappeler son âme d'enfant pas totalement abolie, et un bien étrange plaisir ressuscité, l'éphémère instant d'une représentation théâtrale, le temps d'une lecture. "A cœur vaillant, rien d'impossible" semble suggérer la morale de cette pièce. Il faut imaginer le spectateur d'une *comedia* de magie heureux. Le temps d'un spectacle.

Christian ANDRES
Université de Picardie Jules Verne

MAGIE ET ILLUSION DANS *LA CASA DE LOS CELOS Y SELVAS DE ARDENIA* DE MIGUEL DE CERVANTÈS

La casa de los celos y selvas de Ardenia, de Cervantès, est loin d'être la *comedia* la plus en vue, délectable et appréciée par un public friand de théâtralité et de divertissement. A vrai dire, même si les personnages fictionnels y sont variés et dynamiques, la vigueur qu'ils apportent se voit limitée par une intrigue tout juste dégrossie, insipide, et bien immature. Domingo Ynduráin fait de la médiocrité le maître mot de cette œuvre, qu'il juge « bien mauvaise », et ceci, à tout point de vue[1]. Ainsi, de prime abord, on ne pourrait y trouver qu'un bien piètre intérêt, si l'on prête attention aux divers avis qui furent émis à son sujet. Notre objectif n'est pas de nous fondre dans l'opinion commune, mais d'essayer de démontrer, au contraire, que l'on peut cependant en extraire une certaine beauté qui, malheureusement, fut amoindrie par une relative médiocrité tant qualitative que dramatique. Son intérêt parut aussi diminué quelque peu par la prolifération d'autres créations théâtrales nées de dramaturges de renom tels que Lope de Vega ou Tirso de Molina, qui donnèrent au théâtre du Siècle d'Or toute la magnificence qu'il méritait.

Il est vrai qu'une première lecture de cette pièce, où alternent humour pastoral, faits historiques et intrigue alambiquée, ne captive pas vraiment l'attention du lecteur, lequel se sent *illico* quelque peu décontenancé, se perd et se laisse entraîner dans un méli-mélo fait d'illogisme, de manque de rigueur et d'étrange confusion. Mais, grâce à une seconde lecture, si l'on fait totale abstraction de toutes ces imperfections, l'on se rend compte que les personnages qui l'alimentent en vitalité et dépendent du décor qui la profile, rehaussent la qualité dont on la prive jusque là si injustement. Ce qui équivaut à une grande bévue selon nous. Consacrons-nous donc à ces deux éléments importants qui méritent d'être étudiés minutieusement.

La pièce s'articule autour de vingt-huit personnages, de premier et de second plan. Une étude comparative démontrerait que Cervantès surprend agréablement par le nombre considérable de personnages qu'il fait intervenir dans ses *comedias* par rapport à d'autres dramaturges de son temps. Le premier acte s'ouvre sur les complaintes de Reinaldos, insatisfait, fâché et humilié suite au mépris que Roldán et Galalón lui ont témoigné[2]. Cette entrée en matière sombrerait dans une totale monotonie si Cervantès n'avait pas

---

1 Pour l'ensemble de l'article, nous avons utilisé, pour plus de facilité, *Obras completas*, t. II, Miguel de Cervantès, Biblioteca Castro, 1993. L'introduction fut confiée à Domingo Ynduráin. Le critique, pour qualifier l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Cervantès, apporta un jugement très dépréciatif en considérant que : *« A juzgar por lo que conocemos, el teatro de Cervantes no parece una maravilla : la gama va desde La casa de los celos, mala desde todo punto de vista, hasta El rufián dichoso, que es entretenida a medias, o hasta Pedro de Urdemalas, la más entretenida y viva »*, *(« D'après nos connaissances, le théâtre de Cervantès est loin d'être une merveille : la gamme s'étend de La casa de los celos, mauvaise à tout point de vue, jusqu'au Rufián dichoso, à moitié distrayante, ou jusqu'à Pedro de Urdemalas, la plus intéressante et vivante »)*, p. XIV de l'introduction.

2 Roldán est le fameux Roland de Roncevaux et Reinaldos son cousin Renaud.

subtilement fait intervenir un page dont la préciosité de l'intervention fera prendre une tout autre tournure à l'action dramatique, mais aussi à la qualité psychologique de certains personnages moteurs de cette pièce. L'arrivée précipitée de ce page - traduisant un sentiment d'urgence et de nouveauté - annonce l'inhabituel, la surprise, ainsi qu'une accélération soudaine de l'action :

Paje	*Señor, si quieres ver una ventura* *que en la vida se ha visto semejante,* *ponte a este corredor, que te aseguro* *que es aventicio hermoso y elegante.*[3]
[Page	Seigneur, si tu veux voir une merveille qui n'a rien de semblable en cette vie, mets-toi à ce balcon, car je t'assure que c'est là chose belle et élégante]

Le page met en jeu sa réputation en qualifiant d'unique ce qu'il y a à voir sur un ton on ne peut plus éloquent. Il n'y a qu'à en juger par la réflexion suivante de Reinaldos :

Donoso ha estado este paje ![4]
[Comme ce page a été gracieux !]

La venue soudaine sur scène d'un personnage féminin, fait de mystère et d'inattendu, entrave la parole tant il suscite un étonnement vif et inexpliqué :

Reinaldos	*¡Cuán sin aliento viene aqueste paje !*
Paje	*Yo le juro* *por vida de mi padre. Trae delante* *una diosa del cielo dos salvajes* *que sirven de escuderos y de pajes ;* *una que debe ser su bisabuela* *viene detrás sobre una mula puesta.* *Digo que es cosa de admirar.*[5]
[Renaud	Comme ce page arrive tout essoufflé !
Page	Je le jure sur la tête de mon père. Droit devant arrive une déesse venue du ciel accompagnée par deux sauvages qui lui servent d'écuyers et de pages ; une vieille femme qui doit être son arrière-grand-mère suit derrière, montée sur une mule.

[3] Ed. déjà cité, p. 268.
[4] *Ibid., ibidem.*
[5] *Ibid., ibidem.*

Je dis que c'est là chose admirable]

Cette *« diosa de los cielos »* peut être jugée de deux manières distinctes, soit comme une *divinité fabuleuse* soit comme une *femme d'une beauté majestueuse*. Quoi qu'il en soit, dès son entrée sur scène, elle n'est déjà plus un simple personnage puisque, suite à la description qu'en fait ce page, elle n'est plus femme du quotidien, mais chose du surnaturel, apparition rare et inaccoutumée, élevée au rang de divinité, liée au monde de l'intelligible, merveille par l'onctueuse beauté de son corps qui trouble dès un premier regard les sens du sexe opposé. Dans cette pièce, tout repose sur l'observation. L'émerveillement est accentué par la présence d'humbles serviteurs, d'une femme âgée et de précieux accessoires visant à rassurer le regard du spectateur charmé par cette céleste apparition comme si elle n'était qu'un doux songe éphémère. L'empereur Charlemagne ne pourra qu'en rester stupéfait à son tour, le regard perdu, et admiratif pour sa beauté plastique :

Emperador	*Digo que trae gallarda compostura,* *y que es gallardo el traje y peregrino,* *y que si llega al brío la hermosura,* *que pasa de lo humano a lo divino.*[6]
Empereur	[Je dis qu'elle est d'une grâce rare, tout comme ses vêtements, si son courage est comme sa beauté, elle n'est plus femme mais divinité]

Cette étrange personne n'a donc pas besoin d'user de sa voix pour plaire, puisque sa sensualité tant corporelle que gestuelle suffit amplement pour conquérir, stupéfier et adoucir le cœur de quiconque lui lance un regard, et ceci, à sa première apparition. La description de cette merveille féminine est évoquée par le biais d'une conséquente didascalie :

> *Y han de haber comenzado a entrar por el patio Angélica la bella sobre un palafrón, embozada y la más ricamente vestida que ser pudiere ; traen la rienda dos salvajes vestidos de hiedra o de cáñamo teñido de verde ; detrás viene una dueña sobre una mula con gualdrapa ; trae delante de sí un rico cofrecillo y a una perrilla de falda ; en dando una vuelta al patio, la apean los salvajes,y va donde está el emperador...*[7]
>
> *[Ils ont commencé à entrer dans la cour: la belle Angélique sur un palefroi, voilée et vêtue le plus richement qu'elle puisse l'être ; deux sauvages habillés de lierre et de chanvre vert*

6 Voir p. 268-269.
7 Voir p. 268.

> *tiennent les rênes de sa monture ; derrière vient une duègne sur une mule dont le dos est abrité par une couverture, elle a devant elle un précieux coffret bien rempli et un chien de manchon. Après qu'Angélique eut fait un tour dans la cour, les sauvages l'aident à descendre de sa monture et celle-ci se dirige vers l'empereur...]*

Personnages comme spectateurs la découvrent en même temps. La description proposée ne vient que confirmer ce qu'en avait déjà dit le page. Le regard porté sur Angélica évolue : d'un plan général, la représentant sur sa fière monture, nous passons progressivement à un plan rapproché, où notre regard s'attarde sur un détail : son voile, puisqu'on en dit qu'elle est « *embozada* ». Puis, ce plan rapproché cède la place à un plan moyen où son corps devient apothéose : « *la más ricamente vestida que ser pudiere* », détail indiquant sa riche condition sociale. Cervantès apporte grand soin à sa description qui ne s'épanouit que dans la grâce: ses luxueux vêtements s'assortissent à son merveilleux corps, ce qui révèle un soupçon de finesse, de sensualité, de goût et d'harmonie chez cette femme. Ses serviteurs, par ailleurs, font contraste de par leur simplicité vestimentaire, juste faite de « *hiedra* » et de « *cáñamo* » avec la noblesse du tissu qu'elle porte. De plus, si elle est à cheval, eux sont à pied.

Angélica n'est que lumière étincelante et précieuse. Tout est fait pour la mettre en valeur et faire en sorte qu'elle soit la seule à être vue par tous ces regards intrigués et rivés sur le voile cachant précieusement ses doux traits et empêchant de lever un peu de mystère sur elle. Cervantès, par le biais de ce jeu, aiguise, réveille et agace la curiosité des personnages tout comme celle des spectateurs impuissants. L'étrange venue de cette jeune femme fort parée permet d'attirer l'attention sur un autre protagoniste : Malgesí, tout autant dérangeant dans ses actes et propos qu'intrigué par l'effet d'attraction, et quasi divin, que cette femme suscite sur tout son entourage. Pendant que tous sont soumis à cette fraîcheur idyllique, il semble le seul à ne pas laisser à son ardeur masculine le droit d'empiéter sur sa raison. Sa lucidité et sa méfiance, qui échappent aux autres, révèlent sans doute un pouvoir réel, dont nous ne savons pas encore s'il lui est inné ou offert par de curieuses forces diaboliques. Ce n'est qu'à travers cette didascalie que nos doutes s'estompent et que la réalité reprend le dessus sur l'incertain :

> Apártase Malgesí a un lado del teatro, saca un libro pequeño, pónese a leer en él, y luego sale una figura de demonio por lo hueco del teatro y pónese al lado de Malgesí...[8]
> *[Malgesí s'isole dans un coin de scène, sort un petit livre, se met à le lire, puis, dans un coin, surgit une figure de démon qui se met à ses côtés...]*

Malgesí n'est donc pas doué par nature, mais à la suite d'un présupposé pacte avec le Malin, ce que nous déduisons pleinement, même si le théâtre, à la différence de l'histoire,

8 *Ibid., ibidem.*

passe sous silence le cheminement nécessaire pour devenir sorcier. Disons, en somme, que le théâtre, de temps à autre, se veut bien moins expressif en la matière et ne se contente que d'épurer la personnalité du sorcier, sans aucun approfondissement, à notre grand regret. Le simple fait de le laisser entendre devrait susciter toute la peur que ce genre de personnalité engendre. Le dramaturge insiste bien sur l'aspect dangereux, obscur et artificiel de cette science de l'au-delà qui oblige l'expérimenté sorcier à se retirer dans un coin de scène, isolé des autres personnages, s'il veut obtenir de ses pouvoirs grande satisfaction. Il s'agit donc de pratiques qui ne peuvent se réaliser que dans l'isolement le plus total et à l'abri de tout regard badaud et indésirable. Soulignons cet autre effet de contraste qui existe entre la petitesse du livre magique et la richesse divinatoire ou le grand savoir que Malgesí y puise, une possibilité qui ne doit sans doute pas être donnée à tous. La présence d'un démon souligne davantage l'aspect malsain et dangereux de telles pratiques ainsi qu'une grande complicité avec ce magicien qui batifole avec l'interdit. D'emblée, le ton de la pièce est annoncé. A l'opposé d'autres *comedias* où les *« hechiceros »* n'utilisent la science du Diable qu'à des fins purement dévastatrices et belliqueuses, Malgesí, dans un premier temps, ne s'en sert que dans un but divinatoire et préventif. Le petit livre est une aide précieuse qui lui révèle ce qu'il ne pourrait jamais savoir par lui-même :

Malgesí	*¿Si viene con mixtura de cautela tan grande novedad ?*
Emperador	*Poco te cuesta saberlo, si tu libro traes a mano.*
Malgesí	*Aquí le tengo, y el saberlo es llano.*[9]
	.....
Malgesí	*¿Aventura es aquesta ? Es desventura.*
Emperador	*¿Qué dices, Malgesí ?*
Malgesí	*No determino aún bien lo que es.*[10]
[Malgesí	Si par hasard cette si grande nouveauté renfermait quelques mauvaises surprises ?
Empereur	Il te coûte peu de le savoir, si tu as ton livre à portée de main.
Malgesí	Je l'ai avec moi, et son savoir est immense.
	.....
	Cela un grand événement ? Un malheur oui.
Empereur	Que dis-tu, Malgesí ?
Malgesí	Je ne parviens pas encore exactement à savoir de quoi il s'agit]

Comme dans beaucoup de pièces de l'époque, les pouvoirs diaboliques, jugés irréprochables, ne donnent pas lieu à moquerie. Quiconque en a libre disposition n'en vient jamais à douter de leur efficacité. C'est comme s'il existait un respect mutuel, un contrat de confiance entre le « donateur » et l'« utilisateur » :

Malgesí	*Cierto que no yerra aquí mi ciencia.*[11]

9 Voir page 268.
10 Voir page 269.

[Malgesí Je suis sûr de la fiabilité de ma science]

Cervantès fait durer le mystère, de manière à garder le spectateur en haleine. Les révélations du livre magique restent floues et indécises. Déjà le beau est jugé suspect, d'où un certain danger qui peut en découler. Prototype même du sorcier qui n'agit qu'intelligemment, Malgesí ne tire profit de sa science qu'à des fins bénéfiques, un effet de paradoxe allant bien à l'encontre de l'objectif premier en sorcellerie, faisant de lui non pas un être craint mais un protecteur attentionné et serviable. Cependant, le petit livre, indispensable pour connaître l'avenir, tarde à nous renseigner sur la fameuse Angélica. Faut-il y voir là un dysfonctionnement inespéré du livre magique, l'hypothèse admettons-le la moins plausible, ou la difficulté à en savoir davantage prépare-t-elle progressivement personnages et spectateurs à un effet de rebondissement sur cette mystérieuse créature ? En tout cas, Cervantès retient brillamment et cruellement l'attention du spectateur, en graduant l'intensité dramatique qui repose seulement sur le mystère créé par un personnage qui en fait languir plus d'un :

Emperado	*¿Qué es eso, Malgesí ?*
Malgesí	*Darás a oílla*
	gratos oídos, pero no creencia,
	que esta dama que ves... Aún no sé el resto ;
	escúchala, que yo lo sabré presto.[12]
[Emperador	Qu'est-ce que tout cela, Malgesí ?
Malgesí	Ecoute-la,
	Ouvre grand tes oreilles, mais sans croire à ses propos,
	car cette dame que tu vois... Je ne sais pas encore la suite ;
	écoute-la, car je le saurai bientôt]

La noblesse de son corps reflète celle de ses mots, flatteurs et chantants. En effet, sa toute première prise de parole est tout aussi factice, mensongère et hypocrite que l'image qu'elle donne d'elle, par le biais de gestes amples, nobles, calculés, répétés et séduisants. Suite à une trop grande volonté de perfection, tout ne semble que chimérique chez cette créature qui aguiche trop facilement l'empereur Charlemagne et qui ne l'écarte pas d'un éventuel danger, tout en feignant de lui souhaiter prospérité.

Tenter de faire la pythonisse lui va si bien que l'on en vient à s'interroger sur la sincérité de ses déclarations, mais aussi sur le but réel de sa venue qui ne doit pas être qu'amical. Il aurait été normal que sa politesse envers l'empereur ne prenne pas une tournure si exagérément élogieuse. Angélica, jouant avec les sentiments de ses interlocuteurs, se comporte comme une femme-enfant, un brin fragile et provocatrice. Quiconque, désarmé et loyal, réussira à vaincre son frère, équipé d'une lance enchantée, deviendra maître de son corps ainsi que de son empire[13]. L'alléchante proposition dont la

11 *Ibid., ibidem.*
12 *Ibid. ibidem.*

sincérité reste fort douteuse s'effectue par le recours à un ton ferme et décidé. Pour appâter davantage, il ne lui reste plus qu'à ôter le voile cachant sa grande beauté, se vendre et user d'un ton doux, enjôleur et persuasif :

Angélica	*Ea, pues, caballeros ;* *quien reinos apetece y gentileza,* *aprestad los aceros,* *que a poco precio venden la belleza* *que veis ; venid en vuelo.*[14]
[Angélica	Hé, vous, chevaliers, avides de royaumes et de douceur, préparez vos armes, car la beauté que vous voyez se vend à bas prix ; venez sur le champ]

Ce n'est qu'après un long monologue que Malgesí comprendra que cette si grande oratrice n'est en fait qu'une sorcière, dont la beauté a déjà envoûté Roldán et Reinaldos, subjugués par sa remarquable prestance et disposés à la suivre :

Malgesí	*¡Qué bien lo relata la hechicera !*[15]
[Malgesí	Comme la sorcière le relate bien !]

Conscient du danger, Malgesí sollicite l'empereur afin que cette *« maga »* soit arrêtée, mais en vain. Pour donner plus de force à ses mots, il raconte ce que lui apprit son petit livre, et les véritables intentions de cette femme qui use de sa beauté pour parvenir à ses fins, l'enjeu étant de conquérir l'empire dont elle vient de franchir le seuil au moyen d'une stratégie à la fois fine et réfléchie. L'influence d'Angélica est telle que Charlemagne ne se sent pas à la hauteur pour lutter avec une personnalité si forte. A ses dires, seul Malgesí, grâce au recours à sa magie, lui serait un concurrent de taille :

Emperador	*Las que has contado son bien espantosas ;* *más no sé remediallas,* *y es porque no las creo. A ti te queda* *creellas y estorballas.*
Malgesí	*Haré cuanto mi industria y ciencia pueda.* ..... *Mi hermano va enojado* *con Roldán ; estorbar quiero su daño.* *En laberinto he entrado* *que apenas saldré dél. ¡Oh ciego engaño,* *oh fuerza poderosa* *de la mujer que es, sobre falsa, Hermosa!*[16]

14 Voir p. 271
15 *Ibid., ibidem.*
16 Voir p. 273

[Empereur Tes dires ne sont pas du tout rassurants ;
mais je ne sais y remédier,
et c'est pourquoi je n'y crois pas. Il ne te reste plus
qu'à y croire et à leur faire obstacle.
Malgesí Je ferai tout ce que mon intelligence et ma science me
Permettent de faire.
.....
Mon frère est fâché
avec Roland ; je veux empêcher son mal.
Je suis entré dans un labyrinthe
dont j'aurai du mal à sortir. Oh tromperie aveugle,
oh puissante force
de la femme qui est, en plus de fausse, belle !]

Si les personnages renferment quelques éclats de mystère, le décor, complémentaire et original, leur est tout autant assorti. L'absence de descriptions picturales, longues et rébarbatives, permet à Cervantès d'emmener personnages et lecteurs vers un autre ailleurs géographique où l'irrationnel prédomine ainsi que l'incompréhension. Dans la seconde partie du premier acte, Bernardo del Carpio expose à Vizcaíno son page les raisons de son errance dans les profondes *« selvas de Ardenia »* dont on en dit que quelque part s'y trouve *« el gran padrón de Merlín/ aquel grande encantador/ que fue su padre el demonio »*. Ce téméraire, aurait un goût prononcé pour l'inconnu, l'inexpliqué qui le stimule et qui lui donne soif d'aventures, avide de contacts avec l'insaisissable, ce qu'il ne peut maîtriser, ce qui peut susciter peur mais aussi défis :

Bernardo *Hele de buscar y hallar,*
si mil veces rodease
estas selvas.[17]
[Bernard Je dois le chercher et trouver,
même s'il me faut fouiller ces bois
mille fois]

Ce lieu magique semble si dissimulé que Bernardo sans le savoir s'endort juste à côté. Seul Cervantès, au moyen d'une didascalie, donne cette précision au lecteur en qui il voit un fidèle confident :

> *Échase a dormir Bernardo junto al padrón de Merlín, que ha de ser un mármol jaspeado que se puede abrir y cerrar, y a este instante parece encima de la montaña el mancebo Argalia, hermano de Angélica la bella ; armado y con una lanza dorada.*[18]
> *[Bernard s'endort près du tombeau de Merlin, qui est fait de marbre jaspé, pouvant s'ouvrir et se fermer, et à ce même*

17 Voir p. 274.
18 Voir p. 275.

instant, sur la montagne, apparaît le jeune Argalia, frère de la belle Angélique, armé, et détenteur d'une lance dorée]

Le peu d'informations dont nous disposons sur le tombeau de Merlin contribue à renforcer l'aspect merveilleux qui s'en dégage. On imagine juste une dalle faite d'une matière noble et glaçante : le marbre, qui s'ouvre et se referme, symbolisant une ouverture sur un autre monde, celui de l'irréel et de l'inexplicable où sommeillent forces incertaines et diaboliques. A ce nouveau décor, s'adjoint la présence d'Argalia, frère d'Angélica, un familier du lieu semble-t-il. Ce n'est donc pas un hasard si, par la suite, le dramaturge s'autorise à faire pénétrer certains protagonistes dans ce lieu, alors que d'autres laissent passer leur tour provisoirement :

Éntranse todos, sino Bernardo, que aún duerme ; suene música de flautas tristes ; despierta Bernardo, ábrese el padrón, pare una figura de muerto, y dice...[19]
[Tous entrent, excepté Bernard, qui dort encore; on entend une musique de flûtes mélancoliques; Bernard se réveille, le tombeau s'ouvre, une figure de mort s'arrête, et dit...]

De fait, faire dormir Bernardo profondément, et ne le réveiller qu'une fois que tous sont entrés dans le « *padrón* », permet à Cervantès d'introduire un autre effet de magie : le spectre parlant de Merlin. Le « *padrón* » qui s'ouvre, et la « *figura de muerto* » (spectre) qui se déplace, créent mouvement et donnent rythme à la pièce contrastant fortement avec l'ambiance qui y règne. Ce lieu n'a rien d'attrayant ni de festif malgré les sons produits par une association de flûtes : il n'est que sombre mélancolie, monotonie, où domine un sentiment d'absence, car même les plus férus qui s'y aventurent s'abstiennent de parler. Dans ce lieu de mort, au triste visage, le spectre de Merlin intervient amicalement et judicieusement auprès de Bernardo afin de l'inciter à rebrousser chemin mais aussi et surtout pour empêcher Roldán et Reinaldos, constamment irascibles, de s'entretuer pour les beaux yeux d'Angélica, qui n'est sans aucun doute sorcière que par sa diabolique beauté. Mais bien avant de recourir aux services de Bernardo, le spectre assistant à la violente querelle qui les anime leur évite de s'entretuer grâce à un effet de magie, de manière à faire en sorte que la *comedia* ne touche à sa fin :

Vanse a herir con las espadas, salen del hueco del teatro llamas de fuego, que no los deja llegar.[20]
[Ils sont sur le point de s'entretuer, dans un coin du théâtre surgissent des flammes de feu qui les empêchent de continuer]

Lors de sa seconde intervention, le spectre n'est plus qu'une voix :

Dice el espíritu de Merlín :

19 Voir p. 277.
20 Voir p. 284.

Espectro	*Fuerte Bernardo, sal fuera,* *ya los dos en paz pondrás.*[21]
[L'esprit de Merlin dit :	
Le spectre	Courageux Bernard, sors d'ici ainsi tu les réconcilieras tous les deux]

Bernardo, par sa sortie hâtive, surprend par sa présence inattendue ces deux jaloux qui admettent difficilement qu'il est envoyé par Merlin :

Bernardo	*Aquese fuera mi gusto,* *a serlo así el de Merlín.*
	.....
Roldán	*¡Deja, que me abraso en ira !* *¿Qué es esto ? ¿Quién me retira ?* *¿El pie de Roldán atrás?* *¿Roldán el pie atrás? ¿Qué es esto ?* *¡Ni huyo, ni me retiro!*
Reinaldo	*De Merlín es este tiro.*[22]
[Bernard	Cela est ma volonté, ainsi que celle de Merlin.
	.....
Roland	Arrête, car la colère m'envahit ! Qu'est-ce que cela ? Qui me retient ? Le pied de Roland prisonnier ? Le pied de Roland derrière ? Qu'est-ce que cela ? Pas question que je fuie ni me retire !
Renaud	De Merlin est ce coup]

De même, Bernardo est protégé de tout mal :

Roldán	*No sé yo como sea,* *que contra ti no tengo alguna saña,* *ni puedo en tal pelea* *mover la espada. ¡Cosa es ésta extraña !*
	.....
Reinaldos	*De Merlín es el hecho,* *que no hay razón que valga con su encanto;* *que ; aunque fuera su pecho* *león en furia y en dureza un canto,* *si hechiceros no hubiera,* *nunca mi primo atrás el pie volviera.*[23]

21 Voir p. 285.
22 Voir p. 286.
23 Voir p. 287.

Roland — Je ne sais ce qui se passe,
car contre toi je ne ressens aucune fureur,
je ne peux même pas dans un tel combat
remuer l'épée. Que tout cela est étrange !
.....
[Renaud — Tout ceci se doit à Merlin,
car aucune raison ne vaudra son enchantement ;
car, même si son coeur
est lion en furie et pierre en dureté,
s'il n'y avait pas de sorciers,
mon cousin ne resterait jamais le pied impuissant]

Ces manifestations surnaturelles dont la finalité est de faire rire, et d'éviter un pathétisme naissant, ne contribueront principalement qu'à entretenir l'attention du spectateur, puis à apporter un renouveau à cette pièce où l'action s'enchaîne avec hâte ou dans la désuétude.

Dans le deuxième acte, Reinaldos erre fougueusement dans ces « *selvas de encantos* », à la recherche d'Angélica, dont il est fort épris. A peine le personnage a-t-il insisté sur l'étrangeté qui se dégage de ces lieux que maints bruits parviennent jusqu'à lui :

[Crujidos de cadenas, ayes y suspiros dentro.]
¡Válgame Dios ! ¿Qué ruido
es éste que suena extraño ?
¿Estoy despierto, o dormido ?
¿Engáñome, o no me engaño?
Otra vez llega al oído.
De entre estas hojas entiendo
que sale el horrible estruendo.[24]
[Grincements de chaînes, plaintes et soupirs à l'intérieur .]
Mon dieu ! Quel est cet étrange bruit
que j'entends ?
Suis-je réveillé ou en train de dormir ?
Suis-je en train de me tromper ou non?
Il me parvient aux oreilles une autre fois.
Parmi ces feuilles j'entends
sortir l'horrible grondement.]

Leur sonorité est si rauque, dérangeante et insupportable à l'oreille, parmi ces profondeurs boisées, que le personnage a l'impression de devoir lutter contre un dérèglement, un désordre sensoriel dont la cause reste indéterminée. Ces productions de sons sèment en lui trouble et impuissance, ce qui l'amène à conclure que la folie l'emporte ou que l'on joue avec lui. Le personnage, tiraillé entre réalité et monde imaginaire, se perd

24 Voir p. 300.

parmi le silence de ces bois et l'intensité des bruits qui s'y perçoivent. Le personnage perd ses repères dans un lieu où différencier la réalité de l'illusion reste une rude épreuve. Ce lieu, si chargé en mutisme, devient terre de souffrances, envahi par des gémissements proches de ceux émis par les humains. La didascalie première fait penser au martyre de Calderón : ce Sigismond de *La vida es sueño*, (*La vie est un songe)* devenu bête en état de survie et isolé du monde extérieur. Mais tout cela n'est que minutieuse préparation, pour qu'enfin, attiré par le mystère qui en découle, sa curiosité le mène jusqu'aux pieds d'une effroyable bête, qui n'est autre que la personnification de l'enfer :

Mas, ¡ay !, ¿qué boca espantosa,
terrible y extraña cosa,
es aquesta que estoy viendo ?
Mientras más vomitas llamas,
boca horrenda o cueva oscura,
más me incitas y me infamas.
A ver si en esta aventura
para algún buen fin me llamas. [Descúbrese la boca de la sierpe][25]
[Mais, aïe !, quelle affreuse bouche,
terrible et étrange chose,
est celle que je vois ?
Plus de flammes tu vomis,
bouche affreuse ou grotte obscure,
plus tu m'incites et me rends infâme.
Voyons si dans cette aventure
tu m'appelles pour une bonne fin. (*Il découvre la bouche de serpent).*]

Cette inquiétante chose - qui est bruit, bête (« *boca* »), et lieu obscur (« *cueva* ») - peu ragoûtante, effrayante, et repoussante, contraste violemment avec la lumière dégagée par ses somptueuses flammes vomies. Cette affreuse bouche envenimée et démesurée, ridiculise l'humain qui, de par sa taille, ne fait pas le poids. Malgré l'extrême laideur qui s'en dégage, Reinaldos se sent comme attiré, finissant par y entrer. Le second acte fait écho au premier, non seulement par son ambiance taciturne mais encore par le jeu des personnages. Ce n'est plus Merlin qui, cette fois-ci, s'adresse à Bernardo, mais Malgesí devenu Cerbère, gardien des portes de l'enfer, et qui s'adresse à son frère :

Malgesí, vestido como diré, sale por la boca de la sierpe.

Reinaldos	*¡Éste si que es mal encuentro !*
	¿Quién eres?
Malgesí	*Soy el Horror,*
	portero de aquesta puerta,

25 Voir p. 300-301.

adonde vive el temor
y la sospecha más cierta
que engendra el cielo de amor.
Soy ministro de los duelos,
embajador de los celos,
que habitan en esta cueva.[26]

Malgesí, vêtu comme je vais dire, sort par la bouche de serpent.

....

Renaud	Voici une bien mauvaise rencontre ! Qui es-tu ?
Malgesí	Je suis l'Horreur, le gardien de cette porte, où vivent la crainte et le doute le plus certain qui engendre le ciel d'amour. Je suis le ministre des duels, ambassadeur de la jalousie, qui habite dans cette grotte.

La tristesse musicale qui se diffuse dans cette grotte sulfureuse s'associe aux tristes accoutrements dont sont parées les disgraciées figures allégoriques qui la peuplent (« *el Temor* », la « *Sospecha* », la « *Curiosidad* », la « *Desesperación* » et « *los Celos* »[27]) dont la plus importante reste celle de la Jalousie, aussi redoutable que redoutée :

[Suena la música triste, y salen los Celos como diré, con una tunicela azul,
pintada en ella sierpes y lagartos, con una cabellera blanca, negra y azul.]

Mas veslos salen : advierte
que cuanto con ellos miras,
amenazan triste suerte,
ciertos y luengos pesares,
y al fin desdichada muerte.
Todos sus secuaces son,
puestos en comparación,
de sus males una sombra,

26 Voir p. 301.

27 Dans l'ordre : la Crainte, le Doute, la Curiosité, le Désespoir et la Jalousie). Les dramaturges de l'époque font très souvent intervenir ces personnages dans les *autos sacramentales* (représentations dramatiques s'inspirant de l'Écriture Sainte, données lors des cérémonies de la Fête-Dieu en Espagne).

que, puesto que nos asombra,
no desmaya el corazón.
Toca su mano y verás
en el estado que quedas
diferente del que estás,
y tal quedes, que no puedas
ni quieras ya querer más.[28]

[La triste musique se fait entendre, puis sort la Jalousie comme je vais dire, vêtue d'une tunique bleue sur laquelle sont peints des serpents et des lézards. Elle a une chevelure blanche, noire et bleue.]

[Mais tu la vois sortir : je t'avertis
que dès l'instant où tu la regardes,
elle te menace d'un triste sort,
de certains et de longs chagrins,
et à la fin d'une malheureuse mort.
Tous sont ses acolytes,
mais comparés à elle,
leurs maux ne sont que pâle reflet,
car, en plus de nous faire peur,
elle nous fait défaillir le cœur.
Touche sa main et tu verras
dans quel état tu restes
différent de celui dans lequel tu es,
et tel tu resteras, que tu ne pourras
ni ne voudras désormais aimer plus.]

A la grande surprise de Malgesí, la si réputée infâme et nuisible figure allégorique n'exerce pas sur Reinaldos l'effet tant espéré et si négatif qu'il lui avait annoncé. Non pas parce que sa science ne vaut rien mais parce qu'elle est concurrencée par une autre, tout aussi puissante, exercée par Merlin, magicien bien plus capable que lui et désireux de protéger notre paladin :

Merlín	*Malgesí, ¡cuán poco sabes !*
	Mas yo haré que no te alabes
	de tu invención, aunque extraña.
	Pártete de esta montaña,
	antes que la vida acabes.[29]
[Merlin	Malgesí, comme tu sais bien peu !

28 Voir p. 302-303.
29 Voir p. 303.

Mais je ferai en sorte que tu ne te flattes pas
de ton invention, un tant soit peu étrange.
quitte cette montagne,
avant que je t'ôte la vie.]

Vaincu, Malgesí se soumet aux volontés de Merlin. Soucieux de donner à sa pièce beauté esthétique et culturelle, Cervantès use d'une merveilleuse conversation entre deux personnages mythologiques : Vénus, - dont l'arrivée s'inscrit dans la précipitation et l'urgence -, et Cupidon son fils, dont l'entrée sur scène ne surcharge ni n'alourdit l'action dramatique. La beauté de cette scène douce et magique est due aux diverses manifestations scéniques, suggérées par les didascalies, mais aussi à une musicalité qui se manifeste toujours dès la venue d'un personnage surnaturel :

« Parece a este instante el carro de fuego, tirado de los leones de la montaña, y en él la diosa Venus » [30]

... ...

« Suena música de chirimías ; sale la nube, y en ella el dios Cupido, vestido, y con alas, flecha y arco desarmado » [31]
[A cet instant apparaît le chariot de feu, tiré par des lions de la montagne, et dans celui-ci s'y trouve Vénus.

... ...

Une musique de chalumeaux se fait entendre ; un nuage apparaît, et dans celui-ci est le dieu Cupidon, vêtu et ailé, portant une flèche et un arc désarmé.]

Le dramaturge n'avait pas pour seule ambition d'écrire merveilleusement et d'apporter une touche poétique. Cette scène a son importance quant à l'évolution de Reinaldos. Le surnaturel permet une avancée positive de l'action. A la fin de cette seconde journée, Bernardo et son écuyer tombent sur Roldán, perdu dans ses pensées. Les personnages, impuissants et stupéfaits, assistent à une succession de manifestations surnaturelles, faites d'apparitions et de disparitions, de réalité et de vision. Roldán en est la victime, et se laisse comme emporter dans un monde qui joue avec lui, mais dont la volonté est de le sortir de cette situation. Tout repose sur la *Mala Fama* et la *Buena Fama*[32], figures antithétiques créées par Malgesí :

« Parece Angélica, y va tras ella Roldán ; pónese en la tramoya y desaparece, y a la vuelta parece la Mala Fama vestida como diré, con una tunicela negra, una trompeta negra en la mano, y alas negras y cabellera negra » [33]

30 Voir p. 304.
31 Voir p. 305.
32 Il s'agit de la Bonne et de la Mauvaise Réputation.
33 Voir p. 312.

« Aparece otra vez Angélica, y huye a la tramoya, y vuélvese, y parece la Buena Fama vestida de blanco, con una corona en la cabeza, alas pintadas de varios colores, y una trompeta »[34]
[Angélique apparaît, Roland va derrière elle ; il se met dans la machine et disparaît, et au bout apparaît la Mauvaise Réputation, vêtue comme je vais dire, d'une tunique noire, tenant une trompette noire dans la main, dotée d'ailes noires, et portant une chevelure noire.]
[Angélique apparaît de nouveau, fuit la machine puis se retourne, et la Bonne Réputation apparaît, vêtue de blanc, avec une couronne sur la tête, des ailes peintes de diverses couleurs, et une trompette.]

Si toutes deux impressionnent par leur long monologue, l'intervention la plus claire sera sans aucun doute celle de la *Buena Fama* qui conseille judicieusement Roldán :

Huye, Roldán, de Angélica, y advierte
que, en seguir la belleza que te inflama,
la vida pierdes, y granjeas la muerte,
perdiendo a mí, que soy la Buena Fama.[35]
[Fuis Angélique, Roland !, et n'oublie pas
qu'en suivant la beauté qui t'enflamme,
tu perdras la vie, et gagneras la mort,
tout en me perdant moi, qui suis la Bonne
Réputation.]

La mise en scène doit être si impressionnante que l'on imagine les visages figés de Bernardo et de son écuyer :

Bernardo	*De aventuras están llenas*
	estas selvas, según veo.
Escudero	*Viendo estoy lo que no creo.*
Bernardo	*¡Calla!*
Escudero	*No respiro apenas.*[36]
[Bernard	D'après ce que je constate,
	ces bois sont riches en aventures.
Ecuyer	Je suis en train de voir ce que je ne crois pas.
Bernard	Tais-toi !
Ecuyer	C'est à peine si j'arrive à respirer.]

Au cours du dernier acte, Malgesí, à travers des visions auxquelles il donne vie, prend plaisir à tourmenter l'âme de nos deux paladins, éperdus d'amour. Reinaldos sera le

34 Voir p. 315.
35 Voir p. 316.
36 Voir p. 312.

premier à en subir les conséquences. Les visions créées seront si proches de la réalité que le protagoniste, ne s'en étant pas rendu compte, sera prêt à mettre sa vie en jeu :

« *Suena dentro esta voz de Angélica* : »

Angélica	*¡Socorredme, Reinaldos, que me matan !*
	¡Mira que soy la sin ventura Angélica !
Reinaldos	*La voz es ésta de mi amada diosa.*
	¿Adónde estás, tesoro de mi alma,
	única al mundo en hermosura y gracia ?
	La triste barca del barquero horrendo
	pasaré por hallarte, y al abismo,
	cual nuevo Orfeo, bajaré llorando,
	y romperé las puertas de diamante.
Angélica	*¡Moriré si te tardas ; date prisa !*
Reinaldos	*¿Qué camino he de hacer, amada mía ?*
	¿Estás en las entrañas de la tierra,
	o enciérrante estas peñas en su centro ?
	Doquier que estás te buscaré, viviendo,
	o ya desnudo espíritu sin carne.

« Salen dos sátiros que traen a Angélica como arrastrando, con un cordel a la garganta ».

Angélica	*¡Socorredme, Reinaldos, que me matan !*
Renaud	.....
	¡Miserable de mí ! ¿Quién me detiene ?[37]

[*On entend à l'intérieur la voix d'Angélique* :

Angélique	Secourez-moi, Renaud, car on me tue !
	Constatez que je suis Angélique, la femme sans chance !
Renaud	Cette voix est celle de ma déesse bien-aimée.
	Où es-tu, trésor de mon âme,
	unique au monde en beauté et en grâce ?
	Je passerai, pour te trouver,
	la triste barque de l'horrible batelier,
	et dans l'abîme, tel un nouvel Orphée, je descendrai en pleurant,
	et romprai les portes de diamant.
Angélique	Je vais mourir si tu tardes, dépêche-toi !
Renaud	Quel chemin dois-je suivre, ma bien-aimée ?
	Es-tu dans les entrailles de la terre,
	ou ces rochers t'enferment-ils dans leur centre ?
	Peu importe où tu te trouves, je te chercherai, vivant,
	ou bien nu déjà esprit sans chair.

37 Voir p. 324.

Sortent deux bourreaux portant Angélique et donnant l'impression de la maltraiter ; celle-ci a une corde autour du cou :

Angélique	Secourez-moi, Renaud, car ils me tuent !
Renaud	.....
	Pauvre de moi ! Qui m'arrête ?

Rapidement le lecteur se rend compte de la fausseté de la scène : l'apparition illogique et imprévue d'une Angélique qui, soudainement, est en danger et nécessite l'aide de celui qu'elle fuit. L'amoureux poussé à bout, assiste impuissant à la mort de sa bien-aimée qu'il n'a pas pu secourir, non pas par manque de courage, mais par l'action d'une force magique l'empêchant de l'arracher à la mort. Rongé par la culpabilité, il décide de mettre fin à ses jours. Juste au moment où il s'y prépare, Malgesí lui avoue qu'il est l'auteur de son désespoir et que celle qu'il a vu agoniser devant lui n'est pas la sublime merveille qui enflamme son coeur mais sombre chimère, produit de sa science illusoire. Ce sont de délicates visions erronées dont le but est de faire en sorte que le si renommé paladin se surpasse et témoigne de la sincérité de son amour, pour une femme qui, il est vrai, déstabilise par sa beauté. D'une illusion naît l'angoisse, comme de l'angoisse aurait pu naître la mort. Après cet épisode, Reinaldos condamne, une fois de plus, les mystérieuses pratiques de son frère :

Reinaldos	*Hechicero, mal cristiano,*[38]
	.....
	sabiendo que el estilo que tú llevas
	ni le cree ni la admite el hombre cuerdo ?[39]
Renaud	Sorcier équivaut à mauvais chrétien,
	.....
	sachant que la méthode à laquelle tu as recours
	l'homme sage ne la croit ni ne l'admet ?

On attendait du duel entre Roldán et Ferraguto, meurtrier d'Argalia, un bain de sang finissant en meurtre, épisode qui normalement aurait dû se terminer ainsi. Mais le dénouement est autre : l'intervention des forces magiques permet encore d'éviter le pire :

Ferraguto	*Si me retiro, fanfarrón de Aglante,*
	el paso, sí; la voluntad no es mía.
	Por Mahoma te juro, y Trivigante
	que no sé quién me impele y me desvía
	de tu presencia, ¡Oh paladín gallardo ![40]
[Ferraguto	Si je me retire, fanfaron d'Aglante,
	le pas, oui, mais la volonté n'est pas mienne.

38 Voir p. 327.
39 Voir p. 332.
40 Voir p. 331-332.

Je te jure par Mahomet et Trivigante
que je ne sais qui me repousse et m'éloigne
de ta présence, oh vaillant paladin]

La sortie sur scène de Ferraguto permet à Malgesí de tourmenter Roldán, un peu comme il l'avait fait précédemment avec Reinaldos. Jouer avec les sentiments d'autrui l'amuse mais lui permet aussi d'éprouver son entourage. A la différence de Reinaldos, Roldán paraît bien plus lucide en déduisant que tout cela ne pourrait être que pures visions créées par Malgesí dont il ne sous-estime pas les capacités :

« Retírase Ferraguto, y, puesto en la tramoya, al tirarle Roldán una estocada, se vuelva la tramoya, y parece en ella Angélica,y Roldán echándose a los pies della ; al punto que se inclina se vuelve la tramoya, y parece uno de los sátiros, y hállase Roldán abrazado con sus pies ».

Roldán

¿Qué milagros son éstos, Dios inmenso ?
¿Es piedad del amor ésta que veo ?
Arrójome a tus pies, y en esto pienso
que satisfago en todo a mi deseo.
Coge, amada enemiga, el fruto y censo
que estos labios te dan.....
.....
« Vuélvese la tramoya, y parece Malgesí en su forma ».[41]

[*Ferraguto se retire dans la machine lorsque Roland lui donne une estocade. La machine revient, dans celle-ci apparaît Angélique, Roland se jette à ses pieds. En même temps qu'il s'incline la machine revient. L'un des bourreaux surgit, et Roland embrasse ses pieds.*

Roland

Quels sont ces miracles, Dieu immense ?
Est-ce la pitié de l'amour celle que je vois ?
Je me jette à tes pieds, et en cela je pense
que je satisfais en tout mon désir.
Prends, ennemie bien-aimée, le fruit et le tribut
que ces lèvres te donnent.....

La machine revient, et Malgesí apparaît sous sa vraie apparence.

La présence de Malgesí, à la fin de l'acte, prépare un tant soit peu Roldán au dénouement final qui l'attend :

41 Voir p. 332.

Malgesí	*Ven conmigo, Roldán ; daréte nuevas de tu bien por tu mal.*[42]
[Malgesí	Viens avec moi, Roland ; je te donnerai des nouvelles de ton bien pour ton mal.]

Ce créateur d'illusion héritera du sorcier historique son étrange moyen de transport pour voler dans les airs, que maints « *aficionados* » empruntaient pour se rendre au sabbat. Les conditions restent d'ailleurs inchangées. Le novice, s'il veut chevaucher de la sorte en compagnie du sorcier, doit renier sa foi :

Roldán	*Llévame, primo, en presuroso vuelo deste infierno de ausencia a ver mi cielo.*
Malgesí	*Arrima las espaldas a esa caña, los ojos cierra y de Jésus te olvida.*[43]
[Roland	Emmène-moi, cousin, dans les airs, depuis cet enfer d'absence jusqu'à mon ciel.
Malgesí	Monte derrière moi sur ce bâton, ferme les yeux et oublie Jésus.]

Bernardo, le protégé de Merlin, aura le privilège, pendant son sommeil d'avoir la visite de Castilla, qui lui révélera le futur qui l'attend s'il se comporte comme elle lui dit. La pièce se refermera sur un ultime effet de surnaturel annonçant au roi Charlemagne le sort qui lui est réservé, puis sur une réconciliation des deux paladins, redevenus sains de corps et d'esprit, prêts à témoigner de leur bravoure lors de nouveaux combats.

En conclusion, si l'on se remémore les divers effets de magie présents dans cette pièce, nous nous rendons compte que les critiques furent bien injustes quant aux appréciations négatives qu'ils en donnèrent. Si l'intrigue ne suscite pas un intérêt persistant, reconnaissons cependant qu'elle conserve son authentique valeur grâce aux multiples effets de magie dont il faut bien reconnaître que ce n'est qu'à travers eux que la *comedia* conserve sa fraîcheur, maladroite peut-être, mais poétique. La pièce s'illumine par la qualité de ses textes mais aussi par ses jeux de mystère et de surnaturel qui lui donnent une tout autre valeur, n'en déplaise aux auteurs de conclusions par trop hâtives qui la renièrent à tout point de vue.

Carole DUCROCQ
Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

42 *Ibid., ibidem.*
43 *Ibid., ibidem.*

LE FANTASTIQUE ET LE MERVEILLEUX DANS LE THÉÂTRE DE SHAKESPEARE : DES CROYANCES POPULAIRES AU GRAND ŒUVRE ALCHIMIQUE

Il faut se souvenir que, du temps de Shakespeare, le monde de la magie et du merveilleux n'était pas considéré comme un monde absolument à part et que la croyance aux démons, aux spectres et autres esprits n'était pas chose rare.[1] Sans doute l'époque était-elle en proie à des doutes et des angoisses, ces terribles visions qui accompagnaient les bouleversements majeurs, les douloureuses remises en question, la révision générale des valeurs que connaissait un âge en crise et en pleine mutation ; sans doute les tourments spirituels des Elisabéthains – et, plus encore, des Jacobéens – les poussaient-ils à se tourner d'autant plus volontiers vers des sources de savoir susceptibles d'étancher leur soif de connaissance – qu'il pût s'agir de magie, d'astrologie ou d'alchimie par exemple ; sans doute le désarroi et l'épouvante dans lesquels les plongeaient « le silence éternel de ces espaces infinis » (comme eût dit Pascal) et l'approche des mystères insondables – que l'homme ne manquait pas de rencontrer à tous les carrefours de la raison – favorisaient-ils ainsi le recours aux solutions que pouvaient leur proposer les sciences occultes et faisaient-ils la part belle aux croyances qui, nourries d'ésotérisme, prenaient racine dans l'hermétisme.[2] Toute la période de la Renaissance était convaincue, en effet, comme le disait le prince Hamlet à son trop rationnel ami Horatio[3], qu'

> Il y a plus de choses au ciel et sur la terre, Horatio,
> Que n'en peut rêver votre philosophie (*Hamlet*, 1.5.164-5)

et c'était donc vers des régions moins gouvernées par la raison « raisonnante » qu'il convenait de se tourner si l'on voulait avoir des chances de pénétrer les arcanes de l'âme humaine et d'accéder à la connaissance profonde des mystères de ce monde et de l'autre. Autrement dit, il y avait un désir ardent de savoir à satisfaire – cette *libido sciendi* qu'avait connue le moyen âge et à laquelle la soif de connaissance des Elisabéthains faisait largement écho –, une quête passionnée d'absolu à mener.[4]

---

1 Voir Paul Arnold, *Clefs pour Shakespeare. Esotérisme de l'œuvre shakespearienne*, Paris, Vrin, 1977. Arnold insiste beaucoup sur cet aspect des choses : « Shakespeare et son temps ne raisonnaient pas comme nous : ils tissaient dans leurs observations des croyances religieuses, des certitudes philosophiques auxquelles même le Siècle des Lumières n'a pas mis complètement fin, mais qu'il a tenté de bannir des lettres et de la science. La magie, l'astrologie, l'alchimie et la philosophie étaient considérées comme des aspects de la science : la science occulte, qu'aucun esprit sérieux n'aurait songé à distinguer de ce qu'on savait de notre actuelle science logique... », 15.

2 Voir Maurice Abiteboul, *Le Drame jacobéen et la crise de la Renaissance*, Avignon, PU, coll. « *Theatrum mundi* », 1992, 27-56.

3 Comment ne pas voir, en effet, dans le nom même d'Horatio comme un écho de cette *ratio* qu'il symbolise si bien – notamment quand il met en garde Hamlet contre les dangers et périls que pourrait constituer la rencontre avec un revenant ?

4 Voir Jean Paris, *Shakespeare par lui-même*, Paris, Seuil, 1954. Jean Paris souligne lui aussi l'importance du recours aux sciences occultes au temps de Shakespeare : « C'est qu'entre

Dans *Le Docteur Faust* de Marlowe, comme dans *L'Alchimiste* de Ben Jonson, on sent que les grandes préoccupations de l'époque demeurent « ces choses cachées et interdites à l'intelligence commune » dont il est question dans *Peines d'amour perdues*. Les poètes élisabéthains, avec la ferveur des grands mystiques, donnent voix à des aspirations spirituelles qui trahissent leur recherche éperdue d'une transcendance « ardemment désirée » : dans *La Reine des Fées* de Spenser comme dans *Astrophel et Stella* de Sidney, ce ne sont que parcours initiatiques, itinéraires mystiques, quête de l'ultime réponse. Shakespeare, lui aussi, vit dans ce monde de la Renaissance, déchiré entre sa soif d'absolu et sa foi, toujours vivace malgré les incertitudes du temps, et ses doutes et interrogations, qui risquent de menacer cet équilibre, devenu instable, que les siècles précédents avaient patiemment et victorieusement forgé. Il fallait à tout prix trouver des réponses. Tous les registres du surnaturel seraient ainsi sollicités, des croyances les plus naïves et des superstitions à bon marché jusqu'aux constructions de l'esprit les plus sophistiquées que fourniraient les théories savantes les plus élaborées, les sciences les plus « en pointe » (pour l'époque) – telles l'alchimie[5] ou l'astrologie – aussi bien que les traités de divination ou de démonologie par exemple.

C'est dans ce contexte donc, qui fait une large part – pour le meilleur et pour le pire – au merveilleux, au surnaturel et au mystère, que s'inscrit toute l'œuvre de Shakespeare et, singulièrement, que s'observe dans son théâtre le déploiement de toutes les ressources de la magie et de la sorcellerie, de tous les pouvoirs de l'outre-monde et de l'insondable, de tous les charmes et sortilèges du fantastique et des mondes enchantés.

Croyances populaires et superstitions

Même si un certain scepticisme s'exprimait parfois à l'égard de ce qui, déjà, pouvait passer pour des « contes pour bonnes femmes », même si certains esprits forts – dont Marlowe, au premier chef – se rangeaient délibérément du côté de ceux qui prenaient des distances par rapport aux croyances traditionnelles[6] – et ce au point d'être taxés d'athéisme, accusation gravissime à l'époque puisqu'elle pouvait entraîner condamnations et exécutions –, il n'est guère possible de considérer ce que nous appellerions volontiers aujourd'hui des *superstitions* autrement que comme des *croyances populaires*, et à ce titre il nous faut leur accorder toute l'importance qu'elles méritent, celle d'un témoignage sur les mœurs et même sur la vision du monde que toute une époque a connues.

Les Elisabéthains avaient pleinement conscience que leurs croyances étaient de longue date enracinées dans le terroir populaire des contes et légendes, comme l'atteste ce conseil donné à sa reine par Richard II :

> Par les lentes nuits d'hiver, assieds-toi au coin du feu
> Avec de bonnes vieilles gens, et qu'elles te content les histoires

---

l'écroulement de la foi médiévale et les premières philosophies modernes, l'esprit, menacé par son propre chaos, se voit contraint d'en appeler à une sagesse intemporelle », 87.

5 On peut citer, parmi les alchimistes les plus célèbres de l'époque, Samuel Norton, Thomas Harriot, John Dee ou Edward Kelley.

6 Rappelons la définition de Voltaire, comparant la Superstition à la Religion : « la fille très folle d'une mère très sage ». Cité in André Ruffat, *La Superstition à travers les âges*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1977, 7.

De tristes jadis, révolus de longue date (*Richard II*, 5.1.40-2).

Mais le contraire est également vrai : certains Elisabéthains, à l'esprit particulièrement critique, ne pouvaient échapper à l'irritation provoquée par ces croyances anciennes qui, si vieilles fussent-elles, pouvaient néanmoins être considérées comme « des histoires aussi vieilles que fausses [...] toutes fantaisies mensongères que le peuple est naturellement plus enclin à écouter que les Saintes Ecritures »[7]. C'est ainsi, par exemple, que, dans *I, Henry IV*, Glendower, pourtant réputé « gentilhomme estimable, / Parfaitement instruit, et initié / A d'étranges secrets » (3.1.161-3), a le don d'exaspérer Hotspur qui ne supporte pas de l'entendre proférer ce qu'il considère comme de stupides fariboles :

Parfois il m'exaspère
En me parlant de la taupe et de la fourmi,
Du songe-creux Merlin et de ses prophéties,
Et d'un dragon, d'un poisson sans nageoire,
D'un griffon aux ailes rognées, d'un corbeau qui mue,
D'un lion couchant, et d'un chat rampant
Et de tout un fatras de choses si folles
Que j'en suis jeté hors de moi (*I, Henry IV*, 3.1.144-51).

De tels propos rejoignaient, d'une certaine manière, les attaques véhémentes d'un Reginald Scot qui n'hésitait pas, dès 1584, à dénoncer, dans sa *Révélation de la Sorcellerie*, tout ce que son titre complet, fort long, soulignait d'emblée : *Révélation de la sorcellerie prouvant que les pactes et contrats des sorcières avec le diable et tous les esprits infernaux ne sont que des inventions erronées et des idées imaginaires... révélant aussi... la friponnerie des escamoteurs, enchanteurs, charmeurs, devins, jeteurs de sorts, dormeurs, alchimistes et distillateurs de philtres...* Véritable plaidoyer contre la coupable imposture des uns et l'ignorance crasse des autres, son livre attaque de front toutes les superstitions courantes que certains encourageaient, par calcul ou par lâcheté, par simple paresse intellectuelle parfois.

Bestiaire et herbier traditionnels ou fantastiques

On peut relever, parmi les superstitions et croyances populaires, nombre d'exemples tirés d'un bestiaire et d'un herbier familiers où il fut loisible aux dramaturges de l'époque, et à Shakespeare singulièrement, de puiser au gré se leur inspiration.

Un bestiaire fantastique

Comme le souligne très justement Jean Paris, « bêtes maléfiques ou bénéfiques, imaginaires ou réelles, héraldiques ou viles, charmantes ou monstrueuses, entrent d'emblée dans le jeu dramatique ».[8] Il nous faut ajouter que, le plus souvent, elles sont associées à des évocations qui mettent en jeu les grandes forces mystérieuses de la nature ou les pouvoirs magiques d'un monde baignant dans le surnaturel.

7 Cité in Jean Paris, *op. cit.*, 90.
8 Jean Paris, *op. cit.*, 91.

Dans *Othello*, Shakespeare puise généralement dans un bestiaire que nous pouvons qualifier de traditionnel, certes – et il n'y a guère que l'évocation d'un monstre innommable, celui qui figure la jalousie (« le monstre aux yeux verts, qui tourmente / La proie dont il se nourrit », 3.3.168-9), pour nous transporter hors d'un univers peuplé d'êtres (que Iago, avec sa perversité coutumière, ravale au rang de bêtes méprisables ou répugnantes) et nous mener dans un monde fantasmagorique. C'est ainsi que Iago, bien incapable, et pour cause, de fournir à Othello des preuves de la prétendue trahison de Desdémone, ne peut que dresser un tableau imaginaire – et, de ce fait, d'ailleurs, d'autant plus impressionnant – de l'inconduite de la jeune femme :

> Il est impossible que vous voyiez la chose,
> Seraient-ils aussi vigoureux que des boucs, aussi chauds que des singes,
> Aussi paillards que des loups en rut (*Othello*, 3.3.404-6).

Rien ici qui évoque un bestiaire fabuleux. C'est plutôt en effet dans les grandes tragédies qui suivront que se manifestera cette propension à verser dans un univers magique.

En fonction de quoi on trouve, dans *Macbeth* par exemple, tout un bestiaire fantastique associé à des actes de violence inouïs ou à des situations sortant de l'ordinaire :

> Un faucon, planant au plus haut des airs dans l'orgueil de son essor,
> Fut saisi et tué par un hibou chasseur de souris
> (*Macbeth*, 2.4.12-3).

Et, chose plus incroyable encore, les chevaux du roi Duncan, cette même nuit, « retournant à l'état sauvage », s'entre-dévorent :

> *Ross.* Et les chevaux de Duncan – chose certaine et très étrange –
> Si beaux, si rapides, et perles de leur race,
> Redevinrent sauvages, brisèrent leurs stalles, s'échappèrent,
> Et luttèrent contre toute obéissance, comme s'ils eussent voulu
> Faire la guerre à l'humanité.
> *Vieillard.* On dit qu'ils se sont entre-dévorés.
> *Ross.* Ils l'ont fait, à la stupéfaction de mes yeux
> Qui l'ont vu (*Macbeth*, 2.4.14-20).

Lorsque de tels prodiges se produisent, comment pourrait-on s'étonner des croyances évoquées un peu plus tard par Macbeth :

> On a vu les pierres remuer et les arbres parler.
> Des augures, des relations secrètes, ont
> Par la voix des pies, des corbeaux et des corneilles, dénoncé
> Le meurtrier le mieux caché (*Macbeth*, 3.4.122-5).

De même, sont convoqués, dans *Le Roi Lear*, toutes sortes d'animaux féroces ou de bêtes venimeuses censés, selon les croyances populaires, symboliser des traits typiques propres à certains des personnages de la pièce. C'est ainsi – pour nous limiter à trois

exemples parmi de très nombreux autres dans la pièce – que Lear, devant l'ingratitude de sa fille Gonerille, s'exclame, faisant référence à son autre fille, Régane :

> Quand elle entendra ce que tu as fait, avec ses ongles
> Elle fondra sur ton visage de louve (*Le Roi Lear*, 1.4.290-1).

Et quand il se plaint de Gonerille auprès de Régane, c'est pour la comparer à un serpent :

> (Elle) m'a jeté des regards noirs, m'a frappé de sa langue,
> Tout à fait comme une vipère, droit sur le cœur
> (*Le Roi Lear*, 2.3.153-4).

Toute cette symbolique est résumée dans ces quelques vers prononcés par Gloucester :

> Parce que je ne voulais pas voir tes ongles cruels
> Arracher ses pauvres yeux de vieux, ni ta féroce sœur
> Dans sa chair ointe enfoncer ses crocs de sanglier
> (*Le Roi Lear*, 3.7.57-8).

Il est clair que dans ces tragédies, comme dans la plupart des autres pièces de Shakespeare, ce n'est pas toujours à un bestiaire fantastique que l'on a affaire mais bien plutôt, le plus souvent, à une **utilisation des images animalières** qui prend en compte le pouvoir d'évocation de ces images, l'*impact* qu'elles peuvent avoir sur la sensibilité du spectateur, dominé alors par des impressions puissantes et violentes, la force de suggestion qu'elles recèlent, au point de créer de toutes pièces l'atmosphère troublante ou mystérieuse d'un monde fantastique.

Un herbier familier

La flore, tout comme la faune, constitue pour Shakespeare un domaine où s'expriment également, de manière privilégiée, les vieilles croyances populaires.

Il y a, certes, ces fleurs et plantes auxquelles songe Iago, dans *Othello*, lui qui sait comment perturber ceux qui ont l'âme sereine, lui qui entreprend d'instiller le poison de la jalousie dans le cœur du héros et se réjouit 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. (*Othello*, 3.3.332-5)

Rappelons aussi, parmi de très nombreux exemples, ce passage, dans *Roméo et Juliette* où le frère Laurent vante les vertus merveilleuses des herbes et des plantes que la nature prodigue dans une égale générosité à tous ses enfants :

> Je dois remplir notre panier d'osier
> Avec les herbes pernicieuses et les fleurs au suc précieux (...)
> Oh, grande est la grâce puissante qui se tient

> Dans les herbes, les plantes, les pierres et leurs réelles qualités
> (...)
> (*Roméo et Juliette*, 2.3.7...16)

Dans *Hamlet*, on se souviendra aussi de la distribution insolite de fleurs – chargée d'une symbolique lourde de sens si l'on se réfère aux croyances traditionnelles en la matière – à laquelle se livre la pauvre Ophélie frappée de démence :

> *Ophélie (à Laërte).* Voilà du romarin, c'est pour le souvenir. Mon amour, souvenez-vous, s'il vous plaît. Et voici des pensées. C'est pour la pensée (...)
> *Ophélie (au Roi)* Voici pour vous du fenouil et des ancolies. *(à la Reine)* Et voici de la rue pour vous et j'en garde un peu pour moi. On peut l'appeler l'herbe de grâce quand c'est dimanche. Non, il faut la porter d'une autre façon. Voici une pâquerette. J'aurais voulu vous apporter des violettes, mais elles se sont fanées toutes au moment que mon père est mort
> (*Hamlet*, 4.5.173-9).

Non moins symbolique, naturellement, comme le confirment les croyances populaires, apparaît l'énumération de plantes mentionnées par Cordélia évoquant la démence du vieux roi Lear rencontré sur la lande désolée où il erre, plongé dans une profonde détresse :

> Couronné d'âcre fumeterre, d'herbes des champs,
> De bardanes, de ciguës, d'orties, de fleurs de coucou,
> D'ivraie et de toutes les inutiles herbes qui grandissent
> En nos céréales qui les nourrissent (*Le Roi Lear*, 4.4.3-6).

Et Perdita n'est pas en reste, dans la célèbre scène champêtre du *Conte d'hiver* – véritable « pastorale de Pentecôte » où elle distribue des fleurs à ses invités – pour énumérer ces fleurs qu'offre son « humble jardin » : fleurs non bouturées – comme l'œillet ou la rose d'Inde, ces « bâtards de nature », produits d'un art sophistiqué –, mais bien plutôt, selon le bon usage des campagnes traditionnelles, fleurs que la sagesse populaire privilégie parce qu'elles recèlent toutes les vertus de la nature :

> L'âcre lavande, la menthe et la sarriette, la marjolaine,
> Le souci qui va se coucher avec le soleil
> (*Le Conte d'hiver*, 4.4.104-5)

... et combien d'autres « fleurs du printemps » qu'elle eût souhaité pouvoir offrir également : le narcisse, « la violette, sombre mais suave », les « pâles primevères » et les « audacieuses primeroles, la couronne de l'empereur, tous les iris / Et dans leur nombre la fleur de lys ».

Le recours aux images appartenant au domaine de la flore, on le voit, permet surtout de traduire la grande fidélité des esprits du temps à des associations traditionnelles d'où la vieille sagesse populaire, ou du moins la croyance coutumière – à la limite parfois, peut-être, de la superstition –, n'est jamais totalement absente.

Astrologie : signes du destin et funestes influences des astres

La présence de croyances superstitieuses ou de prophéties dans le théâtre de Shakespeare est, certes, une forme de manifestation de la chose religieuse. En effet, déformées ou perverties, ces croyances continuent de traduire l'obsession des hommes pour le merveilleux ou le surnaturel, en tout cas elles demeurent le reflet d'obscures et puissantes aspirations spirituelles.

La croyance en la toute-puissante influence des astres est, certes, l'un des morceaux de bravoure bien connus du célèbre discours d'Ulysse dans *Troïlus et Cressida* :

> Mais si les astres, en funeste désarroi,
> Vagabondent de-ci de-là, fauteurs de trouble,
> Quelles menaces, quels fléaux, quelles discordes,
> Quelles rages en mer, quels tremblements de terre,
> Quels ouragans, quels branle-bas, quelles terreurs
> Bouleversent, balayent, déchirent, déracinent
> L'unité, la tranquille harmonie des Etats !
> (*Troïlus et Cressida*, 1.3.94-100).

Et le grand débat de l'époque sur le pouvoir réel ou supposé des astres se trouve ainsi posé dans *Le Roi Lear*, à l'occasion de l'opposition entre Gloucester et son fils bâtard, Edmond. La croyance à l'astrologie – qui avait atteint le statut officiel de science – et aux prédictions qui pouvaient en découler n'était pas forcément considérée comme simple crédulité. C'est ainsi que, lorsque Gloucester déclare redouter les conséquences funestes des récentes éclipses de lune et de soleil, il n'énonce rien qui ait pu paraître étonnant ou ridicule à un public contemporain :

> Ces dernières éclipses de soleil et de lune ne nous présagent rien de bon : bien que la raison naturelle les puisse expliquer de telle et telle manière, la nature elle-même ne s'en trouve pas moins meurtrie par leurs effets subséquents. L'amour se refroidit, l'amitié retombe, les frères se divisent ; dans les villes, mutineries, dans les campagnes, discordes ; dans les palais, trahisons ; et le lien se rompt entre fils et père
> (*Le Roi Lear*, 1.2.96-101).

Pourtant ils ne manquaient pas les tenants de la « philosophie naturelle » qui, tel Edmond, étaient prêts à railler de tels propos et à taxer leurs auteurs de naïveté ou de crédulité. Certes Edmond, le sceptique, est un scélérat et le public pouvait légitimement hésiter à lui accorder sa sympathie et à se ranger dans le camp du « méchant », mais certains spectateurs devaient sans nul doute approuver la tirade satirique d'Edmond critiquant sévèrement – mais lucidement – « l'insigne niaiserie du monde » :

> Telle est l'insigne niaiserie du monde que, si nous nous trouvons en male fortune – souvent par le fait même de nos propres abus –

> nous faisons coupables de nos désastres, le soleil, la lune et les étoiles, comme si nous étions scélérats par nécessité, sots par compulsion, coquins, voleurs et traîtres par la prédominance des sphères, ivrognes, menteurs et adultères par obéissance forcée à l'influence des planètes et comme si nous ne faisions le mal qu'à l'instigation divine : l'admirable échappatoire pour ce maître-putassier d'homme que de mettre ses velléités lubriques à la charge d'une étoile ! (*Le Roi Lear*, 1.2.110-19).

La croyance en la toute-puissance des astres persiste cependant dans tous les esprits de l'époque et on trouve par exemple, dans *Richard III*, ces paroles par lesquelles le roi, assassin des « enfants d'Edouard », les deux jeunes princes exécutés dans la Tour de Londres sur son ordre, attribue – avec autant de mauvaise foi que de cynisme – à une mauvaise étoile la responsabilité d'une aussi affreuse destinée : « A leur naissance les bonnes étoiles étaient contraires » (*Richard III*, 4.4.216).

De même, dans *Roméo et Juliette*, le Chœur nous avertit, avant même que l'action soit lancée, que les deux jeunes amoureux, ayant eu la malchance de naître « sous une mauvaise étoile », dans deux familles ennemies, les Montague et les Capulet, un destin fatal leur est réservé :

> Or dans le sein fatal de ces deux ennemis
> Deux amants prennent vie sous la mauvaise étoile
> (*Roméo et Juliette*, Prologue, 5-6).

Dans tout le théâtre de Shakespeare se multiplient les allusions au pouvoir – généralement maléfique – des astres. Ainsi on trouve dans *Othello* cette déclaration du héros criminel qui, alors qu'il vient d'étouffer sa femme, Desdémone, semble vouloir invoquer le pouvoir funeste de la lune pour justifier son terrible forfait :

> C'est l'aberration même de la lune,
> Elle approche la terre plus près qu'elle n'avait coutume
> Et rend fous les hommes (*Othello*, 5.2.112-4).

C'est d'ailleurs à une catastrophe d'une magnitude astronomique qu'il associe la mort de Desdémone, comme si le macrocosme avait partie liée avec les événements du microcosme :

> Ma femme, ma femme ! Quelle femme ? Je n'ai plus de femme !
> Oh insupportable, oh, heure pesante !
> Il me semble qu'il devrait y avoir à présent une immense éclipse
> Du soleil et de la lune (*Othello*, 5.2.100-3).

De même, on note que Cléopâtre, en pleurs auprès d'Antoine agonisant, invoque le soleil, souhaitant le voir disparaître au moment où la mort lui arrache son bien-aimé :

> O soleil !
> Consume la vaste sphère où tu te meus ! Que la nuit couvre
> La rive changeante du monde ! O Antoine !
> (*Antoine et Cléopâtre*, 4.15.9-11).

Et encore, dans *Richard III*, à l'aube de la bataille décisive qui doit opposer Richmond à Richard, c'est une éclipse du soleil – ou du moins son absence – que redoute ce dernier. Il constate : « Le soleil ne veut pas se montrer aujourd'hui » (5.3.283). Et pour lui, il ne fait aucun doute que c'est là un mauvais présage, pour l'un du moins des adversaires :

> C'est qu'il dédaigne de briller ; car selon le calendrier
> Il devrait glorifier l'orient depuis une heure.
> Ce sera un jour noir pour quelqu'un (*Richard III*, 5.3.278-80).

Même quand l'influence des astres n'est pas à ce point funeste, il est incontestable qu'elle demeure prépondérante, ne fût-ce que pour orienter la carrière d'un personnage tel Autolycus qui, dans *Le Conte d'hiver*, attribue à sa naissance, c'est-à-dire à l'influence d'un ascendant de la planète Mercure, les particularités de son caractère et sa propension à voler : « Mon père m'a donné le nom de cet Autolycus qui, ayant été mis bas, comme moi, sous le signe de Mercure, fut lui aussi un escamoteur de menus objets » (4.3.24-6).

De même, le dialogue entre Héléna et Parolles, dans *Tout est bien qui finit bien*, est, à cet égard, fort révélateur :

> *Héléna.* Monsieur Parolles, vous êtes né sous une étoile charitable.
> *Parolles.* Moi ? Sous Mars.
> *Héléna.* C'est exactement ce que je pense : bien au-dessous de Mars.
> *Parolles.* Pourquoi bien au-dessous de Mars ?
> *Héléna.* Les guerres vous ont tant surmené que vous devez nécessairement être né bien au-dessous de Mars.
> *Parolles.* Quand il était dominant.
> *Héléna.* Quand il était rétrograde plutôt.
> (*Tout est bien qui finit bien*, 1.1.173-80).

Dans tous les cas de figure, c'est bien à l'influence des astres que l'homme était censé devoir le destin qui était le sien, comme si rien ne pouvait contrarier les décrets d'une puissance inexorable, aveugle parfois – qu'elle fût nommée hasard ou Fortune –, à moins qu'on ne lui prêtât de mystérieux desseins et qu'on y vît la main de la Fatalité... ou de la Providence. Du coup, non seulement les astres et les éclipses, mais les comètes devaient jouer un rôle capital dans le destin des hommes, comme le suggèrent par exemple, dans *Jules César*, ces paroles de Calphurnia :

> A la mort des mendiants, on ne voit pas de comètes.
> Si le ciel lui-même prend feu, c'est qu'un prince va mourir.
> (*Jules César*, .2.2.30-1).

Telles étaient, parmi les plus ancrées, certaines des croyances populaires des Elisabéthains. Les recherches les plus en pointe dans le domaine de l'astronomie, les théories et hypothèses fécondes de Copernic (et plus tard celles de Galilée) avaient beau être suivies avec passion par de petits cercles d'initiés et de savants tels Robert Recorde, John Feild, John Dee, Thomas Digges ou William Gilbert, il n'en demeure pas moins vrai que, dans

l'ensemble, et auprès du grand public, les vieilles croyances traditionnelles continuaient d'ignorer les avancées de la science moderne (« *the new learning* »), comme l'attestent les quelques exemples tirés du théâtre de Shakespeare évoqués plus haut.

Pressentiments, prémonitions, prédictions

On pourrait par exemple, dans *Roméo et Juliette*, assimiler à certaines formes de superstitions, ou en tout cas de croyances populaires, l'expression de ce pressentiment funeste qui soudain étreint l'âme de Roméo, au moment où il est sur le point de se mêler aux invités des Capulet qui offrent, ce soir-là, un grand bal masqué :

> Mon esprit appréhende
> Une conséquence encore dans les étoiles
> Et qui cruellement va commencer son cours
> Avec cette fête nocturne, et mettra fin
> A la méprisable vie que je porte en ma poitrine
> Par quelque vil arrêt de mort prématurée
> (*Roméo et Juliette*, 1.4.106-11).

Et plus loin, c'est Juliette qui, dans la scène des adieux, au moment où Roméo, au pied du balcon, s'apprête à partir en exil, est saisie également d'un pressentiment qui la bouleverse :

> O mon Dieu ! J'ai une âme de pressentiment.
> Il me semble, à présent que te voilà si bas,
> Te voir comme un mort dans le fond d'une tombe :
> Ou je vois trouble ou tu es pâle extrêmement
> (*Roméo et Juliette*, 3.5.54-7).

Et de même, dans *Jules César*, des signes, interprétés par Calphurnia comme étant de mauvais augure, épouvantent la femme de César, lui font redouter les pires choses concernant la vie de son époux :

> César, je n'ai jamais cru aux présages,
> Mais aujourd'hui ils m'effrayent. Un homme est là
> Qui, à ce que nous avons vu et entendu, ajoute
> Les horribles merveilles vues par le guet (*Jules César*, 2.2.13-6).

De telles prémonitions, ou visions oraculaires, s'apparentent en quelque façon à ces prédictions adressées à Gloucester, le futur roi Richard, dans *Richard III*, et qui, dans la bouche de la reine Margaret, telles des malédictions qui hypothéqueront gravement l'avenir, sont lourdement chargées de menaces et pèseront, le moment venu, de tout leur poids :

> Puisse le ver du remords ronger sans cesse ton âme !
> Puisses-tu, tant que tu vivras, voir des traîtres dans tes amis
> Et prendre pour tes plus chers amis de profonds traîtres !
> Puisse le sommeil ne jamais clore ton œil meurtrier
> Sinon pour qu'un torturant cauchemar t'épouvante

D'un enfer d'affreux démons ! (*Richard III*, 1.3.222-7).

La figure inquiétante et menaçante de Margaret n'est d'ailleurs pas sans évoquer les sorcières (« hideuse sorcière ridée », 1.3.164) ou harpies (« immonde harpie flétrie », 1.3.215), détentrices d'une mystérieuse connaissance des temps futurs et redoutables jeteuses de sorts maléfiques.

La faculté de prédire l'avenir, de deviner par anticipation la tournure des événements non encore advenus, relève d'une conduite magique dont on retrouve des traces dans nombre de pièces de Shakespeare. Dans *Le Roi Lear*, par exemple, il est fait allusion, à un certain moment, aux pouvoirs de l'enchanteur Merlin, ce personnage de légende que le bouffon, inopinément, au cœur même du drame, évoque en annonçant, en des paroles prophétiques, la venue d'un temps « où le royaume d'Albion / Tombera en grande confusion » (3.2.84-5). Il confie en effet à Merlin le soin de réaliser cette prophétie :

Je dirai une prophétie avant de m'en aller (*Le Roi Lear*, 3.2.79).
Cette prophétie Merlin fera, car moi
Je vis avant mon temps (*Le Roi Lear*, 3.2.95-6).

De même, dans *Othello*, le protagoniste fait allusion aux pouvoirs de divination d'une magicienne – cette même Egyptienne de qui il tenait le fameux mouchoir enchanté offert plus tard à Desdémone – qui « allait presque jusqu'à lire / Dans les pensées des gens » (3.4.55-6).

Magie, sorcellerie, envoûtement

C'est encore dans *Othello* que l'on trouve les allusions les plus insistantes à ces pouvoirs occultes dont le héros lui-même est d'ailleurs à plusieurs reprises soupçonné par Brabantio. C'est ainsi que ce dernier, s'étonnant d'apprendre que sa fille Desdémone a été séduite par Othello, s'interroge :

N'y a-t-il pas des sortilèges
Au moyen desquels les facultés de la jeunesse et de la virginité
Peuvent être abusés ? (*Othello*, 1.1.172-4).

Au cours des scènes suivantes, à plusieurs reprises, il l'accuse ouvertement de sorcellerie et s'apprête à le faire arrêter, convaincu d'avoir affaire à un « jeteur de sorts ». C'est ainsi qu'il l'apostrophe véhémentement :

O toi, hideux voleur, où as-tu recélé ma fille ?
Damné que tu es, tu l'as ensorcelée (*Othello*, 1.2.62-3)

soutenant que Desdémone n'aurait jamais cédé à ses avances « si elle n'eût été liée par des chaînes magiques » (1.2.65). Il réitère ses accusations : « Tu as pratiqué sur elle tes charmes hideux » (1.2.73) et n'hésite pas à poursuivre Othello « comme un suborneur du monde, / Comme un adepte des arts prohibés et hors la loi » (1.2.78-9). Devant le Doge, garant de la justice à Venise, il renouvelle ses accusations, les basant toujours, faute de preuves, sur les mêmes présomptions, prétendant que l'on a corrompu sa fille « A l'aide de talismans et

d'élixirs achetés à des charlatans » (1.3.60). Contre toute évidence, le chef d'accusation de Brabantio s'établit finalement ainsi :

> J'affirme donc encore une fois
> Que c'est à l'aide de mixtures toutes-puissantes sur le sang,
> Ou de quelque philtre enchanté à cet effet,
> Qu'il a agi sur elle (*Othello*, 1.3.103-6).

Mais c'est, en vérité, à la seule magie de l'amour (sans abus de langage) que le vaillant soldat doit d'avoir conquis la jeune fille, exaltée et quelque peu romanesque, qu'est Desdémone : « Telle est la sorcellerie dont j'ai usé » (1.3.169).

Toute autre, bien entendu, est la magie à laquelle ont recours les trois sorcières dans *Macbeth*. Elles apparaissent et disparaissent, toujours mystérieusement, porteuses de nouvelles ambiguës et de révélations qu'elles enveloppent dans un langage obscur, proprement sibyllin. Les mixtures qu'elles concoctent, les incantations auxquelles elles se livrent au-dessus du chaudron, les formules magiques qu'elles prononcent à tour de rôle, tout concourt à donner d'elles une image effrayante, image qui avait sans doute de quoi inquiéter même les spectateurs élisabéthains les plus sceptiques. Et pourtant, les sorcières qui surgissent devant Macbeth et Banquo, dès les premières scènes, ne sont pas d'emblée acceptées par eux comme telles. Elles 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).

Cette magie, inexistante en fait dans *Othello* et à ce point maléfique dans *Macbeth* que l'on pourrait aisément la qualifier alors de magie noire, est fortement revendiquée par Prospéro dans *La Tempête*. Il est vrai qu'il s'agira alors de cette magie blanche, c'est-à-dire bénéfique, par laquelle il fera de l'Ile, précédemment gouvernées par la hideuse sorcière Sycorax et son fils Caliban, un lieu utopique proche de la perfection, un « merveilleux monde nouveau » (« *brave new world* ») qui, pendant longtemps, fera illusion et s'enorgueillira de toutes les vertus et de tous les bienfaits d'une société idéale établie en un lieu paradisiaque. La magie qu'exerce Prospéro a cependant une ambition suprême : faire parvenir l'homme à la sagesse, lui permettre d'accéder à la spiritualité la plus haute et à la contemplation de l'harmonie universelle. Lorsqu'en fin de parcours Prospéro renonce aux charmes et à la magie banalisée de l'Ile pour miser sur le pouvoir du pardon et de la rédemption, pour en définitive confier toutes ses espérances à la prière, il accomplit l'acte magique suprême, il met en jeu dans la bataille décisive du salut de l'homme toutes les forces de sa croyance en la supériorité des valeurs spirituelles sur toute autre sorte de pouvoir, qu'il soit temporel ou fantastique :

Sans plus d'esprits pour gouverner
Ni de magie pour enchanter,
Il faudra que je désespère
Si ne m'assiste la prière... (*La Tempête*, Epilogue, 13-6).

Une telle forme de magie transcende naturellement les manifestations traditionnellement connues d'une magie entendue au sens commun du terme.

Visions oraculaires, augures, apparitions

La puissance des constructions de l'esprit est telle, on le sait, qu'elles donnent parfois naissance à des perceptions violentes qui s'apparentent à ce que l'on pourrait nommer des « visions ». 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[9] ». Ce sont, dans *Troïlus et Cressida* 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 visions épouvantables qui l'ont assaillie pendant la nuit :

J'ai rêvé de mêlées sanglantes. Cette nuit
N'a été que visions de carnages (*Troïlus et Cressida*, 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 !

9 Jean-Marie Maguin, *La Nuit dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains*, Lille, Service de reproduction des thèses, 1980, vol. I, 538.

(*Troïlus et Cressida*, 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 5, 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[10], 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).

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.

Mais tout, dans ce théâtre, ne relève pas que du fantastique : certains phénomènes hallucinatoires se présentent aussi à l'esprit de Macbeth qui, l'instant de stupeur passé, les

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

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 ?...
> (*Macbeth*, 2.1.33...51)

Les visions, 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 nécessairement 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.
> (*Jules César*, 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[11] ») :

> Ce rêve est tout à fait mal interprété.

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

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. (*Jules César*, 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 ? (*Jules César*, 4.3.273-6).

Rêves, cauchemars, augures, apparitions, l'univers de Shakespeare, à l'évidence, est peuplé de ces étranges visions au formidable pouvoir.

Spectres et puissances infernales : les forces obscures de l'outre-monde

C'est assurément dans *Hamlet* qu'est soulevée de la façon la plus spectaculaire la question de la croyance aux fantômes et en leurs pouvoirs surnaturels. La nature du fantôme demeure en effet l'une des questions majeures que pose la pièce. Car contrairement à l'affirmation selon laquelle « nul voyageur jamais ne revient de ces contrées inconnues où conduit la mort » (« *The undiscovered country from whose bourn / No traveller returns* », 3.1.80-1), le spectre, le *revenant*, est dans la pièce une réalité attestée – non seulement par Hamlet, qui souffre dans son âme de cette douloureuse situation, mais par les soldats qui, les premiers, ont pu constater sa présence, « deux nuits d'affilée » (1.2.196), et par Horatio lui-même : « Monseigneur, il me semble l'avoir vu la nuit dernière » (1.2.189). Quant à sa nature, elle demeure longtemps très controversée.

D'emblée, en effet, c'est l'incertitude qui règne dans la conscience d'Hamlet :

Que tu sois esprit salutaire ou démon maudit,
Que tu apportes l'air céleste ou les bouffées de l'enfer,
Que tes fins soient malignes ou charitables (…)
(*Hamlet*, 1.4.40-2).

Horatio, plus sceptique encore que rationaliste, s'évertue, quant à lui, à mettre le prince en garde contre les visées potentiellement maléfiques du fantôme (« Et s'il vous attirait vers les flots, monseigneur, / Ou le sommet affreux de cette colline ? », 1.4.69-70). Mais Hamlet paraît pour l'heure ne concevoir aucune appréhension (« Pour ce qui est de cette apparition, /

C'est un honnête fantôme, cela je puis vous le dire », 1.5.137-8). Il aura cependant par la suite quelques moments de doute (« Cet esprit que j'ai vu / Est peut-être un démon, car le diable a pouvoir / De revêtir un aspect séduisant » (2.2.575-7)... Pourtant, à l'acte suivant, Hamlet laissera entendre sans ambages qu'il accorde sa pleine et entière confiance au fantôme, le considérant comme un messager divin : « O mon cher Horatio, je gagerai mille livres sur la parole du spectre » (3.2.270).

Mais si l'on veut juger le fantôme sur pièces, il faut prendre en compte ce qu'il dit et la façon dont il se comporte dans la fameuse scène dite « de l'alcôve », à l'acte 3. Tout d'abord, il est remarquable qu'il n'apparaît jamais aux yeux de la reine Gertrude, alors même qu'Hamlet est en mesure d'aller jusqu'à entrer en conversation avec lui :

> *Hamlet.* Ne voyez-vous rien là ?
> *La Reine.* Rien. Et pourtant je vois tout ce qui est ici.
> *Hamlet.* Et n'entendez-vous rien ?
> *La Reine.* Non, rien sauf nos deux voix (*Hamlet*, 3.4.131-3).

De l'incapacité de la reine à percevoir la présence du fantôme, on pourrait déduire soit que, étant innocente, elle ne saurait entrer en contact avec un envoyé de l'enfer, soit au contraire, que sa culpabilité la rend indigne d'être visitée par un esprit céleste. Pourtant le fantôme est formel : il interdit à Hamlet de harceler sa mère. Bien plus encore, esprit charitable, il lui ordonne de la soulager du désarroi qui l'accable :

> Mais, vois, le désarroi accable ta mère.
> Oh, entre elle et son âme en combat dresse-toi !
> (*Hamlet*, 3.4.112-3).

Hamlet semble ne pas s'y tromper, qui qualifie le spectre de « figure pleine de grâce » (3.4.97). En définitive, alors, le fantôme est-il un messager divin ? Est-il plutôt un envoyé des puissances infernales ? La position d'Horatio, méfiant au point de redouter pour son ami les possibles pouvoirs maléfiques du spectre, correspondrait plutôt à la conception protestante traditionnelle sur la question. Ou bien – autre solution – le fantôme revient-il seulement du Purgatoire, conception catholique, où il serait condamné à purger ses crimes et ses péchés ? Les premiers mots par lesquels il se présente à son fils, souvenons-nous en, sont assez explicites :

> Je suis l'esprit de ton père,
> Condamné pour un certain temps à errer la nuit,
> Et à jeûner le jour dans la prison des flammes
> Tant que les noires fautes de ma vie
> Ne seront pas consumées (*Hamlet*, 1.5.9-13).

C'est finalement cette dernière hypothèse qui devrait prévaloir, comme le suggère notamment, de manière oblique, l'interjection d'Hamlet (« Oui, par Saint Patrick », 1.5.141)

puisqu'on sait que, selon une croyance de l'époque, ce saint était considéré comme le gardien du Purgatoire.[12]

Mais, quelle que soit la nature du fantôme, il n'apparaît de toute façon que lorsqu'il y a lieu de réparer des torts et que justice n'a pas été faite. Comme le soupçonne d'emblée Hamlet lorsqu'il apprend que le spectre de son père revient la nuit, quelque chose de trouble, d'inquiétant, d'anormal, peut seul justifier une telle apparition : « Le spectre de mon père, en armes ! Tout n'est pas normal ! » (1.2.255). Et de fait, un fantôme ne revient que pour crier vengeance et réclamer son dû.

Dans *Jules César*, comme dans *Hamlet*, la même interrogation vient aux lèvres de celui qui est mis en présence du fantôme qui lui apparaît : ange ou démon ? C'est ainsi que Brutus, mis soudain en présence du spectre de César, venu lui annoncer qu'il le « verra à Philippes », la bataille décisive qui doit se livrer prochainement, s'exclame avec stupeur :

> 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 ?
> Es-tu un dieu, un ange ou un démon,
> Toi qui glaces mon sang et raidis mes cheveux ?
> (*Jules César*, 4.3.273-8).

Là encore, c'est sous la forme d'une apparition, le plus souvent terrifiante, toujours impressionnante en tout cas, que surgit ce spectre dont on ne sait, dès l'abord, de quelles promesses ou menaces il est porteur.

Si les nuits de Macbeth sont peuplées de « terribles rêves », comme il ne cesse de le répéter, 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. Il surgit devant lui, à son grand effarement, une première fois, dans la célèbre scène du banquet où, nous précise la didascalie, « *le Spectre de Banquo apparaît et s'assied à la place de Macbeth* » (3.4.37). Macbeth, épouvanté par cette horrible vision, tente avec la dernière énergie de la chasser :

> Hors là ! Loin de ma vue ! La terre t'engloutisse !
> Tes os sont sans moelle, et ton sang est froid,
> Et tu n'as pas de vue en ces yeux-là
> Que tu dardes sur moi ! (*Macbeth*, 3.4.13-6).

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* », 3.4.106) qui épouvante le roi-assassin. Mais la seconde apparition du spectre de Banquo, plus tard, à l'acte 4, en la présence des Sœurs Fatales, est beaucoup plus

12 Voir à ce sujet la note de Harold Jenkins dans son édition critique à la pièce, London, The Arden Shakespeare, 1982, 244.

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 (...) (*Macbeth*, 4.1.112...124).

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. Mais la présence du fantôme ajoute toujours un élément spectaculaire – dont Shakespeare n'aurait certes jamais voulu se priver et qu'une mise en scène intelligente peut toujours exploiter avec profit.

Un monde enchanté : fées, elfes, lutins et esprits

Le monde fantastique que nous présente Shakespeare n'est heureusement pas peuplé uniquement de sorcières et de fantômes. Il fait aussi une large place aux fées, elfes et esprits qui viennent égayer certaines de ses comédies, au premier rang desquelles il faut mentionner, naturellement, *Le Songe d'une nuit d'été*.

Déjà dans *Roméo et Juliette* est évoquée la figure légendaire de la Reine Mab, cette minuscule et malicieuse fée qui vient alimenter des rêves les plus fantasques le sommeil des dormeurs. Elle est ainsi décrite par Mercutio :

> C'est l'accoucheuse des fées et elle vient
> Pas plus grosse qu'une pierre d'agate à l'index d'un échevin
> Traînée par un attelage de petits atomes,
> Se poser sur le nez des hommes quand ils dorment
> (*Roméo et Juliette*, 1.4.54-7).

C'est encore à elle, reine des nuits et des songes, rêves ou cauchemars, que sont attribués ces pouvoirs magiques qui consistent à susciter des visions énigmatiques qui demandent ensuite – tant elles sont subtiles et mystérieuses – toute la finesse des exégèses et des interprétations :

> C'est toujours cette Mab
> Qui tresse la crinière des chevaux la nuit[13]
> Et dans leurs poils gluants fabrique des nœuds magiques
> Qui débrouillés font arriver de grands malheurs
> (*Roméo et Juliette*, 1.4.88-91).

13 Rappelons que ces « chevaux de la nuit » – ou plus exactement ces « **juments** de la nuit » – ne peuvent mieux se traduire que par *nightmares* (cauchemars).

Mais c'est, bien entendu, dans *Le Songe d'une nuit d'été* qu'apparaissent avec le plus de fantaisie et de charme Titania, la reine des fées, suivie d'un cortège de petits êtres rusés prêts à toutes les facéties, et Obéron, le roi des elfes, l'un et l'autre accompagnés de lutins délurés aux noms aussi insolites que Fleur-des-Pois, Toile-d'Araignée, Phalène ou Graine-de-Moutarde. C'est à la faveur de la nuit que les fées et les elfes organisent leurs danses et sarabandes car quand sonnent les douze coups de minuit, le monde enchanté s'en donne à cœur-joie et les petits êtres vont « jusqu'au point du jour / Errer, vagabonder » (5.1.383-4) :

> De sa langue de bronze, minuit a sonné douze !
> Au lit, les amoureux ! C'est presque l'heure des fées
> (*Le Songe d'une nuit d'été*, 5.1.345-7).

Les fées et elfes peuvent agir de façon capricieuse ou facétieuse (ils sont dotés de certains pouvoirs magiques), commettant parfois des étourderies (comme celle qui conduit les couples d'amoureux à une incroyable confusion) mais ce n'est jamais avec méchanceté car ils sont au service de leur maître, Obéron, ou de leur maîtresse, Titania, à qui ils se contentent seulement d'obéir. C'est ainsi que Puck, lutin (ou plus exactement sylphe) aux ordres d'Obéron, a le pouvoir de commander aux phénomènes naturels et est capable, par exemple, de susciter des brouillards et d'assombrir soudainement la nuit. Il est ainsi chargé par Obéron d'une mission de réconciliation entre les couples d'amoureux et, pour ce faire, doit mettre en œuvre des pouvoirs proprement merveilleux :

> Tu vois que ces amoureux cherchent un lieu où se battre.
> Hâte-toi donc, Robin, d'assombrir la nuit.
> Va à l'instant couvrir le ciel étoilé
> D'un brouillard envahissant aussi noir que l'Achéron
> Et égare ces rivaux irascibles
> Afin qu'ils ne se retrouvent pas l'un l'autre.
> (*Le Songe d'une nuit d'été*, 3.2.354-9).

Commander aux éléments naturels, tel est, à peu de choses près comme le fait Puck, le genre de mission que doit accomplir dans *La Tempête* l'esprit aérien, Ariel, tenu de se soumettre aux ordres de Prospéro, le magicien maître de l'Ile. C'est Ariel, en effet, qui a été chargé de provoquer la terrible tempête qui devait faire naufrager, sans qu'il y eût mort d'homme, tous les passagers à bord du vaisseau du roi :

> *Prospéro.* Esprit, as-tu exécuté de point en point
> La tempête dont je t'avais donné la charge ?
> *Ariel.* Par le menu (*La Tempête*, 1.4.193-4).

C'est encore lui qui reçoit pour mission de se rendre invisible et d'intervenir, en modifiant diversement son apparence, auprès de Ferdinand et des autres naufragés :

> *Prospéro.* Prends les traits d'une nymphe marine ; mais sois
> Invisible pour tout regard hors pour le mien (*La Tempête*, 1.2.301-2).

C'est encore lui qui, invisible, chante à l'oreille de Gonzalo, pendant son sommeil, pour l'avertir du complot qui est en train de se tramer contre le petit groupe endormi (1.2.285-

315). C'est lui, toujours lui, qui, sous la forme d'une harpie cette fois, organise une fantasmagorie lors de laquelle il fait apparaître, puis disparaître, chaque fois comme par magie, un banquet auquel sont conviés Alonso, Sébastien et Antonio (« les trois hommes pervers »). Les charmes qu'il met en œuvre sont si puissants qu'il peut légitimement apparaître comme le messager du Destin :

> Pauvres fous, moi et mes acolytes
> Sommes ministres du Destin (*La Tempête*, 3.3.61).

Tel est le monde enchanté que suscite Shakespeare qui, dans l'univers des fées, des elfes et des esprits, fait parvenir à nos oreilles l'écho d'aventures fabuleuses et de contes inouïs et présente devant nos yeux émerveillés le spectacle fantastique de métamorphoses extraordinaires.

Le Grand Œuvre alchimique : une leçon de sagesse et de sérénité

Mais, au-delà du spectacle enchanteur que peuvent nous offrir fées, elfes et esprits, au-delà de l'évocation d'un monde magique ou d'un univers surnaturel peuplé de spectres menaçants et d'apparitions terrifiantes, de sorcières (d'extraction douteuse, ou pour le moins incertaine), dotées de pouvoirs fantastiques ou surnaturels – le plus souvent maléfiques –, et de magiciens toujours prompts à mettre en œuvre leurs dons prodigieux, le théâtre de Shakespeare, qui fait la part belle, nous l'avons vu, aux croyances populaires (en l'astrologie notamment) et aux superstitions du temps, ce théâtre donc, qui s'ouvre si magnifiquement au monde du merveilleux, affiche cependant une ambition supérieure : témoigner de cette alchimie mystérieuse par laquelle il est possible pour l'homme de se **métamorphoser**, d'accéder, au prix sans doute d'une longue et douloureuse initiation, à une sagesse qui le réconcilie avec toutes les forces qui jusqu'alors le tenaient en esclavage (ses passions, le destin, la condition humaine) et à connaître une sérénité qui est la seule clé possible de son bonheur.

L'alchimie dont il est question ici n'est pas, naturellement, celle qui permettrait de changer le plomb en or, celle qui, grâce à cette pierre philosophale dont parlent Falstaff dans *2, Henry IV* (3.2.297) ou le Fou dans *Timon d'Athènes* (2.2.108), autoriserait profit personnel et avantages sordides. Ce n'est pas non plus celle qui offrirait le moyen – « l'art secret » dont parle Cérimon dans *Périclès* (3.2.31) – de concocter des élixirs de longue vie, « ces infusions bénies, / Que recèlent les plantes, les pierres, les métaux » (*Périclès*, 3.2.35-6) – et dont il suffirait alors de transmuer les éléments constitutifs. Des allusions à ce genre d'alchimie-là ne sont pas absentes toutefois du théâtre de Shakespeare et l'on trouve par exemple, dans les reproches adressés par Henry V à Lord Scroop, une évocation précise de telles pratiques :

> Toi qui connaissais le tréfonds de mon âme,
> Qui aurais presque pu me transmuer en or
> Si tu avais voulu m'exploiter à ton profit (*Henry V*, 2.2.97-9).

Mais l'alchimie dont il est question en réalité dans ce théâtre est d'un tout autre ordre. C'est celle qui vise à une purification de l'âme, à une métamorphose spirituelle de l'homme, propre à le conduire de sa condition naturelle d'être imparfait, indigne et corrompu à un état qui, après un processus de rédemption, lui permettra de connaître sérénité et harmonie. On

pourrait, en extrapolant à peine, donner une idée de cette démarche en citant ces paroles de Casca vantant l'efficacité de la possible participation de Brutus aux projets des conjurés :

> Oh, il est vénéré de notre peuple,
> Et son appui, par précieuse alchimie,
> Changera en mérite et en vertu
> Ce qui venant de nous passerait pour un crime
> (*Jules César*, 1.3.157-60).

On trouve déjà dans les premières comédies ce qui n'est encore qu'obscure aspiration à une métamorphose conduisant d'un état de division, de confusion et de conflit à la conquête de l'unité, de l'ordre et de l'harmonie. Par exemple, dans *La Comédie des erreurs*, on assiste à une quête initiatique où la recherche de l'unité primordiale perdue donne l'occasion à une famille disloquée de parvenir, après les douloureux efforts et la longue patience de ses membres désunis, à se libérer de la malédiction du destin et à « rassembler les morceaux » en une cohésion nouvelle. Même combat dans *La Mégère apprivoisée* pour faire passer les protagonistes, Katherina et Petruchio, d'une forme de désordre, la « guerre des sexes » – qui les voit se livrer des batailles acharnées –, à une réconciliation basée sur le respect d'un ordre familial et social, conventionnel certes, mais seul garant du rétablissement d'une cohésion souhaitable. Dans les comédies romanesques qui suivent, le processus de la métamorphose s'affine et se diversifie. Ainsi, dans *Peines d'amour perdues*, c'est une nouvelle forme de métamorphose qui opère sur les jeunes seigneurs, épris de connaissance livresque et absorbés par le goût des études : grâce en effet à la sagesse des jeunes femmes qui leur impose une mise à l'épreuve salutaire, ils sont amenés à découvrir les vertus de l'amour – qui leur apporte cette maturité sans laquelle il ne saurait être que pulsion émerveillée. De même, dans *Les deux Gentilshommes de Vérone*, qui aurait pu tourner en un sombre drame de trahison, d'infidélité et de jalousie, c'est aux vertus de pardon et d'abnégation, qui laissent largement place à l'œuvre de la rédemption, que l'on doit la réconciliation finale entre les deux amis. *Le Songe d'une nuit d'été* offre l'illustration sans doute la plus parfaite de cette métamorphose qui va changer un univers divisé, lieu enténébré d'un conflit sans merci entre Obéron et Titania, en un univers apaisé qui verra la réconciliation des dieux comme des simples mortels. Dans les grandes comédies de la maturité, on retrouve ce même parcours difficile qui conduit du désordre à l'ordre, de la discorde à la réconciliation. Si l'itinéraire spirituel suit le même schéma, les enjeux sont devenus dès lors peut-être plus sérieux. Ainsi dans *Le Marchand de Venise*, on passe d'un monde où priment absolument l'intérêt personnel et le profit égoïste à un monde où la générosité étend ses bienfaits sur chacun. Malgré un certain déficit de tolérance et de clémence parfois, la pièce insiste assez sur la nécessité du partage et de l'échange pour que le besoin de conversion, de métamorphose, apparaisse comme une aspiration supérieure. *Beaucoup de bruit pour rien*, en insistant (dans la scène de la résurrection de Hero) sur la promesse d'une renaissance, d'une « plus sublime naissance » (4.1.211), en apportant la perspective d'une « nouvelle vie », d'un bonheur spirituel total, offre certainement l'exemple le plus probant d'une métamorphose hautement désirable. De même *Comme il vous plaira*, qui commence dans une ambiance de lutte fratricide, de haine, de violence, au sein d'une société dominée par l'égoïsme et l'arbitraire, connaît à la fin une régénération qui voit le triomphe des valeurs de fidélité, de réconciliation et de conversion. *La Nuit des Rois*, enfin, nous apporte un enseignement salutaire car, à travers une véritable quête du bonheur – et une fois surmontées les épreuves qu'oppose en permanence un monde de tromperies et

d'illusions –, cette comédie est essentiellement l'expression d'une joie de vivre et d'une joie d'aimer qui baigne dans la lumière de la bienveillante tolérance et s'approfondit dans la lucidité et la recherche d'une souhaitable harmonie et d'un esprit de réconciliation et de communion.

De manière plus grave certes, les tragi-comédies – appelées parfois « pièces problématiques » – offrent aussi l'illustration de ce processus quasi alchimique qui aboutit, après souffrances, épreuves et bouleversements, à une métamorphose des âmes. *Tout est bien qui finit bien*, qui est peut-être d'abord une pièce sur le châtiment et le repentir et dont l'intrigue baigne dans une intensité spirituelle si vive, est probablement surtout une pièce empreinte d'un « élan mystique » et qui marque « une aspiration au don total de soi[14] » propre à transformer un être, à le porter vers une mystérieuse transcendance. *Mesure pour mesure* propose que soit accomplie, par un difficile processus qui s'apparente à une forme de pratique alchimique, la réconciliation de la justice et de la clémence, les enjeux politiques et spirituels conduisant à tenter un *modus vivendi* entre l'application stricte de la loi et l'exercice, hautement souhaitable, du pardon et de la charité. Quant à *Troïlus et Cressida*, sans doute la plus problématique et la plus ambiguë, comment ne pas rappeler que « son univers, marqué par une marche inéluctable vers le chaos, vers une dégradation des valeurs chevaleresques et courtoises et aussi par un recul des valeurs morales et spirituelles, par l'esprit même de la désintégration, de la décadence et de l'anarchie, est évoqué par une technique qui, précisément, suggère au contraire la méthode, l'ordre, la cohérence »[15] ? Difficile équilibre à établir entre un monde de chaos et un monde où régnerait l'harmonie recouvrée...

L'ensemble des drames historiques de Shakespeare, du *Roi Jean* à *Richard III* et même *Henry VIII*, cette longue fresque historique qui tourne autour des conflits engendrés par la fameuse guerre des Deux Roses, comporte une ambition assez clairement perceptible : montrer que le règne du désordre et de la violence, de la corruption et de l'anarchie, révélateur d'un état de déchéance et de dégénérescence devait, au prix d'épreuves douloureuses à surmonter, de luttes implacables et de combats acharnés à livrer, à force de pugnacité et de courage, permettre d'accéder à une ère de rachat où régneraient enfin le justice et la tolérance, la paix et l'harmonie, où toutes les parties, si longtemps déchirées et opposées entre elles, finiraient par se réconcilier, se rassembler pour le plus grand bien de l'Angleterre, héroïne centrale de ces pièces historiques. Ainsi aux désordres, usurpations, meurtres et complots devait succéder une ère de concorde et de paix, la métamorphose conduisant d'un état à l'autre s'effectuant à la manière d'une lente et difficile opération alchimique : celle-ci en effet nécessitait la mise en œuvre des plus hautes vertus de l'homme et semblait même requérir la participation des forces les plus mystérieuses de la nature et du cosmos lui-même, comme si le Grand Œuvre alchimique avait sollicité cette collaboration suprême qui est évoquée dans *Le Roi Jean* :

> Afin de célébrer ce jour solennel, le soleil glorieux,
> Arrête sa course et, jouant l'alchimiste,
> Par la splendeur de son regard précieux,
> Change la maigre terre fangeuse en or étincelant

14 Henri Suhamy, *Shakespeare*, Paris, Ed.de Fallois, Livre de Poche, 1996, 232.

15 Maurice Abiteboul, *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare*, Avignon, PU, Ed. de l'ARIAS, coll. « *Theatrum Mundi* », 1995, 490.

(*Le Roi Jean*, 3.1.77-80).

Après la chute et le temps de la corruption, après la confusion et le désordre, la violence et l'iniquité, vient enfin le temps du rachat et de la réconciliation, le temps du pardon et de la tolérance, du salut et de la restauration des valeurs spirituelles et morales. Après la terrible crise, après les épreuves quasi initiatiques, vient le temps de l'accomplissement si longtemps attendu. Comme le proclame Richmond à la fin de *Richard III* :

L'Angleterre, longtemps folle, se déchirait elle-même (...)
Tous ainsi divisés par les cruelles dissensions
D'York et de Lancastre (...)
O qu'à présent, Richmond et Elizabeth,
Vrais successeurs des deux maisons royales,
S'unissent par un heureux décret de Dieu
(*Richard III*, 5.5.23-31).

C'est, bien entendu, dans les grandes tragédies de la maturité que s'approfondit, sur un mode majeur, la réflexion de Shakespeare sur cette grave question de la métamorphose spirituelle que peut connaître l'homme, après une initiation, le plus souvent douloureuse, et un parcours semé d'embûches et de périls. Certains des protagonistes, les plus vils en tout cas, tels Claudius, Iago, Macbeth, Edmond, pécheurs impénitents et scélérats avoués, le plus souvent « gorgés d'horreur » (*Macbeth*, 5.5.13), ne peuvent échapper à la damnation qui leur est promise, retranchés qu'ils sont de la grâce, coupés qu'ils sont de toute espèce de rachat. Et même les vertus les plus nobles sont menacées dans cet univers corrompu de la chute : c'est ainsi que « le courage de Macbeth s'enlise dans ses crimes, tel l'amour d'Antoine dans la lubricité ou dans l'orgueil l'honneur de Coriolan ».[16] Les héros, en général, cependant, parce qu'ils sont déchirés entre des pulsions ou aspirations contradictoires, subissent des épreuves accablantes, qu'ils ne surmontent qu'au péril de leur vie, avant de connaître une métamorphose quasi miraculeuse qui passe d'abord par une phase d'*anagnorisis*, ou prise de conscience, effort suprême de lucidité, puis une phase de *catharsis* ou purification, rachat, rédemption à proprement parler. Dans *Hamlet*, le héros finit sa course tragique dans une apothéose qui le voit, à l'issue de pardons échangés, de paroles de réconciliation, de sérénité recouvrée, affronter son destin dignement – « lui qui se fût, à l'épreuve, avéré un grand roi » –, ayant accédé enfin à une sagesse chèrement acquise. Dans *Othello*, d'autre part, le héros, parvenu « au terme du voyage », toujours aussi passionné mais réconcilié avec son malheureux sort, en vient à prononcer des mots qui témoignent qu'il a finalement pris conscience qu'il fut durant sa vie « un homme qui n'aima pas sagement mais qui aima trop bien » (5.2.346). Même Lear, à qui nulle épreuve n'est épargnée, connaît, après des souffrances sans nom qui le plongent dans un état de démence, ces moments de lucidité et d'apaisement que lui apporte l'amour filial de Cordélia. Il y a dans *Le Roi Lear* comme la promesse, au cœur même des ténèbres, d'une illumination salutaire, d'une rédemption fulgurante, d'une résurrection miraculeuse. Dans toutes les tragédies de Shakespeare s'effectue une métamorphose, secrète opération alchimique qui travaille les âmes et ouvre sur une transcendance mystérieuse.

16 Jean Paris, *op. cit.*, 115.

Dans les drames romanesques – aussi appelés « tragi-comédies fabuleuses » – de la dernière période, c'est à une alchimie spirituelle plus subtile encore que se livre le poète, parvenu au sommet de son art. Qu'il s'agisse de *Périclès*, de *Cymbeline*, du *Conte d'hiver* ou, dans son apothéose finale, de *La Tempête*, on retrouvera désormais cette croyance quasi obsessionnelle en la vertu du pardon et en la rémission des fautes, en la force de l'amour, de la bienveillance et de l'esprit de réconciliation, en la toute-puissance de la grâce, en la possibilité du rachat, en l'efficacité du salut. Nulle volonté dans ce théâtre de nier l'existence d'un monde « plein de bruit et de fureur », d'une nature humaine corrompue et d'une force mauvaise à l'œuvre dans l'univers. Il existe des Caliban et des Sycorax ailleurs que dans *La Tempête*. Mais à côté de cela, ou plutôt, pour être plus clair, en lutte contre cet esprit du mal, qui prend les diverses formes de la dégradation, de la dépravation, de la violence et du malheur, il y a la croyance en la victoire de la justice et de l'amour, la quête interminable, « toujours recommencée », du bonheur et de l'harmonie, la recherche têtue, dans la souffrance et la persévérance, d'une sagesse et d'une sérénité qui permettent à l'homme de croire encore en la vie.

Pour que l'homme passe ainsi de la souffrance à l'espérance, pour qu'il lui soit donné de connaître cette métamorphose en laquelle résidait son salut, il fallait bien que fût mise en œuvre cette mystérieuse et toute-puissante alchimie à laquelle Shakespeare fait allusion dans le sonnet cxix :

> Bienfait de la douleur ! Je conçois à présent
> Que le bien par le mal s'élève jusqu'au mieux.[17]

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon

[17] Cité par Jean Paris, *op. cit.*, 116.

LA DIMENSION SPECTACULAIRE DE LA MAGIE ET DU MERVEILLEUX DANS *LA TEMPÊTE* (1611) DE SHAKESPEARE

La Tempête, souvent considérée comme la dernière pièce de Shakespeare, est classée, avec *Périclès*, *Cymbeline* et *Le Conte d'hiver*, parmi les tragi-comédies fabuleuses, les drames romanesques ou *Romances* qui marquent la fin de la période de production du dramaturge. Ces termes indiquent que Shakespeare a pour source d'inspiration la littérature romanesque avec son attrait pour les récits d'aventures, de voyages, de naufrages et d'exils dans des lieux enchantés et au sein desquels magie et merveilleux s'opposent au réalisme de l'action. Ainsi, l'idée de la tempête et du naufrage dans une île déserte pourrait provenir de *A Discovery of the Bermudas* (1611) de Sylvester Jourdan, l'utopie de Gonzalo (2.1.), directement empruntée à l'essai XXXI «Des cannibales » de Montaigne, traduit par John Florio en 1603, reflète l'intérêt de l'époque pour l'exploration des contrées sauvages et les rapports avec les natifs (Caliban en l'occurrence, anagramme de « cannibale »)...

Shakespeare utilise toute cette influence du magique et du merveilleux rencontrée dans les récits en vogue à la Renaissance et les met en scène afin de développer le côté spectaculaire de sa représentation. La scène est ainsi peuplée de personnages étranges, surnaturels, d'un sorcier nommé Prospéro, qui crée un monde gouverné par sa magie, fait résonner une musique envoûtante dans son île enchantée et jette des charmes sur les autres protagonistes.

Prospéro le magicien, maître du spectacle

L'action se déroule sur une île déserte située en Méditerranée entre Tunis et Naples. Prospéro, duc légitime de Milan, a été chassé de son duché par son frère Antonio et a trouvé refuge sur cette île, accompagné de sa fille Miranda. Lors de la deuxième scène de la pièce, Prospéro décide qu'il est temps de raconter à sa fille l'histoire de leur vie avant leur venue sur l'île :

> [...] Il est temps
> Que je t'informe plus avant. Aide-moi de ta main
> A dépouiller ce vêtement magique.
> Bien *[il dépose à terre son manteau]*, repose là, mon art...
> (1.2.22-25)

Juste avant ce passage, lors de la scène initiale, Prospéro, grâce à ses pouvoirs magiques, avait provoqué une tempête. Ici, il abandonne sa tenue de magicien ; il change de rôle et endosse celui de père protecteur. Toutefois, la magie semble toujours opérer et l'évocation de l'enfance de Miranda prend la dimension spectaculaire d'une séance de psychanalyse et d'hypnose, de retour dans le temps, d'exploration et de plongée dans le passé, d'analyse afin de retrouver des souvenirs oubliés, enfouis dans la mémoire, comme l'indiquent les

questions de Prospéro : « [...] Te souvient-il / Du temps que nous n'étions pas encore dans cette grotte ? » (1.2.38-9), ou encore « Dis-moi si quelque image / Est restée gravée en ta mémoire ? » (1.2.43-4) et enfin « [...] Que vois-tu encore / Dans le sombre recul abyssal du temps ? » (49-50). Les mots « grottes », « mémoire » et « recul abyssal » font référence à une régression, à une exploration de la psyché, sorte de *regressus ad uterum* par l'intermédiaire duquel les questions relatives au père (« Monsieur, n'êtes-vous pas mon père ? », 1.2.54) et à la mère (« Ta mère était un modèle de vertu et / Te disait ma fille... », 1.2.55-6) trouvent une réponse. La présence du père est affirmée par Prospéro et la mère est représentée de façon symbolique par la grotte et l'île dans lesquelles Prospéro et Miranda se sont réfugiés ainsi que par la mer qui les entoure, images de la matrice primordiale et de l'inconscient.

Dans cette scène d'exposition, l'histoire des faits passés contés par Prospéro à Miranda devient spectaculaire grâce à la magie du père (Prospéro le magicien) et des lieux (l'île et la grotte) qui transforment un simple récit en une séance d'hypnose au cours de laquelle il fixe et force l'attention de sa fille : « M'écoutes-tu ?... » (1.2.78), «M'entends-tu ?... » (1.2.106), « Ecoute quelque temps encore... » (1.2.135) ou encore « Reste assise et entends la fin de nos peines marines » (1.2.170). La structure du vers avec ses allitérations en *s* en début (*sit still*) et en fin (*sea-sorrow*) imite le rythme berçant des vagues et invite au sommeil, comme le confirme Miranda à son réveil (« Votre étrange récit m'a plongée dans la somnolence », 1.2.306-7) ou comme l'indique Prospéro lorsqu'il lui dit : « Tu as envie de dormir. C'est là une bonne torpeur. / Laisse-toi aller ; je sais que tu n'en peux mais » (1.2.185-6). A cet instant du récit, Prospéro remet son manteau magique et appelle Ariel, esprit de l'air et serviteur du magicien. La fin du récit passé fait place à l'action présente. Dans les deux cas, Prospéro est ce *deus ex machina*, ce metteur en scène qui rend la représentation spectaculaire grâce à ses pouvoirs occultes. En renforçant la figure du père auprès de sa fille, il s'apparente au Père tout-puissant, au Créateur qui reproduit ici le chaos initial et recrée le Paradis pour sa fille en lui donnant une nouvelle naissance comme l'indique la métaphore « [...] / En gémissant sous le poids de mon fardeau... » (1.2. 156-7) exprimée en anglais par les vers *Under my burden groaned, which raised in me / An undergoing stomach...*

Au cours de cette scène (1.2.), Prospéro indique que c'est lui qui, par l'intermédiaire d'Ariel, a déclenché la tempête qui s'est abattue sur le bateau dans lequel se trouvaient ses ennemis, à savoir son frère Antonio, ainsi que le roi de Naples Alonso et son frère Sébastien, tempête qui ouvre la représentation. La pièce s'ouvre donc sur une scène spectaculaire avec, comme l'indiquent les didascalies : *Bruit de tempête, tonnerre, éclairs.* Un tel spectacle a bouleversé Miranda qui demande à son père d'y mettre fin : « Si votre art, mon très cher père, / A jeté les eaux furieuses en ce délire, apaisez-les. » (1.12.1-2). Prospéro la rassure : « [...] Calmez-vous ; / Plus d'effroi. Persuadez votre cœur pitoyable / Qu'il n'y a point de mal. » (1.2.13-5) et s'assure auprès d'Ariel que ses consignes ont bien été respectées : « [...] Esprit, as-tu / Réglé la tempête de tous points selon mes prescriptions ? » (1.2.193-4). Ariel répond par l'affirmative et fait le récit de ses actes :

> De tous points.
> Je suis monté sur le vaisseau du roi ; tantôt sur l'éperon,
> Tantôt à vibord, tantôt sur le pont, tantôt dans les cabines,
> J'ai fait flamboyer la terreur. Parfois je me divisais
> Et brûlais de toutes parts : sur le mât de hune
> Sur les vergues, sur le beaupré, j'allumais des flammes distinctes

> Qui bientôt se rencontraient pour s'unir. Les éclairs de Jupin,
> [précurseurs
> Du terrible tonnerre, ne sont pas plus instantanés
> Ni plus fugitifs au regard ; le feu, le fracas rugissant
> De la tempête sulfureuse semblaient assiéger le tout-puissant
> Neptune,
> Faire trembler ses vagues audacieuses
> Et secouer dans sa main son trident redouté. (1.2.196-206)

Ariel prolonge donc les effets du tour de magie de Prospéro qui montre ainsi qu'il est bien le maître absolu du spectacle. Le spectateur est informé que la représentation de la tempête à laquelle il vient d'assister est le fruit des pouvoirs magiques de Prospéro. Prospéro, le magicien-metteur en scène effectue un tour de magie et l'explique au spectateur, faisant ainsi revivre l'illusion. En général, le discours informatif est prélude à l'action et a pour but de préparer le spectateur à ce qui va se passer – pour mieux l'égarer parfois, il est vrai. Or, ici, l'art du dramaturge consiste à se servir de la magie pour inverser le processus et garder ainsi tout contrôle sur le spectateur, brouillant encore plus les limites entre apparences et réalité. Il renforce aussi le pouvoir des mots, de l'imaginaire qui se greffent sur une action déjà visualisée. La description d'Ariel transforme la tempête, fait naturel, en un phénomène surnaturel. La fusion des quatre éléments, l'eau (mer, vagues), le feu (« flamboyer », « brûlais », « allumais des flammes »), l'air (Ariel) et la terre (l'île sur laquelle les naufragés se réfugient), les références à Jupin (diminutif de Jupiter, divinité suprême des Romains, dieu du ciel - *ju-* étant aparenté à dieu et *-piter* à *pater*, le père - , dieu du temps, de la foudre et du tonnerre) et à Neptune (dieu des mers, des tremblements de terre) donne à la tempête de Prospéro une dimension universelle, un caractère mythique, mystique. Elle devient le symbole de la colère de Dieu et Prospéro s'apparente au Tout-puissant. Elle est le châtiment que fait subir le *deus ex machina* aux usurpateurs. Cette symbolique est renforcée par l'utilisation de nombres sacrés, tel le trois, le quatre, le sept et le douze, tous d'une très grande richesse dans la symbolique chrétienne. Ainsi, Prospéro indique à Miranda qu'elle n'avait pas trois ans (1.2.40-1) avant d'arriver dans l'île, qu'à Milan il passait son temps à étudier les arts libéraux (1.2.72-4) qui sont au nombre de sept répartis en *trivium* (grammaire, rhétorique, didactique) et *quadrivium* (arithmétique, géométrie, astronomie, musique). On retrouve le chiffre quatre dans les directions qu'indique Ariel pour décrire la façon dont il a terrorisé l'équipage du bateau d'Alonso (1.2.96-7), ainsi que dans la fusion des quatre éléments lors de la tempête. Prospéro évoque également une période de douze ans : « Voici douze ans, Miranda, voici douze ans, / Ton père était duc de Milan, et / Un puissant prince... » (1.2.53-4). L'utilisation anaphorique de ces indications numériques - qui « symbolisent l'univers dans son déroulement cyclique spatio-temporel »[1] - donne au discours une dimension sacrée spectaculaire qui œuvre à l'élaboration du personnage de Prospéro, ce mage tout-puissant aux allures de dieu en colère qui exerce un contrôle total sur l'action et les personnages.

Ce contrôle absolu de Prospéro, après s'être exercé sur les personnes à bord du bateau, se matérialise à terre sur Ferdinand, le fils d'Alonso, roi de Naples. Il envisage une alliance du prince avec sa fille et l'attire donc près de Miranda grâce à une musique créée par Ariel et que Ferdinand suit. Lorsque Miranda l'aperçoit, elle le prend pour un esprit

1 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Paris : Robert Laffont, 1982) 365.

(1.2.410 ; 412), pour une créature divine : « [...] je pourrais le qualifier / De créature divine, car jamais la nature / Ne m'a montré rien d'aussi noble » (1.2.418-20). Il en est de même pour Ferdinand qui, une fois en présence de Miranda, s'exclame : « Voici assurément la déesse / Que ces mélodies accompagnent... » (1.2.422-3). Ces mots directement empruntés à l'*Enéide* de Virgile « *O dea certe* » (1. 328) traduisent et accentuent le côté magique de la scène : Prospéro, grâce à son art, comme lors de la scène de la tempête, transforme quelque chose de naturel en une vision surnaturelle. L'effet magique se poursuit lorsqu'il jette un charme sur Ferdinand. Il veut le mettre à l'épreuve et l'enchaîner mais Ferdinand refuse un tel traitement et dégaine son épée. Il ne peut toutefois s'en servir, immobilisé par un charme : *Il dégaine, mais reste immobile sous l'effet d'un charme* (1.2.468). La baguette magique de Prospéro est plus forte que l'épée de Ferdinand : « [...] je puis te désarmer de ce bâton / Et faire choir ton arme. *[L'épée de Ferdinand tombe de sa main.]* » (1.2.473-4). Le magicien soumet le prince : « [...] Allons, obéis ; / Tes muscles sont retombés en enfance ; ils ont perdu toute vigueur » (1.2.484-6). Comme il l'avait fait avec Miranda, Prospéro pratique une sorte d'hypnose sur Ferdinand, afin de produire une régression salutaire qui le rapproche de son enfance, comme le suggère le terme *infancy* (1.2.485). Il affirme ici son statut de père (ou de futur père) omnipotent quand on sait qu'il a pour dessein de prendre Ferdinand pour gendre et que Ferdinand croit son propre père mort dans la tempête. Le charme opère et Ferdinand constate :

> Mes esprits, comme en un songe, sont tout enchaînés.
> La perte de mon père, la faiblesse que je ressens,
> Le naufrage de tous mes amis, les menaces de cet homme
> Auquel je me trouve soumis... (1.2.487-90)

Il fait une énumération de ce qui lui est arrivé depuis le naufrage. Toutes ces actions sont le résultat de la magie de Prospéro qui crée la confusion dans l'esprit de Ferdinand, confusion exprimée par la syntaxe anglaise (avec le *nor* du vers 489 qui introduit une construction double dans laquelle *neither* est toutefois absent) et le non respect de l'ordre dans lequel les actions se sont déroulées.

Tout au long de la pièce, l'art de Prospéro lui permet d'intervenir de façon spectaculaire sur l'action, souvent en utilisant son serviteur Ariel. Ainsi, il déjoue le complot de Sébastien et Antonio, qui faisait d'ailleurs sûrement partie de son plan, et évite le meurtre de son ami Gonzalo, comme le signale Ariel : « Mon maître prévoit par son art le danger / Que son ami court... » (2.1.295-6). Il dirige l'action des naufragés et organise les détails de leur punition avant de rétablir l'ordre et l'harmonie symbolisée par l'alliance de sa fille et de Ferdinand. Sa magie lui permet de créer le spectaculaire qui se manifeste souvent par la présence d'une musique, d'êtres surnaturels qu'il utilise pour rendre encore plus confuses les limites séparant l'apparence de la réalité.

La merveilleuse musique de l'île

Dans *La Tempête*, la magie de Prospéro est souvent matérialisée par de la musique. Elle crée une atmosphère surnaturelle propice à la réalisation des charmes. C'est elle qui, après le naufrage, guide Ferdinand vers Miranda et permet la réalisation d'un autre coup de foudre, bien différent de ce tonnerre qui grondait lors de la tempête, à savoir ici l'amour soudain qui frappe les deux jeunes gens. La musique rétablit l'harmonie après le chaos de la

tempête ; elle devient symbole d'harmonie, d'amour universel et est reliée au divin, comme l'illustrent les paroles de Ferdinand :

> Cette musique, où est-elle ? En l'air ou dans la terre ?
> Elle a cessé ; assurément elle accompagne
> Quelque dieu de l'île. J'étais assis sur la rive,
> Pleurant toujours le naufrage du roi mon père,
> Quand cette musique a glissé vers moi sur les eaux,
> Sa mélodie suave apaisant tout ensemble
> Leur furie et ma douleur. Je l'ai suivie
> Ou plutôt elle m'a entraînée. Mais elle n'est plus.
> Si, elle recommence. (1.2.388-96)

La musique céleste permet le rétablissement de l'harmonie dans la nature (les eaux en l'occurrence) et chez l'homme, mettant en relief la relation microcosme-macrocosme, si chère aux Elisabéthains. La chanson d'Ariel décrit les effets de la nature sur l'homme :

> Par cinq brasses sous les eaux ton père étendu sommeille.
> De ses os naît le corail,
> De ses yeux naissent les perles.
> Rien chez lui de périssable
> Que le flot marin ne change
> En tel ou tel faste étrange,
> Et les nymphes océanes sonnent son glas d'heure en heure.
> (1.2.397-403)

L'allitération en *f* (*full fathom five thy father lies*) du premier vers de la chanson traduit le phénomène d'engloutissement. Ici, plus qu'une noyade, la chanson évoque une double naissance, voire une double renaissance qui passe par une phase de deuil, le deuil du père que Ferdinand croit mort. Ce père, s'unissant avec la mer qui remplace la mère absente comme dans le cas de Miranda, offre ici une nouvelle naissance à son fils. La fusion des éléments lors de la tempête (1.1.) est de nouveau réalisée par la musique magique de Prospéro (venant de l'air ou de la terre, glissant sur les eaux) ; l'union programmée de l'homme et de la femme (Ferdinand et Miranda) est également présentée dans la chanson d'Ariel avec la fusion Alonso-mer et la symbolique des pierres précieuses (le corail étant symbole masculin, phallique et la perle symbole féminin, comme l'évoque leur forme respective). Mais ici, cette immersion, imagée et engendrée par la musique magique de Prospéro est aussi une sorte de nouveau baptême pour Alonso qui doit laver ses péchés afin que l'harmonie puisse revenir. Lui aussi va être victime du sommeil magique qui permet de passer d'un état d'ignorance à un état de connaissance, de reconnaissance de soi, des autres, comme c'est le cas pour Miranda et Ferdinand. Dans une autre partie de l'île, Ariel, en effet, joue un air solennel (2.1.182) qui plonge Alonso, Gonzalo et leur entourage dans un profond sommeil, à l'exception de Sébastien et d'Antonio qui constate : « Ils sont tombés tous ensemble, comme d'un commun accord ; / Ils se sont écroulés comme sous un coup de foudre... » (2.1.201-2). Il s'agit d'un nouveau coup de foudre déclenché par Prospéro, nouveau coup de théâtre qui permet à Antonio et Sébastien de comploter afin que ce dernier devienne roi de Naples, après avoir éliminé son frère et Gonzalo. Mais, au moment où ils

dégainent leur épée afin d'accomplir leurs meurtres, la musique d'Ariel (2.1.298-303) réveille Gonzalo qui alerte aussitôt le roi, faisant ainsi échouer le complot.

D'autres personnages mettent également au point un complot afin de s'emparer du pouvoir : il s'agit de Stéphano et Trinculo, respectivement sommelier et bouffon ivrognes aidés de Caliban, créature sauvage et difforme, fils de la sorcière Sycorax, serviteur - de force et non de gré - de Prospéro. Ils veulent éliminer Prospéro afin de s'emparer de l'île, comme l'indique Stéphano :

> Monstre, je tuerai cet homme. Sa fille et moi serons roi et reine - longue vie à Nos Majestés ! – Quant à Trinculo et toi, vous serez vice-rois. Que te semble du complot, Trinculo ? (3.2.104-7)

La prose de Stéphano, l'état d'ébriété des trois comparses, l'aspect monstrueux de Caliban, la chanson qu'ils essaient de chanter ensemble présentent une image du chaos qui contraste avec la musique solennelle et harmonieuse utilisée dans les épisodes précédents. Ici, le trio chante un *catch*, forme musicale simple, populaire, souvent à visée humoristique alors qu'Ariel avait présenté des morceaux plus sophistiqués, plus aristocratiques tel que l'*ayre* (1.2.). De plus, ils ne sont pas capables de chanter sur le bon air, comme le fait remarquer Caliban : « Ce n'est pas l'air » (3.2.122). C'est Ariel qui joue alors l'air de la chanson *à l'aide d'une flûte et d'un tambourin* (*pipe and tabor* dans l'indication scénique 3.2.123), instruments utilisés dans la musique populaire. Spéphano, surpris, demande : « Qu'est que c'est que ça ? » (3.2.124), ce à quoi Trinculo répond : « C'est l'air de notre rengaine [*catch* en anglais], jouée par l'effigie de Monsieur Personne » (3.2.125). La musique d'Ariel les détourne de leur complot et ils suivent ce tambourineur invisible, oubliant ainsi leurs noirs desseins. Le manque de cohésion du trio qui n'arrive pas à chanter une simple chanson annonce le manque de coordination qui les empêchera de mener à bien leur plan.

Dans la scène suivante (3.3), on retrouve une *musique étrange et solennelle* (3.3.17) qui agit de nouveau sur Alonso et sa suite : « *Alonso :* Quelle harmonie est-ce là ? Mes bons amis, écoutez ! / *Gonzalo :* Musique merveilleusement suave » (3.3.18-9). Un banquet leur est servi par des formes étranges (3.3.20). La musique permet l'installation sur scène de la table qui apparaît ainsi comme par magie. Mais, avant que les convives n'aient pu goûter aux mets, Ariel, précédé du tonnerre et des éclairs, fait son entrée *sous la forme d'une Harpie ; il frappe la table de ses ailes et, par un stratagème ingénieux, le banquet disparaît* (3.3.52). Ariel, rappelle à Alonso, Antonio et Sébastien leurs péchés « Vous êtes trois pécheurs... » (3.3.53). Comme Ferdinand précédemment, ils sortent leurs épées (3.3.60), mais les pouvoirs magiques d'Ariel et de ses esprits, dirigés par Prospéro, les rendent inoffensives : « Vos épées, trop pesantes à présent pour vos forces, ne se laisseraient pas soulever » (3.3.67). Puis, comme l'indiquent les didascalies, Ariel

> *Disparaît dans un coup de tonnerre ; sur quoi, au son d'une douce musique, entrent les mêmes formes que devant : elles dansent avec des mines et des grimaces, puis emportent la table.* (3.3.82)

Dans cette scène, musique, pantomime, danse, esprits créent un spectacle magique au cours duquel une table apparaît et disparaît, symbolisant la rupture, la non-participation des pécheurs à une scène communielle, leur exclusion de la société étant donné leur manque d'humanité envers Prospéro.

La représentation musicale la plus spectaculaire est la scène du masque de fiançailles que l'art de Prospéro élabore pour Miranda et Ferdinand : « [...] je dois / Déployer aux yeux de ce jeune couple / Quelque prestige de mon art : c'est promis, / Ils l'attendent de moi » (4.1.39-42). Il ne faut pas oublier que *La Tempête*, peut-être composée pour un mariage, fut jouée à la cour en 1611 devant une aristocratie qui, tout comme le roi Jacques I, était très friande de ce type de divertissement, très en vogue à l'époque élisabéthaine et jacobéenne. La pièce fut également jouée lors d'un mariage princier en 1613, celui de la Princesse Elisabeth avec l'Electeur Palatin. Le masque donné en l'honneur des époux offrait un spectacle somptueux au sein duquel musique, danse, poésie, figures mythiques, costumes et décors magnifiques se mêlaient afin de créer une harmonie parfaite, reflet et célébration de l'union des époux. Ici, Iris, messagère des dieux, déesse faisant la liaison entre le ciel et la terre, entre Dieu et les hommes, accompagnée de Junon, déesse de la fécondité qui préside aux mariages, et de Cérès, déesse des moissons, sont toutes trois présentes afin de bénir les amants et célébrer le contrat d'amour. Comme l'indique Prospéro à Ferdinand, « cette vision si majestueuse » (4.1.118) est le fruit de son art qui met en scène des esprits suivant la volonté du magicien : « Des esprits que mon art / A évoqués du fond de leurs demeures pour animer / Mes présentes fantaisies » (4.1.120-2). Cette fête, durant laquelle des moissonneurs *se joignent aux nymphes en une danse gracieuse* (4.1.138), symbole d'harmonie macrocosme-microcosme et mémoire d'un Age d'Or où les hommes vivaient en paix, en harmonie avec la Nature, prend soudain fin lorsque Prospéro pense à Caliban, symbole du chaos :

> J'avais oublié l'odieuse conspiration
> Dont le bestial Caliban et ses complices
> Menaçaient ma vie ; le temps de leur complot
> Est presque venu. *[Aux esprits]* C'est bien : disparaissez ! Il suffit (4.1.139-42)

Cette pensée négative transforme la gracieuse musique de la danse en une *musique étrange, sourde et confuse* (4.1.138), reflet du passage de l'harmonie au chaos. Harmonie, musique et magie sont de nouveau réunies en fin de pièce lorsque Prospéro réunit Alonso et sa suite dans le cercle magique qu'il a tracé. Cette scène dans laquelle résonne une *musique solennelle* (5.1.57) permet à Prospéro de rétablir l'harmonie dans les rapports humains en soignant l'esprit des conspirateurs, *figés par l'influence d'un charme* (5.1.57), par le biais d'une thérapie musicale, comme l'indiquent les paroles que Prospéro adresse à Alonso :

> Qu'un air solennel, le meilleur des réconforts
> Pour une imagination inquiète, guérisse ton cerveau
> Qui n'est plus en ton crâne qu'une tumeur impuissante...
> (5.1.58-60)

Dans cette scène finale, Prospéro exerce le pardon, libère Ariel qui chante une dernière chanson en habillant Prospéro (5.1.88-94) qui abandonne ses vêtements et accessoires magiques (le manteau et la baguette) au profit de ceux de cour (chapeau et épée). L'harmonie est restaurée et Prospéro peut alors quitter sa grotte, son royaume magique, pour reprendre une vie « normale » à Milan.

Tout au long de la pièce la musique accompagne et matérialise la magie de Prospéro, une magie qui « est le dénominateur commun de cette association de formes sonores et

spectaculaires complexes qui tirent la pièce vers l'opéra et le masque. »[2] C'est Caliban, représentation du chaos, qui paradoxalement décrit le mieux cette merveilleuse musique qui résonne dans l'île :

> [...] cette île est pleine de résonances,
> D'accents, de suaves mélodies qui donnent du plaisir et ne font point de mal ;
> Tantôt ce sont mille instruments vibrants
> Qui bourdonnent à mon oreille, tantôt des voix
> Qui, si je m'éveille d'un long somme,
> M'endorment à nouveau : alors, dans mes rêves,
> Je crois voir les nuages s'ouvrir et montrer des richesses
> Prêtes à choir sur moi, si bien qu'en m'éveillant
> Je pleure du désir de rêver encore. (3.2.133-43)

Dans cette description, Caliban met l'accent sur les pouvoirs créateurs de cette musique magique qui permet d'engendrer des visions spectaculaires, comme c'est le cas dans toutes les scènes où elle résonne. Elle crée le spectacle de l'harmonie qu'elle symbolise, donnant ainsi à la pièce une dimension allégorique de lutte du bien contre le mal avec la magie comme instrument de rétablissement de l'harmonie.

La magie : instrument de la représentation de l'ordre social

Tout au long de la pièce, les différentes interventions magiques, les charmes de Prospéro, semblent garantir l'ordre social et ouvrent la voie du repentir, du pardon, de la réconciliation. Le magicien, maître de l'île, se sert de ses pouvoirs magiques afin de punir les usurpateurs, ceux qui représentent une menace de l'ordre social. La figure la plus emblématique de cette menace est Caliban. Caliban est le fils de la sorcière Sycorax et, selon Prospéro, du diable : « Venimeux esclave que le diable engendra / En besognant ta vicieuse mère... » (1.2.319-20). Alors que Prospéro l'avait recueilli, Caliban essaya de violer Miranda : « [...] ne t'ai-je pas logé / Dans ma propre grotte jusqu'au jour où tu cherchas à violer / L'honneur de mon enfant ? » (1.2.346-8). Prospéro en a alors fait son esclave et lui rappelle que c'est lui le maître, comme l'indiquent les répétitions du mot « esclave » dans ce premier échange entre les deux personnages (1.2.307 ; 313 ; 319 ; 344 ; 350 ; 373) et les menaces renouvelées de punitions infligées par les pouvoirs du magicien :

> [...] tu auras cette nuit des crampes
> Et des points de côté à perdre le souffle ; les lutins,
> Pendant ce long temps de la nuit qu'ils ont permission de travailler,
> S'exerceront sur toi ; tu seras couvert de pinçons
> Aussi drus que cellules de miel, chacun d'eux plus cuisant
> Qu'une piqûre d'abeille. (1.2.325-30)

2 Jean-Marie et Angela Maguin, *William Shakespeare* (Paris : Fayard, 1996) 621.

ou encore :

> Si tu négliges ou fais de mauvais gré
> Ce que j'ordonne, je te torturerai de crampes séniles,
> Je criblerai tes os de douleur et te ferai glapir de telle sorte
> Que les bêtes sauvages frémiront à ce vacarme. (1.2.367-70)

Prospéro peut exercer son autorité sur Caliban grâce à ses pouvoirs magiques, comme le précise Caliban lui-même :

> Je dois obéir ; son art est si puissant
> Qu'il dompterait le dieu de ma mère, Sétébos,
> Et ferait de lui son vassal. (1.2.371-3)

et dans une autre scène :

> [...] Ses esprits m'entendent
> /.../
> Pour la moindre vétille, il les lance à mes trousses :
> Tantôt ce sont des singes qui me font des grimaces, grincent des dents à mon adresse
> Et puis me mordent ; tantôt des hérissons qui
> Culbutent sur mon chemin et redressent
> Leurs piquants quand mon pied nu se pose ; et parfois, je me vois
> Tout enlacé de vipères dont les langues fourchues
> Sifflent à me rendre fou. (2.2.3-14)

Dans l'iconographie médiévale et chrétienne, les animaux cités par Caliban sont associés au Vice : le singe représente la luxure et la malice, le hérisson est symbole de gourmandise et le serpent est associé au déchaînement de la libido. Ils oeuvrent tous à l'élaboration de l'image de l'homme dépravé, dégradé par ses vices. Ils représentent les pulsions primaires, l'aspect primitif et bestial que l'homme doit contrôler. Ces esprits que Prospéro envoie sont là pour empêcher Caliban de renouveler sa tentative de viol. Prospéro veut éviter tout danger sexuel pour sa fille et c'est pour cette raison qu'il asservit également Ferdinand. A Miranda, qui l'implore de ne pas traiter Ferdinand avec rudesse, Prospéro répond : « Celui-ci est un Caliban auprès de la plupart des hommes, / Eux-mêmes des anges auprès de lui. » (1.2.482-3) et il leur impose les mêmes tâches, à savoir aller chercher du bois (1.2.312 ; 3.1.9-10). Toutefois, pour Caliban, il s'agit d'un châtiment alors que pour Ferdinand, ce n'est qu'une épreuve qu'il doit surmonter afin de gagner la main de Miranda et dont il s'acquitte parfaitement, comme l'atteste Prospéro : « [...] Toutes ces vexations / N'étaient faites que pour éprouver ton amour, et / Ce test, tu l'as merveilleusement soutenu » (4.1.5-7). Il lui donne sa fille, non sans toutefois le mettre en garde :

> Eh bien ! donc, comme un présent de moi et comme ta conquête
> Dignement remportée, prends ma fille ; mais,

Si tu brises le nœud de sa virginité avant
Que les saintes cérémonies n'aient
Eté célébrées avec tout l'appareil de leurs rites sacrés,
Les cieux ne laisseront choir aucune pluie bienfaisante
Pour faire fructifier cette union, mais la haine stérile
Le dédain à l'œil aigre et la discorde joncheront
Votre lit conjugal d'herbes si répugnantes
Que vous l'aurez tous deux en haine : ainsi prenez soin
Que la lampe d'Hymen vous éclaire. (4.1.12-23)

Il s'ensuit le masque de fiançailles offert aux futurs époux, spectacle merveilleux créé par la magie de Prospéro et symbolisant l'harmonie, l'ordre social retrouvé. En remplaçant dans sa mise en scène Hymen par Junon, déesse qui, en plus de présider aux mariages, symbolise également le pouvoir royal, Prospéro met l'accent sur l'importance de l'état virginal de Miranda dans ses plans de reconquête du pouvoir. Il s'assure, par l'intermédiaire de sa fille, une alliance politique (Milan et Naples) et une descendance heureuse. En mettant Ferdinand à la place de Caliban, il s'assure le triomphe de la Vertu sur le Vice. Dans son discours, Haine, Dédain et Discorde sont bien mentionnés et ces trois figures allégoriques pourraient servir d'antimasque au masque de fiançailles. Ce trio n'est pas sans évoquer les autres perturbateurs de l'ordre, les instruments du chaos que sont Alonso, Antonio et Sébastien. Usurpateurs, tout comme essaiera de l'être Caliban, leurs mauvais desseins seront déjoués par la magie de Prospéro. Ils sont tous punis et pardonnés par Prospéro qui les réunit, en fin de pièce, dans un cercle magique : *[...] ils entrent tous dans le cercle magique tracé par Prospéro et restent figés sous l'influence du charme...* (5.1.57).

Dans cette dernière scène, Prospéro décide d'abandonner ses pouvoirs magiques :

[...] j'abjure ici
Cette magie brutale ; quand j'aurai requis
Une céleste musique - et je le fais en cet instant même –
Pour agir comme je l'entends sur les sens auxquels
Ce charme aérien est destiné, je briserai ma baguette,
Je l'enfouirai à plusieurs brasses dans la terre
Et, plus profonde que sonde atteignit jamais,
Je noierai mon livre. (5.1.50-7)

Il renonce à l'art qui avait été la cause de sa chute : l'étude de la magie, des sciences secrètes, l'avait mené à délaisser son royaume et avait permis ainsi à son frère d'usurper son pouvoir. En redevenant un homme « normal », il rétablit l'ordre, s'ouvre aux autres, au monde et est en harmonie avec lui-même, son entourage, la nature et le monde qui l'entoure. Il accorde le pardon aux usurpateurs, donne sa liberté à Ariel et dit l'épilogue de la pièce. Il a renoncé à cet art qui lui permettait de diriger l'action en véritable dramaturge-thaumaturge ([...] je n'ai plus / D'esprits pour dominer, d'art pour enchanter (épilogue, 331-2) et s'en remet donc à la clémence du public qui pourra le libérer en applaudissant son œuvre.

Conclusion

Tout au long de la pièce, la magie de Prospéro crée une dimension spectaculaire supplémentaire, exerçant une mise en abyme du spectacle, faisant de la pièce une sorte de masque dans le masque. Personnages surnaturels, démons et merveilles, musique solennelle ou populaire, danses, artifices et accessoires magiques, décors exotiques et atmosphère de tempête, créent un mélange des arts qui fait tendre la pièce vers l'opéra-ballet et en font une véritable comédie-féerie. La comédie à toutefois des accents graves et la magie se met au service d'une représentation allégorique de la lutte du Bien contre le Mal au sein de l'âme humaine, celle de Prospéro en l'occurrence. Les forces du mal sont libérées et contrôlées par la magie, garante de l'ordre social. Le spectacle qu'elle engendre permet l'assertion du pouvoir royal qui triomphe des usurpateurs. C'est comme si Prospéro racontait l'histoire d'une usurpation (la sienne, 1.2) et la rectifiait en mettant en scène des éléments spectaculaires qui la font échouer : ainsi, il reproduit l'usurpation avec Sébastien et Antonio, prête à Caliban les intentions meurtrières de son frère et les détruit grâce à des procédés magiques spectaculaires. Pur divertissement qui célèbre le mariage, symbole d'union et d'harmonie, l'action, la dimension esthétique et éthique de la pièce sont parfaitement condensées dans les paroles de Gonzalo :

> [...] Au cours du même voyage,
> Claribel a trouvé un mari à Tunis,
> Ferdinand, son frère, une épouse
> Au lieu où il s'était perdu, Prospéro, son duché
> Sur une pauvre île, et nous tous nous sommes retrouvés
> Quand chacun de nous était hors de lui-même. (5.1.208-13)

Le bateau qui avait sombré en début de pièce sous les effets de la tempête est intact en fin de pièce, comme l'indique le maître d'équipage : « [...] nous nous trouvons libres, / Et nous apercevons, flambant neuf et tout arrimé, / Notre beau, notre brave vaisseau royal... » (5.1.235-7). Le bateau, mode de passage d'un monde à l'autre, le voyage, la perte dans ce « plus étrange labyrinthe où jamais homme se soit engagé » (5.1.242), le repli dans la grotte, l'exil dans l'île, tout ceci représente les tribulations de l'âme humaine que le dramaturge Shakespeare-Prospéro explore et présente au spectateur comme un rêve magique, une séance d'hypnose, brouillant ainsi les limites entre apparences et réalité et réalisant l'essence même du théâtre grâce à la dimension spectaculaire de la magie et du merveilleux.

Jean-Luc BOUISSON
Université d'Avignon

MAGIE ET SCIENCES OCCULTES DANS *THE ALCHEMIST* DE BEN JONSON

Magie et théâtre : n'est ce pas là une tautologie, à considérer la définition classique, ancienne du théâtre qui, par une série d'artifices, transporte l'auditoire dans un monde autre que le sien ?

Ici, le monde de l'alchimiste Subtle (l'Avisé), le faiseur de prodiges doublement escroc puisqu'il n'est ni alchimiste, ni propriétaire des lieux. Ses clients, chacun figure emblématique d'un travers humain, ne viennent chercher auprès de lui que moyen de conjurer un sort, de tromper autrui, ou de s'enrichir. Face (l'Effronté) domestique d'un bourgeois chassé de Londres par la peste, s'est fait passer pour le maître de maison, avec la complicité de Doll. Doll, bien nommée, plus prostituée que servante[1], va aider son charlatan de compère, lui même affublé d'une barbe qu'il retirera à la fin, et qui, pour l'instant, en fait quelqu'un de différent. Il s'est procuré un pauvre hère sans feu ni lieu, lui a fourni le costume et la panoplie du parfait alchimiste, du moins comme le voyait le vulgaire. Pas un John Dee, un Simon Forman, un Raymond Lulle, un Nicolas Flammel[2], encore moins un Paracelse[3]. Qui alors, au théâtre se souciait des lents travaux patients, toujours répétés, de ces ancêtres de nos savants modernes, sur la transmutation des métaux par ré-arrangement, recomposition des molécules ? Le chimiste ancien croyait de bonne foi au lent mûrissement des substances dans la terre, plomb devenu argent, argent changé en or au cours des siècles. La « vraie » alchimie tendait à précipiter ce processus. Mais le commun des mortels, assimilant le chercheur d'or à un sorcier astrologue ou chiromancien, venait lui acheter des talismans, demander des philtres, des porte-bonheur ou son avenir.

La nouvelle recrue entre dans le jeu. Face se contentera d'une fonction plus modeste : attiser les braises – le feu ne doit jamais s'éteindre – avec un soufflet, ce pourquoi Subtle l'appelle souvent Eole. Deux siècles auparavant, Chaucer avait rangé parmi ses pèlerins, dans un conte peu connu[4], le souffleur d'un alchimiste. « *Celui-ci* », disait le personnage, d'aspect guère engageant, « *était capable de paver d'or et d'argent les rues de Canterbury* ». A quoi on lui répliquait que son patron aurait pu d'abord, si c'était vrai, lui payer des vêtements décents.

Ne connaissant guère les noms des planètes et les signes du Zodiaque et sachant un peu de vocabulaire pseudo-alchimique, Subtle et Face vont vendre de l'illusion, pratiquer une magie qui consiste à promettre beaucoup, au risque de réussir, par une série de coïncidences, ou d'une foi aveugle. Drugger, le commerçant, nouvellement installé, veut orienter son magasin et même ses tiroirs dans une direction favorable.

Il est des points, des jours de chance et un homme de l'art doit savoir les indiquer. Drugger, né sous le signe de la Balance, donc régi par Vénus, se trouve, étant marchand, et selon une interprétation fantaisiste, avoir pour planète protectrice Mercure, dieu du négoce. Il n'a plus qu'à tracer quelques mots à consonance hébraïque sur ses portes et murs, et le

1 Doll : diminutif de Dorothée. Désignait aussi une prostituée.

2 John Dee avait été l'astrologue d'Elizabeth I. Raymond Lulle (1235-1315) avait vécu en alchimiste véritable. Nicolas Flamel (1330-1418) passait pour avoir possédé la pierre philosophale.

3 Alchimiste et docteur en médecine (1493-1541).

4 *Le Commis du Chanoine*.

succès viendra. Le jour, Dapper, afin d'augmenter ses gains, ne dédaignerait pas l'intervention de la Reine des Fées. Chose promise. (On ne peut s'empêcher de penser à semblable escroquerie plus tard pratiquée par un autre chevalier d'industrie : Casanova. Dans son cas, la Reine des Fées promettait, par son intercession grassement payée, un retour à la jeunesse). Pour l'instant Subtle encaisse le prix de se consultations, surveillé de près par Face, pressé d'avoir sa part. En même temps, il fait mine d'observer les différentes réactions de préparations cachées, rendues dans un langage codé, connu des vrais et des faux praticiens du Grand Art : lorsque soufre et mercure s'unissent, on les désigne comme homme rouge et femme blanche. L'étape ultime, l'œuvre au Noir, ou Azoth n'est pas encore atteinte. Si cela se produit, c'est au bout de vingt-huit jours, le Soleil et la Lune étant conjoints en Lion. Les deux filous connaissent d'ailleurs un moyen de se procurer plus vite de l'or tout fabriqué : un de leurs admirateurs éperdus, leur a fourni jusqu'ici de grandes quantités de plomb et d'étain stockés dans la cave, et qu'ils comptent bien revendre.

Ceci les met en rapport avec un personnage aussi fourbe qu'eux-mêmes sous des grands dehors de piété larmoyante : Ananias, le Puritain au nom bien choisi, tête de Turc de l'époque, chargé par les Saints de Hollande[5] de besognes financières au moindre coût. Leurs détracteurs disaient que, prompts à dénoncer les péchés auxquels ils n'étaient pas enclins (mensonge et luxure), ils se montraient fort discrets sur leurs propres travers : une tendance à la gourmandise, et un grand amour de l'argent. Chicanier, argumentateur, Ananias refuse de racheter le plomb au prix demandé. Il reviendra par la suite, avec le formidable renfort de Tribulation Salutaire[6].

On se rabat sur quelqu'un de suffisamment riche et disposé à l'être plus. Ceci pour satisfaire son goût effréné de sensations rares et de plaisir, inséparables, dans son imagination, des fastes de Babylone et du Bas-Empire : Sir Epicure Mammon le bien nommé. Il a traîné avec lui un grincheux du nom de Surly habitué des tables de jeu, et lui chante les louanges de l'or. On croirait entendre le Juif de Malte[7] devenu poète, ou Volpone sans la méchanceté. L'or confère une santé de fer sous la forme d'or potable ou élixir de vie. Les patriarches lui durent leur longévité, et Salomon, qui en fabriquait, une vie active et prolongée. Les pommes des Hespérides, la Toison d'Or, le don de Midas ne sont rien quant aux merveilles que Sir Epicure est sûr de voir fabriquer cette nuit même. Pour assurer le succès de l'opération il dépouillerait même Londres du plomb de toutes ses églises. Subtle déclare qu'on approche de l'étape ultime en accumulant les noms de solution, fixation, sublimation. L'autre s'imagine déjà noyé de parfums, parmi cinquante concubines, dégustant des raretés dans des plats garnis de pierres précieuses, et vêtu d'étoffes persanes douces au contact. « L'Alchimiste », mine sérieuse et jargon adéquat, appelle Face, l'adjurant de veiller au bon déroulement des transformations ralenties par un incident : quelques pièces d'or, offertes par Mammon y remédient. Il faut qu'on atteigne l'ultime opération ou projection : alors une petite quantité de matières raffinées, sel, vitriol, plantes, couvertes de cire sont jetées dans le creuset contenant mercure et plomb fondu purifiés.

Surly, jouant les niais, tantôt approuve, tantôt ridiculise ce qu'il voit, et décèle rapidement la présence de Doll, chargée, s'il le faut, de distraire Sir Epicure de ses rêveries

5 Sous la férule de Jacques I°, les « saints » s'étaient exilés en Hollande. Ananias apparaît au Livre V des Actes des Apôtres comme diacre voleur.

6 Tribulation Wholesome : Les Puritains aimaient s'affubler de noms évocateurs.

7 *The Jew of Malta* : oeuvre de Ch. Marlowe. 1590.

alchimiques. Elle prétend être la soeur d'un lord, très instruite – elle lit l'Hébreu – mais Surly, flairant la maison de débauche, devient dangereux. Avant qu'il n'ait ameuté le voisinage, une convocation à un duel de fantaisie avec un certain capitaine, l'éloigne. Retour en force du commerçant Drugger qui s'intéresse à une veuve jeune et riche, Dame Pliant. Subtle offre ses bons offices (du vent) contre un costume de damas (du vrai). Nouvel assaut de Dapper, désireux d'approcher la Reine des Fées, ce pour quoi il doit se dépouiller de tout, y compris de son argent. On lui bande les yeux, et des elfes (?) viennent le pincer pour lui faire perdre patience.

Mais à mener plusieurs intrigues à la fois, les maîtres-fourbes manquent s'y perdre. Mammon survient, pressé d'avoir un rendez-vous avec la demoiselle érudite, Doll. D'emblée, il lui offre un diamant, puis la promesse d'une vie à faire pâlir les reines, en des termes qui la font rêver quelque peu. En cela réside l'alchimie des mots poétiques dans une pièce fort matérialiste, débutant par une dispute grossière. Epicure, son nom l'indique, ne vit que par ses sensations. Il les raffine pourtant, jusqu'à atteindre, par l'imagination seule, de suprêmes délices, au souvenir de voluptueux véritables (Tibère) ou fictifs (Midas). Quoi de plus magique et immatériel que le rappel de grands noms passés, Cléopâtre et ses perles, Poppée et se fards, que l'évocation du bestiaire de l'alchimie : phénix, dragon, cygne, paon rutilant, que la suggestion des correspondances entre planète et métaux ?

Un dernier personnage, authentique surgit, avec un autre, déguisé : la veuve Pliant se fait lire les lignes de la main, Surly a emprunté le déguisement de quelque Don Diègue espagnol (autre figure détestée à l'époque) archi-papiste peu goûté des Puritains revenus. Le costume de l'espagnol et leur jargon biblique rocailleux déchaînent les éclats de rire de la populace. De la tête aux pieds, de la golille[8] aux hauts-de-chausse, il est déclaré impur, enfant de perdition, fils des ténèbres. Cependant, les saints hommes ne verraient aucun inconvénient à la fabrication immédiate de l'or sur place, plutôt que d'acheter du plomb. Subtle, qui n'a nulle envie de finir à la Tour comme sorcier, les congédie sur un refus. Il a insisté de façon réitérée sur la nécessité d'une pureté parfaite si on veut atteindre au grand Œuvre. Mammon, ayant jeté un œil concupiscent sur Doll étourdie par ses promesses, assiste, dans un grand tonnerre de verre brisé, à la fin de ses espérances . Re-transformation de Surly (son troisième avatar – c'est-à-dire son retour à son identité première qui était celle d'un enquêteur).

Subtle, indigne pour une fois de son nom, essaie de lui vider les poches mais, poussant de hauts cris, Surly déclare avoir découvert les manigances du trio. Deuxième transformation de Face en ce qu'il fut réellement jadis : Jérémie, intendant. En effet, pour couronner le tout, Lovewit le véritable propriétaire, vient de rentrer. On va le tenir éloigné, tandis que le reste de la bande fait les bagages. Cet humoriste, heureusement, alerté par les voisins quant au va-et-vient journalier dans sa demeure, essaie d'imaginer le truc employé par Face pour attirer une telle foule : présentateur de monstres, faux médecin, montreur de marionnettes, d'images obscènes, depuis l'intérieur car nul ne l'a aperçu au dehors pendant trois semaines.

Autre mystère de l'alchimie : elle vous multiplie le nombre des gens ! La maison, paraît-il, n'a pas désempli et des marchandes de marée ont dû y venir, puisque Face a compté les bagues qu'il leur a soutirées[9]. Mais lui qui a monté la supercherie ne s'est jamais montré. En quoi consistait alors sa publicité ? Il n'est pas assez fou pour avoir installé une enseigne, comme le faisait chaque commerçant afin d'indiquer sa spécialité. Les

8 Fraise très large et empesée.

9 B. Jonson : *The Alchemist* V,4 : "... the fish-wives' rings I think." – Subtle

alchimistes ne font commerce que de mystère, et travaillent dans l'ombre. On sait que Surly a été amené par Mammon. Mais Dapper, Drugger et la veuve ? Face a dû sortir de nuit où, dans un cabaret[10], le secrétaire d'un homme de loi, Dapper, s'est confié à ce soi-disant capitaine[11] qui lui a indiqué la bonne adresse. Drugger est le propre marchand de tabac de Face son voisin. Mammon doit être une vieille connaissance. On ignore la provenance des « saints », l'un pleurnichard, l'autre tonitruant. La veuve, de bonne composition (Pliant), a obéi à son frère Kastril simplement défini comme « le garçon coléreux ».

C'est elle que Jérémie-Face promet à son patron après avoir parlementé avec lui. Un danger subsiste à l'intérieur, sous forme du galant Dapper à qui on délègue Doll en Reine des Fées. Les yeux bandés, il reçoit un esprit familier[12] gage de chance enfermé dans un sac autour du cou.

Les complices font l'inventaire du butin à emporter cette nuit même : cent soixante-dix livres versées par Mammon, cent vingt par les Puritains, vingt par Drugger, un bijou volé par une servante pour savoir l'avenir de sa patronne, plus un bric-à-brac de sifflets, jupons, chopes en argent venues droit de la taverne.

Soudain, coup de théâtre ! La justice est alertée, les archers sont en route ! Et ce renard de Face, qui fait penser à Mosca, offre seulement à ses anciens amis son aide pour franchir le mur au dernier moment, tandis qu'un pasteur, dépêché par lui procède au mariage de la veuve et de Lovewit. Celui-ci, reconnaissant, jette à la porte les plaignants qui ont pu entrevoir le valet rasé d'autrefois avec sa physionomie ordinaire. Puis Jérémie, à la manière du « gracioso » espagnol, fait ses adieux aux spectateurs.

Ayant fourni aux plus communs leur ration de gros rires, de phrases à double entente, de clowneries, il leur promet divers amusements, ce qui laisse augurer pour la maison redevenue calme, de nouveaux remue-ménages. En terminant sur l'histrion et en laissant dans l'ombre le sage, même improvisé, l'auteur a délibérément choisi d'oublier qu'un alchimiste authentique vivait seul, dans l'abstinence, tout entier pris par sa passion : changer quelque chose à l'ordre de la nature, sans s'embarrasser de trublions.

Changer est en effet le maître-mot de l'histoire : dans un but de filouterie bien sûr (Subtle), de détection (Surly), d'appât du gain (Face). Mais il ne suffit pas que quelques individus, excepté Mammon, sincère dans son rêve d'or à volonté[13], revêtent une seconde identité pour faire illusion. A qui d'ailleurs ? A des simples (Drugger), des tricheurs (Dapper), des vautours religieux déguisés en colombes bibliques (les Puritains) ! Même cruellement caricaturée par Surly, il y a là toute l'imagerie pittoresque des différents stades de la transmutation, la beauté des formules, peut-être inventées, peut-être connues de quelques initiés, l'étrangeté des instruments de l'art : cornues, creuset, tamis, athanor[14], aludels[15], des couleurs associées aux animaux nobles, le lion (vert), le cygne (blanc) ou à quelques fruit exotique (citron). Les produits obtenus, nommés en latin sont : huile de lune, lait de vierge, liqueur de Mars, jusqu'à la conjonction favorable (triune circle) de quelques planètes présidant à l'opération. Surly toutefois, n'a pas l'air de savoir que le travail, commencé avec le Soleil en Sagittaire, est aussi protégé par la Lune en Bélier.

Pour le chercheur authentique, que de difficultés avant l'ultime projection !

---

10 Id. Ibid. I, 1.

11 C'est ainsi qu'il l'appelle tout au long de la pièce.

12 On disait simplement un « familier », gage de chance.

13 : B. Jonson *The Alchemist*. Subtle dit de Mammon : « If his dream last, he'll turn the age to gold".

14 Fourneau à combustion lente.

15 Vase à deux becs formant tuyau.

Ce que d'aucuns considéraient naïvement comme un objet magique – la pierre philosophale – résultait en fait de l'issue heureuse et toujours fugitive de bien des efforts, de dosages scrupuleux, de chaleur constante, de délais à respecter. Ce que d'aucuns avaient tout simplement volé[16] ou reçu en héritage[17], l'alchimiste sincère voulait le recomposer, conscient qu'il était de la concordance entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, entre ce qui est sur et sous le terre, dans l'homme et au firmament. Qu'il eût besoin, par son grand œuvre, en plus de métaux vils, de quelques produits de ce monde, de quelques substances d'un organisme vivant, semblait logique. Là où Surly ne voit que mélange abominable d'ordures, il y a association, du microcosme et du macrocosme. Certes, le dramaturge, soucieux de réactions du parterre, invente aussi des termes fantaisistes, ridicules, abracadabrants[18], et Subtle d'expliquer que le grand art doit être caché au public sous des symboles.

Le choix des noms d'acteurs n'est pas d'ailleurs le fait du hasard, et renforce l'impression de regarder des pantins dont se jouent Face, l'effronté, et Subtle, tout enveloppé de formules abstruses. Il n'y a pas ici, comme dans *Volpone*, de profonde connaissance de la nature humaine, pas de misanthropie, de cruauté, et la ruse qui, sur la promesse d'un or, bien visible celui-ci, peuvent vous métamorphoser un jaloux forcené en mari complaisant, un avare en généreux donateur. Volpone fait jouer ses dupes à contre-emploi. Face ne cherche pas si loin. Extraire de l'or des poches en en promettant, est son seul but.

Comment juger la pièce sinon comme une bouffonnerie bien de son temps ? Imprévus, mouvement, dénouement précipité sont orchestrés par un manipulateur habile qui arrive à très bien tirer son épingle du jeu. Sa dernière carte est la riche Mrs Pliant mariée en vitesse à son patron. Bien sûr, le joueur galant, l'artisan ambitieux, le richard obsédé par l'accroissement de ses biens, ont toujours existé. Ici, ils sont superstitieux, jusqu'à ces Puritains toujours à tonner contre les idoles, et prêts à changer (partiellement) le fruit de leurs rapines en bonnes oeuvres.

Et qui les blâmerait de croire en des mutations jusqu'ici impossibles, en un âge où s'ouvraient d'autres horizons, où l'homme découvrait de nouvelles machines[19], se libérait du carcan du dogme ? C'est ce que l'on avait vu dans *Faust*[20], mélange de farce et d'illusion (le diable n'est-il pas le grand maître des prestiges, capable d'évoquer l'ombre d'une ombre, Hélène de Troie ?). Le héros lui-même ne voulait tirer profit de son savoir que pour lui, tandis que Ben Jonson tourne tout en ridicule. Bien sûr, la verve dramatique de Marlowe l'avait emporté en puissance sur la verve comique de Jonson, et continue de le faire. *Faust* est connu, *l'Alchimiste* beaucoup moins. A croire que l'athée attachait plus d'importance aux contes d'alchimie que le catholique !

Mireille MAGNIER
Université d'Avignon

16 Pizarre au Pérou.
17 Les mines d'Ophir reçues par Salomon.
18 Mot cabalistique connu des alchimistes.
19 Le cardan, le baromètre par exemple.
20 Ch. Marlowe, 1588.

LES SORCIÈRES SONT PARMI NOUS : DE SHAKESPEARE ET PURCELL A ARTHUR MILLER

Si nous nous plongeons dans le monde de la sorcellerie, nous rencontrons immédiatement dans le domaine du théâtre une pièce incontournable, *The Crucible* de Arthur Miller, qui fait référence à un événement historique tout aussi incontournable, les sorcières de Salem, ou plus exactement le procès en sorcellerie de Salem, Massachusetts, de 1692.

Il nous faut cependant, avant d'entrer dans la pièce elle-même et les événements qu'elle évoque, définir ou tenter de définir la sorcellerie. Faisons appel à la page de Frequently Asked Questions (FAQ) du service pédagogique du Salem Witch Museum.

> « 10- What are contemporary perceptions of witchcraft ?
> It is widely understood that witchcraft is a pantheistic religion that includes reverence for nature, belief in the rights of others and pride in one's own spirituality. Practitioners of witchcraft focus on the good and positive in life and in the spirit and entirely reject any connection with the devil. Their beliefs go back to ancient times, long before the advent of Christianity ; therefore no ties exist between them and the Christian embodiment of evil. Witchcraft has been confused in the popular mind with pointy black hats, green faces and broomsticks. This is a misrepresentation that witches are anxious to dispel. » (www.salemwitchmuseum.com)

On notera qu'ici, en arrière même de la définition, des assertions chrétiennes, ou issues de la mythologie chrétienne, sont posées et non discutées. L'arrière-plan chrétien est entièrement contenu dans la référence au diable et dans la définition de la sorcellerie comme une religion panthéiste. En d'autres termes, l'arrière-plan mental est religieux et chrétien, sans qu'il soit mis en doute ou même relativisé.

Dans une autre perspective, mais qui pose comme un a priori la même définition religieuse du monde on peut citer Jay Rogers, professeur d'anglais à Beverly, Massachusetts qui écrit sur www.forerunner.com :

> « Yet we should not neglect our duty as Christians in the civil sphere to enforce outward morality – to enact laws against anything immoral, i.e., abortion, child sacrifice, public nudity, which is being promoted through witchcraft. We must do everything within biblical and constitutional law to stop the immoral influences of witchcraft from spreading in our community. »

Cette attitude que certains diront relever de la « bigotry » religieuse américaine est abondamment fondée sur la Bible : Exodus 7 : 11 ; 8 : 7,18 ; Isaiah 47 : 9,12 ; The Acts 13 : 6,8 ; Galatians 5 : 20 ; Revelation 9 : 21 ; 18 : 23. Elle commence par une dénonciation de Halloween vue comme de la propagande pour la sorcellerie. Que ne doit-il pas penser de

Harry Potter ? « Publicité mensongère » pour les chapeaux pointus et autres manches à balai.

Mais le tableau ne serait pas complet si on ne citait pas dans le paysage de la sorcellerie américaine les œuvres d'Anne Rice sur le sujet et la mythologie qu'elle développe dans les œuvres suivantes : *The Witching Hour*, *Lasher*, *Taltos* et partiellement dans *Merrick*. Ici nous avons des sorcières qui dédient leur vie à faire le bien de l'humanité, ne serait-ce que par la neurochirurgie ou l'industrie du jouet. Il faudrait aussi citer *The Witches of Eastwick* de John Updike, où la sorcellerie de trois femmes mène à la musique, à l'art et à des vies dédiées à l'éducation, sorcellerie qui ne peut que mener à l'arrivée du diable qui veut s'imposer, à sa défaite et à son rejet. Le diable n'est que celui qui essaie de profiter des sorcières.

Mais nous devons ici invoquer une autre approche qui va à la fois dépassionner le débat religieux, en le mettant de côté, et approfondir l'approche socio-culturelle du phénomène, et donc nous ouvrir la porte au théâtre. Il s'agit d'Henri Pourrat avec *La Grande Cabale, Les sorciers du canton*, Gallimard 1933 et Edition Volcans 1975. Il accuse « les tenants de la civilisation urbaine », à savoir le médecin, l'instituteur et le juge, d'être responsables de la diabolisation de la culture rurale millénaire des plantes, du ou des magnétismes et des savoir-faire en lutte contre les maux physiques de l'homme. Le médecin a lancé la sorcellerie il y a six siècles, car, profession émergente, il voulait mettre la main sur l'art des « sages-femmes » de l'époque, sur le marché de l'accouchement. L'instituteur, fantassin, spadassin et hussard de la République, au nom de la lutte contre les superstitions, c'est-à-dire en premier lieu ce qui cultive la spiritualité, les magnétismes et tellurismes naturels, et tous les savoirs séculaires qui ne s'expliquent que par la tradition orale de certains, et qui remontent dans nos pays à au moins les Celtes et qui sont encore un principe actif dans la culture romane et dans l'architecture romane, après christianisation et non diabolisation, avec un rôle particulièrement lourd joué dans cette récupération par les Bénédictins, savoirs que l'instituteur rejette comme des superstitions. Quand un médecin moliéresque explique l'effet somnifère d'une substance quelconque par sa vertu dormitive (pourquoi ne pas dire soporifique ?), on rit et on se moque du fat, médecin malgré lui, il est vrai, mais on n'a pas peur, on fait même d'une certaine façon confiance malgré l'ignorance révélée dans la repartie. C'est que les médecins ont réussi à travers les siècles une particulièrement bonne opération de relations publiques pour vendre leur savoir limité ou même leur absence de savoir compensé par un baragouin pseudo-savant, en s'appuyant sur la peur de la mort physique après les grandes épidémies de la peste et en particulier de la Peste Noire. Mais quand une « sorcière » prescrit une potion de plantes qui fait dormir, on a peur d'être emporté dans un royaume infernal et ensorcelé (*sic*) donc dangereux pour la vie, l'âme et même pire encore la santé mentale ou l'indépendance humaine, car la sorcière va nous enchaîner au diable lui-même, n'est-il point ? Le juge enfin parce qu'il est le bras de la justice séculière de l'Etat dont le bras de la loi donne entièrement raison au docteur, et lui donne d'ailleurs le monopole absolu de cette pratique de la médecine moyennant ce qui n'est rien d'autre qu'un adoubement avec le serment et l'Ordre des Médecins.

Voir sur le sujet, ma série d'articles sur Henri Pourrat en cours de publication dans le numéro 99 et subséquents de *La Galipote* (Vertaizon, 63910)

Ainsi ramenés à la dimension humaine des choses, nous pouvons entrer dans le champ de l'art théâtral.

I./ *The Crucible*, Arthur Miller

La pièce est la mise en forme dramatique du procès de Salem, Massachusetts de 1692.

Empruntons à nouveau au Salem Witch Museum le résumé des faits (www.salemwitchmuseum.com/learn2.html). Ce site met immédiatement en perspective l'utilisation de cet événement par Arthur Miller dans sa lutte contre la « witchhunt » de Joseph Raymond McCarthy (1909-1957) des années 50 du 20ème siècle.

La période historique mise en scène par Arthur Miller débute le 20 janvier 1692 et se termine en mai 1693, ou même en mars 1712 si on prend en considération la réhabilitation des victimes et les réparations à celles-ci, ou même encore 1992 si on prend en compte l'ouverture du Salem Witch Museum de Salem qui rend enfin publics les faits et les événements à l'occasion de leur troisième centenaire. Cette période comptera 21 victimes à Salem même, sans considérer les victimes dans les autres villes du Massachusetts prises par la même hystérie à la même époque.

Giles Corey a été « pressed to death » car il refusait de coopérer avec le tribunal. Bridget Bishop, Georges Burroughs, Martha Carrier, Martha Corey, Mary Easty, Sarah Good, Elizabeth Howe, Georges Jacobs Sr, Susannah Martin, Rebecca Nurse, Alice Parker, Mary Parker, John Proctor, Ann Pudeator, Wilmott Redd, Margaret Scott, Samuel Wardwell, Sarah Wildes et John Willard ont été pendus. Tituba, l'esclave Arawak ou Carib du Reverend Samuel Parris, a probablement été vendue loin de Salem. On remarquera le sort particulier de Tituba qui, en tant qu'esclave, sauve sa vie car elle est un bien meuble que l'on peut vendre pour ne pas perdre l'investissement qu'elle représente.

On s'aperçoit rapidement, et Arthur Miller le dit en partie, que la vérité historique de la pièce n'est pas complète. Il ne dénombre que 17 pendaisons, dont Tituba, et modifie cetains personnages, surtout au niveau des juges, pour mieux concentrer la matière dramatique.

L'intérêt de la pièce n'est cependant pas la vérité historique. Arthur Miller, dans les didascalies, longues et détaillées, inclut des éléments expliquant sa démarche. Il veut dénoncer les procés en sorcellerie qui, dans le monde entier, se fondent sur une vision de ce monde coupé en deux, le bien et le mal, et sur une vision de la gestion de ce monde qui consiste pour ceux qui se réclament du bien – et de chaque côté de la ligne de partage on est **le** bien pour soi et **le** mal de l'autre côté – de pourchasser ceux qui relèvent du mal. Il fait allusion à la « witchhunt » de McCarthy qui ne se justifie que par la vision dichotomique du monde sous la guerre froide et qui trouve son reflet inversé de l'autre côté de la ligne de partage, le Rideau de Fer.

Son discours est donc politique et est la dénonciation de tout discours politique qui se fonde sur la diabolisation de l'adversaire avec des expressions modernes comme « the empire of evil » de Ronald Reagan ou « the axis of evil » de George W. Bush.

Et pourtant cette pièce ancrée dans une période historique donnée reste la pièce la plus jouée, toujours aujourd'hui, d'Arthur Miller, du fait de son extraordinaire modernité et universalité.

Cependant, ce n'est toujours pas ce qui nous intéresse dans la pièce. Nous voulons montrer comment Arthur Miller met en scène l'engrenage de la sorcellerie et crée ainsi une machine dramatique qui ne peut plus être arrêtée, et donc mène au crime.

Dans la société de Salem, il n'y a aucun domaine de la vie de l'individu qui puisse être privé. Tout est toujours sous l'œil public. De plus cette société vit sous une loi fondée

sur la loi biblique et elle comporte des obligations et des interdits. Chacun est obligé d'aller à l'église le dimanche et le travail est interdit ce jour-là (même si le climat et la géographie imposent aux paysans de cette communauté une vie très dure). Le dimanche est un jour entièrement consacré à Dieu. De plus chacun doit savoir par cœur et à la demande les dix commandements, et bien sûr chacun se doit de les appliquer. De l'autre côté il est interdit de danser, d'aller dans la forêt la nuit, de boire excessivement, de jurer et bien d'autres choses.

Tout commence donc par un manquement à ces règles. Des fillettes adolescentes, menées par la fille et la nièce du prêtre local, vont danser dans la forêt un soir et elles y sont surprises par le prêtre lui-même. De plus cette soirée de danse, qui plus est dénudée, a une dimension de « sorcellerie » par la participation de Tituba, à la demande de Ruth Putnam pour invoquer les esprits de ses sœurs mortes-nées, à la demande de la mère qui soupçonne la sage femme qui a accouché ses enfants, Goody Osburn, de sorcellerie et d'avoir tué ses bébés.

Mais cette « vérité » ne sort de la bouche de la nièce Abigail puis de celle de Tituba que parce que Abigail est mise sous pression de la part de son oncle, Samuel Parris et du Révérend Hale, grand spécialiste en sorcellerie venu aider le prêtre local. Mais aussi par la transe (silence et absence de réaction physique sauf un bref instant lorsqu'elle est seule avec Abigail et Mary Warren) de sa cousine Betty Parris, parce qu'elle est mise sous pression par l'attitude de John Proctor qui a cédé à ses avances quand elle était à son service et qui maintenant la rejette, et par celle de Mary Warren qui vient chercher conseil auprès d'elle et la pousse finalement dans ses derniers retranchements. Elle ne peut alors que reconnaître devant Betty et Mary Warren ce qui s'est passé.

> « Betty : You drank blood, Abby ! You didn't tell him that ! »
> [Betty a donc entendu les scènes précédentes, prétendant seulement être comateuse. NDLA]
> « Betty : You did, you did ! You drank a charm to kill John Proctor's wife ! You drank a charm to kill Goody Proctor ! »
> (p.26)

La Réaction d'Abigail est de menacer Betty et Mary :

> Now Look you. All of you. We danced. And Tituba conjured Ruth Putnam's dead sisters. And that is all. And mark this. Let either of you breathe a word, or the edge of a word, about the other things, and I will come to you in the black of some terrible night and I will bring a pointy reckoning that will shudder you. And you know I can do it ; I saw Indians smash my dear parents' heads on the pillow next to mine, and I have seen some reddish work done at night, and I can make you wish you had never seen the sun go down [*She goes to* BETTY *and roughly sits her up.*] Now, you – sit up and stop this ! (p. 26-27)

Mais devant le refus d'obéir de Betty pour laquelle la transe est la meilleure protection contre le châtiment, puis devant le rejet de John Proctor, peu à peu Abigail invente la fable de la sorcellerie, non à partir de rien car ce qu'elles ont fait est de la

sorcellerie dans cette société, mais pour se défendre et devenir inattaquable tout en accusant, utilisant ainsi ce que l'on appelait « spectral évidence ». Selon ce principe quelqu'un pouvait accuser une tierce personne d'envoyer son esprit sur lui pour le posséder. La simple affirmation suffisait, à condition de jouer le jeu : transe, peur, sueurs froides, etc.

La procédure d'exception est clairement expliquée par Danforth :

> « In an ordinary crime, how does one defend the accused ? One calls up witnesses to prove his innocence. But witchcraft is *ipso facto*, on its face and by its nature, an indivisible crime, is it not ? Therefore, who may possibly be witness to it ? The witch and the victim. None other. Now we cannot hope the witch will accuse herself ; granted ? Therefore we must rely upon her victims – and they do testify, the children certainly do testify. As for the witches, none will deny that we are most eager for all their confessions. Therefore, what is left for a lawyer to bring out ? I think I have made my point. Have I not ? » (p.90)

Les preuves sont alors de simples accusations sans besoin de témoins, ni même d'avocats. Ce sont aussi des faits comme : ne pas pouvoir ,réciter les dix commandements, ne pas aller à l'église, travailler le dimanche, ou simplement avoir des poupées de chiffon chez soi (« poppets »). Mary Warren en fera une pendant une séance du procés, plantera l'aiguille sous la robe, et l'offrira à Elizabeth Proctor. Cette poupée, doublée d'une séance de transe d'Abigail dans un autre lieu où les témoins constateront qu'une aiguille est plantée dans son ventre, deviendra la pièce d'accusation majeure contre Elizabeth Proctor. L'ironie du sort, malgré le « charm » qu'elle a bu pour se débarasser d'Elizabeth et avoir John Proctor, et malgré la mise en scène de la « poppet », est qu'elle ne réussira pas dans sa tentative. Elizabeth survivra car, étant enceinte, elle ne sera pas exécutée pendant la période d'hystérie, et c'est John Proctor qui sera pendu.

Pour en revenir à la procédure, Mary sera convaincue, entre autres par John Proctor, de dire la vérité. Ce qu'elle fait dans l'acte III. Le juge Danforth la confronte aux autres adolescentes dont Abigail qui prétendent que l'esprit de Mary les attaque sous la forme d'un oiseau. Mary alors se rétracte et accuse à nouveau, pour de toute évidence sauver sa vie.

Pire encore, Proctor accuse alors Abigail de ne pas être pure parce qu'il a eu des rapports avec elle, et que sa femme l'a renvoyée pour cette raison. Danforth à nouveau confronte Elizabeth à cette révélation, mais sans qu'elle soit mise au courant de la confession. Elle nie donc le fait, pour protéger son mari de l'opprobre, scellant ainsi son sort : il sera pendu.

Mais l'objectif de cette justice est de faire se repentir le « coupable » comme l'indique la Bible, Revelation 9 :21 :

> « ... ; nor did they **repent** of their murders or their sorceries or their immorality or their thefts. » (Revised Standard Version)
>
> « ... Nor did they **give up** their murdering, or witchcraft, or fornication or stealing. » (Jérusalem Bible)

Notons que dans le contexte d'écriture de ce texte (L'Apocalypse de Saint Jean), ces sorcelleries désignent toutes les religions non fondées sur le Dieu chrétien, les

commandements chrétiens et l'enseignement de Jésus Christ. Il s'agit bien d'un terme de rejet qui, transféré au 17ème siècle, désigne tout autre chose. Le diable a peu à voir dans le texte de Saint Jean, sauf comme une diabolisation des religions dites païennes. On sait même qu'une lecture spéciale de ce texte a donné un profond anti-sémitisme, la religion des Juifs étant vue comme diabolique.

Mais pour en revenir au repentir, les accusés ont le choix entre se repentir et vivre d'un côté, ou refuser les accusations et mourir de l'autre.

Dans l'acte IV, John Proctor sera sur le point de se repentir mais cela échouera car on exige de lui qu'il signe sa confession et que cette confession contienne la dénonciation de ses complices. Il refuse les deux et déchire la confession qui n'a aucune valeur si elle n'est pas écrite, signée et affichée sur la porte de l'église. Se confesser revient alors à accuser et surtout à entrer dans le jeu politique du pouvoir qui porte les accusations, donc de soutenir un pouvoir totalitaire. Pire encore, se confesser d'un crime non commis c'est aussi mentir ce qui est un crime de conscience devant Dieu. C'est la position défendue de bout en bout par Rebecca Nurse. Elle ne veut pas condamner son âme pour sauver sa vie. Elle préfère mourir pure à vivre damnée.

Le Reverend Hale, aidé en cela par le Reverend Parris, essaie de convaincre les condamnés à l'aube des exécutions avec l'argument que la procédure étant inacceptable et donc fausse, mentir pour lui échapper n'est pas mentir. Personne apparemment ne suit cet avis car il faut non seulement mentir et confesser un crime inexistant mais en plus accuser des « complices » du même crime inexistant.

On atteint donc là le niveau de la tragédie où il n'existe aucune voie qui permette d'échapper à la mort finale. C'est là que se trouve l'absolue modernité du texte. Toute diabolisation de l'autre, dans un univers dichotomique ou même divisé en plusieurs segments hostiles, mène à un choix entre deux morts, la mort morale qui consiste à accuser des innocents, ou la mort physique qui consiste à être éliminé (par exécution, bannissement, prison ou autres) pour ne pas accuser des innocents. Pire encore, c'est aussi l'issue fatale de toute procédure qui pose le témoignage d'accusation comme valable a priori, niant la présomption d'innocence, niant, avec la médiatisation de l'accusation, l'habeas corpus. C'est en même temps aussi sceller le verdict avant même que les faits et éventuellement leurs motivations ne soient examinés et dûment pesés.

Notons que cela est contraire au deuxième livre de Daniel, supprimé dans les Bibles protestantes. Ce deuxième livre explique comment Daniel a sauvé Suzanne de la lapidation décidée sur le seul témoignage de deux personnes que Daniel confond et révèle, par contre interrogatoire, être complices dans la vengeance qu'ils recherchent contre Suzanne qui a justement refusé de leur donner ce dont ils l'accusent, la fornication,

> « And they [the whole assembly] turned on the two elders whom Daniel had convicted of false evidence out of their own mouths. » (The Jerusalem Bible, Daniel 13 : 61)

en les contre-examinant séparément et en leur posant la même question : « Tell me what tree you saw them lying under », il a obtenu en réponse : « under a mastic tree » de l'un et « under a holm oak » de l'autre.

Mais nous avons vu qu'en justice en sorcellerie, de la bouche même de Danforth, il n'y a pas de contre-interrogatoire , car on se fonde sur « spectral evidence ».

Mais j'aimerais aller plus loin et trouver un lien avec l'Angleterre de 1692.

Au Massachusetts le Roi, ou la Reine, d'Angleterre (on sait que c'est le seul cas dans l'histoire de la Grande-Bretagne où la Reine et le Roi, mari et femme, ont le même statut) est/sont représenté(s) par le Gouverneur William Phipps. C'est lui qui a mis en place le tribunal (« special court of Oyer and Terminer ») qui juge essentiellement sur la base de « spectral evidence » le 27 mai 1692. C'est lui qui la dissoudra le 29 octobre 1692. Le 25 novembre 1692 la « General Court » du Massachusetts crée la « Superior Court » pour reprendre le procès mais l'utilisation de « spectral evidence » avait été interdite par William Phipps le 8 octobre 1692. La « Superior Court » ne condamnera personne et relaxera tout le monde. L'hystérie est finie.

Mais que se passe-t-il en Angleterre en 1692 ?

En 1692 la cour d'Angleterre applaudit la création de *The Fairy Queen* de Purcell. Nous allons maintenant nous pencher sur cette œuvre. Mais avant de ce faire, nous devons étudier *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare, le modèle du semi-opéra de Purcell.

II./ *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare

A Midsummer Night's Dream est une pièce mythique de Shakespeare. Elle a été louée et critiquée avec les pires extrémismes, et rarement comprise.

On retrouve pourtant dans cette pièce des éléments structuraux fondamentaux chez Shakespeare.

En premier la stratification des genres.

Quatre niveaux apparaissent.

D'abord la situation à Athènes qui commence avec un tragique mélodramatique qui oppose le mariage de Theseus avec la Reine des Amazones qu'il vient de défaire militairement, donc un mariage qui se fonde sur une prise de possession militaire, au mélodrame familial d'un mariage forcé et refusé et la situation parfaitement tragique d'un groupe de quatre jeunes gens.

Lysander, amoureux de Hermia.

Demetrius, amoureux de Hermia et promis à elle par son propre père.

Hermia, amoureuse de Lysander.

Helena, amoureuse de Demetrius et rejetée par celui-ci.

Le style est ici généralement recherché et de qualité, digne d'une cour de Duc et d'une société nobiliaire et riche. On y a huit personnages si on y ajoute le père bien sûr et le maître de cérémonie, Philostrate.

Ensuite la bande des « artisans ». Le « carpenter » Peter Quince, le « weaver » Nick Bottom, le « bellow-mender » Francis Flute, le « tinker » Tom Snout, le « tailor » Robin Starveling et le « joiner » Snug. Soit six personnages populaires qui parlent un langage plutôt simple et sans recherche ou, quand ils essaient de parler bien ou correctement et donc avec style, un langage ampoulé qui en devient ridicule, risible. Ils sont bien sûr le côté farcesque de la pièce.

Ensuite le monde des fées qui se construit autour de sept personnages.

Un couple, Roi et Reine des fées, Obéron et Titania, le valet et complice naïf et espiègle d'Obéron, Robin Goodfellow, the Puck, qui va être le principal metteur de zizanie dans le monde des humains, et quatre fées, Peaseblossom, Cobweb, Moth, Mustardseed qui sont des hommes, a priori saisi comme tels, mais le sont-ils vraiment ?

Ici on touche le plus souvent à la poésie de la forêt, de la nuit, de la lune et tout se construit sur une jalousie d'Obéron pour Titania qui a un jeune page indien qu'Obéron

convoite et que Titania refuse de lui donner. Ici on a des allusions à des relations amoureuses ou du moins sentimentales non conformes aux canons éthiques. Amour de Titania, comme convoitise d'Obéron, pour un petit garçon. On notera aussi le rôle étrange de Puck qui est pour Obéron une espèce d'outil qu'il utiise pour son complot (s'emparer du page de Titania) mais qui fait les choses parfois à l'envers.

Enfin la pièce dans la pièce, l'histoire amoureuse tragique de Pyramus et Thisby dont l'amour est interdit par leurs parents, allusion à la situation de départ, et qui finiront morts l'un sur l'autre comme dans *Romeo and Juliet*. Cependant ce tragique est totalement perverti par le jeu des acteurs amateurs, les artisans, qui parlent à contresens dans la répétition en forêt et de nuit, faisant des lapsus du meilleur comique (au niveau des mots), parlant avec une grandiloquence forcée dans l'acte V, grandiloquence tout aussi comique car révélant combien ce tragique est dérisoire – surtout que la situation de l'acte I a été résolue au bénéfice de l'amour. De plus la mise en scène tient de la farce avec un acteur jouant le mur, un autre un lion qui se veut édenté pour ne pas effrayer les femmes du public, et un troisième jouant à la fois la lune et l'homme dans la lune.

Cela nous amène à conclure que l'on ne peut avoir que quatre niveaux différents de langage, que cela n'est pas un défaut comme certains l'ont dit mais une qualité et même un ressort essentiel du comique et de la structure dramatique.

Cependant la pièce relève du monde lunaire, de Séléné, une des trois facettes de Diane (Séléné déesse de la lune et de la nuit, Diane déesse des forêts et de ses animaux ainsi que de la chasse, Hecate déesse de la mort et de la nuit sans lune).

Séléné règne sur l'essentiel de la pièce par des actes entiers qui se passent dans la forêt (Diane) par une nuit illuminée de la lune. On voit alors que la pièce dans la pièce dévoie cette nouvelle référence pour mener au drame, donc à Hecate, mais sous l'œil perverti par le jeu (l'homme dans la lune alors que la lune est féminine avec Séléné) de la lune qui devrait faire triompher l'amour comme dans le reste da la pièce.

Shakespeare pose donc l'essentiel de la pièce dans la forêt lunaire peuplée des « fairies » qui ne sont que des êtres surnaturels de tradition celtique que la religion chrétienne a diabolisés et que Shakespeare rend au plus haut point aimables et gentiment espiègles et utiles. Il n'y a jamais dans la pièce la moindre allusion à un rejet de ces sorcières. Egeus accuse Lysander d'avoir ensorcelé (« witched », I, 1, 27) sa fille Hermia. Mais cette mention ou allusion au diable ne se retrouvera qu'à l'acte V, scène 1, dans la bouche de Theseus :

> More strange than true, I never may believe
> These antic fables, nor these fairy toys.
> Lovers and madmen have such seething brains,
> Such shaping fantasies, that apprehend
> More than cool reason ever comprehends.
> The lunatic, the lover, and the poet
> Are of imagination all compact
> One sees more **devils** than vast **hell** can hold ;
> That is the madman. The lover, all as frantic,
> Sees Helen's beauty in a brow of Egypt,
> 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.
Such tricks hath strong imagination,
That, if it would but apprehend some joy,
It comprehends some bringer of that joy ;
Or in the night, imagining some fear,
How easy is a bush supposed a bear ! (V,1, 2-22)

D'emblée le parallèle entre le poète et le fou est mis en ternarisme par l'adjonction de l'amoureux. D'emblée les « devils » et le « hell » sont vus comme des créations du « madman », du « lunatic » (notons la référence ici perverse à la lune). Cela permet à Shakespeare d'écarter tout diabolisme et donc toute diabolisation en faisant des « antic fables » et des « fairy toys » le résultat de la vision « frantic » de l'amoureux et de l'imagination, qui porte en elle une « frenzy », du poète. On remarque que l'on passe de :

Lunatic – devils – hell – madman

à

lover – frantic – beauty – brow of Egypt [notez l'allusion à Cleopatra]

et à

poet – fine frenzy – from heaven to earth – from earth to heaven.

Ainsi la vision « frantic » de l'amoureux est "mythologisée" avec l'Egypte, et la vision, la « frenzy » du poète est littéralement posée comme un pont entre la terre et le ciel, voire le paradis.

D'où la conclusion finale que le fou doit être rejeté et que tout n'est alors qu'une histoire de « fear » qui transforme un inoffensif « bush » en un menaçant « bear ». Notons l'allitération de « bush » à « bear » et celle, visuelle, de « fear » à « bear ».

Ainsi la conclusion de Puck :

If we **shadows** have offended
Think but this, and all is mended
That you have but slumbered here,
While these visions did appear. (V, 1, 406-409)

et le mot magique intervient : « dream » (V, 1, 411)

Mais soyons sûrs que les précautions lourdes (en surface plus qu'en style) et répétitives de Shakespeare pour dé-diaboliser sa pièce reflètent une double tendance. D'une part l'existence forte d'une idéologie qui associe forêt, nuit, lune et diable. D'autre part l'existence tout aussi forte d'une idéologie qui essaie d'en revenir aux fées celtiques à la fois espiègles et utiles. Voir à cette fin la définition, par Puck lui-même, et de son rôle et de son action dans le monde humain dans l'acte II, scène 1, vers 42-58. Il énumère là toutes les farces qu'il fait aux hommes et c'est sa première apparition. C'est donc le cadrage même du monde des fées.

On sait que Shakespeare utilisera sa maladresse et son espièglerie pour faire que le charme amoureux soit dévoyé de sa cible première pervertissant ainsi le carré original des jeunes amoureux :

Lysander, amoureux de Helena
Demetrius, amoureux de Hermia
Helena, amoureuse de Demetrius
Hermia, amoureuse de Lysander

Helena se retrouve alors prise entre l'amour « magique » de Lysander qu'elle rejette et **son** amour pour Demetrius qui la rejette. Cela devient presque tragique mais Shakespeare corrigera l'erreur de Puck, de la main même d'Obéron, pour transformer le tragique en tragicomique, et donc en triomphe de l'amour.

Mais plus encore – et plus sérieux – est la magie d'Obéron sur Titania. Grâce à un philtre tiré comme précédemment d'une plante, Titania tombe amoureuse de Bottom que Puck a en cours de route transformé en âne. Ici on a la situation la plus délirante et la plus hilarante de la pièce. Titania, Reine des fées, amoureuse d'un âne dont le braiement devient une musique. Mais le tout fonctionne aussi au niveau du langage, de la correspondance sémantique entre Bottom et Ass, et donc de la dimension grossière de la transformation, sans compter les jeux de mots que Bottom, l'âne, égrène gentiment sans réaliser leur dimension comique :

Rappelons la maladresse linguistique de Bottom :

> Bottom : Thisby, the flowers ha' **odious** savours sweet, -
> Quince : Odorous, odorous.
> Bottom : - 'odours savours sweet, (III, 1, 71-72)

Sa transformation est naturelle et la réaction de Quince à la transformation donne la dimension courante que cet âne prend ici, ce **Nick** Bottom, devenu Old Nick ou Auld Nick, c'est à dire le diable :

> Quince : O monstrous ! O strange ! We are **haunted**.
> **Pray** masters fly master ... help. (III, 1, 101-102)

Et Shakespeare par des jeux de mots répétés réduit ce diable à une bête bien bête :

> Bottom : ... you see an **ass-head** of your own, do you ? (III,1,103)
> Bottom : This is to make **an ass** of me. (III,1,105)

La méprise magique de Titania alors alourdit encore le trait dans la situation de farce où nous nous trouvons.

Mais une nouvelle dimension apparaît. Titania est amoureuse d'un animal. C'est une des dimensions majeures de la sorcellerie et de son rejet : la bestialité, l'amour des animaux.

Shakespeare transforme cette dimension diabolique en une scène comique par la méprise et l'aveuglement de Titania pour qui l'âne est beau et son braiement est une musique douce et agréable.

On a là l'essentiel du discours de Shakespeare sur le diabolisme. Il le ridiculise, il en joue comme d'un jouet (« fairy toys ») et il se moque de ceux qui ont peur d'un âne comme si cet animal, tout Nick qu'il soit, était une identité du diable lui-même.

Tout ce discours est un discours qui rejette totalement le diabolisme, la sorcellerie et la chasse à ces deux spectres. Il est clair que Shakespeare rejette ici et se gausse des approches puritaines fortement présentes dans sa société.

Il alourdira encore le trait dans IV-1 avec la deuxième scène d'amour de Titania à l'égard de Bottom-Ass.

Cette dédiabolisation de la forêt, de la nuit, de la lune, des fées, se trouve entièrement condensée dans l'issue finale de la pièce. L'amour triomphe, et ce en grande partie grâce aux fées.

Lysander épouse Hermia.
Demetrius épouse Helena.
Theseus épouse Hippolyta.

Notons que les trois femmes portent des noms en H. Et pour totalement rétablir l'équilibre de ces trois couples (et donc de ces six amants, 3x2) il faut ajouter le quatrième couple :

Obéron retrouve Titania.

Ce qui donne la perfection de quatre couples, de huits amants (2x2x2), fin que l'on trouve également dans *As You Like It*. Le tout est dédié à

« the thrice three muses » (V, 1, 52)

qui fait penser à la « thrice-crowned Diana » de *As You Like It*. Mais un « thrice three » qui mène à neuf et donc à la « frenzy » du poète.

Mais cette numérologie du 6, du 8, du 3 et du 9 qui s'entrecroisent :

$2x3 - 2^3 - 3 - 3^3$

parcourt de bout en bout la pièce à tous les niveaux après avoir démarré sur une forte référence à quatre :

Theseus : **four** happy days (I,1,2)
Hippolyta : **Four** days ...
Four nights ... (I, 1, 7-8)

Soit trois mentions de « four », doublées d'une lourde référence à la lune (« Thrice-crowned Diana » de *As You Like It*) elle même citée trois fois (I, 1, lines 3, 4, 9). On notera d'ailleurs les positions stratégiques de ces « moon » en lignes 3, 4 et 9, retrouvant ainsi la numérolgie dont nous parlons. Je n'entrerai pas dans le détail de cette architecture et je ne prendrai qu'un élément mystérieux pour montrer la richesse à la fois imaginaire et référentielle de Shakespeare.

Titania : the nine men's morris is filled with mud. (II, 1, 98)

Les traductions courantes qui renvoient à la marelle sont insuffisantes. Il s'agit de la marelle de table.

La forme la plus simple en est un carré (4) et des deux diagonales et médianes (4) qui déterminent huit points sur les côtés du carré et neuf avec le centre (indispensable pour le jeu). Ce jeu se joue à trois avec trois pièces chacun soit neuf et l'objectif est de positionner ses trois pièces sur une seule ligne (côté, diagonale ou médiane).

La forme la plus élaborée en est trois carrés concentriques et les deux diagonales et médianes de l'ensemble (4) qui déterminent sur les carrés vingt-quatre (3x8 ou 6x4 ou 2x3x2x2 ou 2^3x3 ou 3x2^3) positions. Le centre n'est pas pris en compte et est inutile dans la stratégie du jeu. Les joueurs (au nombre de trois) disposent de neuf pièces chacun et l'objectif est toujours de positionner trois pièces en lignes sur les côtés, les médianes ou les diagonales, sans prendre en compte le centre.

Mais la forme la plus simple est aussi une représentation du futur drapeau britannique déjà en discussion à l'époque avec la succession écossaise en préparation, et

des trois croix (croix de Saint George pour l'Angleterre, de Saint Andrew pour l'Ecosse, avec le « blue ground of the banner », et de Saint Patrick pour l'Irlande) qui s'associent dans le rectangle du drapeau. Ceci explique probablement la boue dont parle Shakespeare et ce serait alors une allusion à la difficulté d'émergence de ce futur royaume uni qui unit l'Angleterre, le Pays de Galles (Acts of Union de 1536-43), l'Ecosse (Act of Union de 1707) et l'Irlande (Act of Ireland de 1801).

Mais c'est encore une allusion à ce que l'on appelle la « morris dance » : danse qui se pratique avec six hommes dont l'un joue la femme et l'autre un cheval allusion à la pièce des artisans : six hommes, dont l'un, Francis Flute, est une femme (Thisby) et dont un autre, Nick Bottom, sera un âne dans la pièce générale, et un autre encore un lion dans la pièce dans la pièce de l'acte V [Snug : notons le commentaire de Theseus : « well moused, lion » (V, 1, 254) qui fait écho à la déclaration de Demetrius : « Well roared, lion » (V, 1, 252) et à deux autres structures identiques – soit 4 - : « well run, Thisby » de Theseus (V, 1, 253), « well shone, moon » (3ème structure qui réfère ici à la lune, V, 1, 254) de Hippolyta]

On voit alors que la boue explique les difficultés dans la répétition introduites par Puck qui a transformé Nick Bottom en âne, tout autant que les difficultés à rendre le ton tragique de cette pièce dans la pièce, la faisant sombrer dans une « pantomine » farcesque malgré le dénouement tragique.

III./ *The Fairy Queen*, Purcell

Quand on a cela en tête, ce modèle shakespearien, on peut alors s'intéresser au semi-opéra dont je n'analyserai que le livret de la musique, négligeant ainsi l'adaptation de la pièce de Shakespeare, considérant que la partie musicale est supérieure médiatiquement et donc impose son sens au tout (on notera cependant que le sens de l'adaptation de la pièce adaptée va dans le même sens que la partie musicale).

D'abord on retrouve dans le semi-opéra la même banalisation de la sorcellerie, du diabolisme, et leur réduction à un divertissement féérique que le grand jeu de la mise en scène opératique fait dévier légèrement vers l'exotisme.

Ainsi la forêt des fées se transforme à l'acte V en un jardin chinois avec un duo de « Chinese man » et « Chinese woman ». C'est du moins ce que le livret publié par John Eliot Gardiner donne. Par contre dans la version présentée par Paul McCreesh au Festival de La Chaise Dieu 2002 cet exotisme se trouve effacé. Il est d'autant plus difficile de suivre la version de Paul McCreesh que les didascalies (importantes dans la version de John Eliot Gardiner) ont été supprimées dans le livre-programme qui publie le livret.

Dans la mise en scène de ce jardin chinois Purcell introduit six singes puis six piédestaux portant six vasques dans lesquelles poussent six orangers chinois, soit quatre fois six vingt-quatre artéfacts.

Ainsi la symbolique de cet acte est entièrement centrée sur le nombre six, donc sur les trois couples qui se marient avec une symbolique qui implique virginité et vertu (les orangers). On voit ainsi l'amour s'orienter vers un amour matrimonial.

Cette transformation de l'amour-passion (avec la présence forte de Cupid dans le texte de Shakespeare) à l'amour par et dans le mariage est renforcée par l'arrivée de Juno, déesse de cet amour justement, et de Hymen, dieu du mariage.

La référence à la « thrice-crowned Diana » et aux « thrice three muses » dans Shakespeare est remplacée ou réduite dans la bouche de Juno en :

« Thrice happy lovers, may you be
For ever, ever free,
From that tormenting Devil, Jealousie.
From all that anxious Care and Strife,
That attends a married life :
Be to one another true,
Kind to her as she to you,
And since the Errors of the Night are past,
May he be ever Constant, she for ever Chaste. » (Act V, *Epithalamium*)

On voit bien ici qu'on chante l'amour matrimonial. Le ternarisme a changé.

« free from ... Devil, **Jealousie**.
... from ... **Care** and **Strife**. »
« Be ... **true**, ... **kind** ... **Constant** [for him] – **Chaste** [for her]. »

Trois libertés et le diable n'est plus que la jalousie. On dédiabolise toute la nuit folle pour entrer dans la « paradisiacal Chinese garden – a real Garden of Eden » et on invoque trois qualités pour l'homme et trois qualités pour la femme dont deux sont communes aux deux).

La symbolique renforce donc encore dans le langage, dans le contenu sémantique du langage, la symbolique matrimoniale du visuel.

La référence à la Chine ne peut se voir que comme une référence à l'entreprise impérialiste de conquête du monde par une royauté anglaise enfin libérée des Stuarts et des Puritains après la « Glorious Revolution » de 1688.

Voilà ce qui occupe et distrait la cour d'Angleterre au moment même où 21 personnes sont victimes des procès en sorcellerie à Salem, Massachusetts (sans compter les victimes des autres villes).

Conclusion

Arthur Miller nous a – dans un discours qui se veut universel – ramené à un événement historique dramatique intervenu au Massachusetts sous l'autorité du Roi et de la Reine d'Angleterre issus de la Glorieuse Révolution.

L'hypothèse que nous posons après examen des divertissements de cour de la même année 1692, et en prenant en compte le revirement, sage et raisonné, du gouverneur William Phipps, est que la « Court of Oyer and Terminer » est le résultat d'une politique anglaise antérieure à cette « Glorious Revolution » et que sa dissolution autant que le rejet de « spectral evidence » est le résultat de l' « enlightenment » que la reine Mary II représente pour l'Angleterre et son empire.

La deuxième hypothèse – qui découle du fait que les divertissements de la nouvelle cour anglaise sont issus d'un retour, avec Purcell particulièrement, à l'inspiration Shakespearienne et élizabéthaine – c'est que Purcell a digéré le siècle des Stuarts et des Puritains en mettant l'accent fort – ici dans *The Fairy Queen* seulement – sur la matrimonie, sur la dimension nouvelle de l'amour auquel s'imposent les lois de ce monde largement influencées et issues du puritanisme, sorte de radicalisme biblique et chrétien. On ne plaisante plus avec l'amour qui se doit d'être entièrement investi dans le mariage. Il n'en reste pas moins que le retour à Shakespeare impose un rejet de toute diabolisation du monde féérique dont les racines celtes ne peuvent pas être niées, mais que Purcell rend exotiques avec son cinquième acte paradisiaque centré sur un grand spectacle de jardin

chinois. On quitte le domaine de la référence biblique des puritains qui ont fermé les théâtres pour trouver une référence imaginaire qui s'appuie sur l'ambition mondiale de l'Angleterre de construire un empire sur lequel le soleil ne se couche jamais.

Jacques COULARDEAU
Université de Perpignan

MAGIE, SORCELLERIE ET MERVEILLEUX DANS *FAUST* PREMIÈRE PARTIE DE GŒTHE

Gœthe a conçu l'ébauche de la première partie de son drame sur Faust dans sa jeunesse, vers 1775. Il lui rajoutera des éléments jusque vers 1805, année au cours de laquelle il décidera de le faire éditer. Cependant, on peut dire que la première partie de la pièce est très marquée par les idées du *Sturm und Drang*, ce jeune mouvement littéraire qui se dessine en Allemagne sous l'impulsion de Herder, et auquel Gœthe a adhéré avec enthousiasme. Elle se situe aux antipodes du théâtre classique français, dont elle rejette les règles, et s'inscrit dans la filiation du drame shakespearien. C'est pourquoi on y rencontre un mélange des genres. En outre, Gœthe l'ancre dans la réalité allemande, en choisissant la figure de Faust, personnage historique d'aventurier quelque peu charlatan, qui vécut entre 1480 et 1540, et dont la légende populaire s'est vite emparée.

Si Gœthe a choisi un tel personnage, c'est parce qu'il voit en lui l'incarnation d'un idéal humain, cher aux *Stürmer*, le titan individualiste et rebelle, qui méprise les bourgeois et se désolidarise de la société. En outre, ce personnage lui offre la possibilité de donner, selon le modèle shakespearien, une place essentielle à la magie, la sorcellerie, bref au merveilleux. Gœthe reconstitue le climat d'irrationalité et de superstition qui régnait au Moyen Âge, le réhabilite d'une certaine manière, ce qui lui permet de prendre le contre-pied de l'*Aufklärung*, autre objet des critiques du *Sturm und Drang*.

Pour toutes ces raisons, Gœthe fait œuvre de novateur. Cependant, on peut s'interroger sur son approche du merveilleux. Même s'il tente de retrouver le Moyen Âge, il n'en possède pas moins l'esprit d'un homme du dix-huitième siècle, marqué par le rationalisme. Il évoque des scènes de magie et de sorcellerie comme caractéristiques d'une époque. Elles confèrent à sa pièce pittoresque et étrangeté. Cela ne veut pas dire qu'il y croit.

Il importe donc de tenter de cerner son attitude face au merveilleux. Adopte-t-il la position qui sera celle des romantiques, et qui consiste à essayer d'ébranler les convictions d'un lecteur raisonnable en évoquant des phénomènes troublants, susceptibles de multiples interprétations? Ou reste-t-il trop marqué par le rationalisme pour accorder au merveilleux une autre signification que symbolique? On peut analyser d'abord sous quelles formes le merveilleux se présente dans le drame, et ensuite se pencher sur son rôle, sa fonction dans l'économie de la pièce.

I. Les formes du merveilleux dans le drame

Manifestement, Gœthe puise aux sources du merveilleux chrétien. D'emblée, il situe le prologue au ciel, et évoque le séjour des élus de manière traditionnelle, presque iconoclaste à force de convention et de naïveté. Il fait non seulement parler les trois archanges, Raphaël, Gabriel et Michael, mais aussi le Seigneur Dieu lui-même qui s'entretient avec le diable Méphistophélès. Il le présente comme un père de famille débonnaire, s'intéressant au sort individuel des hommes. On peut se demander dans quelle mesure une telle présentation ne contient pas une critique au second degré. Gœthe reprend

une imagerie enfantine d'un Dieu patriarcal, parce que finalement il n'y croit guère, mais qu'elle lui paraît pratique pour transmettre certaines de ses convictions.

En effet, le dialogue entre Dieu et Méphistophélès recèle derrière sa bonhomie familière une profondeur indéniable. Le destin de Faust fait l'objet d'un pari entre le Seigneur et le diable, ce qui ne s'accorde guère avec l'image de grandeur que l'on se fait généralement de Dieu, ravalé ici au rang d'un joueur. En outre, ce pari implique un prédéterminisme. Si Faust se tourne vers le diable, c'est parce que cette pensée lui a été inspirée par ce dernier et que Dieu l'a permis.

Sa liberté est donc relative. Dieu donne l'autorisation à Méphistophélès de le tenter:

> Aussi longtemps qu'il vivra sur terre,
> Rien ne t'interdit d'essayer.[1]

La liberté que le Seigneur octroie à Faust ressemble à une mise à l'épreuve. Il lui ôte sa protection et le livre aux manœuvres diaboliques. Cependant, il demeure convaincu que Faust lui restera fidèle :

> Un homme bon, en son obscure aspiration,
> Demeure conscient de la bonne voie.[2]

Il est assez comique de constater que Gœthe prête au seigneur sa propre philosophie. Il en fait le porte-parole de son humanisme et de son optimisme, et prend ainsi certaines libertés avec l'orthodoxie chrétienne.

Dans une perspective religieuse traditionnelle, l'homme est avant tout pécheur. Gœthe gomme cet aspect. Il va même plus loin, puisqu'il place dans la bouche du Seigneur des propos qui justifient l'action de Méphisto :

> Entre tous les esprits négateurs,
> C'est le Malin qui m'est le moins à charge.
> L'activité de l'homme mollit trop aisément,
> Il a vite fait de se complaire dans le repos absolu ;
> C'est pourquoi je lui adjoins volontiers ce compagnon
> Qui aiguillonne et stimule.[3]

Le mal se trouve inclus dans la création et présenté comme la condition nécessaire à un plus grand bien. Le diable provoque l'homme, l'incite à agir et exerce donc sur lui un effet bénéfique. Cette conception très personnelle reflète le panthéisme optimiste de Gœthe, son rejet du rigorisme, son indulgence universelle, son amour mystique de la vie dans toutes ses manifestations.

C'est pourquoi Méphisto se définit comme « une partie de cette force / Qui toujours veut le mal et toujours crée le bien. » [4] Gœthe procède à une subtile alchimie entre bien et

1 Goethe, *Faust*, Traduit et préfacé par Henri Lichtenberger, Paris, Montaigne, 1932, p. 12.
2 *Ibid.* p. 13.
3 *Id.*
4 *Ibid.* p. 44.

mal qu'il estime indissolublement liés. Dieu et diable parlent au fond toujours son langage. Le ciel qu'il évoque est très stylisé.

Dans la suite de la pièce pourtant, surnaturel et magie occupent une place non négligeable. Gœthe s'efforce de se calquer sur le récit populaire, de retrouver le Moyen Âge, avec son manque de rationalité et ses croyances à la sorcellerie. Il crée un univers glauque de clair-obscur. La plupart des scènes se déroulent la nuit, plus propice à l'irruption du fantastique. Faust incarne certes l'individualisme du *Sturm und Drang*, mais Gœthe n'en reprend pas moins certaines caractéristiques de la légende populaire, en montrant un Faust versé dans l'art de la magie, et capable de contraindre, par des formules, le barbet noir qui l'a suivi, à changer de forme et à révéler sa vraie identité démoniaque. Faust affirme son absence de crainte devant l'au-delà : « Je n'ai peur ni de l'enfer ni du Diable. » [5], déclare-t-il. Il conjure l'esprit de la terre, mais ne peut supporter cette apparition, trop puissante pour lui. Il évolue donc à la lisière du monde des esprits et du monde des humains.

Il n'est donc pas étonnant que dans le drame, les créatures surnaturelles soient presque aussi nombreuses que les représentants de l'espèce humaine. On rencontre effectivement plusieurs figures de sorcières. Il y a celle qui prépare pour Faust le breuvage rajeunissant, puis les sorcières de la nuit de Walpurgis, évoquées d'abord en groupe, ensuite de façon plus individualisée sous la forme d'une vieille et d'une jeune sorcières, qui servent de partenaires de danse à Méphisto et à Faust. D'autres personnages étranges prennent brièvement la parole au cour de ce sabbat : des maîtres-sorciers, un certain Proktophantasmiste (autrement dit, un visionnaire), Servilis, un ministre, un général, un parvenu, dans lesquels Gœthe s'amuse à caricaturer certains de ses contemporains, en particulier les réfugiés de la révolution française. Ainsi crée-t-il un univers baroque, insolite et disparate, dans lequel les frontières entre surnaturel et réalité s'abolissent. Les scènes fantastiques alternent avec des scènes plus réalistes, centrées autour de l'histoire de Marguerite, et contribuent à entretenir une atmosphère shakespearienne envoûtante.

Cependant, le merveilleux ne fournit pas seulement un décor, un cadre extravagant et bigarré, il intervient également dans l'intrigue, dont il constitue une composante essentielle. Il y a d'abord la fameuse scène du pacte, empruntée au récit populaire. Toutefois, si Gœthe conserve des éléments de magie traditionnels : apparition de Méphistophélès sous la forme d'un barbet noir, signature de son engagement par une goutte de sang, il intellectualise le pacte, il lui donne une portée beaucoup plus vaste. Alors que le Faust de la légende se liait au diable par appétit de connaissances et de biens terrestres, par soif de domination sur ses semblables, le Faust de Gœthe veut surtout atteindre à la réalisation de lui-même.

Les clauses de l'accord avec Satan deviennent pour Gœthe l'occasion d'introduire une réflexion philosophique sur le bonheur. Faust pose à Méphistophélès comme condition de la perte de son âme qu'il puisse connaître un moment de plénitude :

> Si je dis à l'instant qui passe:
> Attarde-toi, tu es si beau !
> Alors tu peux me charger de chaînes,
> Alors je consens volontiers à périr ![6]

5 *Ibid.* p. 369.
6 *Ibid.* p. 55.

Gœthe fait de Faust le symbole de l'homme chroniquement insatisfait, toujours tendu vers un but et déçu, lorsqu'il l'a atteint :

> La destinée lui a donné un esprit
> Qui va de l'avant sans nul frein
> Et qui, dans son élan trop précipité,
> Saute par-dessus toutes les joies de la terre.[7]

A travers ces propos qu'il place dans la bouche de Méphisto, Gœthe portraiture les *Stürmer und Dränger*, et dépeint une facette de son être, comme il le fait également dans *Werther*. Il évoque cette malédiction qui pèse sur certaines natures trop ardentes et passionnées, leur incapacité à goûter le repos, à apprécier le présent, leur quête d'un ailleurs forcément préférable, car chimérique et irréel. [8] Pour de tels êtres, le bonheur est toujours différé, repoussé à une échéance ultérieure, car il se dilue entre leurs doigts.

Cette scène prend une dimension existentielle et se mue en méditation sur le sens de la vie. Gœthe transforme en outre subtilement le pacte en pari. Tandis que le pacte implique alliance et entente, le pari introduit une notion d'hostilité, d'opposition entre les deux contractants. Il est une réplique du pari initial entre Dieu et le diable. Faust, comme Dieu, mise sur l'échec de Méphisto[9]. Il pense que le diable ne parviendra jamais à le combler. Du reste, cet apaisement vers lequel il tend, il le craint également et l'envisage plus ou moins comme une déchéance :

> Si jamais je m'étends, apaisé, sur un lit de paresse,
> Qu'alors ce soit tout aussitôt ma fin ![10]

L'expression « lit de paresse » est péjorative. Ainsi se manifeste l'ambivalence de ce défi et du caractère de Faust, écartelé entre ses contradictions.

Il n'en reste pas moins que cette scène détermine l'évolution ultérieure de l'intrigue, puisqu'elle fonde l'association entre Faust et Méphisto. Par la suite, ce sont les pouvoirs magiques de Méphisto qui serviront de moteur aux événements. Ce sont eux qui justifient les changements brutaux et inattendus de lieu, les ruptures dans l'action : passage de la taverne d'Auerbach à la cuisine de la sorcière, transport soudain de Faust dans le Harz pour la nuit de Walpurgis après son duel avec Valentin. Méphisto possède effectivement le don de se déplacer rapidement grâce à des chevaux doués de la capacité de voler dans les airs.

De plus, la magie joue un rôle non négligeable dans l'histoire entre Faust et Marguerite. C'est d'abord grâce à une opération rituelle mystérieuse et à un breuvage spécial que Faust est rajeuni par une sorcière. De vieillard usé par l'âge et par l'étude, il redevient un jouvenceau, plein d'ardeur amoureuse. Seule cette métamorphose permet de

---

7 *Ibid.* p. 59.

8 « Il est sûr que Faust n'a jamais été à ses yeux un maudit. Il est sûr qu'il a toujours voulu peindre en lui un génie authentique, un représentant des plus hautes aspirations de son temps ; il est sûr que, dans son for intérieur, il a toujours approuvé son élan impétueux vers la Science, vers la Vie, vers la Nature, vers le nouveau Dieu immanent... » (Henri Lichtenberger, Préface à Goethe, *Faust*, I, *op. cit.* p. LVI.)

9 Fritz Strich déclare à ce sujet: « La vérité est, à mon sens, que Faust ne veut pas gagner le pari. » (*Goethes Faust*, Francke Verlag, Bern und München, 1964, p. 80)

10 *Faust* I, *op. cit.* p. 54.

motiver la force de la passion entre les deux amants. On assiste, chez les *Stürmer und Dränger* à une valorisation de la jeunesse, seule capable, à leurs yeux, de conférer à l'homme cette énergie, cette fougue et cet enthousiasme qu'ils prônent.

En outre, Méphisto fournit à Faust certains artifices qui lui facilitent son entreprise de séduction. Il s'arrange pour placer dans l'armoire de la jeune fille un coffret rempli de bijoux, destiné à la séduire et à affaiblir ses scrupules. Ces bijoux sont d'origine obscure, qu'on peut penser diabolique, puisque Satan, selon la tradition, dispose des richesses terrestres. En tout cas, lorsque la première cassette est remise aux prêtres par la mère de Marguerite, il en fournit une autre, contenant encore davantage de merveilles.

C'est encore lui qui s'insinue dans les bonnes grâces de la voisine, Dame Marthe, dont le jardin sert de lieu de rendez-vous aux amoureux. C'est toujours lui qui procure à Faust un narcotique, destiné à endormir la mère de Gretchen et à lui permettre de passer la nuit avec la jeune fille, ce qui entraîne de multiples et tragiques conséquences : mort de la mère et grossesse de la fille. Méphisto intervient encore pour paralyser, grâce à ses pouvoirs surnaturels, le bras de Valentin, frère de Marguerite, lors de son duel avec Faust. Il l'empêche ainsi de se défendre et provoque sa mort. Méphisto sert donc de cheville ouvrière à l'intrigue amoureuse.

En même temps, le secours qu'il lui apporte est un secours empoisonné, visant à la déchéance de ceux qui en font l'objet. Il n'y a pas de petits profits pour lui. Si son principal objectif reste la perte de Faust, il ne dédaigne pas non plus de glaner quelques âmes au passage. Il sème le malheur et accumule les cadavres autour de lui : ceux de la mère, du frère de Marguerite, de son enfant qu'elle supprimera, de Marguerite elle-même. Ici Gœthe reste fidèle à la représentation traditionnelle du diable sous l'aspect d'un esprit négatif, retors et machiavélique, qui cherche à engranger des âmes et dont l'aide est fondamentalement perverse.

On peut même dire qu'il utilise cette figure à des fins moralisatrices et édifiantes. L'histoire de Marguerite peut apparaître comme un contre-exemple dissuasif, destiné à mettre en garde les jeunes filles contre la séduction de soupirants trop charmeurs et contre les ruses de Satan. Gœthe pousse effectivement cette intrigue amoureuse jusqu'à ses conséquences les plus tragiques, comme s'il voulait noircir le tableau.

Pourtant, faire de lui un professeur de vertu, à la manière des écrivains sentimentaux et rationalistes, serait très simplificateur. Il n'est pas un donneur de leçons, et le merveilleux revêt dans son drame une tout autre signification. Il apparaît plutôt comme la manifestation d'un esprit rebelle qui refuse les normes et les codes de la société bien-pensante.

II. La signification du merveilleux

Gœthe ne reste fidèle à une certaine imagerie traditionnelle que pour se faire pardonner une attitude par ailleurs iconoclaste. Cette omniprésence du surnaturel s'inscrit dans la perspective novatrice du *Sturm und Drang*, dans son combat contre la rigueur des pièces classiques et contre la suprématie de la raison mise à l'honneur par les Lumières. Gœthe désire revaloriser l'irrationnel. Il affirme ainsi son indépendance par rapport aux tenants du rationalisme.

Parallèlement, il place dans la bouche de Faust des propos désabusés, concernant la raison et l'intelligence. Celui-ci, au soir de sa vie, mesure la vanité de l'étude et les limites des connaissances acquises. Il dresse un constat d'échec en des vers devenus célèbres :

> Philosophie,
> Droit, médecine,
> Théologie aussi, hélas !
> J'ai tout étudié à fond avec un ardent effort,
> Et me voici, pauvre fou,
> Tout juste aussi avancé que naguère ;
> [...] Et je vois que nous ne pouvons rien connaître ![11]

Il exprime une méfiance radicale à l'égard de toute science humaine et se situe complètement aux antipodes de l'optimisme des Lumières, de leur foi dans l'esprit humain et le progrès. Gœthe adresse là par l'intermédiaire de son héros une déclaration de guerre à l'*Aufklärung*. Il se livre à une condamnation de la connaissance scientifique, car il la croit peu apte à améliorer la condition humaine.

A travers la figure de Faust, vieux savant confiné dans l'atmosphère méphitique « d'une chambre gothique, étroite, à haute voûte »[12], il esquisse une caricature de l'homme de sciences, présenté comme un otage de ses études, un prisonnier esclave de son pupitre et de ses livres, retranché de la nature et, par conséquent, de toute joie de vivre. Pour compléter ce tableau négatif, il campe dans le personnage de Wagner, le « *famulus* » (étudiant au service d'un professeur) de Faust, le parfait cuistre, le pédant borné, animé d'une dévotion à l'égard de la science, dont son esprit obtus n'entrevoit pas les failles.

A cette raison trop prosaïque et desséchante, Gœthe oppose l'intuition, le surnaturel, bref le sentiment, comme l'indique la profession de foi qu'il prête à son héros :

> Le sentiment est tout ;
> Le nom n'est que bruit et fumée.[13]

Gœthe procède donc à une réhabilitation systématique de l'irrationnel. L'opposition entre raison et sentiment constitue le thème fondamental sur lequel repose le drame. Aussi n'est-il pas étonnant de voir Faust s'évader de son univers trop raisonnable de savant, en ayant recours à la magie.

Cependant - et ce n'est pas là l'un des moindres paradoxes de cette œuvre - on ne peut pas dire que Gœthe présente, au travers de Méphisto, le merveilleux sous un éclairage particulièrement positif. Il n'entreprend nullement, à l'instar des auteurs romantiques, un plaidoyer en sa faveur, et ne cherche pas à le rendre plausible ou crédible, ni à faire douter un spectateur rassis de ses certitudes rationnelles. Il reprend l'imagerie simpliste du Moyen Âge, et se gausse plus ou moins des pratiques magiques. Il prête à Faust de l'agacement et du mépris devant le rituel observé par la sorcière avant de le rajeunir :

---

11 *Ibid.* p. 14.
12 *Id.*
13 *Ibid.* p. 116.

Cet attirail absurde, ces momeries folles
Cette inepte jonglerie,
Je les connais de reste et les déteste.[14]

Il souligne le caractère primitif et factice de cette scène de sorcellerie, et, étrangement, la décrédibilise.

L'antre de la sorcière contient un bric-à-brac d'objets hétéroclites. Au mur et au plafond pendent des ustensiles de sorcellerie, près du chaudron sont assis des singes qui passent pour des animaux maléfiques. Faust exprime son dégoût devant ce spectacle :

Tout cet appareil de sorcellerie me répugne.[15]

Paradoxalement, il adopte une attitude de rationaliste éclairé, qui refuse l'obscurantisme. Le savant en lui rejette des procédés aussi grossiers. Pourtant il en tire profit et accepte le rajeunissement opéré par de tels subterfuges. Cette ambivalence est aussi celle de Gœthe, marqué par le rationalisme.

C'est pourquoi la scène ultérieure de sabbat des sorcières lors de la nuit de Walpurgis se caractérise également par sa vulgarité, son agitation insensée. Faust en est vite lassé. Il danse avec une jeune sorcière, mais après avoir vu une souris rouge s'échapper de sa bouche, il se détourne d'elle. Ce sabbat ne lui propose que des satisfactions charnelles[16] qui bientôt le rebutent, et n'ont rien à voir avec la force du sentiment amoureux, éprouvé auprès de Marguerite.

Gœthe dévalue ainsi la magie qu'il assimile, selon une perspective chrétienne traditionnelle, au satanisme, et qu'il dépeint comme un ensemble de bas procédés, plus ou moins voisins de la charlatanerie. Même si dans le cas de Faust, elle présente une certaine efficacité, elle ne peut en aucune façon le combler, ni lui apporter les joies dont il rêve.

Ce parti-pris de dénigrement se retrouve aussi dans la conception du personnage de Méphistophélès. Celui-ci est loin de ressembler aux figures de mages qui hanteront quelques années plus tard les contes romantiques et dont la personnalité inquiétante et impénétrable revêt une certaine grandeur. Il n'a rien à voir avec la figure d'un Lindhorst, qu'E. T. A. Hoffmann campera dans son célèbre *Vase d'or*. Lindhorst, ancien esprit élémentaire, amené à séjourner parmi les hommes, est le guide, l'initiateur, le dispensateur d'une vérité autre. Devant lui, l'étudiant Anselme est plein de crainte et de respect. A travers un tel personnage, Hoffmann procède à une réhabilitation du merveilleux.

On ne rencontre rien d'approchant dans le drame de Gœthe. Méphisto se fait le valet de Faust, qui le traite comme tel. Faust reste le maître et regarde non sans dédain les jongleries de son compagnon. Il ne nourrit aucune illusion sur son compte. Il le qualifie de « froid » et d'« impudent »[17], mais reconnaît ne pouvoir se passer de ses services, car il a besoin de lui pour atteindre à la réalisation de ses désirs. Gœthe évoque donc une relation

14 *Ibid.* p. 83.
15 *Ibid.* p. 76.
16 Selon Erich Trunz, « la nuit de Walpurgis c'est la sensualité; elle n'est pas en soi mauvaise, mais elle l'est par ce que l'homme en fait. » (Goethe, *Faust*, Hrsg. und kommentiert von Erich Trunz, Verlag C. H. Beck, München, 1975, p. 525.
17 *Faust* I, *op. cit.* p. 109.

ambiguë et malsaine dans laquelle le serviteur manipule son maître et le place en état de sujétion. Ainsi il attise son amour pour Marguerite et combat ses velléités de renoncement. Cependant, s'il triomphe, c'est parce que ses incitations ne font que répondre au penchant secret de Faust. Il incarne la voix de la tentation, restant ainsi fidèle à la représentation diabolique traditionnelle.

Néanmoins - et c'est pour cette raison qu'il manque de grandeur - Gœthe a tendance à faire de lui un personnage comique. Ainsi lui prête-t-il une fureur bouffonne, lorsqu'il apprend que la mère de Marguerite a été offrir aux prêtres la parure destinée à sa fille. Méphisto, par un plaisant renversement de situation, se trouve amené à aider l'Eglise. Il est pris à son propre piège et s'exclame :

> J'irais de ce pas me donner au Diable.
> Si moi-même je n'étais pas un diable ![18]

Sa nature satanique devient prétexte à jeux de mots et plaisanteries.

De même, ses relations avec Dame Marthe, la voisine complaisante et entremetteuse, peuvent apparaître comme une réplique grotesque et triviale de l'amour sublime, incarné par le couple des jeunes amants. Il est en effet incongru de voir Dame Marthe, femme d'âge mûr, tenter, pour des motifs bassement pécuniaires, d'amener au mariage le diable dont elle ignore l'identité, en se livrant à de lourdes allusions :

> Et se traîner tout seul comme célibataire vers le tombeau
> N'a jamais fait le bonheur de personne.[19]

ou encore :

> Les pauvres femmes ont bien du mal !
> Un vieux garçon est dur à convertir.[20]

Gœthe tourne en ridicule l'obsession matrimoniale de cette veuve âgée, de même qu'il exploite l'origine surnaturelle de Méphisto, pour introduire des quiproquos et créer une situation cocasse et surréaliste, où l'on voit le tentateur faire l'objet, à son tour, de tentatives, infructueuses certes, de séduction.

Cet entretien entre Dame Marthe et Méphisto, présenté en alternance avec celui de Faust et de Marguerite, revêt une fonction parodique. Méphisto se trouve rabaissé au rang de bouffon. Il reprend le rôle du valet dans la comédie classique. Paradoxalement, ses interventions permettent de mêler à la tragédie des éléments burlesques. De cette manière, Gœthe démythifie le satanisme, le banalise. En le rendant grotesque, il le disqualifie. Il adopte une attitude distanciée et gouailleuse de rationaliste, pour qui le merveilleux reste de pacotille et de convention.

Toutefois, il existe un autre merveilleux auquel Faust est beaucoup plus sensible, et qui se concilie avec des exigences rationnelles, c'est celui qui émane de la nature. Le jour de

18 *Ibid.* p. 93.
19 *Ibid.* p. 103.
20 *Ibid.* p. 105.

Pâques, il sort de la ville avec son fidèle Wagner, et en face du renouveau général, oublie son amertume :

> Fleuves et ruisseaux sont délivrés de la glace
> Par les doux et vivifiants regards du printemps ;
> La joyeuse espérance verdoie dans la vallée ;[21]

Il personnifie la nature, se sent libéré et heureux en son sein, et a tendance à la diviniser. C'est pourquoi il s'adresse à l'esprit de la terre pour le remercier :

> Sublime Esprit, tu m'as donné tout, tout
> Ce dont je t'ai prié.[22]

Il exprime sa reconnaissance à une entité vague et cosmique, dont il perçoit la présence dans la nature. Le sentiment de la nature évolue donc chez lui vers une mystique, au point de lui inspirer des visions [2]:

> Et quand, devant mes yeux, monte au ciel
> La clarté apaisante de la lune limpide, alors surgissent pour moi
> Des parois rocheuses ou du buisson humide
> Les figures argentées du passé
> Qui tempèrent la joie austère de la contemplation.[23]

Il ne s'agit pas d'une expérience surnaturelle, mais d'une méditation intense qui déclenche chez Faust les mécanismes de la mémoire et l'amène à penser aux hommes du passé, à la fuite du temps. A travers les déclarations de son héros, Gœthe exprime son propre panthéisme, sa rencontre du divin dans la nature, tout en restant cependant très prudent dans son évocation du merveilleux. Les visions de Faust sont psychologiquement explicables.

En fait, il semble que le merveilleux ait surtout une dimension symbolique dans le drame. Il sert d'abord à conférer à Faust une stature de titan. De même que les titans de l'antiquité se révoltaient contre l'autorité divine, de même Faust se rebelle contre la morale, la société, la science; et son pacte avec Satan en est la concrétisation. Le compagnonnage avec le diable suffit à le placer parmi les êtres d'exception, les esprits forts qui bravent les tabous sociaux et ignorent les craintes du commun.

Il est aussi symbolique de la dualité humaine. Méphisto se profile comme le double négatif de Faust. Il incarne la part sensuelle de son être, son second moi instinctif. Paradoxalement, le merveilleux se trouve ainsi mis au service d'un certain réalisme. Ce n'est pas un hasard s'il s'allie dans la pièce à la trivialité, comme le montrent les scènes sur le mont Brocken et à la taverne d'Auerbach, où Méphisto creuse un trou dans une table pour en tirer du vin. De manière inattendue, il symbolise le matérialisme.

---

21 *Ibid.* p. 31.
22 *Ibid.* p. 108.
23 *Ibid.* p. 109.

Gœthe utilise le merveilleux comme mode d'expression pour mettre en valeur certaines idées. La meilleure preuve en est que, par un paradoxe déconcertant, il prête à Méphisto un caractère de rationaliste.

Pour combattre les scrupules de Faust, qui se refuse à porter un faux témoignage concernant le prétendu décès du mari de Dame Marthe, Méphistophélès se livre à une série de raisonnements spécieux. Il lui prouve qu'il a déjà porté de faux témoignages lorsqu'il prétendait fournir à ses étudiants des définitions de Dieu, du monde et de l'homme, qu'il ne connaissait pas en réalité. De même, lorsqu'il jure à Marguerite un amour éternel, il ment, car il ne tiendra pas son serment.[24]

Méphistophélès incarne la voix du bon sens prosaïque face à l'exaltation sentimentale de Faust. Pourtant, Faust est obligé de se ranger à ses arguments: « tu as raison parce que je ne puis faire autrement. »[25]. Il n'empêche qu'il le qualifie de « menteur » et de « sophiste »[26] A travers Méphistophélès, Gœthe délivre une caricature du rationaliste, qui dépoétise le réel, en rappelant inopportunément certaines lois psychologiques.

Faust, même si son amour ne durera pas, est sincère au moment où il le dit éternel. Il exprime ce qu'il ressent à un moment donné. Mais, il ne peut préjuger de l'avenir. La nature humaine étant par essence inconstante, il ne pourra empêcher le refroidissement de sa passion. Méphisotphélès apparaît ici comme le rabat-joie négateur. Il incarne un rationalisme desséchant et destructeur de chimères, un rationalisme qui désenchante et empêche la magie amoureuse d'opérer. Ainsi est-il, dans le drame, le porteur d'éléments négatifs antithétiques : une tendance ergoteuse et froidement démythifiante, et, à l'opposé, de grossières pratiques magiques. Gœthe présente ainsi l'excès de rationalité comme une tentation diabolique. On s'aperçoit donc que le merveilleux est mis au service d'une réflexion existentielle sur la condition humaine, sur le danger du rationalisme et qu'il peut très bien s'allier au réalisme.

Avec l'histoire de Marguerite, Gœthe fait d'une certaine manière œuvre de sociologue. Il se penche sur la condition féminine non seulement au Moyen Âge, mais à son époque, et en dénonce l'injustice. Il reprend d'ailleurs un thème de prédilection des *Stürmer*, celui de la fille-mère, et l'envisage à partir du point de vue de la femme, en soulignant sa détresse et le carcan des préjugés. Devenu analyste lucide de la société et de la nature humaine, loin de tout angélisme, il évoque la férocité de l'opinion publique et n'occulte nullement l'intolérance des autres femmes à l'égard d'une compagne qui a « fauté ».

A la fontaine, Marguerite entend le discours de Lieschen qui se moque d'une fille séduite et exprime une satisfaction peu charitable à la voir maintenant dans l'angoisse :

> Quand nous autres nous étions au rouet [...]
> Elle restait auprès de son doux galant, [...]
> Eh bien! qu'elle courbe le dos maintenant
> Et fasse pénitence publique sous la haire ![27]

---

24 « La jeune fille n'est finalement pour lui qu'une expérience : c'est dans la *Prison* qu'éclate cette vérité, au cours d'un dialogue d'une structure tragique rigoureuse. » (André Dabezies, *Le Mythe de Faust*, Colin, 1972, p. 81.

25 *Faust I, op. cit.* p. 102.

26 *Ibid.* p. 101.

27 *Ibid.* p. 119.

Gœthe ne cherche pas à idéaliser le peuple mais à restituer sa mentalité avec ses zones d'ombre. Il suggère la « joie maligne » de Lieschen qui prend maintenant sa revanche. Elle avait jalousé cette jeune fille lorsqu'elle recueillait les hommages de son soupirant, maintenant, elle jubile devant son désespoir de future mère célibataire. Cette peinture sans concession de la nature humaine, s'inscrit tout à fait dans la perspective réaliste du *Sturm und Drang*.

Marguerite non plus n'est pas épargnée. Métamorphosée par sa liaison avec Faust, elle regrette son intransigeance passée :

> Comme je m'entendais naguère à jouer de la langue
> Quant fautait une pauvre fille !
> Pour les péchés d'autrui
> Je ne trouvais pas de mots assez durs ![28]

Gœthe continue à dénoncer l'étroitesse de la société. Fidèle à l'optique du *Sturm und Drang*, il s'en prend au pharisaïsme bourgeois, et plaide en faveur de l'indulgence et de la compréhension. Il se situe aux antipodes d'une littérature d'édification, telle qu'elle a pu se développer sous l'influence des Lumières.

Dans ces scènes, psychologiquement vraies, il est bien loin de créer un climat merveilleux. De même, par la suite, il met dans la bouche de Valentin mourant un réquisitoire émaillé de termes crus, à l'encontre de sa soeur. Valentin, dont l'agonie après le coup d'épée de Faust, se déroule dans la rue, traite Marguerite de « catin »[29], et la menace d'un destin de réprouvée:

> Je vois en vérité le temps
> Où tous les honnêtes gens de la ville
> Se détourneront de toi, prostituée !
> Comme d'un cadavre pestiféré.[30]

La verdeur de langage, l'outrance des vocables caractérisent le style des *Stürmer und Dränger* qui voulaient affirmer leur originalité par rapport au style châtié des classiques. Ces propos relèvent d'une esthétique naturaliste avant la lettre. En même temps, ils se retournent contre celui qui les tient. Ils contiennent leur propre condamnation et se discréditent par leur violence. Le soldat Valentin y apparaît comme un homme intègre mais borné. Lui aussi est victime de l'idéologie dominante et d'un moralisme étriqué. Le rigorisme social, auquel il adhère, car il ne possède pas assez d'esprit critique pour le juger et le contester, l'a conduit à un duel sanglant et à la mort. Il l'amène, en outre, par désespoir, à rendre publique la honte de sa soeur. Gœthe évoque, de manière très moderne, une forme d'aliénation, due aux préjugés et à la pression des convenances. Il témoigne dans ce drame d'un penchant révolutionnaire, qui l'amène à remettre en question les idées reçues et la morale traditionnelle.

---

28 *Ibid.* p. 120.
29 *Ibid.* p. 125.
30 *Ibid.* p. 126.

Il est évident que par rapport à cette tragédie de Marguerite, qui se situe au coeur de la pièce, magie et sorcellerie passent au second plan. Elles sont destinées à créer un climat sombre et à mettre en valeur la pureté de Marguerite, victime certes de son amour et de l'intransigeance sociale, mais aussi des combinaisons de Méphisto, pour qui elle éprouve une horreur instinctive. Elle déclare à son amant :

> Cet homme que tu as toujours avec toi,
> Je le hais du plus profond de mon âme.[31]

En introduisant le merveilleux, Gœthe suggère la complexité du réel et la présence d'une fatalité qui conditionne les personnages. Cette fatalité se profile également lorsque Faust a, lors de la nuit de Walpurgis, la vision d'une belle enfant, ressemblant à Marguerite et dont le cou est paré d'une « unique cordelette rouge »[32], anticipation de sa mort. Il faut noter également que Marguerite refusera d'être sauvée par Faust, lorsqu'elle attend son exécution dans son cachot, car elle répugne à toute compromission avec Méphisto. Elle ne veut rien devoir aux artifices sataniques de ce dernier, qui a obscurci les sens du geôlier. Ce rejet, qui est aussi une expiation, explique que Gœthe la compte à la fin du drame parmi les élus intercédant pour son héros.

Le fantastique entre donc dans une conception d'ensemble du drame, que Gœthe a créé à l'image de la vie, c'est-à-dire foisonnant, varié, accueillant tous les genres et tous les styles : tragique et comique, sublime et vulgaire, poétique et trivial. Il a essentiellement pour fonction de mettre en cause une approche rationnelle de l'existence, de souligner la complexité, le mystère de la vie..

Conclusion

Gœthe passe généralement pour un optimiste, dont on répète la célèbre formule : « Quelle qu'elle soit, la vie est bonne. » Pourtant, ce n'est pas tellement cette vision optimiste qui prédomine dans la première partie de *Faust*. Peut-être parce qu'il était jeune au moment de son élaboration et n'avait pas encore atteint à la sérénité olympienne de l'âge mûr, il y exprime surtout son inquiétude et son sentiment du tragique. A travers Faust, il montre les tourments d'un être animé d'un vouloir-vivre exigeant, qui ne trouve nulle part à l'assouvir, parce qu'il est victime d'une dualité irrémédiable, résumée en cette plainte devenue fameuse:

> Deux âmes, hélas ! habitent en ma poitrine [...]
> L'une en un élan de rude passion,
> Se cramponne à la terre par tous ses organes ;
> L'autre s'arrache violemment à la poussière

31 *Ibid.* p. 116.
32 *Ibid.* p. 140.

Et s'envole vers le royaume des sublimes aïeux.[33]

De cette opposition irréductible entre les deux parties de son être naissent le malaise de Faust, son incapacité non seulement à trouver le bonheur pour lui-même, mais encore à le dispenser à ceux qui l'aiment.

Faust est un personnage tragique, parce qu'il sème la désolation autour de lui. Sa quête inlassable du plaisir, d'un infini qui toujours se dérobe, anéantit une famille, mène la femme aimée à sa perte. Le titanisme faustien n'est pas innocent. Il se paie au prix fort. Pourtant Faust est moins coupable que victime de son tempérament, des circonstances, de la duplicité du réel. Il n'a pas voulu toutes ces morts, mais il les a causées. Il incarne le héros du *Sturm und Drang* type, ennemi de la pensée spéculative, avide de sensations et de nouveautés dans lesquelles il trouve une légitimation aux souffrances qu'il provoque.

Le fantastique, avec les scènes de magie et de sorcellerie, contribue à la fois à intensifier et à atténuer le tragique. Il le renforce par l'évocation du satanisme, d'une puissance sombre et ricanante qui planifie la perte des âmes, et, en même temps, il l'allège par son côté grotesque et trivial, en apportant un élément de dérision et d'absurde. Dans cette pièce, le merveilleux est ambivalent. Son utilisation a pour objectif de mettre en cause une vision rationnelle de l'univers. En même temps, il reste peu crédible. Gœthe ne se préoccupe d'ailleurs nullement de le rendre tel. Au contraire, il reprend les clichés de l'imagerie chrétienne moyenâgeuse. Cela prouve qu'il veut surtout créer un climat et qu'il se sert du merveilleux pour évoquer la condition humaine.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

33 *Ibid.* p. 37.

L'OISEAU BLEU (1905) DE MAURICE MAETERLINCK : FANTAISIE OU FÉERIE, MORALE OU PHILOSOPHIE?

Par un effet titulaire significatif, la pièce en six actes et dix tableaux de Maurice Maeterlinck se place sous le signe d'une couleur : « bleu » est l'oiseau que les enfants, protagonistes du drame nouveau, partent chercher au pays de leurs rêves, comme seront dites « bleues » les « bulles » , ou « souvenirs heureux » , que Maeterlinck vieilli fera pour ses lecteurs remonter aux surfaces de sa mémoire[1], comme « bleu » était déjà dit le « cahier » dans lequel le dramaturge consignait ses réflexions et ses notes[2], et « bleue» aussi la fleur novalisienne espérée par Henri d'Ofterdingen, héros du conte modèle auquel Maeterlinck, traducteur reconnu de Novalis, ne cesse de faire référence.

« Tout est bleu dans mon livre », écrivait Novalis dans ses papiers personnels[3], et Maeterlinck, qui avait traduit *Les Disciples à Saïs*, savait à quel point le poète allemand se laissait hanter par une tentation spirituelle, azur pré-mallarméen auquel il vouait son personnage porte-parole, Henri (Heinrich), éponyme de son grand roman inachevé, qui commence par une « attente », énoncée par un jeune homme tout prêt à s'endormir en rêvant qu'il la comble. « C'est la Fleur Bleue que je meurs d'envie de découvrir. Elle me hante et je ne peux penser à autre chose. Jamais il ne m'est rien arrivé de pareil : c'est comme si j'avais rêvé jusqu'à présent, ou traversé tout endormi un autre monde, car, dans ce monde-ci, qui donc se soucie des fleurs? A-t-on jamais entendu parler d'une si singulière passion pour une fleur ? »[4]. Henri d'Ofterdingen sombre sur ces mots dans le sommeil, abandonné à la promesse d'une exquise révélation. Le livre se consacrera à l'évocation de sa possible actualisation : où est cette fleur bleue, que représente-t-elle, ou qui symbolise-t-elle ? Comment l'approcher, la respirer, la garder ?

De même que dans l'univers romanesque de Novalis le dormeur s'anime au coeur battant de son rêve, Tyltyl et Mytyl, enfants héros de *L'Oiseau bleu*, « au lever du rideau », « profondément endormis dans leurs petits lits » qui occupent la scène, « semblent » s'y « éveiller », prêts à parcourir le long périple qui les sépare de l'oiseau au plumage couleur du ciel, couleur de leur attente, de leur désir[5].

La pièce de Maeterlinck commence donc un peu comme le conte philosophique de Novalis, nous suggérant d'analogues revendications symboliques. Elle se présente un peu aussi comme un plus populaire « *Märchen* » allemand, un de ces contes pareils à ceux des frères Grimm, dont le dramaturge belge chérissait les histoires.

---

1 M. Maeterlinck, *Bulles Bleues*, éd. Le Cri, Bruxelles, 1992.

2 M.M., *Le Cahier Bleu*, Texte établi par J. Wieland-Burston, Annales de la Fondation M. Maeterlinck, 1976.

3 Novalis, cité par M. Alexandre in *Romantiques allemands*, La Pléiade, Gallimard, T.I, 1981, p. 1575.

4 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, trad. Y. Delétang-Tardif, *Romantiques allemands*, *op. cit.*, p. 383.

5 M.M. cité par M. Otteu in *L'Oiseau Bleu*, « Lecture », *op. cit.*, p. 136.

Personnages simples, issus d'un milieu social pauvre, Tyltyl et sa soeur Mytyl apparaissent couchés dans une cabane de bûcheron. Le couple d'enfants, que scelle aussi leurs prénoms homophones, fasciné par le luxe inaccessible de leurs voisins, « les petits riches », veut partir en quête d'un trésor capable de satisfaire ses souhaits les plus profonds. Nouveaux « Hansel et Gretel », les petits pauvres cesseront d'envier les demeures de dame Tartine ou autres maisons en pain d'épice, pour leur préférer le plus énigmatique « palais de la Nuit », dont les portes, pour eux qui acceptent une mission spirituelle, s'ouvriront dès l'acte troisième.

Des plaisirs terrestres aux nourritures célestes, un échange initiatique doit se consommer, dans l'accomplissement d'un éveil moral affectant les personnages, préparatoire à la maturité nécessaire de l'âge adulte. Du « *Bildungsroman* » (roman de formation, d'apprentissage, favori du romantisme allemand), on passerait ici, pourrait-on dire, au « *Bildungsdrama* » sans renoncer à l'univers du conte : l'enjeu dramatique est didactique, exposé sous les formes censément attrayantes et convaincantes des repères « merveilleux ». Maeterlinck va puiser dans un répertoire traditionnel, qu'il exploite de façon originale, dans le prolongement de ses lectures sérieuses, vers l'accomplissement de ses recherches, de ses réalisations antérieures.

Morts-vivants (revivant), fée, végétaux, animaux doués de voix intelligibles, allégories mouvantes : l'univers qui se déploie sous les yeux du spectateur de *L'Oiseau Bleu*, comme il s'offre au regard des personnages tour à tour charmés et terrifiés, captivés, est bien de nature « merveilleuse » L'effet de focalisation interne, abyssal, qui fait des enfants acteurs des spectateurs aussi bien de l'intrigue, double la perspective, crée des impressions en chaîne. La mise en abyme fait éclater, sur scène et dans la salle, la féerie.

La liste des personnages, dressée à l'intention du metteur en scène, est fort longue. Elle se compose, outre des enfants, de leur mère, de leur voisine (affublée, indice féerique, du patronyme gourmand de « Berlingot »), des grands-parents et de leurs petits-enfants. Famille et entourage ordinaires et extraordinaires : on apprendra que grands-parents et frères et soeurs cités sont morts, convoqués pour l'occasion grâce aux pouvoirs de la mémoire, qui les fait revivre sous les sifflets d'un « merle bleu » (troisième tableau : « le pays du souvenir »). La voisine commune et la fée « Bérylune » offrent les deux faces d'un même personnage, selon la logique bizarre des passages qui font voyager, du quotidien au monde merveilleux. Le principe de réversibilité concerne aussi bien les éléments de l'univers journalier : « le pain », « l'eau », « le sucre », « le lait », vont acquérir des majuscules, devenir les allégories qui conduisent au pays des rêves. « Le chien » et « la chatte » de la maison accéderont aux statuts de personnages, tandis que « la lumière », « la nuit », « les heures », « les bonheurs », « les joies » se voient déclinés (« Le Bonheur-de bien-se-porter », « Le Bonheur-de-l'air-pur »...), et représentés, avec « l'Amour maternel », parmi « les enfants bleus », ombres provisoirement incarnées des créatures à naître, présent festif et avenir symbolique de la pièce.

Le mélange de références empruntées aux contes de fées et d'allégories relevant davantage des préoccupations de l'essayiste, que Maeterlinck était aussi, confère à la trame dramatique l'allure unique née d'un style hybride, d'un travail composite. Une pièce relevant de

la féerie comme de la démonstration, ou plus exactement dans l'esprit symboliste qui anime encore son auteur entre 1905 et 1908, de la suggestion philosophique, nous est soumise. Nous sommes invités à nous souvenir, à reconnaître des caractéristiques de nos lectures enfantines, sans en oublier la portée morale, la sagesse par elles transmise, et conviés à replacer cette morale dans un contexte qui la dépasse, la « transcende », l'oriente dans le sens général de la production maeterlinckienne, tout ensemble originale et inféodée à diverses influences, dont celle du romantisme allemand, qui semble prépondérante. « Cet Oiseau qui n'a l'air de rien est en réalité plus difficile à traduire qu'une page de philosophie », écrivait le dramaturge belge à son ami Charles Doudelet...[6].

Les indications données quant aux costumes que les comédiens devront porter sur scène nous placent dans ce champ ambigu. Tyltyl arbore « le costume du petit Poucet dans les contes de Perrault », Mytyl celui « de Grethel », « ou bleu du petit Chaperon rouge » ! La capeline bien connue change de couleur, pour se fondre dans l'unité harmonique de l'ensemble : le clin d'oeil au répertoire s'accompagne d'une trahison. « Le Père Tyl, la mère Tyl, Grand-papa Tyl, Grand-maman Tyl » portent « les costumes légendaires des bûcherons et des paysans allemands dans les contes de Grimm ». Comme le remarque Marc Quaghebeur dans sa préface de *L'Oiseau Bleu* aux éditions Labor, « Les éléments qui sont propres à Maeterlinck et qui renvoient parfois à ses origines belges pourraient faire l'objet d'un commentaire particulier ». Ici, « yltyl, le courageux découvreur, est peut-être la version 1900 du héros fondateur des lettres belges, Thyl, le libertaire, celui que les Français appellent volontiers l'espiègle... »[7]. Maeterlinck, tout en évoquant les légendes du patrimoine européen, ferait un signe discret et plus particulier vers sa patrie personnelle et littéraire.

Perrault, Grimm, la France, l'Allemagne, la Belgique, les récits fondateurs, les données contemporaines interfèrent ici pour composer un texte apparemment hétéroclite, effectivement synthétique, qui pourrait symboliquement valoir pour tous les temps, tous les lieux, pour chacun et pour tous. On pense à ce royaume d' « Allemonde » qui abritait les personnages de *Pelléas et Mélisande*, dont Antoine Vitez disait qu'il représentait « tout le monde », ici et nulle part, partout donc : « le lieu de l'oeuvre, c'est exactement la Belgique, mais c'est aussi un lieu impossible. C'est une utopie au sens étymologique du terme (...). Et le pays d'Allemonde, c'est bien cela : *Al* = « tout » en néerlandais et *monde* en français. Et ces deux mots réunis signifient : tout le monde »[8].

Une portée universelle est conférée au message par le jeu des références, l'onomastique ou la polysémie des mots : ambivalence, cohérence... Maeterlinck marie l'ailleurs et l'ici, hier et aujourd'hui, comme il innove tout en renouant avec l'esprit de ses anciens drames. Une prétention mythique se fait jour, au-delà encore des ambitions « philosophiques ». Il s'agit de proposer un récit fondateur du monde contemporain, sans renier sa qualité d'héritier, ses bases

6 M.M. cité par M. Otten in *L'Oiseau Bleau*, « Lecture », *op. cit.*, p. 136.

7 M. Quaghebeur, « Préface » à *L'Oiseau Bleu*, *op. cit.*, p.10.

8 A. Vitez, « Rêveuse Belgique », réfexions sur *Pelléas et Mélisande* à la Scala de Milan, dans *Le Monde de la Musique* n° 91, juillet-août 1986, pp. 30-1, cité par M. Descamps in *Maurice Maeterlinck*.

culturelles et spirituelles d'autrefois, de toujours. Comme le prouvent ses essais nombreux, *La Sagesse et la Destinée,* antérieur de dix ans à *L'Oiseau Bleu,* par exemple déjà, Maeterlinck croit aux valeurs absolues, aux invariants de la nature et de la nature humaine, aux accords existant entre les principes éternels de l' « âme » et les lois fondamentales qui président au cosmos et gouvernent les espèces. C'est aussi un pessimiste, lecteur de Schopenhauer et porte-parole de son temps, qui cherche à se retrouver et à se réformer, soucieux de transmettre au monde ambiant une « sagesse « conservée et renouvelée, par le biais d'une littérature « différente ».

La mise en scène qu'il envisage, quant aux pièces qu'il nous livre, est révélatrice de sa vocation paradoxale de rêveur pédagogue, de réformateur antiquaire. Ainsi, dans *L'Oiseau Bleu,* « La Lumière » devra revêtir une « robe couleur de lune », suivant un style « néo-grec ou anglo-grec genre Walter Crane ou même plus ou moins Empire ». « L'Eau » aura la « robe couleur du temps de Peau d'Ane », « c'est-à-dire », précise curieusement l'auteur, « bleuâtre ou glauque, à reflets transparents, effets de gaze ruisselante, également style néo-ou anglo-grec, mais plus ample, plus flottant ». La mode vestimentaire de l'époque influe sur la description générale des costumes, qui n'en conservent pas moins une symbolique plus traditionnelle, proche de la fonction qu'ils désignent : « L'Eau » est coiffée « de fleurs et d'algues ». Ces gracieux palimpsestes laissent entrevoir une garde-robe, des silhouettes, déjà évoquées par la littérature. « Le Temps » a « le costume classique du Temps », avec « faux et sablier »[9]. La vogue de la peinture préraphaëlite est au même moment honorée, les expériences picturales symbolistes accréditées. Les adultes avertis s'y retrouvent, les autres également, dont les enfants, d'emblée requis, conquis, par cette simplicité savante. L'adresse d'un message daté et sans âge se fait à un public de tous les âges, suivant la logique d'une pédagogie référencée et inventive.

D'où sans doute le succès rapide et durable de la pièce, conçue pour séduire un vaste parterre. Ecrite en 1905, elle est montée en 1908, et créée le 30 septembre par Stanislavsky, au théâtre artistique de Moscou. Dès la première représentation, elle remporte tous les suffrages (elle est encore régulièrement donnée en Russie, dans la même mise en scène). Exportée aux Etats-Unis (le texte fut imprimé et traduit à des centaines de milliers d'exemplaires), elle conquiert enfin la France au théâtre Réjane, lors de sa création en mars 1911. Suivent les adaptations cinématographiques...

Le potentiel spectaculaire de l'intrigue, lorsqu'il est exploité, attire et fascine. Cependant, le texte peut aussi, comme c'est le cas pour les autres pièces de Maeterlinck, comme ce le fut d'ailleurs dans l'Histoire préférentiellement (à l'exception, relative, de *Pelléas et Mélisande*, dont la fortune scénique fut davantage assurée par une collaboration avec Debussy - sinon une délégation plus ou moins consentie au compositeur - se recevoir « dans un fauteuil ». L'accueil globalement enthousiaste réservé à la pièce représentée ne tient-il pas essentiellement à ses apparences immédiates de féerie ? Le dramaturge certes ne récusait pas l'appellation « merveilleuse », mais n'en revendiquait pas moins, nous l'évoquions plus haut, une prétention

9 v. M.M. *L'Oiseau Bleu*, *op. cit.*, « Costumes », pp. 15-6.

philosophique sérieuse. La réception de son oeuvre ne reposerait-elle pas dans ce contexte sur un malentendu ?

Si la « magie » opère, elle aveugle peut-être aussi relativement le spectateur, qui en vient même souvent, nous l'avons constaté en parcourant divers commentaires de la pièce, à proposer un « contre-sens » quant à l'orientation générale de celle-ci. La féerie, qui vous transporte dans un monde tout en bleu, est interprétée alors comme une nouveauté dans la production « pessimiste » de Maeterlinck, qui délivrerait un message d'espoir, sinon de bonheur enfin accessible. On aurait quitté les registres des drames de la mort, de la désespérance. « Quand Maeterlinck écrit *L'Oiseau bleu*, c'est un conte de Noël pour un journal. Cette histoire d'enfants est une féerie qui rejoint par un symbolisme déclaré ses premières pièces. Mais sa couleur l'en distingue complètement, parce que Mytyl et Tyltyl trouvent finalement le bonheur », écrit par exemple Maryse Descamps dans son essai sur Maeterlinck[10].

L'atmosphère d'ensemble, ludique et « magique », laisserait-elle oublier le caractère plus qu'ambigu du finale, ce moment où l'azur s'obscurcit, avant le noir consécutif au baisser du rideau, en quelque mesure là aussi symbolique ?

Pour fulgurante que puisse apparaître cette fin, elle n'en est pas fugace; pour étonnante peut-être dans son contexte, pas elliptique, ni négligeable. Certes, comme l'écrit Paul Gorceix dans l'ouvrage qu'il consacre aux influences allemandes dans l'oeuvre de Maurice Maeterlinck, « (i)l faut attendre *L'oiseau Bleu* pour que la mort cesse d'être confondue avec l'implacable destin tel qu'il apparaît dans l'univers de son théâtre. Sous le couvert de la féerie du conte, la mort disparaît, les morts continuent d'exister dans une autre vie »[11]. Mais il faut se souvenir que le voyage que font Tyltyl et Myltyl au pays des morts est un trajet onirique même si le rêve, comme chez Novalis ou Nerval, y peut valoir comme « l'épanchement » significatif « du songe dans la vie ordinaire » - vecteur indubitable de vérité - il n'en est pas moins rêve, difficile à préserver, intact, ou à concilier avec les exigences du quotidien.

Ce « quotidien » qu'on serait tenté d'opposer naïvement à la « féerie », ce quotidien auquel Maeterlinck consacre ses premiers essais[12], recèle bien l'invisible. En lui brillent les pépites que l'on s'évertuerait assez inutilement à rechercher ailleurs ; les enfants partis en rêve à la conquête de l'oiseau bleu s'aperçoivent que leur tourterelle dans sa cage a des plumes bleutées, qu'elle peut guérir la petite fille malade de leur voisine « Berlingot », dans l'autre monde dite « fée Bérylune ». Mais si, dans *L'Oiseau Bleu*, les enfants évoluent sans doute loin des autres jeunes prophètes du malheur que sont les personnages du théâtre précédent, Yniold ou Tintagiles, ils n'en mènent pas moins une quête difficile, voire effrayante, prodigue parfois de déceptions, dont la dernière est radicale : le fameux oiseau bleu au finale s'envole !

C'est alors que Tyltyl, déconcerté, désabusé, en appelle au public - instance impuissante s'il en est - pour lui ramener la créature désirée, objet de tant d'efforts vains, puisque

10 M. Descamps, *M.M., op. cit.*, p. 33.

11 P. Gorceix, *Les affinités allemandes dans l'oeuvre de M.M.*, Paris, P. U. F., 1975, p. 215.

12 Voir en particulier M.M., "le tragique quotidien" in *Le Trésor des Humbles*, éd. Labor, 1986.

soudainement enfuie... « La tourterelle s'échappe et s'envole », Mytyl « éclate en sanglots », son frère se tourne vers la salle, si bousculée au juste par ce revirement inattendu, si dérangée dans ses souhaits d'harmonie, qu'elle préférera peut-être chasser promptement de sa mémoire l'appel qui clôt trop brusquement la pièce : « Si quelqu'un le retrouve, voudrait-il nous le rendre ? Nous en avons besoin pour être heureux plus tard... »[13].

Une invite à reprendre, à prolonger la quête, s'exprime, offre à la réception une chance, confère au drame une valeur d'oeuvre ouverte. Chacun devrait chercher symboliquement l'oiseau bleu, métaphore de notre bonheur sur la terre... Il semblerait cependant que le public privilégie les confortables certitudes (nous le trouverons là, tout près...), au détriment du doute métaphysique (s'échappera-t-il ?). Le souvenir d'un texte heureux est retenu, aux dépens d'un dénouement bleu trop sombre, si laconique, il faut le dire, qu'on s'autoriserait presque à en faire l'économie.

Or ce petit rien, qui change tout, ne serait-il pas au contraire un signe capital, inquiétante comète dans un ciel bleu, même si elle n'a plus l'allure de ces astres sanglants qui président aux destins tragiques, celui d'une princesse Maleine ?... Comme une constellation de l'échec se laisse interpréter la configuration faussement idyllique de *L'Oiseau Bleu*. Une enfant malade s'y trouve provisoirement guérie, et loin d'elle le remède. Ne pourrait-elle représenter l'espérance déçue, incarner la confession, la confidence d'un auteur qu'en 1911 couronnera le prix Nobel, mais qui continue toujours et encore à douter, malgré les exhortations qu'il adresse à ses lecteurs comme à lui-même, de l'atteinte possible d'une vraie sérénité ?

Maeterlinck semble l'homme de deux périodes, de deux styles : un premier théâtre, quelques essais, accueilleraient des angoisses profondes, l'être s'y révélant saisi d'effroi, face à une destinée qui le dépasse, le condamne. Maleine, Mélisande, Tintagiles, les Aveugles, tous ces premiers personnages vivent et meurent terrorisés, accablés. Puis, tel un Goethe abandonnant le *Sturm und Drang* pour la lumière, le dramaturge cultive la « sagesse » qui sauve des appréhensions insurmontables, aide à gouverner le destin, permet d'envisager l'espoir. Il y aurait un « premier » et un « second » Maeterlinck, un auteur hanté, puis apaisé.

Ces classifications faciles masquent une profonde unité, *L'Oiseau Bleu* à cet égard fonctionnant comme une machine exemplaire. Une machine à broyer les rêves, sous couvert d'une magie bleue. L'essai que Maeterlinck consacra à l' « immensité de l'univers », à « notre terre », aux « influences sidérales », il l'avait baptisé, de façon tout aussi trompeuse, « La grande féerie ». L'indication titulaire y masquait des références à Pascal, des interrogations plus nombreuses et complètes que les réponses, enfin cette conclusion, affirmée pour l'heure comme incontournable : « Et l'angoissante et désespérante question s'impose une fois de plus : si le parfait règne quelque part, depuis toujours, pourquoi en profitons-nous si peu et si lentement ? Quelle est la loi ou le châtiment qui nous empêche de l'atteindre, et si châtiment il y a, comment

13 M.M., *L'Oiseau Bleu*, *op. cit.*, p.134.

l'expliquer, puisque toute responsabilité serait incompréhensible ? »[14].

Maeterlinck reste cet enfant fasciné qui dans *Les Bulles Bleues*, au soir de sa vie, réfléchit sur les origines de sa vocation, en particulier dans ce chapitre intitulé « Avant la naissance de *L'Oiseau Bleu* ». Peu de révélations d'importance : la simple évocation d'une cour de ferme chez ses grands-parents, qui lui aurait donné l'idée d'animer et d' « humaniser » les silhouettes des animaux domestiques, en les couchant sur le papier. Un ton enjoué, une atmosphère bon enfant, aux limites de la mièvrerie ou du kitsch, voilà les données du mini-drame grotesque qui met en scène là une basse-cour dérangée par une colonie de canards. La mention du chien de garde, spectateur dérisoire empêché dans ses ambitions de metteur en scène, détonne soudain : « Alors le chien, le bon chien qui n'a pas perdu un détail du drame qui menace la paix de la ferme dont il est responsable, lève sa grosse tête et s'apprête à bondir sur le champ de bataille, mais s'aperçoit qu'une chaîne imbécile l'attache à son tonneau. Attristé, incompris, malgré tout fidèle au devoir, faute de mieux, il pousse les abois réglementaires, furieux et autoritaires »[15].

Le dramaturge chenu s'attendrit sur sa prose ancienne, comme sur la condition symbolique du « vieux chien de garde ». On constate que, quelque soit le niveau littéraire auquel prétend l'écriture maeterlinckienne, quelque soit son « âge », un élément dysphorique, perturbateur, n'est jamais absent de la composition d'ensemble, dans tous les contextes.

La mélancolie est le moindre des maux éprouvés, exprimés, par celui qui confiait à sa dame de coeur Georgette Leblanc : « Chez moi aussi l'enfant qui ne peut pas mourir est toujours prêt à rire sous les larmes »[16]. Paroles réversibles... Enonciation conduite et signe du destin, la liste des personnages déclinée en avant-programme de la représentation de *L'Oiseau Bleu* au théâtre Réjane fait se côtoyer « La Lumière », interprétée par Madame Georgette Leblanc, et « Le Bonheur-du-printemps », rôle dévolu à Mademoiselle Renée Dahon. Comme le souligne douloureusement Georgette Leblanc dans ses *Souvenirs*, l'illusion d'un printemps nouveau devait bientôt éclipser la lumière... « Je voyais notre existence qui s'en allait irrévocablement et je ne faisais pas un geste pour la retenir. Nous nous étions perdus de vue dans l'ombre accumulée entre nous si longtemps », conclura-t-elle, à propos de ses vingt ans d'union avec Maeterlinck[17]. Indécisions relatives et regrets n'empêcheront pas le grand amour de partir à la dérive, et Maeterlinck d'épouser Renée Dahon, rencontrée lors des répétitions de *L'Oiseau Bleu* : « un naufrage (...), un accident stupide où tout avait sombré », explique Georgette Leblanc, lorsqu'après l'avoir quittée, Maurice qualifie son nouvel acte de mariage d' « insignifiant »[18]. Le dramaturge aurait cédé aux charmes juvéniles d'une enfant. Dans le chapitre des *Souvenirs* consacré à *L'Oiseau Bleu*, Georgette évoque « la centaine d'enfants à faire répéter. Quelques bébés extraordinaires et encore chancelants, une multitude de gosses de neuf à douze ans et

14 M.M., *La Grande Féerie*, éd. Fasquelle, 1929, pp. 220-1.

15 M.M., *Bulles Bleues, op. cit.*, p. 79.

16 M.M., cité par G. Compère in *M.M.*, éd. La Manufacture, 1991, p. 97.

17 G. Leblanc, *Souvenirs*, Grasset éd., 1931, pp. 252-3, 312, 326.

18 *Ibid.*, pp. 325-6.

quelques adolescentes guère plus grandes qu'eux ». « Parmi ces dernières, poursuit-elle, se trouvait une jeune fille de dix-huit ou dix-neuf ans, si menue qu'elle aurait pu prendre place parmi les enfants de l'avenir (...). (E)lle mimait le Rhume de cerveau, et dans le tableau des Bonheurs, elle débitait une tirade. On l'appelait « Gland d'argent » parce qu'elle portait aux premières répétitions une toque de velours noir, ornée d'un gland d'argent, qui sautait sans cesse de son cou au bout de son nez. Dans les entr'actes, elle était parmi les bambins qui s'accrochaient sans façon à Maeterlinck, grimpant sur ses genoux et cherchant dans ses poches les bonbons qu'il leur destinait ». « Pendant huit ans, elle devait vivre avec nous presque continuellement et en 1919 épouser Maeterlinck », résume Georgette, cantatrice, actrice et maîtresse éconduite, dépitée sans doute ou amère, mais rétrospectivement calmée, et peut-être lucide malgré tout sur cet engouement de Maurice pour une occasion d'approcher sur le tard ce monde rajeuni qui, malgré la littérature, s'éloignait...[19]. Le décès de la mère du dramaturge, au printemps, aurait selon Georgette contribué à l'entrée de la jeune fille dans leur intimité : « le poète, frappé par la longue agonie de sa mère, fut atteint de neurasthénie. Affolée, je consultai mon docteur : « De la gaieté, dit-il, des distractions... du nouveau... quelque chose qui rompe ses habitudes... » Je fus heureuse d'ouvrir les portes à Gland d'argent, qui apportait avec elle du mouvement, des rires et des chansons de Paris... »[20].

Le divertissement serait donc nécessaire au fervent lecteur de Pascal aussi, divertissement qui n'oblitère pas les doutes, la tristesse et la solitude. Retiré à la fin de sa vie dans son « palais » d'Orlamonde, l'écrivain passe de longs moments seul, il l'avoue lui-même, sa carabine sur les genoux[21], redoutant un malheur prochain, guettant les bruits, tirant au besoin sur ses chats, chasseur dérisoire, autre Golaud subissant les déceptions de la vie, moraliste prônant la paix et pratiquant la violence, dans sa quête inachevée d'une enfance toujours perdue, d'un univers jamais assez révélé, d'un texte finalement jamais assez pur : juste, sans scorie, « performatif ».

A cet égard, *L'Oiseau Bleu* scellerait une franche tentative, et un échec relatif, sur le chemin d'un renouvellement de soi et de son talent, espéré plus proche de la nature et de la communication des « âmes ».

Scories de l'écriture : certes dans *L'Oiseau Bleu*, les figures du Temps, de la Lumière, des Bonheurs, peuvent être interprétées comme des manifestations du principe invisible qui, soutenant la Création, inspire de manière « symboliste » celle de Maeterlinck. Une « dictée », de la nature et de son propre inconscient, amènerait le poète à coucher sur le papier une confidence presque directement émanée de « l'Ame du Monde », suivant le processus d'écriture qu'il explique à Jules Huret, et qui se trouve exposé dans la fameuse « Enquête sur l'évolution littéraire »[22]. Participant de ce que Maeterlinck appelle un « idéalisme magique »[23], il nous

19 *Ibid.*, pp. 252-3.

20 *Ibid.*, pp. 253-4.

21 M.M., cité par G. Compère in *M.M.. op. cit.*, p. 63.

22 M.M., *Enquête sur l'évolution littéraire*, J. Huret, éd. Thot, 1982, pp. 117-127.

ramènerait au monde merveilleux des contes pour enfants, aux sources des légendes, des mythes, des archétypes, en délivrant, par transparence, les secrets des forces mystérieuses qui animent l'univers, permettent de passer d'une perception sensible à une dimension intelligible. Dans la lignée de Novalis, Paul Gorceix le souligne, le dramaturge belge utiliserait subtilement le langage pour éclaircir ces grands mystères, pour les partager, dans un souci de communication humaniste, le « logos » intervenant sans faire de l'ombre au « mythos », qui le sous-tend et lui imprime une allure poétique[24].

Cependant, on pourrait aussi bien objecter que, dans le cas particulier de la féerie qui nous retient, les figures évoquées ressemblent à de pesantes allégories, tenantes de cette rhétorique que Tieck condamnait, jugeait incompatible avec la véritable ambition littéraire du « romantisme allemand » dont Maeterlinck sans relâche se réclame[25]. Une impression hybride, face à un mélange de naïveté feinte et d'artifices manipulés, gagne le lecteur de *L'Oiseau Bleu* (davantage peut-être que le spectateur subjugué, captivé, « di-verti » par les séductions de la performance scénique). L'arsenal des « Bonheurs » est bien lourd, la Lumière trop lumineuse, les « Joies » très attendues, la révolte des Arbres contre l'Homme qui les menace presque caricaturale. Les détracteurs de Maeterlinck, les fabricants des « Pédéraste et Médisante » auraient beau jeu de dénoncer ici la simplicité factice de cet univers à l'esprit d'enfance emprunté, pétri d'un didactisme élémentaire, la prétention mythologique se convertissant dans l'ensemble en un logos bavard, une « logomachie » irritante, une entreprise à certains égards ratée...

Dans ce sens irait un peu, toutes proportions gardées, notre lecture d'une pièce datée, plus mièvre que « philosophique », une « fantaisie » qui ne prendrait sa résonance que dans la mesure où l'on prendrait soin de la rattacher à toute une production antérieure, selon nous plus convaincante dans sa vocation universelle et moderne, qui ne craint pas d'interroger les ténèbres quitte à les épaissir, plutôt que de s'obstiner à vouloir trouver de la lumière. Nous ne souscririons pas tout à fait aux analyses de Marc Quaghebeur, préfacier de *L'Oiseau Bleu* lorsqu'il affirme que « le texte véhicule », avec un « optimisme paisible », « tous les rêves progressistes du XIXème siècle »; « pour qui accepte de lire les symboles, poursuit-il, comment ne pas voir dans cette pièce l'apogée, au sein du parcours théâtral de Maeterlinck, de cette quête de la lumière qui le caractérise dès le départ ? » « (L)es portes du drame ancien » seraient selon lui là « ouvertes » pour être refermées « à jamais »[26].

Dans une telle optique pourtant, la « féerie » de Maeterlinck nous paraîtrait relever d'une sorte de théâtre du repentir, voire de la mauvaise foi. Le rapprochement intéressant que Marc Quaghebeur opère, entre le personnage de Tyltyl et le « courageux découvreur » Thyl, que nous citions plus haut[27], nous semble opérant, mais pas sur le mode fondamental de l'« espièglerie ».

---

23 M.M., *Introduction aux Disciples à Saïs*, cité par P. Gorceix in *Les affinités ... op. cit.*, p. 96.

24 v. P. Gorceix, *op. cit.*, p. 131.

25 v. L. Tieck, *Kritische Schriften*, 1848, TI, p. 42, cité par P. Gorceix in *op. cit.*, p. 166.

26 M. Quaghebeur "Préface" à *L'Oiseau Bleu*. *op. cit.*. pp. 8-9.

27 v. note 7.

Trop de doutes profonds subsistent : l'échappée finale de l'oiseau bleu (l'échec de la quête donc) étant d'ailleurs annoncée par un ensemble de signes alarmants. « De cet oiseau il est dit qu'il peut révéler « le grand secret des choses et du bonheur » et que, si on parvient à le capturer, on « saura tout », on « verra tout ». « Dans les divers lieux où Tyltyl s'aventure, il le retrouve, s'en empare, mais chaque fois la prise est suivie d'une déception », remarque Michel Otten dans la lecture subséquente qu'il propose de la pièce, toujours aux éditions Labor[28]. Suivant Michel Otten, la déception est compensée, sur un plan éthique pourrait-on dire, par les apprentissages successifs dont la quête est le prétexte, qui apportent à Tyltyl la connaissance de valeurs véritables (celle de l'amour maternel par exemple), lui enseignent la sagesse, donc le laissent « gagnant »: « *L'Oiseau Bleu* joue bien le rôle d'un leurre : cependant que les enfants le poursuivent, persuadés qu'il faut le capturer pour obtenir le bonheur, des expériences décisives provoquées par cette poursuite incessante transforment, à leur insu, leur existence »[29]. Nous ne saurions dans ses propos désavouer le critique; cependant, la conclusion qu'il offre, en dégageant « la philosophie latente de Maeterlinck et la sagesse qui en découle », « l'existence d'une âme universelle et le caractère illusoire de la mort »[30], nous semble trop optimiste...

Nous nous fonderions à dire vrai sur une impression de lecture, qui ne diffère pas fondamentalement de celle qu'avaient pu nous laisser les pièces de la production dite « antérieure » de Maeterlinck. A ceci près bien sûr que le ton change, manie jusqu'à l'humour en particulier. Mais les éclairages divers de cette « féerie » nous apparaissent suspects ; nous le redisons volontiers : trop artificiels en somme.

Les « solutions » éthiques, si nous les mesurons à l'aune des réalités esthétiques à nous soumises par le dramaturge, ne nous semblent pas radicales. « (D)e même que, écrit encore Marc Quaghebeur, jadis, la langue de Maeterlinck avait amené la phrase française à une transparence qui frisait l'évanescence, de même ici, dans cette féerie où la parole opère alors qu'elle bredouillait, marmonnait ou s'échappait dans les grandes pièces du cycle symboliste, l'image s'éclaircit, s'allège et s'élucide (...) »[31]. Nous en avons pour notre part la perception exactement inverse : impression que la parole au contraire avec *L'Oiseau Bleu* s'alourdit, que le propos devient obscur, fumeux presque, surtout lorsque dans ses prétentions pédagogiques il abandonne la suggestion ancienne (même s'il reste encore truffé de points de suspension...) pour la démonstration appuyée, à grands renforts précisément d'allégories. Maeterlinck nous apparaîtrait dans ces circonstances plus maladroit que juste, comme s'il n'était pas lui même convaincu, comme s'il cherchait peut-être, par l'intermédiaire d'un style plus affirmatif (non pas plus affirmé) à atteindre une dimension « performative » du langage : celle où la parlure du conte énoncerait la qualité essentielle du monde, délivrerait, communiquerait son âme.

Lorsque le dramaturge souhaite nous rassurer sur le retour d'une harmonie possible entre l'homme et l'univers, les répliques qu'il nous inflige s'apparentent à des clichés; nous sourions

28 M. Ouen "Lecture" de *L'Oiseau Bleu*, *op. cit.*, p. 136.

29 *Ibid.*, p. 137.

30 *Ibid.*, p. 139.

31 M. Quaghebeur in *op. cit.*, p. 10.

à des évidences ou demeurons suspicieux face à des promesses, qui relèvent d'un discours flatteur, bien-pensant, plus qu'elles ne nous invitent à trouver une issue originale au malaise de l'humaine condition. « L'Amour Maternel » se répand en propos sentencieux : « Evidemment, moi, je ne vieillis pas... Et chaque jour qui passe m'apporte de la force, de la jeunesse et du bonheur... (...) Toutes les mères sont riches quand elles aiment leurs enfants... Il n'en est pas de pauvres, il n'en est pas de laides, il n'en est pas de vieilles... Leur amour est la plus belle des joies... Et quand elles semblent tristes, il suffit d'un baiser qu'elles reçoivent ou qu'elles donnent pour que toutes leurs larmes deviennent des étoiles dans le fond de leurs yeux »[32]. N'en déplaise à ses détracteurs et caricaturistes, *Pelléas* nous avait habitués à plus d'exigence poétique... « Le Bonheur » assène à Tyltyl de grandes vérités : « (C)'est tous les jours dimanche, dans toutes les maisons, quand on ouvre les yeux... Et puis, quand vient le soir, voici le Bonheur-des-couchers-de-soleil, qui est plus beau que tous les rois du monde ». Il l'édifie, déclinant pour lui, en suivant la voie hiérarchique, les différentes « Joies » qu'on se doit de goûter ici-bas : « la Joie-du-travail accompli à côté de la Joie-de-penser ». Il l'avertit : « C'est la grande Joie d'aimer... mais tu auras beau faire, tu es bien trop petit pour la voir tout entière... » pour terminer en apothéose : « Tu ne la reconnais pas encore ?... mais regarde donc mieux, ouvre donc tes deux yeux, jusqu'au coeur de ton âme !... Elle t'a vu, elle t'a vu !... Elle accourt en te tendant les bras... C'est la Joie de ta mère, c'est la Joie-sans-égale-de-l'amour-maternel ! »[33]. Tyltyl rentre chez lui muni d'un épais vade-mecum... Le registre de la condescendance, les tonalités hypocoristiques, participent de la reconstitution d'un supposé esprit d'enfance, avec des réussites plus ou moins heureuses.

Maeterlinck qualifiait sa *Princesse Maleine* de « shakespitrerie ». Il est clair que la Nuit qui règne dans *L'Oiseau Bleu* nous entraîne cette fois loin des nocturnes shakespeariens, loin même du féerique *Songe d'une Nuit d'Eté*, mais c'est dommage. La fantaisie, ici peut-être moins « inspirée », influencée qu'autrefois, n'en est pas moins bridée, asservie aux axiomes moralisateurs, d'une banalité fastidieuse souvent.

Au sujet de la préférence symboliste qui anime généralement Maeterlinck, Paul Gorceix, lorsqu'il étudie « l'Esthétique » de l'auteur belge pour en dégager les « affinités » avec l'Allemagne et le mouvement romantique, cite Ludwig Tieck, et rappelle que son Essai sur *Le Traitement du Merveilleux chez Shakespeare* précisément « refuse catégoriquement l'allégorie », au motif que la figure signerait « la perte du caractère organique de l'oeuvre d'art ». « Pour Tieck, « allégorique » est synonyme d'artificiel. A l'inverse du symbole vivant, l'allégorie n'est-elle pas un produit mort, essentiellement abstrait ? », s'interroge Gorceix[34]. A l'exemple de Tieck, et suivant aussi Novalis qui distingue « la poésie artificielle », à laquelle se rattache l'allégorie, de « la poésie naturelle », ressource du genre « symbolique »[35], Maeterlinck devenu à son tour conteur devrait privilégier la veine spontanée, conformément aux confidences faites par lui à Jules Huret dans *L'Enquête* que nous évoquions plus haut : existeraient « deux

32 M.M. *L'Oiseau Bleu, op. cit.*, p.99.
33 *Ibid.*, p. 98.
34 P. Gorceix, *op., cit.*, p. 166.
35 Novalis, *Fragments*, cité par P. Gorceix in *op. cit.*, p 166.

sortes de symboles : l'un qu'on pourrait appeler le symbole a priori, le symbole de propos délibéré », qui « part de l'abstraction et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions ». « L'autre espèce de symbole » « serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait presque toujours bien au-delà de sa pensée : c'est le symbole de toute création géniale d'humanité »[36]. Le lyrisme de la définition indique suffisamment la préférence. Ce premier symbole d'ailleurs, Maeterlinck dans ses *Menus propos* le baptise plus explicitement encore « allégorie » : il relève de « l'Intelligence », tandis que le second, ô combien plus rare, plus difficile, plus précieux, ressortit à une « Raison » inconsciente, activité mystérieuse de l' « âme »...[37].

Contrairement à ses engagements symbolistes, le dramaturge dans *L'Oiseau Bleu*, sous prétexte de servir une humanité qu'il se reproche sans doute d'avoir plongée dans trop de noirceur, déroge au principe de suggestion pour faire rêver : paradoxe méthodologique, qui l'amène à décevoir une partie de son public, celle qui aimait à se sentir libre d'interpréter ses hypothèses, à prolonger ses approches, à s'immiscer (comme Debussy se déclara enchanté de le faire) dans les « blancs » de son propos, dans les chemins ouverts par ses points de suspension...

La « féerie » manque de ressources à cet égard; le didactisme l'emporte trop souvent. Dans cet ordre d'idées, au souvenir de Grimm se mêlerait maladroitement peut-être la référence à Perrault - explicite dès les didascalies - finalement peu judicieuse dans ses connotations, puisqu'elle est en l'occurrence empruntée par un auteur qui n'a, par ailleurs, jamais cessé de dénoncer « l'esprit français », au profit des inclinations flamandes ou germaniques, censées plus conductrices des découvertes relatives à l'« âme ». Revendiquer Charles Perrault, n'est-ce-pas contredire la profession de foi, faite à Jules Huret, en le pur symbole, faire acte d'allégeance envers la latinité pourtant décriée en ces termes : « l'esprit latin, ami de l'ordre et de la certitude, me semble plus enclin à l'allégorie qu'au symbole »[38] ? Même si, ne l'oublions pas, Perrault en son temps fut un « Moderne », il n'abandonna jamais sa vocation de moraliste ; même s'il manie l'humour (comme Maeterlinck d'ailleurs dans *L'Oiseau)*, il est soucieux de faire passer un message éducatif, dont ses enfants pourraient être les premiers destinataires, et demeure analyste et logicien, au coeur profond, ou à la suite de ses fantaisies, accompagnées de « moralités ».

Eu égard à la création littéraire idéale, la visée didactique, le recours allégorique, sont évoqués par Maeterlinck comme des scories. Paul Gorceix commente les manifestes poétiques de l'auteur belge en ces termes : « le primat (est) accordé au symbole, fruit de l'intuition, image suggestive d'une réalité inaccessible aux sens ou à la conscience. Quant à l'allégorie, elle est reléguée à une place et à un rôle de second rang, en tant que produit mécanique, expression d'une idée abstraite, manière de figuration. Elle transpose, tandis que le symbole suggère en libérant l'imagination et le rêve »[39]. Le critique insiste sur la condamnation réitérée, par Maeterlinck, de « l'esprit français », dont les « qualités fondamentales », « l'analyse et la

36 M.M., réponse à une *Enquête...*, *op. cit.*, p. 123.
37 M.M., *Menus propos*, 1891, cité par P. Gorceix in *op. cit.*, p. 165.
38 M.M., réponse à une *Enquête... op.cit.*, pp. 124-7.
39 P. Gorceix, *op. cit.*, p. 165.

logique », sont précisément « compatibles avec l'allégorie »[40]. Même si le jugement bien sûr paraît catégorique et hâtif, même si Maeterlinck, Paul Gorceix le souligne, reprend par ses positions affirmées un « cliché »[41] (autre paradoxe !) d'une pseudo-sociologie de l'époque, il n'en demeure pas moins que l'auteur se trahit en abusant des répliques moralisatrices, des maximes lénifiantes et conventionnelles dans *L'Oiseau.* Un « pur esprit », à la mode de Nerval, ne « s'accroît » pas sous l'écorce des arbres que Maeterlinck y fait parler pour nous : péniblement imaginé, reconstitué, interprété, il s'échapperait plutôt, avec ce bleu volatile qu'heureusement le poète se décide à faire définitivement s'envoler.

Tout n'est pas certes de la même eau troublée dans *L'Oiseau Bleu.* A côté des sentences pesantes ou attendues, on trouve de plus subtiles, de plus drôles, de plus ambiguës propositions ou hypothèses. Ainsi, « Le Bonheur », préposé dans le neuvième tableau à l'identification des figures, annonce, voisin de « La-Joie-de-comprendre », « son frère », « Le Bonheur-de-ne-rien-comprendre », suivi d'équivoques points de suspension[42]. Ainsi, dans le cadre du dixième tableau, l'échange entre l' « Enfant » bleu et Tyltyl, lui aussi ponctué de suspensions généreuses, nous rappelle les déambulations rhétoriques des anciens personnages de Maeterlinck, leurs hésitations, leurs questions sans réponses, leurs interrogations plus denses que leurs certitudes :

> L'ENFANT. On nous dit que les Mères attendent à la porte...
> Elles sont bonnes, est-ce-vrai ?...
> TYLTYL. Oh oui !... Elles sont meilleures que tout ce qu'il y a !... Les Bonnes mamans aussi ; mais elles meurent trop vite...
> L'ENFANT. Elles meurent ?...Qu'est-ce-que c'est ça ?...
> TYLTYL. Elles s'en vont un soir et ne reviennent plus...
> L'ENFANT. Pourquoi ?...
> TYLTYL. Est-ce qu'on sait ?... Peut-être qu'elles sont tristes...[43]

Ce style retrouvé, joint à la conclusive échappée tragique, nous inviterait à envisager de façon plus nuancée la féerie ; sans vouloir trop promptement la qualifier, comme beaucoup le font, de nouveauté radicale ou de « tournant » dans l'oeuvre de Maurice Maeterlinck, ces détails dramatiques d'importance nous autoriseraient à la placer en perspective, dans la lignée austère et rigoureuse des expériences précédentes. Ils nous réconcilieraient avec l'inventeur d'un premier théâtre, proprement initiatique, qu'Octave Mirbeau après la publication de *La Princesse Maleine* louait comme celui d'une voix encore inouïe.

Nous reconnaissons Maeterlinck à ses doutes significatifs, exprimés dans un univers littéraire bleu nuit, sombre doublure sans laquelle son envers azuré - trompe-l'oeil ou

40 *Ibid.*,p. 167.
41 *Ibid.*,p. 165.
42 M.M., *L'Oiseau Bleu, op.cit.*, p. 98.
43 *Ibid.*, p. 105.

déguisement provisoire - ne tient guère.

Au risque de se perdre (et nous avec lui), le dramaturge voulut tenter des retrouvailles, ou une alliance paisible avec une sagesse compensatoire, des apories, des défaites d'abord essuyées, constatées. Son souci pédagogique, d'un prêche encourageant, vers une maîtrise supposée du monde par la créature en son sein, qui passerait par un désaveu de ses premières angoisses, ne nous convainc pas - sans doute, art de la « séduction » oblige, pour revenir à un registre pascalien, parce qu'il ne nous « captive » pas. Maeterlinck nous ennuie, à nos yeux se « démode », lorsqu'il feint de battre sa coulpe, de se métamorphoser en un bienveillant patriarche, chargé, par remords de son premier devoir de vigile pessimiste, de nous rassurer sur notre humaine condition. La poursuite obsessionnelle ou forcée d'un possible progrès cognitif et moral, d'une possible conquête du bonheur, l'enchaînement de textes censés toujours plus « lumineux » (la pièce succédant directement à *L'Oiseau Bleu*, où l'on retrouve Tyltyl et Mytyl, s'appelle *Les Fiançailles*) nous fatigue, nous ne suivons plus...

Nous préférons, à ces tentatives artificielles et surannées, l'image de ce Maeterlinck vieilli et toujours anxieux, assis aux fenêtres de son « palais » d'Orlamonde, un fusil sur les genoux, en proie à une mélancolie violente, une forme de neurasthénie active - silencieux, solitaire : prêt à tirer.

Le clair-obscur, ou les ténèbres, siéraient mieux à cet homme de l'ombre - croyons-nous (à moins que seulement, piètre caution critique, pure conviction de lectrice, tel soit notre *désir*) - que les vaines espérances ensoleillées, ou les fallacieux reniements...

Marie-Françoise HAMARD
Université de Paris III-Sorbonne nouvelle

LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN DE CLAUDE DEBUSSY ET GABRIELE D'ANNUNZIO

LEGENDE INITIATIQUE ET TRADITION OCCULTE

Parmi les rares ouvrages scéniques dont l'action dramaturgique se fonde sur le déroulement d'une cérémonie, d'un rite magique, initiatique, d'un rituel observé jusque dans ses " *tempi*", soutenu par une connaissance des sciences dites occultes[1], on peut citer: *La Flûte enchantée* de Mozart (basée sur l'initiation maçonnique au premier grade d'apprenti), *Parsifal* de Richard Wagner[2] (pour ce qui est du moins des actes I et III qui sont basés sur le rituel du 18° degré des ateliers supérieurs du rite maçonnique écossais : le grade de Chevalier de la Rose-Croix et le drame de Villiers de L'Isle-Adam, *Axël*, (en ce qui concerne du moins ses actes I, II et III en partie). Il convient d'ajouter encore le *Martyre de Saint Sébastien*, créé au Châtelet en mai 1911. Cette oeuvre étrange et novatrice, écrite par d'Annunzio directement en octosyllabes français, montée par les Ballets Russes[3] avec des musiques de scène de Debussy, est, on le sait, une sorte de " laboratoire " dramaturgique en ce qu'elle fait intervenir dialogues parlés, chœurs parlés et chantés, voix chantées solistes, danses et mime. Le rôle du Saint étant tenu par une danseuse qui doit aussi dire un long et fort difficile texte parlé tout en dansant sur une musique orchestrale[4]. Si l'on a beaucoup écrit sur la forme singulière de cet ouvrage, sur l'écriture nouvelle que Debussy y déploie, sur ses déséquilibres et ses carences formelles et les difficultés de son interprétation[5], on

1 Par ces mots on désigne traditionnellement la magie (blanche ou noire), l'astrologie, l'alchimie et la médecine magique.

2 Le prince Tamino paraît à l'acte I scène 1 de la *Flûte enchantée* armé d'un arc mais sans flèches, poursuivi par un dragon qui symbolise les passions. De même à l'acte I de *Parsifal, le* héros, jeune homme sauvage et ignorant, ayant perdu son chemin, arrive "par hasard" dans l'enceinte sacrée du Graal où, armé d'un arc, il tue un cygne sacré. Sacrilège qui lui est pardonné parce qu'il est ignorant. Néanmoins, ayant compris sa faute, il se désarme. Voir pour la lecture ésotérique de ces deux ouvrages les deux études remarquables de Jacques Chailley : *La Flûte enchantée opéra maçonnique, Plon, 1976 /Le Parsifal* de *Richard Wagner, opéra initiatique, Plon, 1984.*

3 Mise en scène et chorégraphies de Michel Fokine, décors et costumes de Léon Bakst. Ida Rubinstein dans le rôle du Saint. Il s'agissait dans l'esprit de Debussy et dans celui de d'Annunzio d'une tentative intéressante sur le plan formel: parvenir à créer un véritable "spectacle total" scénique dans une optique autre que celle de l'opéra, où la parole pût s'exprimer en toute liberté. "Une oeuvre théâtrale musicale qui pût se passer de Wagner" disait Claude de France.

4 Voir notre article sur le rythme dramatique dans *Le Martyre de Saint Sébastien, in Théâtres du Monde, 2002, n°11: Parole, musique, silence: l'alchimie sonore du Martyre de Saint Sébastien.*

5 Le rôle du Saint exige donc une danseuse – mime - tragédienne. Ida Rubinstein, dont c'étaient les débuts de tragédienne, ne possédait pas la voix nécessaire pour faire passer un texte aussi long et aussi difficile. Ce qui fut l'une des causes du semi-échec de la première. L'ouvrage est certes trop long :

s'est rarement penché sur le contenu du mystère dannunzien. Inspiré librement d'un mystère médiéval (celui de Lanslevillard[6]), le *Martyre* ne fait pas cependant que décalquer et moderniser l'œuvre médiévale. D'Annunzio en effet, et comme nous allons le voir, trouve dans son mystère français l'occasion rêvée de se livrer à l'une de ses passions intellectuelles favorites: celle des sciences occultes. L'essentiel de sa production littéraire en effet ne lui avait guère permis d'exploiter cette veine si ce n'est fugacement dans quelques-unes de ses pièces médiévales telles que *Francesca da Rimini, La Nave.* Ou encore dans quelques scènes de magie ou de divination de sa *Fedra.* D'Annunzio nous livre donc ici sa "lecture personnelle" du vaste et complexe mythe chrétien qu'est la légende de Sébastien, à la lumière de sa très grande érudition en la matière, et, grâce à la magie de son art de poète, il transfigure encore cette matière déjà passablement onirique pour créer ce climat totalement incantatoire qui fait toute la valeur du " mystère en rythme françois " dont les vers surent inspirer à leur tour Claude Debussy de la meilleure manière.

La figure mythique de Saint Sébastien, l'archer syriaque à la belle chevelure, chef de la Cohorte d'Emèse qui renonça aux honneurs impériaux pour un martyre chrétien aussi symbolique que prédestiné, est à coup sûr l'une des plus complexes du martyrologue romain. Légendaire figure androgyne associée au mythe solaire Apollon-Adonis, tout comme celle du Christ d'ailleurs ou de nombreux autres saints chrétiens, l'Archer suscita, on le sait, une iconographie aussi copieuse que brillante (citons simplement : Memling, Mantegna, Sebastiano del Piombo, Carrache, Titien, Van Dyck) ainsi que de nombreux mystères médiévaux[7] dont celui de Lanslevillard qui à son tour inspira l'ouvrage hybride et novateur de Debussy et d'Annunzio, lequel, prenant quelques libertés certes avec le dogme catholique (on sait que l'archevêque de Paris condamna l'ouvrage avant même la première, sans l'avoir lu), en dégage néanmoins excellemment les enseignements occultes, magiques et alchimiques. En cela encore, il constitue une sorte de "pendant" français à l'opéra initiatique, à la légende mystique qu'est le *Parsifal* de Richard Wagner.

3800 vers, cinq heures de représentation dont une heure et demie de musique dans sa version intégrale.

6 Réf. Voir Jacques CHOCHEYRAS : *Le Théâtre religieux en Savoie au XVI éme siècle*, Droz, Genève, 1971. Petit de Julleville : *Les Mystères*, Hachette, Tome II, 1880. Deux mystères de Saint Sébastien sont parvenus jusqu'à nous: celui de Châlons-sur-Saône (joué en 1497) et celui de Lanslevillard, représenté en 1567, dont d'Annunzio choisit de s'inspirer librement. Voir Gustave Cohen. : *Le vrai mystère de Saint Sébastien, in Etudes d'histoire du théâtre en France au Moyen-Age et à la Renaissance*, Gallimard, Paris, 1956.

7 D'Annunzio choisit de s'inspirer, fort librement d'ailleurs, de celui de Lanslevillard dont il cite quelques vers en introduction. Un rapide examen des deux textes montre qu'il ne s'agit que d'un modèle fort lointain.

LA LEGENDE CHRETIENNE

Sébastien est donc un "archer syriaque", un brillant officier de la Cohorte d'Emèse, troupes auxiliaires au service de, l'Empereur romain Dioclétien. Adoré de ses archers pour sa bravoure et ses grandes qualités d'archer et de chef, il nous est d'emblée présenté comme un très bel homme: c'est "l'Archer à la belle chevelure". De plus, la tradition – iconographique notamment - nous le montre sous l'aspect d'un homme certes musclé mais doué d'une beauté ambiguë (la chevelure) presque féminine, androgyne. C'est un homme séduisant, qui suscite la dévotion de ses archers, qui a su séduire même l'Empereur, (sans le vouloir, il est "l'ami d'Auguste") qui saura séduire et convertir les foules à sa foi nouvelle.

Remarquons donc, tout d'abord, que c'est un homme "arrivé", fort bien intégré dans la société romaine, païenne. Il n'est issu, comme souvent les zélateurs de la foi chrétienne nouvelle, ni des rangs des esclaves, ni de ceux des intellectuels. Sa conversion sera aussi soudaine qu'imprévue, incompréhensible à tous égards, inexpliquée.

De plus, alors que l'Empereur Dioclétien, fasciné par sa beauté, lui offre tout : honneurs, richesses, et lui offre même, comme jadis Hadrien le fit pour Antinoüs, de devenir un dieu, Sébastien refuse, certes très symboliquement. Il choisira de renoncer à être un dieu païen pour devenir l'esclave martyr du Dieu chrétien. Choix d'autant plus héroïque qu'il explicite symboliquement le choix de vie chrétienne porté à son paroxysme.

En second lieu, on pourrait se demander ce que viennent faire dans l'hagiographie chrétienne cette chevelure splendide et solaire, et surtout cette androgynéité. N'oublions pas que le christianisme, comme tant d'autres religions, éphémères ou non, tire ses sources autant et peut-être plus dans le paganisme antique (et dans la tradition initiatique occulte) que dans la culture religieuse biblique et dans la tradition hébraïque. (Laquelle d'ailleurs possède une tradition initiatique occulte dans le cabalisme, qui trouve naturellement sa place dans la tradition occulte et alchimique.)

Disons d'entrée de jeu que la chevelure est évidemment un attribut des figures solaires; elle apparente bien évidemment Sébastien à Adonis, à Apollon, et à travers ceux-ci, paradoxalement, à l'aspect solaire et mythique de la figure du Christ (et à celle de Marie) qui descendent eux-mêmes, à travers plusieurs avatars, des figures emblématiques et solaires d'Isis et d'Osiris. Le caractère androgyne s'explique, lui, aisément à la lumière de la plus pure tradition alchimique: la réunion, la fusion totale des principes féminins et masculins constitue rien moins que la réalisation du Grand Oeuvre.

La confusion entre la figure du Christ et celle d'Apollon fut réelle à la fin de l'Empire, au début du Christianisme en Orient, et d'Annunzio ne se prive pas, comme-nous le verrons, d'en tirer un large parti; c'est à tort qu'une partie des critiques l'accusa au lendemain de la première de son *Martyre de Saint Sébastien* d'avoir "tout mélangé" et d'avoir farci inutilement son œuvre d'allusions à la magie, à l'astrologie et à d'autres sciences plus abstruses encore. Lorsque Sébastien répète à ses archers perplexes "qu'il revivra", comme son Maître, ceux-ci pensent qu'il renaîtra, comme Adonis, comme renaît le soleil et le jour, puisqu'il le dit, qu'il semble en être sûr, puisque nous vivons dans un cycle

perpétuel de morts et de renaissances.

Mais l'aspect le plus important de la légende chrétienne, examiné sous l'angle de la tradition occulte, est bien la qualité d'archer de Sébastien. Et le fait, hautement symbolique encore, qu'il soit, à sa demande, supplicié par ses propres archers, tué par ses propres flèches. De guerrier redoutable, il devient victime. D'archer, comme il dit, il devient cible. L'arc est en effet un "instrument" fort symbolique de la tradition occulte, sur la signification duquel nous aurons l'occasion de revenir. Disons simplement à présent que l'arc au repos s'apparente à un triangle (symbole de la perfection divine y compris dans la tradition chrétienne et, ou, catholique). Ce n'est pas par hasard que l'on retrouve un arc au début des deux plus grands opéras initiatiques de l'histoire du théâtre lyrique: La *Flûte Enchantée* de Mozart et *Parsifal*.[8] L'arc bandé multiplie ce symbole : il devient losange, c'est-à-dire double ou quadruple triangle si l'on coupe ce losange par une ou deux sécantes: nous avons alors une figure dans laquelle sont présentés dans la tradition initiatique les quatre éléments (sur lesquels nous aurons longuement l'occasion de revenir) ainsi que plusieurs groupes de quadruples notions fondamentales en alchimie ; par exemple: chaud – sec – froid - humide; ou bien: se taire - écouter, prier, travailler. De plus, l'arc ne se conçoit pas sans flèche. L'arc peut ainsi donner la mort certes, la mort "par l'air", si l'on peut dire, et Sébastien se trouve ainsi, comme nous le verrons, placé certes sous ce signe, sous cet élément, le plus complexe de tous à analyser sans doute. Mais la flèche, symboliquement, peut être porteuse de bien d'autres choses : de connaissance, de révélations : on peut être blessé par la flèche de l'amour par exemple; de l'amour humain : les petits amours antiques si chers à nos peintres et sculpteurs baroques, qui se font angelots ou chérubins pour nous décocher les flèches de l'amour divin. Le baptême de Sébastien sera de fait ce que l'Église nomme un "baptême du sang". (Sébastien comme de nombreux martyrs chrétiens n'a pas été baptisé par l'eau, mais nous reviendrons là-dessus.) D'Annunzio explicite immédiatement le symbolisme chrétien de l'arc:

> *Regarde. Cet arc figure la Trinité sainte.*
> *Le fût est le Père, la corde*
> *est l 'Esprit, la flèche empennée*
> *est le Fils qui donna Son sang.* (1ère mansion)

C'est ainsi que Sébastien "explique" l'arc à ses archers qu'il tente vainement de convertir. Mais il aura dans le cours de l'ouvrage de nombreuses autres révélations sur les significations occultes de l'art et de la flèche.

Une dernière question enfin: dans la tradition chrétienne et catholique, on prie Saint Sébastien pour guérir de la peste ou pour l'éloigner. De nombreuses églises, romanes ou

8 Voir note 2. Parsifal et le prince Tamino, sans le savoir, sont armés d'un instrument initiatique (l'arc) qui prouve l'humilité de leur démarche. L'épée, par exemple, serait l'instrument d'un maître *(ou* d'un vrai chevalier adoubé.)

autres, de nombreuses chapelles votives nous le rappellent. Quel serait le rapport entre ce fléau et le bel archer? Nous tenterons aussi de répondre à cette question.

L'ITINERAIRE INITIATIQUE

La vie (et les miracles) de Sébastien, telle qu'elle nous est racontée par les deux mystères médiévaux parvenus jusqu'à nous et par l'ouvrage français de d'Annunzio qui nous retiendra plus particulièrement ici, se présente tel un chemin initiatique depuis sa conversion jusqu'à son supplice et à son "ordonnance funèbre", jalonnée par des miracles, des conversions, des événements symboliques. De païen, Sébastien deviendra chrétien, zélateur, prêcheur, iconoclaste, martyre, avant de conquérir la sainteté. Chaque étape se présente souvent comme une épreuve initiatique, un palier menant à l'étape suivante, riche à chaque fois d'enseignements occultes, alchimiques[9], nouveaux, menant enfin à l'accomplissement du Grand Oeuvre symbolique. Nul en effet ne peut prétendre à la qualité de Mage s'il n'est passé par ces épreuves initiatiques qui sont symboliques certes mais que l'initié doit actualiser en lui-même. On retrouvera donc: le dépouillement des métaux (le renoncement aux biens de ce monde), les épreuves par les quatre éléments, et à chaque fois les "récompenses", les "signes de Dieu": Sébastien peut alors accomplir des miracles, la sainteté lui est promise. Et le chemin d'un martyre étrange et non moins riche d'enseignements ésotériques - destinés alors à d'autres que lui, aux "spectateurs"- lui est ouvert.

A) LA CONVERSION

La conversion brusque, surprenante et inexpliquée, de Sébastien est sans doute révélatrice: bienfait divin, effet de la grâce divine toujours inattendue. Elle est néanmoins provoquée par la vue du supplice que subissent les "Gémeaux" au tout début de la première mansion (La Cour des lys): les deux saints honorés ensemble, Saint Marc et Saint Marcellien. Le Préfet Andronique les fait torturer pour les forcer à abjurer le christianisme[10]. Leurs frères et sœurs, leur père et leur mère surtout les supplient de renoncer au christianisme. Eux chantent un hymne chrétien sous la torture. Sébastien en habit d'archer (archer médiéval[11]) contemple la scène. Sa main droite est appuyée sur l'extrémité supérieure de son arc, très pointu. Cette pointe transperce sa main, le sang coule,

9 Il s'agit bien évidemment d'alchimie symbolique qui a pour but la Connaissance de soi et de l'univers dans la sagesse et non la fabrication de l'or comme le croient les profanes. L'or, but suprême de l'alchimiste n'est qu'un symbole. . .

10 Rôles chantés.

11 Puisque nous sommes dans le cadre d'un mystère médiéval. D'Annunzio joue habilement sur deux espaces-temps : l'Antiquité et le Moyen-Age.

il ne ressent rien, ne s'en aperçoit même pas. Tout à coup il prend la parole pour exhorter les Gémeaux à rester fermes dans leur foi. L'assistance païenne ne comprend pas, s'indigne, les archers aussi.

La première intervention du Saint concerne sa blessure à la main:

> *Archers, laissez couler mon sang. Il faut qu'il coule. Pas de lin,*
> *femmes, pas de baume. Laissez*
> *couler mon* sang. (Première mansion)

Cette blessure très symbolique survient donc avant même la conversion proprement dite. Elle signifie donc la Grâce, le baptême de la grâce peut-être ou, déjà, le baptême du sang puisque Sébastien ne recevra pas le baptême de l'eau. De plus, si l'on considère qu'il subira les épreuves du feu, de la terre et de l'air, et qu'il ne subira par la suite aucune épreuve de l'eau, on peut donc considérer qu'il reçoit là son "baptême" en même temps qu'il subit victorieusement l'épreuve traditionnelle de l'eau, puisque l'ordinaire baptême de l'eau en tient lieu. Immédiatement, Sébastien, en vrai chrétien (qu'il se révèle être) entre dans son rôle de zélateur, et exhorte les Gémeaux:

> *Athlètes du Christ! Répondez!(. . .)*
> *Dardez la réponse de fer!(. . .)*
> *Je vous adjure par le sang*
> *qui dégoutte de cette paume*
> *percée comme la paume sainte*
> *contre la barre de la Croix!* (Première mansion)

On remarquera que le vocabulaire "chrétien" contient déjà une "métaphore d'archer " (" dardez la réponse "). Elle contient aussi l'identification totale entre l'arc et la Croix. Tout le discours du Saint en effet est riche de ces métaphores dans lesquelles d'Annunzio, fort habilement, fait apparaître les différentes significations symboliques de l'arc, de l'archer, de la cible. Cette "thématique" devient l'un des nombreux leitmotive littéraires de l'ouvrage, utilisés - tels les leitmotive wagnériens - comme vecteurs sémantiques et lyriques du discours.

On remarquera aussi que Marc et Marcellien, "instruments" involontaires de la conversion de Sébastien, sont "gémeaux". On pourrait voir là de nombreuses significations. Préfiguration double de la sainteté "double" parce qu'androgyne de Sébastien? Gémeaux signe d'air: le "signe" symbolique de l'Archer? Deux précurseurs de Saint Sébastien comme il y a un précurseur double en fait du Christ : Saint Jean. Ou, dans la tradition initiatique, les deux Saints Jean; issus du dieu double, Janus, dieu des créateurs, des débuts, des grandes entreprises?

Cette scène de conversion a été également célébrée au moins une fois par un grand

peintre: Paul Véronèse, dans un grand tableau intitulé : "Saint Marc et Saint Marcellien encouragés sur la voie du martyre par Saint Sébastien."

Nous arrivons alors au passage le plus intéressant peut-être de l'ouvrage, pour notre propos. Cette fin du premier acte est l'un des instants où le "tempo" lyrique de l'œuvre "colle" le plus avec celui du tempo initiatique des grandes cérémonies occultes, magiques, maçonniques, rosicruciennes.

Le Saint va affronter en effet victorieusement les épreuves de l'air et du feu (danse sur les charbons ardents), et également se dépouiller de ses armes, de son armure: il se désarme donc, d'archer il devient Cible, comme il le dit. C'est l'épreuve initiatique traditionnelle connue sous le nom de "dépouillement des métaux".

Tandis qu'il suscite des conversions en nombre autour de lui (la mère des Gémeaux, leurs sœurs entre autres), le Saint s'adresse à ses archers et notamment à son favori, Sanaé, l'archer aux yeux vairons. (Nous reviendrons sur cette particularité physique assez rare et bien entendu symbolique).

Après avoir "expliqué" l'arc à Sanaé (vers cités plus haut), Sébastien déclare vouloir se désarmer:

Or cet arc je te le commets,
et le témoignage vermeil
qui rabaisse l'ivoire et l'or.
Mais je veux lancer ma dernière flèche,
ô élus de la cohorte d'Emèse. A qui?

Cette flèche lancée verticalement par le Saint (la dernière donc) et qui ne retombera pas sera pour lui le "signe de Dieu". On peut aisément y voir la symbolique épreuve de l'air, épreuve particulièrement importante puisque, désormais, Sébastien est "l'archer du Christ", celui qui lancera aux autres les flèches symboliques désormais de l'amour sacré. On ne saurait raisonner de manière plus conforme à la tradition occultiste :

Si je suis digne de servir
Ton Fils, le Martyr des martyrs;
si j'ai par ma flamme exalté
sur le feu bas Ta vérité;
si j'ai reçu du Christ Seigneur
ce stigmate de Sa douleur
dans ma main qui en est plus forte,
Adonaï Dieu des cohortes (. . .)
Dieu de la foudre, exauce, exauce
cette prière qui s'aiguise
au fer du dernier trait!
Je vise.

Mon Dieu, je te demande un signe,
si je suis digne. (première mansion)

(Remarquons ici la totale identification entre Adonaï, Dieu, Christ, qui sera suivie de l'identification entre Sébastien et le Christ, donc Sébastien=Adonaï).

La flèche bien sûr ne retombant pas, Sébastien procède alors à son dépouillement, désarmement symbolique, avant de danser sur les charbons ardents :

Et maintenant je me désarme!
Je suis l'archer certain du but.
Sanaé, Sanaé, voici
l'arc double, le carquois fourni
de dix-sept sagettes ailées
et le brassard où est gravée
la figure zodiacale
du Sagittaire criblé d'astres.

Sébastien avait bien précisé avant de tirer sa dernière flèche que son carquois était muni de dix-huit traits. Il en reste donc dix-sept logiquement. Ceci nous permet de dire très rapidement que dans le *Martyre* la numérologie joue un rôle capital, obsessionnel. Il serait impossible de tout citer dans le cadre de cette brève étude. Remarquons donc ici que selon les usages de la numérologie occulte le dix-huit "représente les rapports du monde nirvanéen (8) avec le cosmos (lO). Le nirvanéen se fond, se disperse dans le Cosmos, en une involution apparente par un acte de solidarité et d'amour (1+8=9). C'est un double rayonnement de solidarité (18=9+9) qui se confond en un seul (1+8=9)". Nous citons ici textuellement l'ouvrage du Dr. R. Allendy : *Le Symbolisme des nombres*[12], publié en 1921, que d'Annunzio n'avait donc pu lire, et nous sommes frappés à la fois par la justesse du propos rapporté à l'épisode de l'épreuve de la flèche, par l'étendue des connaissances occultes de d'Annunzio et par l'habileté avec laquelle il fait coïncider cette science rébarbative avec la plus exquise poésie mystique (il faudrait ici pouvoir citer toute cette fin de la première mansion à laquelle nous renvoyons le lecteur.)

La justesse de l'utilisation du nombre dix-sept n'est pas moindre: "le 17, nous dit Allendy, représente l'action de l'évolution sur le Cosmos et sa tendance à la libération karmique (1+7=8). Le 17ème arcane du tarot est l'étoile représentée souvent avec huit branches. "

Le signe du Sagittaire quant à lui est un signe de feu qui préfigure le grand final complètement magique et surréel: la danse sur les charbons ardents.

Désarmé, dénudé, Sébastien "voit" clairement son destin et nous annonce, en

12 R. ALLENDY : *Le Symbolisme des Nombres*, Editions traditionnelles, Paris, 1-948.

prophète déjà, de grands miracles:

Souvenez-vous, je suis la Cible!
Souvenez-vous de ce terrible
espoir, et que je serai digne
de demander à Dieu des signes
plus éclatants. (Ière mansion, fin)

C'est alors, accompagnée par la musique symphonique, par des chœurs invisibles, la célèbre Danse Extatique sur les charbons ardents. Il s'agit là d'une véritable cérémonie magique qui se déroule en trois temps, les trois parties rituelles (en magie blanche comme en noire) du dialogue avec l'Au-delà, que l'on utilise pour invoquer les anges ou les démons: évocation-invocation-commination. (Voir l'ouvrage d'Eliphas Lévi).[13]

Chaque mot est une métaphore magique, recelant une signification ésotérique; nous n'en donnerons évidemment qu'un exemple :

J'ai les pieds nus dans la rosée!
J'ai les pieds sur le blé qui pousse!
Je bondis comme l'eau des sources!
Je t'aime, Roi

L'épi de blé associé à l'eau indique symboliquement l'abondance (des biens spirituels) dans le tarot et les cérémonies occultes.

Par ailleurs, d'Annunzio fait exploser ici le leitmotiv du lys présent dès le début de l'acte: symbole ternaire donc divin évidemment, symbole de sainteté, de pureté surhumaine. Sébastien "entend venir" les archanges, il est déjà Saint, au-delà de l'humain car il a traversé les épreuves victorieusement et surmonté sa condition de pécheur humain:

J'entends les sept luths éternels.
Les lys font toute la lumière.
Ils font toute la mélodie.
Vous les fauchez et *ils renaissent.*
Vous les brisez, ils sont debout.
Ils ont la tige impérissable.
Voyez, voyez! Ils me regardent
comme des Anges couverts d'yeux
pour l'épouvante. (Fin 1ère mansion)

13 Eliphas LEVI (*Abbé Constant): Dogme et Rituel de Haute Magie*, Paris, Bussière. (Retiré en offset et 1992). Cet ouvrage, publie sous le Second Empire, connut une renommée considérable. Livre de chevet de Villiers de L'Isle-Adam, de Huysmans et autres Péladan, il semble peu probable que d'Annunzio ne l'ait pas eu entre les mains durant son séjour en France (1910-1915) ou même avant. . .

Le Grand Oeuvre s'accomplit: les sept archanges apparaissent, *"témoins* de *Dieu"*, pour indiquer à Sébastien qu'il est sur la voie juste. Sébastien est un Saint, un Mage qui a donc la faculté de convoquer les êtres divins à son gré ou presque.

"La transfiguration s'accomplit. Sept Séraphins[14], sept Lumières de la hiérarchie surgissent des gerbes et s'avancent. Ils chantent :

Voici les Sept témoins de *Dieu*
les Chefs de *la Milice Ardente. "*

B) LA PREDICATION

Trois Mages, trois Astrologues, s'étaient penchés sur le berceau de l'Enfant Jésus pour lui apporter trois dons hautement symboliques. Sept Magiciennes seront au deuxième acte (Deuxième mansion : La Chambre magique) interrogées par le Saint et prophétiseront toutes de diverses manières sa sainteté et son martyre futur, en même temps qu'elles annoncent "la fin des temps anciens". Nous sommes ici en plein cœur de l'élément magique: les sept magiciennes sont les gardiennes des sept planètes, lesquelles symbolisent chacune, on le sait, une couleur symbolique alchimique, un métal, une voix d'accès à la connaissance. (Voir Eliphas Lévi, *op. cit.*)

Après quoi le Saint brise les idoles païennes, avant de commencer ses prédications, fort intéressantes d'ailleurs sur le plan dramaturgique puisqu'elles sont à la fois parlées et dansées. Il s'agit essentiellement du récit de la Passion et de la Résurrection du Christ et de l'épisode de l'incrédulité de Thomas.

Mais, à la fin de cette deuxième mansion, le Saint va faire une rencontre très particulière: celle de la Fille malade des fièvres.

Ce personnage double, étrange, sœur de la Kundry de *Parsifal*, pécheresse repentie, touchée par le brandon d'un ange, apporte à Sébastien de mystérieuses révélations. Symbole, entre autres, de l'humanité souffrante dans le péché mais sur la voie du difficile repentir, elle narre en longs vers lyriques et passionnés son itinéraire spirituel, avant de prophétiser aussi une haute destinée spirituelle à Sébastien. Mais en tant que "fiévreuse"[15], elle peut également symboliser la mort terrestre, c'est-à-dire la naissance à la vraie vie. Elle apporte en effet avec elle une précieuse relique : le Sindon, le Saint Suaire taché du sang divin. En cette fin de la deuxième mansion, le Saint et la Fiévreuse dansent ensemble, autour du linceul, la Danse de la Passion, échangeant en dialogues alternés de deux vers en deux vers les répliques du commentaire poétique. Nous sommes ici au coeur de l'un des aspects essentiels de tous les rituels initiatiques; moment capital de l'initiation : mourir pour

14 Ce sont en fait des Archanges qui regardent Dieu en face: Raphaël, Gabriel, Michaël, Camaël, Haniel, Zadkiel et Zaphliel. (in : *Le Symbolisme des nombres, op. cit.)*

15 Personnage déjà présent dans le mystère de Lansfevillard, mais purement épisodique, d'Annunzio en fait un personnage-symbole, dans le plus pur goût du symbolisme littéraire occulte.

renaître autre. Dogme chrétien capital mais qui trouve déjà ses sources dans les cultes d'Isis, de Dionysos, d'Orphée, de Mithra. Epreuve initiatique décisive en maçonnerie également que le récipiendaire subit deux fois : au premier degré et surtout au troisième. Notons aussi que Sébastien danse trois fois la Passion du Christ: deux fois au deuxième acte (devant les esclaves convertis et avec la Fiévreuse) et encore une fois au troisième acte, devant l'Empereur (lors de son "épreuve de la terre"). Cette triple épreuve rend parfait son itinéraire occulte en ce qu'elle est conforme aux traditions initiatiques des mystères d'Eleusis par exemple, des initiations mithraéennes et elle se rencontre également en maçonnerie dans les grades supérieurs. De plus, au-delà du symbolisme ternaire, certes puissant, il y a encore celui du quaternaire qui est un ternaire magnifié (3+1). Le trois étant déjà un symbole de l'Un divin. Or Sébastien vivra réellement la mort et la résurrection au cours de son véritable supplice, au quatrième acte.

Sébastien n'a cependant pas encore subi à proprement parler l'épreuve de la terre. Ce sera chose faite à la troisième mansion (Le Concile des Faux Dieux).

Les sources chrétiennes de la légende de Sébastien indiquent que le Saint, avant (ou parfois après?) son supplice mortel, avait subi un autre supplice (les verges, les bâtons qui auraient refusé de le battre). Pour certains, il aurait été d'abord battu mais sauvé de la mort par une veuve. Pour d'autre la veuve l'aurait sauvé des blessures causées par les flèches de ses archers mais serait ensuite mort sous les verges. D'Annunzio imagine un premier supplice symbolique dont Sébastien sort vivant.

Il est convoqué par l'Empereur qui veut essayer de comprendre les raisons de cette étrange conversion de son favori et le ramener à la sagesse païenne. L'Empereur tente alors par tous les moyens de le séduire, séduit lui-même par l'extrême beauté du chef des archers. Il lui offre donc honneurs, richesse, or, gloire, et même de le faire dieu. On peut voir là encore une nouvelle renonciation aux métaux. Puis l'Empereur demande à Sébastien, habile dans les arts, de danser et de chanter pour lui. De bonne grâce, Sébastien danse et mime alors (en disant son texte, accompagné du chœur des adoniastes et de leurs cithares) sa *troisième* Danse de la Passion. Texte magnifique décalqué souvent des Ecritures et totalement incompris de l'assistance qui y voit le récit de la mort d'Adonis. Et qui chante une complainte funèbre païenne superbe, en totale opposition - fort belle trouvaille du poète et du musicien - avec les paroles évangéliques du Saint:

LE SAINT
(. . .) Sa sueur
tombe comme gouttes de sang,
trempe la terre[16]

LES FEMMES DE BYBLOS

16 Phrase qui fait penser à la curieuse théologie "chrétienne" wagnérienne exposée dans l'épisode de l'Enchantement du Vendredi-Saint notamment. Le sang du Christ retombé sur la terre nourrit spirituellement celle-ci et la fera refleurir.

Ah! Tu pleures le Bien-Aimé!
Tu pleures l'Archer du Liban.
(...)
Hélas! Tu pleures Adonis!

VOX SOLA
"Je souffre" gémit-il "écoute!"
"Je souffre. Qu'ai-je fait? Je souffre
et je saigne. Le monde est rouge
de mon tourment. "(. . .)

CHORVS SYRIACVS
Il se meurt le bel Adonis!
Il est mort le bel Adonis!
0 Vierges pleurez Adonis!
Garçons pleurez!

(. . .) L'Epoux descend à Perséphone
Eros pleurez!
Il descend vers les Noires Portes.
Tout ce qui est beau l'Hadès morne
l'emporte Renversez les torches,
Eros! pleurez! (. . .)

LE SAINT
Quel est ce jeune homme tout blanc
assis à l'entrée du sépulcre?
Et pourquoi cherchez-vous parmi
les morts Celui qui est vivant?"
Or il est là, debout, il dit:
Ne pleurez plus.

VOX SOLA
Cessez, ô pleureuses! Le monde
est lumière, tel qu'il l'annonce.
Il renaît dieu, vierge et jeune homme,
le Florissant!
(. . .)

Il renaît, il se renouvelle.
0 frère des saisons jumelles,

debout! La mort est immortelle,
dieu, par ton sang.

L'EMPEREUR
Il est un dieu, il est un dieu!

L'identification-confusion entre Christ-Adonis-Sébastien est ici totale. D'autant plus que Debussy prendra soin au quatrième acte, après la véritable mort de Sebastien, d'utiliser exactement la même musique, les mêmes chœurs sur les mêmes paroles des femmes de Syrie et des Adoniastes pour l'ordonnance funèbre du Saint. Il se contente d'élever la tonalité de Si mineur à Ut dièse mineur : on "monte" donc de trois tonalités en sautant par-dessus fa dièse mineur et l'on passe d'une armure à deux dièses à une armure à quatre dièses. Deux est le chiffre de l'affrontement et de l'imperfection dans la tension. Quatre est le chiffre de l'accomplissement : c'est la vraie "passion du Saint" alors qui se déroule sous nos yeux à la "quatrième mansion" (le Laurier blessé) et en quelque sorte, nous l'avons vu, sa quatrième et dernière "passion". La "passion" mimée et dansée devant l'Empereur étant bien en effet un affrontement entre deux mondes, comme tout le mystère d'ailleurs. Debussy retrouverait donc (si ce n'est pas un hasard) cette symbolique des tonalités largement exploitée par Mozart dans son opéra maçonnique et par Wagner dans son dernier opéra qui est aussi sa "dernière quête du Graal". Il faudrait, il va de soi, examiner toute la partition de Debussy sous cet angle musicologique et symbolique pour donner une réponse satisfaisante. Mais nous savons que, tout comme d'Annunzio, Debussy était attiré par les sciences occultes, qu'il a fréquenté les cercles rosicruciens de Péladan et Stanislas de Guaïta, chose courante à l'époque, l'occultisme étant alors fort à la mode dans la société parisienne et chez les intellectuels comme en fait foi le roman "sataniste" de J. K. Huysmans *Là-bas*.

Irrité par l'obstination de Sébastien et par ses insultes (le Saint assimile l'Empereur au bouc, symbole de Satan, et, là encore, nous sommes obligés de passer trop rapidement), l'Empereur ordonne alors un supplice bien incongru, évidemment - symbolique :

Étouffez-le sous les couronnes,
étouffez-le sous les colliers,
sous les fleurs, l 'or et la musique,
sous les désirs, l'or et les plaintes,
car il est beau.

ce qui est accompli aussitôt, alors que les Adoniastes reprennent, pour conclure cet acte, leur mélodie funèbre.

L'Empereur veut donc étouffer le Saint sous ces richesses qu'il méprise: il y a là une nouvelle renonciation aux biens de ce monde (la mort plutôt que la richesse honteuse) mais surtout un " ensevelissement " qui tient lieu d'épreuve de la terre, épreuve présente dans

tous les rituels initiatiques : Eleusis, Mithra, sans parler du "cabinet de réflexion" qui offre au futur apprenti maçon, en présence de symboles forts et d'un crâne humain, l'occasion de méditer sur lui-même. Il s'agit là d'une première mort symbolique, d'un retour à l'"avant-vie", et d'une plongée dans les ténèbres *avant la reconquête de la lumière.* Sébastien n'y échappe pas, ainsi qu'en témoigne encore le chant des Adoniastes:

Il descend vers les Noires Portes.
Tout ce qui est beau l'Hadès morne
l'emporte. (. . .)

C) LE MARTYRE

Le Saint est alors prêt pour l'épreuve suprême. Ce célèbre martyre fait l'objet de toute la quatrième mansion (Le Laurier blessé) qui est en fait le dernier acte proprement dit puisque le Vème {LE PARADIS) ne comporte que des chœurs chantés, final musical de l'ouvrage.

Cet acte bref est le plus lyrique, le plus dense de l'ouvrage. Sanaé, le premier des archers, "l'archer aux yeux vairons" y dialogue presque seul avec le Saint; tous les leitmotive, toutes les variations possibles sur le thème de l'arc y sont développés; enfin c'est l'ordonnance funèbre et le dernier miracle.

Il n'est pas indifférent de remarquer que, sur ordre de l'Empereur, Sébastien a été emmené dans le bois sacré des Lauriers d'Apollon. Attaché au tronc d'un fort laurier (thème iconographique récurrent). Il se trouve donc identifié encore plus au dieu solaire, et sa couronne symbolique fleurit déjà au-dessus de sa tête. Il faudrait de plus aborder ici le thème symbolique de la forêt, symbole important et fort connu de la tradition occulte. Wagner, presque dans toute son oeuvre et singulièrement dans *L'Anneau* du *Nibelung et Parsifal,* l'a exploité abondamment, ainsi que, wagnériennement, L'Isle-Adam dans *Axël.* Disons très rapidement que la forêt est un élément primordial, un *élément terrien,* matrice où tout naît, tout meurt, tout renaît. Comme la Crucifixion du Christ, le supplice de l'archer sera donc placé sous le signe des quatre éléments, deux plus forts, deux autres plus évoqués que sollicités: forêt (terre), arc-flèche (air, nous l'avons vu), sang (qui est donc un substitut de l'eau dans ce baptême du sang), et feu (évoqué souvent par Sébastien comme substitut du mot " amour " et évoqué par la présence des "couveuses de cendres").[17]

Sanaé est donc l'archer favori, celui en qui Sébastien aurait aimé voir un disciple :

Hélas, Sanaé,
je t'avais élu (. . .)

Sanaé semblait en effet comprendre quelque chose aux prédications et actes chrétiens de son chef, contrairement aux autres archers qui en restent à une interprétation

17 Pleureuses qui gardent les tombeaux. Ici elles apparaissent à Sébastien dans une sorte de délire mystique pour symboliser l'ancien monde (?}, comme lui apparaît ensuite le Bon Pasteur.

strictement païenne des faits. Sanaé est donc entre deux mondes, entre l'ombre et la lumière et c'est pourquoi sans doute il a un oeil bleu, l'autre noir. Prédestination que Sébastien avait déjà relevée à la première mansion :

Or, toi, considère
la figure de l'arc, archer,
puisque tu es marqué par Dieu
qui t'a fait les deux yeux divers,
l'un bleu, l'autre noir, comme jour
et nuit. Tu clos un peu le noir
quand tu vises le but, afin
que ton regard soit tout pareil
à *l'air que traverse le trait. (Première mansion)*

Disons simplement que cette quatrième et dernière mansion réitère largement les thèmes de la mort et de la résurrection :

Il faut que mon destin
s'accomplisse, que des mains d'hommes
me tuent.

Splendidement, le thème de l'amour s'identifie alors à celui de la mort donnée par amour (et à celui de l'arc):

SANAE
Seigneur, nous allons donc tuer
notre amour!

LE SAINT
Il faut que chacun
tue son amour pour qu'il revive
sept fois plus ardent. O archers,
archers, si jamais vous m'aimâtes,
que votre amour je le connaisse
encore à mesure de fer! (. . .)
Celui qui plus profondément
me blesse, plus profondément
m'aime.

Dialectique chrétienne assez connue et encore pratiquée de nos jours fondée sur d'étonnants oxymores ("qui perd sa vie la gagne; heureux ceux qui pleurent". . .) mais qui

rejoint ici une tradition occulte très secrète. Il faut tuer le Maître pour pénétrer à fond son enseignement. (Meurtre du père ?). Meurtre rituel (symbolique en fait), largement exploité par Wagner et L'Isle-Adam, repris ici habilement par d'Annunzio. Il est assez rare, en effet, dans l'hagiographie chrétienne, de voir des martyrs chrétiens mis à mort par leurs propres amis, même si ceux-ci étaient païens. . .

Après la mort du Saint, on apprête l'ordonnance funèbre païenne donc; les Adoniastes chantent.

> *SANAE*
> *Qu'on soulève le corps du Chef*
> *sur les fûts des arcs détendus*
> *et croisés. Qu'on le porte ainsi,*
> *sous les étoiles. .*

L'arc devient ainsi la couche funèbre du Saint. Ce qui n'étonne guère. Mais nous permet de rappeler que l'arc est aussi un symbole d'humilité. L'arc est l'arme du peuple, du vilain, contrairement à l'épée qui est celle du seigneur. Parce que l'arc est fait de bois, matière plus ordinaire, qui nous ramène le plus directement à la Création, à la Forêt et donc à la transcendance du Créé.

La voûte étoilée (évoquée par Sanaé), autre symbole ésotérique important, présente dans tout temple maçonnique, rappelle la Toute Puissance du Créateur.

Dernier miracle enfin: les flèches dont le superbe corps était hérissé disparaissent en traits de lumière, laissant la peau et l'aspect du cadavre intact et splendide. Première victoire de la beauté (beauté spirituelle) sur la mort et la souffrance, ce dernier miracle pourrait peut-être expliquer les vertus thaumaturgiques dont tout le Christianisme para Saint Sébastien. Il guérit sans doute de la peste parce qu'il sait rendre beau par sa grande vertu tout ce qui est laid, souillé ou blessé, tout comme son divin maître.

D'Annunzio par une relecture minutieuse et attentive de la légende de Sébastien, à la lumière de tous les éléments et les enseignements ésotériques qu'il contient, a su renouveler complètement la vision que nous pouvions avoir de nombreux aspects du christianisme. Répondant à la condamnation archiépiscopale, d'Annunzio, dans une lettre publique signée également par Debussy, affirmait n'avoir fait que glorifier "tout l'héroïsme chrétien". Il aurait pu ajouter que le fait de ne pas ignorer sur quels mythes païens très anciens, sur quels enseignements occultes et secrets simplement parce que depuis la plus haute Antiquité - les Egyptiens par exemple -, prêtres et Sages ne livraient pas leur savoir au vulgaire mais aux seuls initiés (dans la crainte de les voir galvaudés et mal compris), que le fait d'admettre pour un chrétien pratiquant que sa foi plonge ses racines aussi loin, ne devrait entamer en rien la force de cette foi. Pas plus qu'elle n'est entamée par l'acceptation effective de tout l'Ancien Testament.

La présente étude n'a fait que résumer à gros traits le propos ésotérique de l'ouvrage

dont la complexité et la richesse, comme c'est toujours le cas dès que l'on touche au symbolisme occulte, peuvent se déployer presque à l'infini. Mais ce qui nous émeut le plus, c'est bien l'extrême poésie qui se dégage du mystère français de d'Annunzio, cette alliance du concret, de l'humain et de l'abstrait, du cérébral qui fut toujours l'une des qualités les plus originales du maître italien. Poésie secrète, mystérieuse, suave ou tragique, que les sciences occultes, à travers un jargon rébarbatif parfois, une étrangeté qui pourrait sembler saugrenue ou inadmissible au profane, dégagent souvent, poésie au parfum volontiers envoûtant, que quelques trop rares écrivains, dramaturges ou musiciens ont su utiliser avec bonheur.

Remarquons encore avec quel art d'Annunzio, au sein même d'un ouvrage dramaturgiquement complexe et innovant sait introduire un rythme original dicté par les "tempi" même d'une cérémonie initiatique, ses paliers, ses moments forts, ses préparations, ses épreuves, ses joies, ses tensions. Et l'idée de "ritualiser" le spectacle, de renouveler l'art scénique par la notion de rituel initiatique, ne sera pas perdue, trouvant ses meilleures réalisations dans le domaine du ballet; citons simplement *Le Sacre du Printemps* et *Noces* de Stravinsky. Ainsi que les oratorios *Jeanne au Bûcher* de Claudel et Honegger, ou *Oedipus Rex* de Gide et Stravinsky. Mais avec l'oratorio, nous sommes déjà au-delà, il est vrai, des arts scéniques à proprement parler.

Richard DEDOMINICI
Nice

HEURS ET MALHEURS D'UN MÉTIER CONTROVERSÉ DANS *LA VOYANTE* (1963) D'ANDRÉ ROUSSIN

> *J'imaginais dans ma pièce une voyante qui prédit à une femme la mort de son amant, sans se douter que cet homme était son propre fils. Et cet homme meurt. La voyante prend conscience de la fragilité de son « don ». Elle perd ses deux raisons de vivre, son fils et sa foi en elle. C'est tragique, mais nullement mélodramatique.*
>
> A. ROUSSIN, *Un contentement raisonnable...*, page 150

Renonçant volontairement aux principes de son théâtre qui en font une comédie légère et gaie, André Roussin semble avoir amorcé un virage inattendu avec *La Voyante*. A-t-il voulu désorienter ceux qui l'ont souvent accusé d'exploiter astucieusement le même schéma boulevardier Mari - Femme - Amant pour obtenir un succès facile ? Toujours est-il qu'en qualifiant le sujet de sa pièce de tragique, son opinion contraste avec celle de son public et des chroniqueurs qui, surpris par ce changement de ton, y ont vu un mélodrame. Seul à avoir un point de vue conforme à celui de l'auteur, Gabriel Marcel intitula sa chronique : « Une tragédie ». Cependant, le dramaturge lui-même a suggéré une troisième voie à la réflexion puisqu'à la page 149 de l'ouvrage cité en exergue, il déclare : *« J'avais volontairement écrit une tragi-comédie. »* Il serait alors loisible d'épiloguer sur ces trois termes (mélodrame/ tragédie/ tragi-comédie) qui relèvent bien du jargon théâtral pour déterminer lequel s'applique le mieux à cette pièce. Mais tel ne sera pas notre propos dans l'exposé qui va suivre. Délaissant les querelles d'école, nous nous intéresserons plutôt à la voyance en tant que science occulte au même titre que la magie et la sorcellerie. En portant à la scène les secrets d'une pratique défiant les préceptes de la raison et les principes de la science, l'auteur ne contribue-t-il pas à démystifier un métier sujet à controverse en levant un pan de voile sur ses exploits et ses drames ?

I - UN METIER INJUSTEMENT VOUE AUX GEMONIES.

> *« Nous (les voyantes) sommes les filles des Sibylles et des Pythies, voilà ce qu'il ne faut pas oublier ! Elles faisaient figure de divinités, et nous, nous sommes des hors-la-loi. »*
>
> *La Voyante*, page 60

(L'ouvrage utilisé est édité chez Calmann-Lévy, coll. « Livre de poche », 1968. Cette pièce y est suivie d'*Un amour qui ne finit pas* et de *La Coquine).*

« *Il n'y a pas de sot métier* » dit la sagesse populaire. En d'autres termes, tout métier qui nourrit son homme et procure satisfaction à toute personne sollicitant les services de ceux qui l'exercent, est un bon métier. Celui de voyant(e) obéit-il à cette norme ? Eu égard à ce qui se passe dans *La Voyante*, la voyance, tout bien considéré, est un métier pas comme les autres. Elle fascine et terrifie à la fois à cause du mystère qui entoure son exercice : la fascination vient du fait que certaines personnes ne résistent pas à l'envie de savoir ce que leur réserve l'avenir. Elles vont donc consulter les mages en nourrissant le vœu secret que leurs prédictions leur promettent de brillantes perspectives. Ceux-ci ont alors pour rôle de dissiper leurs inquiétudes, de les rassurer par des propos optimistes, capables de leur donner des raisons de vivre. Mais il arrive parfois que cette fascination se transforme en terreur quand, au lieu de ce qui est attendu, c'est le contraire qui se produit : ce qui n'était que redouté devient une certitude et l'intéressé vit dans la hantise d'une catastrophe annoncée et programmée. Si cette catastrophe se produit, la victime oublie facilement que celui qui l'a annoncée n'est qu'un médium et non un agent. Plus qu'un prophète de malheur, il en devient la cause première, le principal responsable. C'est ce qui arrive effectivement à Rosa, la nécromancienne de la pièce : elle a commis la maladresse de décrire dans ses moindres détails les conditions dans lesquelles une jeune femme sera abandonnée par son amant et cela s'est réalisé avec la précision d'une horloge bien réglée. Au lieu d'être félicitée pour l'exactitude de sa prophétie, elle est plutôt prise à partie et accusée de tous les mots :

> *« Ici ! Ici ! A l'endroit même où vous m'avez tout prédit, je me tuerai ! Ce n'était pas une prédiction, c'est un mauvais sort que vous m'avez jeté ! Tout s'est passé exactement comme vous l'avez voulu ! Vous avez provoqué la lettre qu'il m'a écrite et puis à la date que vous avez désignée. » (I, p.13)*

A l'entendre parler, Rosa est donc une sorcière dont la puissance n'a d'égale que celle du diable puisqu'elle accable ses fidèles de malheurs.

Maîtresse dans l'art de décrypter le futur, Rosa s'avère incapable de contenir et de combattre les conséquences désastreuses engendrées par la concrétisation de ses prédictions. Elle ne trouve pas les mots justes pour lui parler et ne réussit pas à la convaincre de rester en vie. Sans l'arrivée providentielle de Karma, la jeune femme se serait suicidée chez elle ; cela lui aurait coûté des ennuis judiciaires inévitables en pareille circonstance. Plus grave encore, les détracteurs auraient eu une bonne occasion de jaser, question de ternir un peu plus l'image de ces « charlatans ».

Avec l'entrée en scène de Karma, s'ouvre une autre page de la voyance. Contrairement à Rosa qui se contente un peu trop naïvement peut-être de ses dons, celle-ci allie aux siens les vertus de la psychologie et une bonne connaissance des ficelles du métier. C'est une psychologue chevronnée doublée d'un hypnotiseur de talent qui tire sa collègue d'embarras. Autant Rosa a adopté une attitude défensive devant la jeune désespérée en lui laissant l'initiative de la parole, autant Karma aura une attitude résolument offensive, ne laissant à la candidate au suicide aucun moment de réflexion ; elle parlera sans arrêt pour ne pas lui donner la possibilité de placer le moindre mot. Tout y passe dans son plaidoyer en faveur de la vie (cf. sa longue tirade des pages 16 et 17) : des

vérités indiscutables du genre « *Vous ne le ferez pas parce qu'on ne se tue pas pour un homme qu'on a choisi soi-même de quitter* », ou des vérités relatives destinées à chatouiller la vanité féminine comme « *La seule chose qui compte pour une femme, c'est de savoir si on la quitte ou si c'est elle qui s'en va* », mais aussi des contrevérités flagrantes visant à noircir non seulement le coupable, mais les hommes en général :

> « *Quand un homme est marié et qu'il n'a pas quitté sa femme au bout de trois mois pour la nouvelle venue, c'est qu'il ne la quittera jamais. C'est qu'il s'est installé dans une vie qui fait son affaire à ce salaud. En amour, les hommes mariés sont toujours des salauds, ma petite (...) Il n'y a jamais que du malheur dans l'amour des hommes et des femmes. Il y en a toujours un qui s'écroule.* »

Tous ces arguments et bien d'autres finissent par avoir raison de la jeune inconnue qui est restée passive durant toute la scène. Envoûtée, elle sombre dans un sommeil artificiel, preuve que ce discours était aussi une technique hypnotique.

Devant une telle réussite, Rosa est toute admiration : elle ne tarit pas d'éloges à l'endroit de sa collègue « *Tu es encore plus extraordinaire que je ne le croyais* » . Que ne donnerait-elle pour être à sa hauteur ? L'euphorie de la victoire ne grise pas Karma qui préfère tempérer l'ardeur admirative de Rosa en lui révélant quelques dessous peu honorables de ce métier auquel pas la moindre erreur n'est tolérée. Ainsi par exemple, pour être sûr de ses prédictions, il vaut mieux brider ses scrupules et s'entourer de toutes les précautions :

> « *Pour une voyante, écouter derrière une porte n'est pas très honnête mais c'est encore le moyen le plus sûr de ne pas se tromper* » *(I, p. 18)*

En outre, elle reproche à son amie sa manie de donner des dates précises et lui conseille d'entretenir un flou artistique dans les révélations à faire pour maintenir les clients dans une dépendance spirituelle. Au lieu de dire « le 1er avril », elle aurait mieux fait de dire :

> « *Début avril. Ça suffisait. Les dates, c'est dangereux. Si tu te trompes d'un jour, ils disent que tu n'y connais rien. Si par hasard tu tombes juste, ils te traitent de sorcière et ils te rendent responsable de ce qui est arrivé. Je t'ai toujours dit : pas de dates !* » *(I, p.23)*

Malgré la pertinence des arguments en faveur de son souci de dire toute la vérité à ses visiteurs, Karma reste convaincue que l'excès de détails est nuisible à la voyance, car il y en a toujours un sur lequel on se trompe. Et une simple erreur peut parfois tout remettre en cause. Karma elle-même a été fourvoyée par une telle méprise et elle a été victime d'un accident qu'elle aurait pu éviter si sa consœur ne s'était pas trompée sur le lieu. Celle-ci a beau lui reprocher de n'avoir pas cru à sa vision, elle n'en démord pas :

> *« Que veux-tu, ma pauvre Rosa, c'est le drame de la voyance : toi, derrière ta table, la nuit, les pieds dans tes pantoufles, tu as vu une auto qui me renversait et moi, dans l'avenue Kléber, en plein jour, cette auto, je ne l'ai pas vue ! Il aurait mieux valu que nous ne soyons voyantes ni l'une ni l'autre et que j'aie tourné les yeux du bon côté. La prochaine fois que tu me verras rouler par terre, ne me dis pas dans quelle rue ça doit se passer. Je resterai chez moi. Je t'embrasse. » (I, p. 24-25)*

Si la date de cet accident était bien exacte, Rosa avait parlé de « la place de l'Opéra » et Karma ne s'était pas sentie obligée d'être particulièrement prudente puisqu'elle ne devait pas passer par là. Il est vrai que Karma qui se définit comme « *une voyante qui « entend »* » n'a jamais eu de considération pour la nécromancie. Elle ne rate aucune occasion de lancer des quolibets à son amie et d'ironiser sur sa spécialité : « *Tu as toujours la spécialité de ce qui produit des catastrophes » (I, p.23)* Si pour le moment, sa spécialité à elle semble porter bonheur à tous ceux qui l'approchent, elle ne fait aucun mystère de ses dons et rend humblement grâce à Dieu de l'avoir faite telle qu'elle est :

> *« J'entends des sons, des bruits, des mots et des notes quelquefois, oui. Et depuis quarante ans, j'ai appris à quoi ils correspondaient. Tout ce qui existe - animé ou pas – émet des ondes. Et le bon Dieu m'a faite de telle façon que je les reçois sous une forme sensible. Comme tu vois, c'est tout mon secret. S'il y a un secret c'est celui de Dieu qui m'a faite comme je suis. Pourquoi ? C'est son affaire. » (I, p. 35)*

C'est l'exploitation judicieuse de ce don qui attire vers elle tout ce beau monde : des artistes, des hommes d'affaire, des ministres, des prêtres, un évêque même ; bref, des personnes venues d'horizons les plus divers se rendent chez elle. Malheureusement, un anathème inexplicable frappe ce métier puisque nul n'a le courage de reconnaître avoir bénéficié de ses services. Pourtant cette profession n'est pas de tout repos : Karma aura affaire à des cas aussi délicats les uns que les autres. Celui de la veuve venue lui demander de l'aider à retrouver la quittance de remboursement des dettes de feu son mari est particulièrement pathétique ; sa conviction est tellement forte que rien ne semble en mesure de l'ébranler :

> *« Mon mari n'avait pas de secret pour moi. Notre vie avait été très sérieuse et je peux dire qu'aucune ombre n'a existé dans notre ménage, à aucun moment.(...) Je vous répète, madame, que nous avons toujours vécu mon mari et moi dans la plus absolue confiance. » (I, pp.40-41)*

Comment ruiner une telle assurance sans provoquer un véritable drame ? Cette quittance se trouvant au même endroit que les lettres de l'amante du mari, comment la retrouver sans les découvrir ? Karma est devant un terrible cas de conscience : soit taire la vérité et laisser

l'escroc profiter tranquillement de la veuve, soit indiquer l'endroit où se trouve la quittance et « détruire l'illusion (d'une) vie ». La voyante refuse de se faire complice d'un escroc :

> *« Qu'est-ce que je pouvais faire ? Et qu'est-ce qui vaut mieux ? Etre ruinée par un escroc, ou apprendre que son mari a aimé toute sa vie une autre femme ? Ah ! Biscotte, Biscotte... quel métier je fais, ma petite ! » (I, p.47)*

Malgré les douleurs et les larmes de la veuve, Karma reste philosophe :

> *« Oui, c'est terrible de trahir un mort et de lui arracher le secret de toute sa vie. Qui sait ce que me réserve la suivante ! » (I, p. 48)*

Avec la nouvelle venue, la surprise qui l'attend est d'une autre nature : jusqu'ici, elle n'a eu à traiter qu'avec des gens dont la vie n'était vraiment pas menacée ; celle-ci est une malade inquiétée par le diagnostic d'un grand spécialiste. Sa visite a pour objectif de confirmer ce diagnostic avant une intervention chirurgicale. Or le sien est tout à fait à l'opposé de celui du praticien. A son insu, elle vient d'entrer pour la première fois en contradiction avec son collaborateur de toujours, le docteur Pelletier dont le nom ne lui avait pas été révélé avant sa prédiction. Que faire ? Recourir à l'arbitrage d'un tiers, le mage de Concarneau. A en croire Karma « *c'est un médium absolument extraordinaire* » dont la spécialité est le traitement des maladies. Véritable thaumaturge à l'état pur, ses diagnostics se sont révélés jusqu'alors infaillibles et il n'y a aucune raison objective de douter de ses qualités :

> *« C'est un paysan. Il n'est jamais sorti de sa ferme et sait à peine lire et écrire. Mais quand il est sous le sommeil hypnotique cet homme voit – même à distance – la maladie de quelqu'un et donne dans un langage absolument professionnel et le diagnostic et le traitement. » (I, p.55)*

A cause de ses prouesses paramédicales et de sa renommée grandissante, l'ordre des médecins s'est dressé contre lui et a adressé au ministère de la Santé publique une pétition pour exprimer

> *« Leur inquiétude quant à la tapageuse publicité faite autour de celui qu'on appelle déjà le « mage », publicité propre à illusionner les foules quant aux vertus d'un guérisseur de campagne qu'aucun diplôme n'autorise à exercer. » (I, p.57)*

Karma bondit sur cette occasion pour battre le rappel des troupes afin qu'ensemble elles revendiquent une fois pour toutes la reconnaissance officielle.

Alors que la profession est sur le point de conquérir ses premières lettres de noblesse, se produit une ironie dramatique : le coup de téléphone de la veuve annonce à Karma le premier semi-échec de sa longue carrière ; les lettres de l'amante de son défunt

mari ont été effectivement retrouvées, mais pas la quittance espérée. Abattue, la voyante n'est nullement assommée : pas question d'abandonner la lutte pour si peu. Le plus dur cependant est encore à venir.

II - LA QUETE DE LA NOTORIETE.

> *« L'Oracle de Delphes est notre ancêtre. Il avait droit au temple d'Apollon, et nous aux entresols du quartier de l'Europe. Le jour est venu où nous allons sortir de nos tanières pour que le monde, un jour, nous reconnaisse et nous salue ! »*
>
> *La Voyante*, I, p.61.

La célébrité de Kardenec, désigné affectueusement ou ironiquement comme « le mage » de Concarneau selon le groupe auquel on appartient, tout en le plaçant malgré lui au centre d'une vive polémique, a pour mérite de briser la conspiration du silence autour de l'occultisme et de le sortir de la clandestinité. La riposte à l'action des médecins organisée par Karma a été à la hauteur de l'événement puisqu'elle a réussi à tenir une réunion monstre regroupant de très nombreux adeptes des sciences occultes à la salle Wangram. Son charisme et ses aptitudes professionnelles l'ont d'ailleurs portée à la présidence de ce mouvement. Les conséquences de cette séance ne se sont pas fait attendre :

> *« A la une de tous les journaux du matin le projet de loi déposé par un groupe de parlementaires sur le bureau de l'Assemblée nationale et tendant à autoriser certains médiums ou guérisseurs à exercer leur art sous contrôle médical. Il semblerait que ce projet de loi ne soit pas étranger à la séance d'envergure que les voyantes et occultistes ont tenue ces jours à la salle Wangram, sous l'impulsion de Mme Karma la célèbre extra-lucide. Voilà une première victoire pour les adeptes des sciences occultes puisqu'il s'agissait, on s'en souvient, pour Mme Karma, de faire échec à la science officielle dans l'affaire du mage de Concarneau. » (I, pp. 65-66)*

Succès indéniable, certes. Mais le triomphe attendu est encore loin : les médecins ne s'en laisseront pas conter si facilement. En attendant leur contre-attaque, la presse s'en donne à cœur joie. Les journalistes venus interviewer la voyante ne sont pas animés par les meilleures intentions du monde et la première passe d'arme avec Biscotte, l'assistante de Karma, en dit long à ce propos. Illustrations:

> LE REPORTER
>
> *Alors ici nous sommes chez la reine des voyantes ? C'est marrant. Mais je ne vois pas le perroquet ?*

BISCOTTE

Pourquoi un perroquet ?

LE REPORTER

Je croyais que chez les voyantes il y a toujours un perroquet. C'est dommage. C'était bon pour le son et pour le reportage, un perroquet. Hein, Ernest ? Tu pourrais le faire peut-être ? (Ils rient) Naturellement, puisque vous êtes de la maison, j'ai pas besoin de vous demander si vous marchez à fond ?

BISCOTTE

Je marche ?

LE REPORTER

Je veux dire : vous y croyez, quoi !

BISCOTTE

Je crois à quoi s'il vous plaît, monsieur ?

LE REPORTER

Eh bien... aux tables tournantes, à tout le bastringue ?

BISCOTTE

Mme Karma ne fait pas tourner de tables, si vous voulez le savoir.

LE REPORTER

Ah ! non ? Mais qu'est-ce qu'elle fait alors ? Moi je croyais que les voyantes faisaient d'abord tourner des tables. Pas toi, Ernest ?

BISCOTTE

Je pense que vous auriez beaucoup à apprendre sur la question, monsieur, sans vouloir vous faire de la peine.

Puis ce reporter à l'esprit étroit profite de la sortie de Biscotte pour faire de l'esprit à son endroit et se gausser de la voyance :

« Dis donc ! Elle est gracieuse comme un fond de placard, c'te pucelle-là ! Je ne sais pas ce que la reine lui a jamais prédit quand elles sont en tête-à-tête, mais moi qui ne suis pas voyant, je lui prédis qu'elle ne trouvera pas souvent un homme dans mon genre pour lui proposer ce que je pense ! Tu parles d'oursin ! Ça te fait pas marrer toi, c'te ambiance ? Quand je pense qu'il y a des dingues qui défilent ici toute la journée

> *pour se faire raconter qu'ils vont rencontrer l'élu de leur cœur ! Faut-y qu'les gens soyent cons ! »* (II, p. 71)

Avant l'arrivée de Karma, son plan est de l'amener à mentir au sujet de sa petite amie en la mettant sur une mauvaise piste. Sûr de son piège, il peut conclure goguenard :*« Tu vas voir si elle va patauger la reine ! On va se marrer. » (Ib.)* Et pourtant notre reporter prétentieux n'en mènera pas large devant son interlocutrice : surpris par la pertinence de ses réparties, c'est bien lui qui finira par patauger avant que la voyante ne lui assène le coup de grâce par une révélation inattendue :

> *« Si vous ne vous faites pas soigner immédiatement, vous allez avoir un ulcère à l'estomac, mon ami. Je connais cette musique. »* (II, p.82)

Elle a perçu les signes avant-coureurs de cette maladie et, par obligation professionnelle, elle a cru bon de prévenir le journaliste, qui reste libre de suivre ses conseils ou non. « *Tel est pris qui croyait prendre* », dit l'adage populaire : celui qui se targuait d'être un esprit fort est maintenant contraint de s'avouer vaincu :

> *« Mais puisque je sais que j'ai des brûlures ! Et que vous me le dites comme ça au premier coup d'œil je suis bien forcé d'y croire ! J'y crois ! J'y crois ! » (II, p.83)*

Bien plus, il propose de se mettre au service de Karma en faisant sa publicité, offre qu'elle décline poliment. Mieux, elle déjoue son fameux piège en donnant des réponses anticipées aux questions que le journaliste aurait dû lui poser. Pantois, l'apprenti sorcier a encore l'audace de bredouiller quelques interrogations sans grand intérêt sur le tiercé pour se moquer quand même de ces devins prétendument omniscients mais incapables de faire fortune grâce aux jeux de hasard. Avant de le congédier, Karma ne rate pas l'occasion de magnifier son métier qui s'oppose aux pratiques immorales :

> *« Si nous connaissions à l'avance le numéro sortant et les gagnants aux courses ce serait immoral. Et l'Esprit n'est jamais immoral. L'Esprit ne souffle pas aux guichets du P.M.U ! Il faut vous y faire. » (II, p.87)*

Néanmoins, cette belle assurance devant le journaliste cache un désarroi mal digéré : le coup de téléphone de la veuve susmentionné a jeté un sérieux trouble dans l'âme de la devineresse, si bien qu'elle n'a plus *« le cœur à l'ouvrage, le cœur chaud pour ce qu'(elle) fait ».* Malgré ses succès et son prestige personnel, les dangers de sa profession lui apparaissent clairement :

> *« J'ai trahi un mort et détruit la vie d'une femme. Et ça, ce n'est pas possible. Nous n'avons le droit d'exister que si nous sommes des êtres bénéfiques. Sinon, les autres ont raison : nous sommes des sorcières. »* (II, p.92)

Pour éviter cette situation, les voyantes ne doivent en aucun cas désespérer leurs clients, elles doivent les faire rêver en leur donnant des raisons de vivre, au besoin en mentant. Cependant, mentir simplement pour mentir ne suffit pas ici, il faut mentir efficacement pour maintenir l'illusion jusqu'au bout. Qu'importe qu'elle se soit trompée, les personnes en proie à des soucis et en mal de quiétude continueront à venir la consulter, même si c'est contre son gré. L'entrevue avec la jeune femme qu'elle a hypnotisée dernièrement chez Rosa est un intermède à la fois tragique et heureux dans lequel elle annonce avec un sang-froid impressionnant à l'intéressée que l'amant qu'elle veut revoir sera « *frappé de mort subite* » pour lui laisser la possibilité de vivre heureuse avec le nouvel homme qu'elle rencontrera. Sait-elle seulement que cette mort qu'elle prédit avec un brin de cynisme la concerne au premier chef ? Sa désillusion finale se prépare mais elle aura encore le temps de plaider la cause de sa profession avant de s'en rendre compte.

Avec l'entrée en scène du docteur Pelletier, le débat sur la voyance quitte la place publique pour se dérouler au sein de la famille. Membre du conseil de l'ordre des médecins et signataire de la pétition déposée au ministère de la Santé publique, il est en réalité Michel, le fils de Karma. Pour devenir ce chirurgien à la réputation bien établie que l'on connaît actuellement, que de privations sa mère a endurées ! Un exemple caractéristique pour étayer cette situation dramatique : redoutant que la société ait du mal à admettre que le fils d'une voyante soit un grand médecin, elle a décidé de renoncer à presque toutes ses prérogatives de mère pour ne pas porter préjudice au sien :

> *« Je t'ai fait souffrir, mon petit, comme j'ai souffert moi-même pour qu'un jour cette souffrance paye, qu'elle ait un beau résultat. Le résultat est là. C'est toi, tel que tu es.(...) Est-ce que tu n'as pas eu envie certains jours de hurler qu'elle était injuste ? que tu avais droit à ta mère comme les autres et qu'une voyante n'est pas forcément un sujet de rigolade et de dérision ? »* (II, p.105)

A l'heure où tout semble rentrer dans l'ordre, ce même fils est encore parmi les premiers à s'y opposer au grand dam de sa mère. L'affaire du mage de Concarneau, pomme de discorde entre eux, est une opportunité pour chacun de défendre sa corporation. Les médecins se sont-ils seulement donné la peine d'aller sur place voir ce qui se passe avant de protester ? Ont-ils tenu compte de tous les rapports qui le disent « extraordinaire » ? Précautions inutiles, rétorque Pelletier, parce qu'il n'est pas qualifié pour administrer des traitements ; rien de plus normal que ceux qui sont habilités à le faire dénoncent l'imposteur :

> *« Ce qui compte c'est qu'il n'est pas médecin. Et comme il soigne nous sommes obligés de crier casse-cou, simplement. Il ordonne des traitements. »* (Ib.)

Et si ses prescriptions sont efficaces ? Cela ne justifie rien car il finira bien par se tromper un jour et les praticiens ne sont pas disposés à « *couvrir cette erreur possible* » ainsi que *« toutes les erreurs des autres guérisseurs moins doués que lui, en ayant accepté celui-là. »*

Que feraient-ils si c'est un de leurs collègues qui était fautif ? Ils n'hésiteraient pas à le couvrir, forts du fallacieux principe que :

> *« La science n'est pas infaillible et l'erreur est humaine. »* (II, p.100)

C'en est trop pour Karma qui ne peut plus contenir sa colère :

> *« Alors lui, à Concarneau, n'a pas le droit de se tromper parce* ***qu'il n'est pas médecin*** *et un autre parce qu'il* ***sera médecin*** *pourra se tromper. Si un médium se trompe c'est qu'il est un charlatan et si un médecin se trompe c'est que « la science n'est pas infaillible » ! – Voilà ! L'un est coupable sous prétexte qu'il ne sait rien, – l'autre ne l'est pas, parce que lui, justement, il sait quelque chose ! C'est quand même fort, tu ne trouves pas ? »* (Ib.) (A partir d'ici, les passages en gras dans les citations sont mis en relief par l'auteur dans son texte).

En outre, selon le chirurgien, les erreurs commises par des professionnels dans l'exercice de leur métier « *ne sont pas des erreurs, ce sont des accidents. Il y a des accidents dans tous les métiers.* » (II, p.101) Ce discours comporte un sous-entendu évident : « sauf chez les voyant(e)s ». Il n'y a plus qu'à les supporter avec stoïcisme car « *L'erreur ou l'accident ne prouvent jamais rien contre un métier » (Ib.)* En suivant son raisonnement, Karma comprend que dans sa logique, la voyance n'est pas un métier comme les autres puisqu'il ne lui concède pas le droit à l'erreur. Aux questions qu'elle lui pose, il ne peut répondre que par un sourire narquois :

> *« Alors pourquoi chez les médecins, il est « humain » de se tromper et pas chez les médiums ? Nous sommes en dehors de l'humanité, nous ? Nous sommes des tigres ? des panthères ? Qu'est-ce que nous sommes ? Ça te fait sourire ? C'est tout ce que tu trouves à me répondre ? »* (Ib.)

Pelletier a beau toiser les médiums du haut de sa science, il est obligé de reconnaître qu'à l'instar de sa mère, ils ont des « dons » et leur emprise sociale est telle

> *« Qu'il y a un Français sur trois qui consulte les devins ou les astrologues. Un sur trois ! C'est une statistique* ***officielle*** *! Les gens sont tellement à l'affût de tout ce qui leur paraît miraculeux que la tireuse de cartes aura raison en face d'une radio. C'est ça le danger ! Tout le temps nous assistons à des catastrophes parce qu'on a préféré la voyante au chirurgien ! » (II, p. 108)*

Pour prévenir de telles catastrophes, il propose une solution de compromis : à défaut d'être considérée comme une corporation autonome, la voyance, tout au moins en ce qui concerne

sa branche intéressée par la santé, se contentera pour l'instant d'être une activité paramédicale établie :

> *« Si les médiums et les guérisseurs, aux qualités exceptionnelles reconnues, peuvent exercer sous contrôle médical, ce sera pour vous une grande victoire, non ? » (II, p. 111)*

Cette solution est un pis-aller qui ramène la paix entre la mère et son fils ; c'est aussi un grand pas vers la reconnaissance et même la consécration officielle.

Les discussions avec son fils ont ravivé la passion de Karma pour son métier mais n'ont pas cicatrisé la fêlure provoquée dans son âme par sa première erreur. Depuis plusieurs jours, elle a arrêté ses consultations et a invité ses consœurs Rosa la nécromancienne et Yerma la cartomancienne pour leur annoncer sa démission du poste de présidente des voyantes de France. Pendant qu'elles se perdent en conjecture sur les éventuelles raisons de cette décision inattendue, Rosa revient sur un fait curieux :

> *« Pense par exemple que depuis trente ans elle se moque de moi et qu'elle ne croit pas aux communications avec les morts ! Une voyante comme elle qui ne croit pas aux communications avec l'au-delà ce n'est pas normal ! » (II, p.115)*

A-t-elle pressenti le renversement de la situation qui attend Karma à la fin de la pièce ? Toujours est-il que la nouvelle de la mort de son fils des suites d'un accident de la circulation est un événement doublement affligeant : c'est évidemment la perte d'un être cher, c'est surtout un nouvel échec dans la vie professionnelle de la voyante qui n'a pas vu venir cet accident et n'a rien pu faire pour l'empêcher. La lettre de l'amante abandonnée vient confirmer la fragilité de ses dons et de son pouvoir en intensifiant sa douleur par une révélation traumatisante :

> *« Mme Karma, vous êtes vraiment la voyante la plus extraordinaire du monde. Vous m'aviez annoncé la mort à très brève échéance de l'homme que j'ai tant aimé. Je peux vous dire que vous avez vu clair, il s'est tué dans un accident d'auto mardi dernier à trois heures et demie, à dix kilomètres d'Orléans. » (II, p.126)*

Cette lettre qui devait être pour sa destinataire un objet de fierté est plutôt un objet de supplice : en croyant la féliciter pour ses qualités exceptionnelles, elle remue sans le savoir le couteau dans une plaie encore béante et saignante car l'amant dont elle confirme la mort n'est personne d'autre que le docteur Pelletier, alias Michel, c'est-à-dire son fils. Comment tant de signes réunis n'ont-ils pas du tout éveillé ce sixième sens si développé chez elle ? Karma elle-même résume en des termes poignants la désillusion d'une voyante jusqu'alors sûre de son art qui ne s'attendait pas à un tel revers de fortune :

> *« L'homme pour qui je suis venue, ici, l'empêcher de se tuer, c'était mon fils. (...) Elle est venue chez moi, elle m'a mis une lettre de Michel dans les mains, j'ai entendu passer la mort et rien, rien n'a parlé en moi pour m'avertir que celui dont je prédisais la mort c'était Michel.(...) Et je ne savais pas ! Et je ne sentais rien ! Et je disais que cette mort aurait lieu et qu'il fallait l'accepter ! Et quand nous étions chez moi toutes les trois, Yerma, toi et moi, le jour de la catastrophe, nous étions en train de rire,(...) nous étions en train de rire comme trois folles quand la radio m'a coupé la respiration. Mon fils était déjà mort et je riais ! et je n'avais rien senti ! Pas une fibre en moi n'avait remué pour m'avertir ! – Moi ! – La voyante » (II, pp. 126-127)*

Les malheurs de Karma démontrent que nul n'est prophète chez soi et prennent en contre-pied la maxime selon laquelle on n'est jamais mieux servi que par soi-même.

Découragée et démoralisée, que reste-t-il à la pauvre voyante trahie par son « *pouvoir* » et ses « *dons* », ayant perdu avec son fils sa principale « *raison de vivre* » ? Comme la mort est entrée dans sa maison à l'improviste, il faut bien qu'elle s'en accommode mais elle ne peut résister à l'envie de communiquer avec son défunt fils. Les services de Rosa restent le moyen le plus connu pour y parvenir. En dépit du doute qui persiste dans son esprit, elle est obligée d'y recourir, en laissant de côté l'orgueil dont elle a si souvent fait preuve face à la nécromancienne :

> *« Parler aux morts... Rosa, regarde-moi dans les yeux et ne te moque pas de moi qui me suis tant moquée de toi... Je t'en demande pardon (...) Je suis venue te poser humblement la question : est-ce que **vraiment** tu leur parles ? Est-ce que **vraiment** les esprits reviennent ? » (II, p.129)*

Quoique sa collègue soit décidée à tout faire pour l'aider effectivement à entrer en contact avec son enfant, elle ne se laisse pas facilement convaincre : sceptique, celle-ci engage l'autre à jurer plusieurs fois puis l'amène à prêter serment devant elle dans cette posture comique sur laquelle le rideau tombe. Les spectateurs peuvent ainsi se séparer sur une note gaie après ces moments d'intenses émotions.

En définitive, cette étude met en évidence au moins un fait majeur : la voyance, à l'image de beaucoup d'autres métiers, est une source d'expériences sans cesse renouvelées pour ses adeptes ; elle leur procure joies ou peines, satisfactions ou déceptions selon les résultats auxquels ils parviennent. C'est en même temps un métier entièrement à part à cause de cette sorte d'aura de mystère dans laquelle elle baigne. En ayant pour domaine de prédilection un secteur de la vie qui échappe à l'intelligence pratique et rationnelle, elle ressemble plus à la magie qu'à une science et se présente comme une activité réservée aux seuls initiés, pourvus de certaines facultés spéciales. Ce caractère ésotérique est à l'origine de la controverse : ceux qui ont tiré un avantage quelconque de leurs savoir-faire évitent de le reconnaître publiquement et se terrent dans un silence gêné. Au lieu de contribuer par

leurs témoignages à aplanir les soupçons qui pèsent sur cet art, ils laissent le champ libre aux détracteurs pour le vilipender. Seuls les principaux concernés (les voyant(e)s eux-mêmes) se sentent obligés de leur donner la réplique. Les passions s'exacerbent et la vérité se fait difficilement jour. Et pourtant, la voyance ne serait peut-être après tout qu'une exploitation maximale d'un don naturel communément appelé intuition ou sixième sens. Par conséquent, les voyant(e)s seraient à cet égard une catégorie de surdoués qui savent tirer le meilleur parti des qualités naturelles que les autres laissent s'étioler en eux. Pour être efficaces, celles-ci doivent être constamment tenues en éveil, de peur que des événements semblables à ce qui est arrivé à Karma ne viennent tout remettre en cause.

Emmanuel NJIKE
Ecole Normale Supérieure
de Yaoundé (Annexe de Bambili)

CONTE DE FÉES BISCORNU (UNE LECTURE DE JOSÉ CARLOS SOMOZA*)

Prenez un conte de fées ordinaire, l'un de ceux qu'auraient pu choisir Vladimir Propp ou Bruno Bettelheim pour illustrer leurs travaux respectifs sur le genre. Choisissez comme héros un homme seul, raisonnable, intelligent, maîtrisant parfaitement désirs et désillusions. Faites-lui rencontrer une jeune femme aimante, à l'écoute, accédant à ses désirs et même les devançant. Quête, rencontre, amour et plénitude : ils vécurent heureux et eurent beaucoup... de problèmes !

Détournement de conte ? Non, dans la mesure où tous les ingrédients du conte merveilleux sont ici réunis selon les normes les plus académiques du genre... Le thème lui-même — ancestral, inhérent à la nature humaine — de la recherche de l'âme sœur ne présente aucun caractère de déviance. Au contraire : Henri, le personnage central, rencontre de façon inespérée Ada, une femme à sa mesure, qui lui fait vivre l'amour dont il a toujours rêvé... Seulement voilà, José Carlos Somoza n'est pas auteur à se couler dans un moule. En démiurge à l'esprit malicieux, il aime à se poster sur les marges de la création, pour observer d'un œil enjoué le cours incessant des contorsions humaines. Dans sa pièce, il place, certes, son personnage principal dans une situation heureuse, extraordinaire, inattendue, mais plutôt que de ranger la plume lorsque commence à s'accomplir le bonheur, plutôt que de laisser cette félicité à l'imagination romanesque du lecteur, l'écrivain choisit de prolonger l'expérience ; histoire d'observer encore un peu ; histoire d'écrire peut-être... une autre histoire.

> Je suis parti d'une idée qui me paraissait intéressante : celle de la rencontre de l'être « idéal », un être capable de deviner tout ce que vous pensez, dont le seul objectif est de combler tous vos désirs. J'ai développé ce thème sous la forme d'un petit récit et je me suis aperçu qu'il conduisait à un véritable cauchemar pour le protagoniste. Il m'a semblé que cela pouvait être une bonne base pour une pièce de théâtre et j'ai commencé à écrire.[1]

Dès lors, le conte merveilleux ne suit plus son cours habituel : il déborde les limites étroites de son genre pour emprunter des chemins de traverse, où les herbes folles de la tendresse se mêlent étroitement aux ronces opiniâtres de l'angoisse existentielle.

---

* José Carlos Somoza est un auteur espagnol contemporain. Son œuvre se partage entre pièces de théâtre (*Miguel Will*) et romans (*La fenêtre peinte*, *Claire et la pénombre*, *La caverne des idées*, Actes Sud, 2002, dont la traduction anglaise vient d'être couronnée par le prix Gold Dagger de la Crime Writers Association, etc.). *Conte de fées* est sa dernière pièce, à ce jour inédite, dont le texte (en espagnol) a été rendu public en mars 2003, à Madrid, à la Société Générale des Auteurs et des Éditeurs. La lecture dramatique fut préparée par le metteur en scène Denis Rafter.

1 Toutes les citations de l'auteur, traduites par mes soins, sont extraites d'un entretien que nous avons eu suite à la lecture dramatique.

Pour entraîner le lecteur sur ce terrain vague de l'âme, José Carlos Somoza use de deux procédés dont la combinaison engendre une séduisante richesse poétique. L'un, tout en prolongeant le conte dans le temps, consiste à multiplier les espaces dramatiques et à provoquer une mise en abyme vertigineuse. Tout fonctionne comme si l'écrivain disposait ses matériaux en strates et qu'il invitait ensuite le lecteur à un voyage sinusoïdal dans une sorte de pâte feuilletée... page après page. En obligeant l'écriture à outrepasser les limites habituelles du conte, l'auteur incurve la perspective linéaire de l'intrigue et la transforme peu à peu en une spirale infernale. L'aventure charmante du conte de fées tourne alors au drame... et le malaise s'installe, fatalement.

L'autre procédé d'écriture que manie en parallèle José Carlos Somoza, plus ludique, vise précisément à instaurer un jeu burlesque à chaque moment où la tragédie menace de prendre racine.

Conte de fées (car tel est le titre de la pièce de José Carlos Somoza) est agencé en deux actes symétriques, présentant chacun des scènes (épisodes ? chapitres ?), qui, toutes, reçoivent un titre[2].

	Acte I		Acte II
1	Le conte	5	Le conte se poursuit
2	Le hasard insolite du regard et du sourire	6	L'implacable condamnation du bonheur
3	Questions et réponses	7	La fin du conte
4	L'amour existe		

Un simple aperçu de cette construction montre à l'évidence un parti pris de mise en abyme : la pièce de théâtre comporte un conte (scènes 1, 5 et 7), dont le développement semble alterner avec des scènes non incluses dans ce dernier (scènes 2, 3, 4 et 6). De fait, le texte révèle que les scènes « interposées » sont indépendantes de l'intrigue du conte ; qu'il y a donc non seulement deux genres, mais également deux histoires étroitement intercalées. Ou mieux : étroitement imbriquées, car les zones de recouvrement ne manquent pas, disposées comme autant de transitions qui permettent le passage d'une strate à l'autre – d'un espace dramatique à l'autre –, et qui donnent, par ailleurs, toute sa dimension savoureuse à l'œuvre. Qu'on en juge : Henri, le personnage principal de la pièce, est professeur de littérature, spécialiste du conte. Il donne une conférence sur l'archétype du genre, et illustre son propos en racontant le conte de l'Ermite et de l'Inconnue : celui-là même qui occupe les scènes 1, 5 et 7. Or, dans la chronologie du développement de l'intrigue, le lecteur ne se rend compte du procédé qu'à la fin de la scène 1, où la voix d'Henri sort de la pénombre de façon inattendue et interrompt le conte de manière abrupte : « Eh bien voilà !, j'ai bien peur que vous ne deviez attendre demain pour connaître la fin de l'histoire... », et le cours du professeur s'achève sur ces mots :

2 Le tapuscrit définitif, que m'a aimablement confié José Carlos Somoza pour cette étude, présente une numérotation des scènes de 1 à 4 dans l'acte I et de 1 à 3 dans l'acte II. Par souci de commodité, il sera fait référence ici aux scènes 1 à 7 de la pièce, indifféremment des actes. Par ailleurs, le texte n'ayant pas encore été édité, je me contenterai d'en citer certains passages sans avoir recours à un quelconque système de référence permettant au lecteur de se reporter aux pages citées.

> Avec cette entrée en matière, vous pouvez déjà vous faire une idée de ce que je vous expliquais. On trouve ici un certain nombre des éléments classiques du conte : un lieu exotique, en l'occurrence l'épaisseur de la forêt ; un personnage avec lequel nous pouvons tous nous identifier, l'ermite ; et une femme mystérieuse. Comme vous le voyez, le début est énigmatique. Nous nous demandons : quelle est, ou qui est, cette femme qui terrorise et attire à ce point notre héros ?...

La rupture est d'autant plus brutale que la voix elle-même tranche avec celles, échauffées, du couple Ermite-Inconnue ; comme l'indique une didascalie, le personnage d'Henri parle : « Sur le ton neutre et impersonnel d'un conférencier qui sait captiver son public ». La prise de conscience de la mise en abyme arrive donc après une première immersion dans l'univers mystérieux du conte, que le dramaturge choisit d'interrompre à un moment de grande tension de manière à ménager un suspens évident. Ce procédé est reconduit symétriquement à la fin de la première scène de l'acte II, alors que le conte de l'Ermite et de l'Inconnue avait repris son cours :

> Excusez-moi, je me suis à nouveau laissé emporter par mon sujet et je n'ai pas le temps de terminer. Dans un sens, c'est là une manière d'amplifier l'émotion (*Des rires discrets se font entendre dans les fauteuils du parterre.*) Demain, je vous raconterai la fin. Mais vous avez déjà là un bon exemple de ce que je vous ai expliqué : les personnages des contes de fées sont à la recherche d'un idéal, de la perfection, et à la fin, leurs désirs se réalisent, y compris les plus étranges...

Dans son obstination à explorer au maximum les possibilités de la mise en abyme, José Carlos Somoza impose également une confusion entre la situation du personnage-conférencier devant son auditoire fictif et celle de l'acteur devant son public : les rires générés par les commentaires du conférencier montent, en effet, « des fauteuils du parterre », c'est-à-dire de la salle de théâtre où est représentée la pièce et non de quelque strapontin d'un amphithéâtre universitaire.

Lorsque la fin du conte est enfin livrée – dans la dernière scène intitulée précisément « La fin du conte » –, le conteur-conférencier est alors totalement absent, tout comme il n'était pas apparu pour introduire la première scène de la pièce. De sorte qu'il se crée un étrange sentiment de confusion : sommes-nous en présence d'un conte qui intègre anecdotiquement son narrateur dans des séquences dramatiques ou s'agit-il d'une pièce de théâtre où l'un des personnages prend en charge le récit d'un conte ? L'auteur, pour sa part, revendique cette confusion :

> J'aime mêler les genres pour mieux les dissoudre. Le pire que puisse faire un écrivain, c'est de suivre les règles d'un genre, quel qu'il soit. Il faut bousculer, confondre, « agiter » le lecteur. Une autre constante de mon œuvre, c'est le dépassement des limites. Dans *Conte de fées*, par exemple, la situation est de plus en plus angoissante pour Henri et Ada... mais je ne cherche pas

> à l'arrêter. Je veux aller jusqu'au bout et voir ce qui finira par se passer.

Ce gommage des repères génériques opéré par le dramaturge se double d'une multitude d'éléments perturbateurs qui contribuent à jeter le lecteur dans un trouble grandissant. La pièce elle-même a pour titre, nous l'avons dit, *Conte de fées*. Dans le titre espagnol (*Cuento de Ada*), un jeu de mots fait du mot « fée » (*hada*) le nom de la protagoniste : Ada. (L'astuce étant impossible à maintenir dans la traduction française, nous optons ici provisoirement pour le titre *Conte de fées* et pour un personnage nommé Ada[3]). Le titre annonce donc le conte d'une certaine Ada. Or, le conteur n'est pas Ada, mais Henri, un Henri bavard, dont le métier, précisément, consiste à parler, et qui ne concède guère d'espace à sa nouvelle compagne pour qu'elle s'exprime oralement. Cette opposition ne laisse pas d'être exigée par le dramaturge, qui écrit dans les pièces liminaires : « La différence [entre ces deux personnages] qui ne doit jamais être perdue de vue, c'est qu'Henri *parle* alors que Ada *agit* ». Au cours de la scène 3 (intitulée « Questions et réponses »), Henri tâche de comprendre ce qui a bien pu pousser Ada, une jeune fille de 20 ans, à s'intéresser à ce monsieur de 45 ans qu'il est lui-même. Dialogue :

> Mais bien sûr. C'est évident. Tu me connais. Tu m'as vu dans le parc et tu m'as reconnu... (*Ada acquiesce. Henri continue, beaucoup plus serein maintenant que sa théorie « se confirme ».*) Je le savais... Et d'où me connais-tu ?... Tu m'as vu récemment. (*Ada acquiesce.*) À l'université. (*Ada acquiesce.*) Tu as assisté à mes conférences sur *La structure des contes de fées*... (*Ada acquiesce.*) Quelle coïncidence !... Ensuite tu m'as vu dans le parc et tu t'es dit : « Mais oui, c'est lui ». (*Ada acquiesce.*) Et pourquoi ne m'as-tu rien dit ?... Oui, je sais, tu étais troublée (*Ada acquiesce.*) Attends un peu : tu as lu un de mes livres. (*Ada acquiesce.*) *Fable et mythe*. (*Ada acquiesce.*) Je le savais. De tous ceux que j'ai écrits, c'est celui que je préfère...

Outre qu'il renforce la mise en abyme du conte dans la pièce de théâtre, ce passage offre un remarquable condensé des procédés employés par l'auteur. À la structure des contes de fées (référence directe à l'étude de Propp), José Carlos Somoza répond par une remarquable maîtrise de la construction dramatique. Henri parle, raisonne, fait des déductions, établit une logique, trahissant par là-même son désir ; sa tirade devient narration (elle inclut même des citations en style direct lorsqu'il énonce les réponses à la place de la jeune fille) et rejoint du même coup l'univers du conte. De son côté, Ada écoute, acquiesce, se coule dans le désir d'Henri, devient, pour ainsi dire, transparente, aussi invisible qu'une fée...

Les deux personnages du couple Henri-Ada sont donc établis sur la base d'une symétrie : l'un voit naître ses désirs, l'autre y accède. Cette relation s'établit au cours des

3 Dans ma traduction du texte dramatique – à paraître –, mon choix s'est porté sur le titre *Conte de la dame Blanche*, qui permet de baptiser le personnage féminin « Blanche ». Une telle option est actuellement en discussion avec l'auteur.

scènes 2, 3, 4 et 6. Dans la scène 2 (jardin public), après qu'Henri vient d'affirmer de façon plaisante, dans une conversation téléphonique avec un ami : « Je vais te dire : ce qui me plairait, c'est qu'une jolie jeune fille vienne s'asseoir à côté de moi, me sourie et me dise : allons chez toi, Henri ...», Ada entre en scène, s'assied, et au terme de quelques bribes de conversation, lui dit : « Formidable. Allons chez toi, Henri ». Premier cycle du désir énoncé et comblé. La scène 3 (chez Henri), outre qu'elle comporte toute la série des questions-réponses d'Henri, conforte la symétrie des personnages et oriente vers l'adéquation parfaite qui semble se dessiner entre eux deux : même goût pour le café noir, même besoin de se sentir coupables lorsque la cafetière se répand sur le sol... Et une question commence à se dessiner : sont-ils identiques ou complémentaires ? La scène 4 (dans une guinguette) invite à trancher pour la complémentarité : face à la méfiance croissante d'Henri, extrêmement dubitatif face à la perspective d'une démarche sincère et gratuite de la part de Ada, celle-ci se montre ferme et convaincante, séduisant du même coup Henri, dont les défenses commencent à se relâcher. À tel point qu'un lit providentiel entre alors en scène pour accueillir les amants enlacés.

La scène 6, pour sa part, voit voler en éclat les limites de ce qui, jusqu'alors, présentait toutes les caractéristiques d'un véritable conte de fées... Prolonger l'écriture au-delà du constat que le bonheur est atteint, tel est l'objectif avéré de l'auteur. Ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants, certes, et puis ? Si le conte doit s'arrêter pour exister en tant que tel, la vie, en revanche, continue. De quoi est fait le bonheur ? Comment s'inscrit-il dans le temps ? Quelles relations génère-t-il entre deux amants ? José Carlos Somoza, exploitant son choix d'inscrire le conte dans l'écriture dramatique, se place, à la manière d'un Pirandello, en observateur attentif de la suite que donnent ses personnages à l'histoire par lui-même générée. Dans le cadre ordinaire d'un quotidien fonctionnel (l'heure d'un repas en famille), Henri et Ada vont faire le constat répété que l'amour parfait est intolérable et magnifique. À chaque situation de désir, Ada répond par un acte parfaitement adapté à la satisfaction de ce désir. Henri a-t-il mal à la tête ? : Ada lui applique les caresses qui soulagent ; désire-t-il se marier ? : Ada accepte immédiatement ; Henri lui fait-il dire que le mariage l'indifférè et qu'en cela elle se contredit avec sa volonté d'accepter de se marier ? : Ada démontre que ce n'est pas contradiction mais amour ; Henri la trouve-t-il trop docile ? : Ada se rebelle, adopte un ton dur et provoque une querelle ; Henri se met-il à penser qu'il a besoin de recul pour mieux réfléchir ? : Ada décide de le quitter quelque temps ; Henri commence-t-il à souffrir de son départ ? : Ada revient, transie d'amour pour lui... Et à peine retrouvée l'autre moitié tant recherchée, l'être enfin reconstitué, jouissant de sa toute nouvelle plénitude, redoute déjà de souffrir de solitude ! « Nous sommes tellement proches désormais que je me sens seul... », affirme Henri au terme de cette longue série où l'amour parfait multiplie les preuves de son existence persistante. Se dégage alors une sensation d'oppression. Paradoxalement, le bonheur tant convoité devient une réalité insupportable :

ADA. Que se passe-t-il ? Dis-le-moi !
HENRI. Nous sommes heureux. Je suis heureux, et toi aussi, avoue-le.
ADA. (*Elle l'enlace*) Oh, oui, oui, très heureuse, très heureuse ! Avec toi, toujours !...
HENRI. (*Il la rejette. Horrifié*) Oh !, mon Dieu...
ADA. Où vas-tu ?

HENRI. Il n'y a pas d'issue possible !
ADA. Que dis-tu ?
HENRI. Pour arrêter d'être heureux ! Il n'y a pas d'issue possible !... Comment peut-on cesser d'être heureux ? Personne ne peut y parvenir !...
ADA. Si tu es heureux, pourquoi veux-tu arrêter de l'être ?
HENRI. C'est bien pour ça que je dis que c'est impossible. Je n'y avais jamais pensé. J'avais toujours imaginé qu'il n'était pas nécessaire d'échapper au bonheur...
ADA. (*Soudainement, dans un élan de romantisme*) C'est ça, l'amour. Un amer bonheur !... Une délicieuse angoisse !... La soif et l'eau tout à la fois !... Nous sommes amoureux, donc nous sommes heureux ! (*Elle pleure, pleine d'amertume*) Heureux pour toujours !...

Un sentiment entièrement partagé par Henri, puisque celui-ci s'écrie à son tour, de façon angoissée : « Nous sommes condamnés à être heureux pour toujours ».

L'horrible perspective d'enfermement trouve alors sa possible résolution dans la destruction du couple : une destruction envisagée de manière graduelle au cours de la pièce. Dans un premier temps, Henri refuse d'admettre l'évidence que son couple est parfait ; il imagine chez Ada une intention malsaine (l'aveuglement d'une étudiante pour son mentor, un projet de larcin avec un complice, un intéressement pécuniaire...). Par la suite, lorsque l'immensité du bonheur plane comme un danger sur leurs têtes, Henri tente d'abuser de son pouvoir sur Ada en l'humiliant. Il en fait sa poupée docile. Obstinément, et tout en exécutant le désir d'Henri, la jeune femme explique que de combler son désir à lui relève de sa décision à elle, et non d'une autorité à laquelle elle se soumettrait. En ce sens, sa décision n'est motivée que par son amour total pour lui. Mais une telle revendication de liberté de la part de la jeune fille s'avère insupportable pour celui qui voit peu à peu se confirmer l'hypothèse terrifiante d'un amour en tous points parfait... Dans sa tentative d'échapper à ce qui prend résolument des allures de fatalité, Henri est happé par la spirale infernale de la violence. De la brusquerie physique à la tentative de strangulation, en passant par l'amertume des apostrophes réciproques, le couple se déchire... pour mieux se rassurer face à un bonheur inéluctable.

L'auteur exploite ainsi au maximum le paradoxe d'un destin favorable vécu comme une sujétion inéluctable et, de ce fait, radicalement intolérable. Et pour parachever sa démonstration, il explore toutes les solutions, y compris les plus sordides et les plus radicales. De là une accélération temporelle qui frôle l'invraisemblance, où les personnages tentent de se livrer désespérément aux pires travers humains de manière à enrayer la machine infernale du bonheur. Une scène de ménage des plus sordides, qui convoque l'alcoolisme, le mépris du corps vieillissant et la violence morale des injures, trouve enfin son ultime possibilité de résolution dans une proposition de suicide conjoint où les deux amants projettent de se donner mutuellement la mort.

Le point de rupture approchant – point central de cette spirale qui va se refermant sur le couple, mais aussi perspective du dernier cercle concentrique de la mise en abyme –, la pièce menaçait de tourner à la tragédie. C'est alors qu'un coup de téléphone providentiel rappelle Henri à ses devoirs d'enseignant et à sa problématique du conte de fées... Retour au point de départ, cycle entièrement parcouru, démonstration achevée, rondement menée :

de la part du personnage-conférencier, mais aussi de la part de l'auteur lui-même, qui prend soin de refermer la perspective en abyme au moyen de ce retour brutal à la réalité extérieure au couple. Mais la pièce, nous l'avons vu, ne s'achève qu'après une dernière scène (scène 7) entre l'Ermite et l'Inconnue, comme pour mieux brouiller la sphère du « réel » (la rencontre d'Henri et de Ada) et celle de la « fiction » (la rencontre de l'Ermite et de l'Inconnue, racontée par Henri à l'occasion d'une série de conférences).

Il est vrai qu'au-delà de la construction du couple Henri-Ada lui-même, et d'une manière particulièrement efficace, une symétrie s'établit entre celui-ci et celui que forment l'Ermite et l'Inconnue. De son côté, Henri accepte d'aimer Ada, reçoit d'emblée l'amour parfait qu'elle lui apporte, mais en souffre terriblement ; l'Ermite, pour sa part, refuse l'amour que lui propose l'Inconnue, mais se rend peu à peu à l'évidence qu'il cède avec plaisir aux charmes d'un être imparfait. Il apparaît donc que les trajectoires sont diamétralement inversées : le point de départ du couple Henri-Ada (la confiance absolue, l'ouverture à l'autre) est le point d'aboutissement du couple Ermite-Inconnue et le point de départ de celui-ci (angoisse et méfiance) est le point d'aboutissement du premier. De fait, et José Carlos Somoza en avertit son lecteur dans une note préliminaire, à mesure que la pièce avance, le réel se transforme en idéal et l'idéal devient réel :

> L'Ermite et l'Inconnue sont les personnages les plus « vrais » de la pièce, bien qu'ils fassent partie d'un conte narré par Henri. Mais leur « réalité » ne leur est pas donnée : il s'agit d'une conquête. Tous deux deviendront « plus réels » à mesure qu'Henri et Ada « s'idéaliseront ».

Et comme pour rendre évident le jeu de miroirs entre les deux couples, l'auteur parsème son texte de passerelles permettant le passage d'un espace dramatique à l'autre. Le premier de ces indices est sans doute cette comparaison qu'Henri établit au début de la pièce, lorsqu'il décline l'invitation d'une sortie entre amis en se comparant à un « ermite endurci ». Sans entrer dans une étude comparée plus approfondie des deux couples en évolution, qui pourra trouver sa place dans un autre écrit, il faut redire combien la disposition « en strates » du matériau dramatique (ici les intrigues croisées des deux couples) permet à l'auteur d'établir un jeu extrêmement riche où tous les contraires s'équilibrent et finissent par imposer un éclairage de tendresse sur les angoisses et les exaltations humaines, empêchant l'ensemble de s'inscrire pleinement dans le tragique ou dans le comique.

Une entreprise minutieuse de délitage de la construction dramatique de *Conte de fées* mettrait également au jour un travail important de l'auteur non plus au niveau des couples, mais en ce qui concerne, cette fois, la composition de chacun des personnages, tant dans sa conception initiale que dans son évolution au cours de la pièce. Henri, en ce sens, est un personnage intéressant, puisque le dramaturge choisit de le démultiplier en créant ce qu'il nomme ses « alter ego » :

> Les "alter ego" d'Henri sont une manière de pouvoir faire connaître aux spectateurs ses idées. C'est un élément important dans une pièce comme *Conte de fées* dans la mesure où Henri est un personnage qui pense (et agit) alors que Ada reflète (et exécute) les pensées d'Henri. Il était nécessaire qu'Henri soit

> confronté à lui-même, parce que c'est lui le véritable objet d'étude de la pièce, ce n'est pas Ada. Ada pourrait se concevoir comme un être surnaturel dans la mesure où elle est extérieure à toute humanité.

Pour favoriser cette communication avec le spectateur, Henri possède trois facettes qui sont autant de personnages évoluant de façon relativement indépendante. L'un est Henri-irrationnel, dont les commentaires débridés indiquent qu'il est un jouisseur, un autre est Henri-rationnel, dont la phrase préférée est « réfléchissons », qui parle du ton docte et mesuré d'un professeur et ne se laisse jamais dicter sa conduite par ses sens mais toujours par sa raison. C'est lui qui oriente Henri – le personnage le plus « vrai » des trois Henri, celui qui rencontre Ada – vers un certain scepticisme face à l'amour idéal, et qui affirme, lorsqu'il fait le constat d'un bonheur total, qu'une telle situation est de toute évidence impossible étant donné que : « La vie n'est pas un conte de fées »...

Pour articuler les trois Henri, c'est-à-dire pour accompagner les moments où se produit le passage du « Henri vrai personnage de la pièce » à l'un des deux alter ego, l'auteur a recours à un procédé visuel très artificiel puisque la scène se paralyse de manière ostensible dès lors qu'une didascalie indique que « la scène se fige ».

De son côté, Ada ne manque pas de s'inscrire dans une évolution certaine, non pas tant relative à son propre personnage mais bien plutôt liée à la manière dont elle est perçue – une manière qui oriente grandement la trajectoire du couple vers l'enfer du bonheur parfait. En effet, Ada, la bonne fée des temps modernes – qui se promène dans le parc d'un centre-ville, prépare les repas dans une cuisine intégrée, et toujours, toujours, épouse le désir d'Henri au moment même où celui-ci l'élabore mentalement –, Ada prend, au fil du temps qu'elle partage avec Henri, des allures diaboliques de sorcière. Une sorcière extrêmement contemporaine, si l'on en croit les propos de l'auteur lui-même, puisqu'elle revêt l'apparence d'une femme fatale :

> On peut voir Ada comme une sorcière, si l'on considère qu'elle est l'archétype même de la femme fatale. C'est-à-dire une sorcière faite sur-mesure pour Henri. À la différence des autres sorcières, Ada peut être exorcisée par le simple fait qu'on ne désire plus l'avoir à côté de soi ; cependant, la pièce montre qu'il est impossible de ne pas être aux côtés de quelqu'un qui représente la satisfaction de nos désirs.

De fait, la fée retourne, au fil du texte, à la source étymologique de son nom : elle redevient *fata* – déesse de la destinée – et préside au destin fatal d'Henri. Se coulant toujours dans le désir masculin, quelle que soit son orientation (désir sexuel dans la douceur ou la violence, désir d'être materné ou de paterner, d'avoir une compagnie, d'échanger, etc.), elle devient celle dont il ne pourra jamais se défaire. Et aucun raisonnement ne pourra venir entraver le cours de cette bonne étoile à laquelle Henri est irrémédiablement condamné, pour le meilleur et pour le pire.

Cependant, si le destin funeste d'Henri est bien scellé par l'existence de la sorcière-femme-fatale, l'auteur, pour sa part, ne manque pas d'exploiter l'immense potentiel dramatique de cette situation, pour le moins paradoxale, d'un bonheur absolu vécu comme une tragique obligation. Dès les premières lignes de sa pièce, il affiche un évident parti pris pour un traitement ludique de ce thème. Rien de moins étonnant, par ailleurs, de la part d'un écrivain dont l'une des caractéristiques majeures d'écriture est de mêler à merveille la réflexion de fond et la légèreté de la forme :

> S'il m'était donné d'observer mes propres oeuvres de façon objective, je dirais qu'elles ont en commun un jeu entre le spectateur-lecteur et l'auteur. Cette idée de « jeu » est une constante de mon écriture ; elle me permet de dire : « Ne prenez pas la réalité trop au sérieux, mais ne l'ignorez pas non plus : nous allons jouer avec elle, et voir ce qu'il en sort ».

De telle sorte que toujours se fondent le rire et la peur dans *Conte de fées*, une pièce qui pourrait aisément s'inscrire dans le genre tragi-comique et que José Carlos Somoza définit, pour sa part, comme une « comédie dramatique », c'est-à-dire :

> une pièce traitée sur le mode humoristique mais dont l'intrigue et les sens qui en découlent comportent un très fort potentiel dramatique. On en trouve des exemples chez Shakespeare, dans *Mesure pour mesure* ou dans *Beaucoup de bruit pour rien*. Quelques pièces de Pirandello peuvent aussi se définir de cette manière.

Cette position n'est pas sans rappeler « l'amère pilule » que met en « douce confiture » un Fernando de Rojas lorsqu'il entreprend de rapporter les aventures de cette sorcière – bien différente de Ada, certes, mais tout aussi fatale – qu'est la vieille Célestine...

Le traitement ludique apparaît de façon très nette dans les scènes du conte interne, c'est-à-dire celles qui mettent en œuvre le couple Ermite-Inconnue. Parmi les nombreux procédés auxquels a recours l'auteur pour imposer le rire se trouve le choc des cultures. Les deux personnages ont été définis de façon diamétralement opposée, de sorte que les jeux de contrastes prennent immédiatement une orientation comique. L'Ermite, par définition un être reclus, hermétique à la tentation de la chair, maître de son corps et de ses pulsions, va rencontrer l'Inconnue, une femme simple, hédoniste, qui profite de l'occasion lorsqu'elle se présente sans que cela n'alimente un quelconque remords de conscience. Le premier est chaste et pur, voire angélique, la seconde est perçue par celui-ci comme un être surnaturel, diabolique, et, pour tout dire, comme une sorcière... On imagine aisément le parti burlesque que peut tirer l'auteur du rapprochement de ces deux personnages a priori aux antipodes l'un de l'autre, mais qui finiront par trouver une modalité de partage de l'acte d'amour charnel sans se soucier d'aucun lendemain – à l'inverse, bien entendu, du couple Henri-Ada :

> Au théâtre, je préfère le burlesque au tragique absolu. Je crois

> que sur scène, la meilleure façon de captiver le spectateur, c'est de le faire rire et de le faire réfléchir en même temps. De fait, le recours à la farce, à la satire est un instrument formidable, qui permet de tout obtenir du public : s'il rit et se divertit, il est disposé à accepter que l'auteur le fasse réfléchir sur des thèmes aussi profonds et douloureux que la mort, la violence, etc.

Le burlesque s'impose non seulement au niveau de la progression globale de l'intrigue, mais également dans de nombreux détails du texte. Nous ne citerons qu'un seul exemple, à valeur paradigmatique : lorsque, dans l'atmosphère nocturne d'une forêt mystérieuse, l'Ermite entend le chant de l'Inconnue, sa naïveté l'amène à conclure à une apparition surnaturelle. Son angoisse, traduite dans son monologue par une surenchère verbale, et menée à un point paroxystique au début de l'acte II, se trouve soudain sans objet lorsqu'il se trouve brusquement confronté à la réalité la plus simple et quotidienne en la personne d'une jeune fille ordinaire, mi-clocharde mi-courtisane. Se jugeant ridicule d'avoir eu peur elle aussi, l'Inconnue, comprenant que cet homme qui parle dans la nuit n'est autre que son « voisin » l'Ermite, lance alors de façon abrupte : « Oh, là, là, qu'est-ce que je suis conne, alors ! ». L'Ermite, pour sa part, possède un registre d'élocution soutenu, pétri d'apostrophes révérencieuses et de valeurs morales, alors que l'Inconnue, lorsqu'elle commence à se faire connaître, s'exprime dans un langage relativement peu châtié, voire vulgaire, comme ici. L'effet de distanciation est total et le personnage de l'Ermite, qui échafaudait des explications invraisemblables, devient soudain ridicule aux yeux du spectateur.

L'imagination désarçonnée par le bon sens est l'un des ressorts fortement exploités dans les différentes scènes burlesques du conte. De telles ruptures, renforcées par des sauts de registre de langue, sont autant de pièges tendus au spectateur pour l'amener au rire presque malgré lui. À mesure que l'angoisse s'empare du couple Henri-Ada, se renforce l'effet burlesque qui fait de l'Ermite et de l'Inconnue un solide contrepoids empêchant l'intrigue de s'orienter définitivement vers la tragédie.

Dans *Conte de fées*, deux forces se combinent donc sous la plume d'un auteur qui maîtrise parfaitement sa construction dramatique. La première utilise principalement la technique de la mise en abyme et le traitement par symétrie (des couples en progression contraire, des personnages eux-mêmes) pour plonger le spectateur dans une réflexion sérieuse sur l'amour et le bonheur. Là, le regard pénétrant que porte José Carlos Somoza sur les arcanes de la nature humaine n'a d'égale que la précision avec laquelle il organise le tourbillon infernal dans lequel s'enferme le couple Henri-Ada. De sorte que la fuite en avant des amants menace de leur être fatale. Comme si tous deux se retrouvaient « par une forêt obscure », et avançaient sur le chemin d'un enfer « car la voie droite était perdue »... Comme s'ils reprenaient à leur compte, en fin de pièce, cette phrase d'ouverture de l'Ermite : « Je n'aurais pas dû m'éloigner autant, cette fois. La forêt est trop grande et mes promenades trop longues. Un de ces jours je finirai par ne plus savoir rentrer ».

Dans le même temps, la seconde force en présence impose le burlesque (par le contraste des situations, les ruptures de langage, etc.) de manière à forcer la distanciation et à modérer le tourment généré par l'impasse finale du couple Henri-Ada.

Mais si les personnages menacent de se perdre, l'auteur, lui, sait trouver les chemins pour rentrer. La structure de son œuvre est telle que ceux qu'il emprunte en écriture

convergent vers un même point : l'idée que l'amour n'est pas du domaine de l'idéal, mais bien de celui du réel. Questionné sur une possible approche platonicienne de sa métaphore dramatique, José Carlos Somoza est catégorique :

> Je pense que *Conte de fées* est, d'une certaine manière, une réfutation des thèses de Platon. La pièce cherche à signifier, justement, qu'il est absurde de tomber amoureux des « formes », de considérer l'amour comme un élément suprasensible, dépouillé de toute chair, de toute réalité, de toute spontanéité, ou de croire que sous les effluves de l'amour, nous sommes en quelque sorte plus proches de la perfection. Aimer est un comportement humain, au même titre que de tuer son prochain ou de se suicider. Et indépendamment de ce comportement, il y a le simple désir ou le bonheur que provoque la présence à nos côtés d'une personne avec laquelle on se sent bien. Je pense que les différentes cultures ont ceci en commun d'avoir cherché à rendre plus complexes les sentiments humains les plus essentiels.

Dont acte.

Emmanuelle GARNIER
Université de Toulouse-2

LA MAGIE, LE MERVEILLEUX ET LE SACRÉ DE « L'UNITÉ[1] DES PARADOXES [2,3] »

"Ainsi, l'historien incline à penser que le théâtre a une origine religieuse, en ce sens qu'il a commencé par être mêlé à une cérémonie religieuse : cela ne veut pas dire que le théâtre soit religieux par essence, entendons par là, la nature même de la source, qui, à chaque époque et dans les diverses civilisations, continue à lui donner vie, à susciter des vocations, à entretenir un besoin. Il n'est donc pas sûr que l'on trouve l'essence en remontant au commencement"[4].

Dans les fêtes du kibboutz et, spécialement, au cours de l'expérience du Comité des Fêtes inter-kibboutznick, on peut se souvenir d'une autre époque : la révolution russe.

"L'acteur est universel, il peut jouer n'importe quel rôle, il doit être capable de répondre aux questions du public, parfois provocatrices, pendant la représentation. Dans la participation et l'art collectif du théâtre de rue dans les premières années de la révolution, le spectateur est l'acteur parce que l'individualité s'estompe chez l'un comme chez l'autre : le spectateur est foule et l'acteur est collectif. Réunis en tant que groupe sur les lieux mêmes d'événements déterminants, ils ne les commémorent pas dans le souvenir. Le temps artistique théâtral coïncide avec le temps historique. Les groupes fusionnent dans ce temps "magique", dans cet espace "magique" où ils se voient vivre l'histoire sur un mode imaginaire, où ils se donnent la représentation de leur action historique, transposée par les moyens de la mise en scène, distanciée par les fêtes théâtrales, mais en même temps si proche qu'elle est aussi intensément vécue sur le mode théâtral que dans la vie. Mais notre " Pensée magique " ne pourra pas être comparée à la forme de pensée de l'enfant entre deux et sept ans caractérisée par une confusion entre l'univers subjectif et l'univers objectif (d'après S. Freud). C'est le sens même de la réceptivité aux mythes et le rapprochement avec le culte théâtralisé de l'Antiquité classique qui devient évident".[5,6]

---

1 "La mise en scène est la synthèse du monde", propos de Georges LAVELLI qui a introduit un vent nouveau dans la mise en scène ("Mariage de Figaro", l'Opéra de MOZART, présenté sur T.F.1, Paris, le 23 Mars 1980).

2 "L'unité des paradoxes", principe de l'écriture créative dans le "*well made play*". Notion qui s'étudie dans Lajos EGRI, *The Art of Dramatic writing*, Simon & Schuster NY, (1946/1960).

3 "La nature de la mystique comme un phénomène spécial, dans le cadre des méthodes religieuses historiques est que se croisent deux directions contradictoires habitant continuellement dans une tension", Guershom SHOLEM - *Les éléments de la Cabbale et ses symboles* Ed. Institut Bialik, Jérusalem (1977) (Hébreu et Allemand)

4 *Encyclopaedia Universalis*, volume 15, p. 1063, première publication, Paris, (1973).

5 Béatrice PICON, *Le théâtre de rue dans les premières années de la Révolution russe*, pp. 98-101. Richard DEMARCY, "Le spectateur face à la représentation théâtrale", travail théâtral.

6 Choulamite BAT-DORI, créatrice théâtrale, a réalisé de nombreux spectacles en essayant de respecter les lieux géographiques où survinrent des événements historiques.

1) Le travail et la liberté, la création et le repos

Une fête qui retrace la façon de vivre l'Histoire est bien la fête de PESSAH[7], que nous avons analysée dans notre étude doctorale[8]. Pessah : fête de la liberté, fête du printemps. Et déjà, on peut trouver dans son contexte la trame de notre question sur le travail et la liberté dans le théâtre. Car, au cours de la festivité pascale, on joue la libération du servage et du travail forcé en Égypte. Comme le printemps est une libération - face aux rigueurs de l'hiver - la fête du Shabbat est, aussi, un jour de liberté et de repos après les six jours de travail de la semaine. Ce thème est, en fait, traité dans chaque fête juive en Israël. Nous l'avons étudié, plus particulièrement, dans notre chapitre consacré à la fête de Pourim[9], jour de festival et apothéose de la joie primaire par rapport au sérieux, à la démarche rigoureuse qui caractérisent les 364 autres jours de l'année. Nous avons dit que, dans la salle à manger, le jour de Pourim, tout le monde peut jouer et tous sont à même d'observer le jeu, (comme le dit APPIA sur le théâtre de l'avenir[10]).

Nous nous attacherons, ici, à rechercher l'originalité de la dualité qui est dans l'homme - entre son besoin de travail et son besoin de repos et de merveilleux. Et si nous nous attardons sur la Bible, c'est parce qu'elle est sourcière et inspiratrice de toutes les fêtes du kibboutz (les athées n'y sont pas indifférents dans la mesure où ils parlent aussi de la Bible positivement ou négativement).

La racine du mot "CHABBAT" (samedi) - qui est aussi le septième jour de la Création, jour de Chabbat, fête de Chabbat - est le verbe "LACHEVET" (s'asseoir); il est intéressant de noter, au passage, que la racine de celui-ci est "CHVITA" (grève, chômage). Il a en outre d'autres significations: repos, tranquillité, arrêt de travail ; CHABBAT veut dire: s'abstenir, se reposer, chômer, célébrer une fête, cesser d'être, s'arrêter, finir, être détruit, rassurer, achever. Le Chabbat est la première fête de la Bible et, peut-être, le symbole de toutes les autres. Ce jour là, Dieu arrêta le travail de la Création après six jours laborieux (Genèse 2 (1-3) "Ainsi furent achevés les cieux et la terre. Et au septième jour Dieu acheva son oeuvre qu'il avait faite, et il se reposa alors le septième jour de toute son oeuvre qu'il avait faite. Et Dieu bénit alors le septième jour et le rendit **Sacré**, parce qu'en lui il se repose effectivement de toute son oeuvre que Dieu a créée dans le but de faire".

Dans ces versets de l'Ancien Testament, on peut compter sept fois le mot qui rappelle le travail, le mot faire : (oeuvre: 3 fois ; faite: 2 fois ; créer: 1 fois ; faire: 1 fois). Mais, d'autre part, on peut compter sept fois les mots qui commémorent le Chabbat : (le

---

7 "SEDER PESSAH" au kibboutz Mérhavia, texte original en hébreu, (1977), et en français, Ed. Hashomer Hatzaïr, Paris, (1980).

8 Ouriel Zohar, *Le sens du sacré dans la société du théâtre comme une source d'inspiration collective et universelle*, Thèse de Doctorat, Université de Paris VIII, (1981). Ouriel Zohar, "Le théâtre comme homme international", in "TSAFON" No. 19-20, pp.131-139, Ed. Prof. J.M. Delmaire, Université de Lille III, Lille, (1995).

9 Ouriel Zohar, "La fête dans la société du kibboutz", *Revue de la société d'histoire du Théâtre*. II, N° 174, pp.162-179, Paris (1992).

10 Adolphe APPIA, Exposition à la Maison de la Suisse, Paris (1979) et *L'Oeuvre d'Art vivant*, Ed. Atar, Paris, (1921) et *La musique et la mise en scène*, Ed. Theaterkultur Verlage Berne, (1963).

septième jour: 3 fois ; achevé: 2 fois ; reposa: 2 fois). Ainsi d'une part le mot TRAVAIL est célébré sept fois, et le mot CHABBAT / REPOS, d'autre part, sept autre fois. Cela confère un équilibre et une égale importance à ces deux entités distinctes que sont la création-travail et la relaxation-repos-libération du travail un jour par semaine.

Dans la citation en question le mot **Sacré** est Un et unique ; il reste en équilibre[11] entre le septième jour qui représente le CHABBAT (sept fois cité) et, d'autre part, le mot création, lui aussi sept fois répété. Ainsi le chabbat clôture une semaine de travail et, simultanément, il est, à la fois, une liberté et le commencement d'une nouvelle semaine laborieuse. Le **sacré** est donc ici un centre porteur d'équilibre et, partant, d'unification des deux aspects.

Ce n'est pas en vain que les trois grandes religions monothéistes ont donné un jour sacré, de repos et, toujours, le septième jour après le travail. Elles sacralisent ce septième jour d'arrêt de la création. On trouve, en l'occurrence, deux domaines différents de la condition humaine. D'une part le CHABBAT signifie jour de liberté, cette liberté étant un idéal de la "ressemblance à Dieu", dont la liberté absolue est un des aspects, et, d'autre part, il y a la nature tout entière qui est elle-même une création *artistique*, puisqu'on y décèle des objets d'une grande perfection, les fleurs, par exemple, qui sont non seulement odoriférantes mais aussi fructifères. Création de grande beauté, tout en mouvement vers une harmonie avec le TOUT. N'est-ce pas là un critère esthétique et artistique ? La condition humaine serait-elle médiatrice dans l'élaboration d'une synthèse qui inclurait la liberté absolue de Dieu que chacun de nous quête et la création, le travail, également absolus de Dieu ? On peut se poser la question de savoir si Dieu, lui-même, a besoin de cette synthèse, alors que l'homme en éprouve un besoin impératif, sinon absolu.

Les Ecritures soulignent que l'homme est créé à l'image et à la ressemblance de Dieu, voici un exemple de ce pouvoir magique dans l'homme : " Puis Dieu dit : Faisons l'homme à notre image, selon notre ressemblance et qu'il tienne dans la soumission les poissons de la mer, les créatures volantes des cieux et les animaux domestiques et toute la terre et tout animal qui se meut sur la terre "[12,13] Il est donc écrit que l'on doit ressembler à Dieu, vivre d'après son image, mais, immédiatement après, il est indiqué des obligations : d'une part travailler, créer quelque chose d'immense et, d'autre part, se reposer, prendre des vacances, faire la fête (nous parlons symboliquement car nous pensons que la fête est une synthèse

---

11 "Il y a donc deux domaines, l'un qui est réglé de manière transcendante, dangereuse et capitale, le sacré, interdit parce que fondamental et un autre où l'homme a loisir et liberté de penser et agir à sa guise. La vie est constituée par l'équilibre entre ces deux domaines. Si le sacré envahissait tout, il s'ensuivrait une sorte de paralysie craintive et de scrupule obsédant. Mais si, par ailleurs, le sacré disparaissait totalement, c'est le profane lui-même qui se ressentirait vide et orphelin. Il s'agit donc d'une régulation entre le caractère intense du sacré et le caractère praticable du profane", *Encyclopaedia Universalis*, Volume 14, la notion du sacré, p.579-581, Paris (1972).

12 Genèse : 1 (26).

13 ..."Les dieux ou le dieu ou le divin, selon que l'on va du polythéisme au monothéisme et peu à peu à la métaphysique, sont les figures et les détenteurs des besoins et des aspirations fondamentales de l'homme. Constatation étrange : les dieux ou le divin sont constitués à l'image de l'humain, et cependant l'humain dépend de ce divin qu'il a nourri... Le sacré devient ainsi l'idéal, la plus haute conception que l'homme aimerait s'adresser à lui-même", page 580 (*op. cit.* 11).

entre la création et le repos). Il serait intéressant de faire une recherche, du point de vue théâtral, sur un sujet de pièce, ou sur le travail de comédien, selon les méthodes des STANISLAWSKI, BROOK et GROTOWSKI – où l'on chercherait à jouer, à réfléchir sur les qualités de l'image de Dieu dans l'homme, reflet du merveilleux de la divinité à travers le miroir magique qu'est l'homme ; nous songeons, ce faisant, à l'homme remarquable qu'était A. D. GORDON. Par GORDON s'élabore une expérience qui articule un rapprochement entre le divin, le sublime et le terrestre à travers lequel s'engage une relation entre l'homme et lui-même, entre l'homme et son prochain, entre l'homme et son lieu de vie, entre l'homme et la nature. Cette recherche ne peut pas se faire dans les sphères de la religion, celle-ci ayant perdu sa vitalité dans les kibbutzim non religieux.

Sur cette question y-a-t-il des méthodes de travail pour les comédiens ?

Il serait intéressant d'étudier le point de vue de Madame Marie-Madeleine DAVY ressortissant à son expérience personnelle et qu'elle expose dans son livre : *L'homme intérieur et ses métamorphoses*. Le mot "création" est, en général, appliqué à une oeuvre que l'homme a sortie de lui-même. Dans son livre, Madame DAVY parle de la création de l'homme par lui-même, non point pour faire un chef-d'oeuvre qu'il contemplerait dans le miroir de Narcisse, mais pour conquérir sa condition d'homme total. Son essai est, finalement, l'histoire de tout individu qui, refusant d'être le jouet des événements dans un monde où les valeurs s'effondrent, tente de découvrir le fond de son être. Dans cette recherche et grâce aux différentes techniques de méditation, yoga, zen, l'homme peut poursuivre cette double et même tâche de création de soi et de transformation du réel.[14,15].

A présent, nous nous posons la question de savoir si l'on pratiquera le repos hebdomadaire – et quand ? Chez GORDON on trouve la synthèse entre le travail et le repos hebdomadaire dans le contexte d'un travail de la terre et de la nature.

" Quand tu seras dans ton travail et que tu verras l'espace du monde comme un atelier, la nature et toi comme les ouvriers, un coeur pour vous deux et un même esprit, tu diras dans ces jours-là : Elle est belle la nature dans son visage, mais beaucoup plus belle dans l'esprit de sa vie, dans son travail. Et quand tu te relèveras un moment pour redresser ton corps et humer l'air, tu humeras non seulement l'air qui permet de respirer mais tu sentiras et tu humeras aussi à l'intérieur de toi quelque-chose de plus, quelque chose de secret, d'inconnu pour toi, qui fera fructifier tes sentiments et ta pensée, qui ajoutera vie et lumière à ton esprit. Tu auras des moments de plénitude infinie et tu t'arrêteras, silencieux. Pas seulement les paroles, mais les chants aussi deviendront profanes ainsi que la pensée. Rien que le SILENCE. Tu comprendras le secret du silence et son SACRÉ. Et tu sentiras quelque chose qu'on ne peut exprimer que dans le travail. Et tu travailleras dans la force, dans la puissance, dans la joie "[16].

Ce poème de GORDON nous paraît être une réponse à l'interrogation de Michal GOVRIN posée dans la conclusion de sa thèse : "Comment sera-t-il possible, à nouveau, de

---

14 Marie-Madeleine DAVY, *L'homme intérieur et ses métamorphoses*, Ed. EPI, 235 p. Paris, (1974).

15 Annick de SOUZENELLE, "La symbolique (judéo-chrétienne) du corps humain" (l'arbre de vie cabbalistique comme image médiatrice entre l'homme et Dieu). *De l'Arbre de Vie au Schéma Corporel Ed. Dangles*, Saint-Jean-de-Braye, (1977).

16 Aharon David GORDON, *L'Homme et la Nature*, 'Ouvrage de GORDON' Ed. Hapoël Hatzaïr p.53 (1925). A.D. GORDON, *Les voies du groupe et du kibboutz*. Et aussi Extraits de ses écrits en français, Ed. Ihoud Olami, Tel-Aviv, (1950).

se taire ?"[17].

Mais chez GORDON ce silence dans la nature apporte toujours la force de travail et la joie. La joie est pourvoyeuse de la force au travail et la force au travail suscite la joie, dans un cercle infini. L'homme, l'individu, doit mourir mais sa création est éternelle. GORDON n'est plus mais ses créations – esthétiques – sont impérissables.

2) Méthodes pour les fêtes du Kibboutz

Quelles sont les méthodes nécessaires pour inspirer, à nouveau, le théâtre du kibboutz et ses fêtes laïques ? Faut-il sacraliser le vendredi ainsi que les croyants en l'Islam le font, ou le samedi pour les tenants du judaïsme ou le dimanche pour ceux du christianisme ? A quelle tradition allons-nous nous référer ? Prendrons-nous la Bible comme modèle ? Devrions-nous nous inspirer des livres sacrés de l'Extrême Orient, du Veda, ou du Coran, ou bien encore suivrons-nous l'exemple de la nature et du soleil qui ne se reposent jamais ?

Même si l'on n'accepte pas la tradition, la Bible, ou le Coran, nous savons qu'un jour de repos est indispensable et qu'il est d'une grande valeur. Dans le judaïsme, le jour du Chabbat oblige à cesser de penser au travail et à la vie quotidienne, il incite à oublier le profane mais il oriente la pensée et la réflexion vers des sujets d'ordre spirituel. Comme on ne peut arrêter le cours de la pensée, il apparaît alors nécessaire d'infléchir la courbe de ses préoccupations quotidiennes. Celles-ci doivent s'interrompre le Chabbat : toute activité qui ne rompt pas avec le tracé hebdomadaire est profane. Il est évident que l'aspect social du repos n'est pas à négliger. Comment le kibboutz sacralise-t-il l'importance du repos dans son théâtre ? Comment le kibboutz accepte-t-il, et partant, chacun de ses membres, d'essayer, un jour par semaine, d'aérer ses pensées et ses sentiments en s'évertuant à s'attacher à des sujets plus idéaux et sublimes, mais sans référence au théologique, à la religion ? Comment l'homme accepte-t-il de prendre la responsabilité d'une évolution – la sienne et celle de son entourage ? Comment commencera-t-il ou continuera-t-il à travailler sur lui-même ?

Les fêtes de Soucoth illustreront cette idée: " Tu devras célébrer pour toi la Fête des Huttes, pendant sept jours, quand tu rentreras ce qui vient de ton aire de battage et de ton pressoir à huile et à vin. Et tu devras te réjouir durant ta fête, toi et ton fils, et ta fille, et ton esclave mâle, et ton esclave femelle, ainsi que les Lévites et les résidents étrangers et les orphelins de père et la veuve qui sont dans tes portes. Pendant sept jours, tu célébreras la fête pour Jéhovah, ton Dieu, dans le lieu que choisira Jéhovah, car Jéhovah, ton Dieu, te bénira et tous les produits et en toute action de ta main et tu devras n'être que joyeux "[18].

Cette question de l'unité du sacré, par la libération de l'homme et par le travail, est un sujet inépuisable – elle ne sera étrangère à aucune religion et sera abordée par la plupart des sociétés qui véhiculent un train d'idées humanistes auxquelles on ne peut qu'adhérer car il est bon de cohabiter avec elles. Mais l'on peut s'interroger sur les raisons qui conduisent la majorité des hommes à vivre une existence quotidienne désacralisée – sacralité qui est

17 Michal GOVRIN, *Le théâtre sacré contemporain - théorie et pratique*, P. 264, Thèse de Doctorat de 3ème cycle sur BROOK, GROTOWSKI et Rabbin Nahman de BRATZLAV, département de théâtre à l'Université de Paris VIII (1976).

18 Deuteronome : 16 : (13-15).

d'autant plus absente le jour du repos ? Car l'homme du Kibboutz – et d'ailleurs – préfère l'obligation à la joie plutôt qu'à celle du travail. D'où vient cette nécessité de limitation que s'imposent les pratiques mystiques et même la sorcellerie ? Pourquoi la majorité des religions exige-t-elle des sacrifices que la plupart des hommes refusent d'honorer ? Qui est dans l'erreur ? Dieu ne comprend-t-il pas l'homme ? Ou bien est-ce l'homme qui ne comprend pas Dieu ? A moins qu'il faille trouver des valeurs que les hommes seraient heureux d'appliquer !

Le kibboutz, lui, proposait une organisation aux diverses possibilités. Le fondement du kibboutz réside dans une idéologie que nous avons exposée lorsque nous nous sommes attelé au travail de présentation de ses maîtres : Aharon-David GORDON et Martin BUBER[19].

C'est ainsi que la renaissance de la vie en tant qu'art de vivre était peut-être plus intéressante dans le théâtre du kibboutz qu'au "Living Theatre"[20] par exemple. En effet, au-delà de l'idée de jouer, qui est, pour la société de Julian BECK, un but en soi, il n'y a pas, au sein de cette dernière, la capacité de discerner la différence entre un enseignement de vie sur la scène, où se livrera le jeu, et celui qui se pratique hors de son enceinte. Du coup, le comédien est empêché de trouver son identité propre. Au kibboutz, par contre, il y a deux recherches parallèles : une au niveau du groupe et l'autre au niveau de l'individu (cf. Chdémotte et le Comité des Fêtes du théâtre de Pourim en 1978)[21]. Cette recherche s'axe autour de l'identité individuelle et autour de celle du groupe. L'idée existe que chacun puisse utiliser le kibboutz comme moyen de changement non seulement de lui-même mais aussi de la société. Nous avons souligné dans d'autres articles que la base de toutes les structures kibboutzniques réside, en réalité, dans l'IMPROVISATION. Et si nous restons dans l'ordre comparatif, ajoutons que, par rapport au "Living Theatre", le kibboutz, à travers sa fête, son théâtre, poursuit son expérience dans l'arène même de la vie quotidienne ; de sorte que la symbiose est un processus qui n'a jamais de fin.

Dans la tradition des fêtes de Pessah, il est écrit que les enfants d'Israël quittent l'état d'esclavage pour un nouvel état de libération – un travail forcé et très dur sous la coercition du pharaon auquel on s'arrachera pour rejoindre Moïse et la liberté qu'il propage. Le voyage et l'expérience du désert durèrent quarante années - le passage et la nomadisation sinaïtiques étaient indispensables pour l'élaboration d'un codex (lois que l'on nomme Mitzsvoth) - et pour la préparation du peuple à une **expérience théâtrale, magique et dramatique exceptionnelle.** Ce nouveau peuple, né dans le désert, affranchi de toute contrainte dominatrice, devait être limité dans son apprentissage de la liberté. Les limitations paraissaient essentielles pour sa protection. Lorsque, en effet, quelqu'un est dans une situation où la passion et le vouloir exercent, peu à peu, leur primat, il arrive qu'il

---

19 *Op. cit.* 8, 9 et dans d'autres articles.

20 Ouriel Zohar, "Un 'Living Théâtre collectif', inspiré par l'idéologie du Kibboutz", in *Théâtres du Monde*, Revue Interdisciplinaire de l'Université d'Avignon, Institut de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle, Faculté des lettres et des sciences humaines, No.7, pp. 201-209, (1997).
Ouriel Zohar, "Le théâtre comme un moyen pédagogique pour améliorer les relations judéo-arabes", in *Revue internationale de psycosociologie*, Ed. Prof. G. Amado, H.E.C.Editions ESKA, Vol. II - No.3, pp. 59-75, Paris, (1995).

21 *Op. cit.* 9.

s'asservisse à ses désirs. Or c'est ce qui se passa jusqu'au moment ou Moïse imposa les tables de la loi qui contenaient d'une part de dures lois et de l'autre la présence de Dieu – une apparition qui constitue l'événement dramatique, magique et théâtral le plus puissant et le plus spectaculaire de la théogonie du peuple juif. " Et le Mont Sinaï était tout fumant parce que, sur lui, était descendu Jéhovah dans le feu : et sa fumée montant comme la fumée d'un four, et toute la montagne tremblait violemment "[22].

Malgré cela, les enfants d'Israël refusèrent d'écouter Moïse ; ils forgèrent un veau d'or, un dieu matériel et visible qui présente une action théâtrale qui tient de la sorcellerie et de la magie. Pourquoi ? Cet événement immense et, au fond, d'une puissance indescriptible, était-il au-dessus des forces d'appréhension et de compréhension des hommes qui lui étaient contemporains ? Que penser de cette explication ? De nos jours on essaye, aussi, de dominer ses passions, ses mauvaises inclinations et quel Dieu visible et matériel avons-nous construit ? Nous serions tenté de voir le veau d'or sous la forme de l'influence occidentale et l'"American way of life" sur le théâtre en Israël, et, partant, sur celui du Kibboutz, spécialement au cours des dix dernières années. Cet ascendant empêche de réaliser le travail sur soi-même – cependant que Dieu représente l'être kibboutznick ou l'être national, ou encore l'étant intrinsèque de l'être un et individuel. L'étant et l'être constituant l'homme, nous sommes à la recherche d'une synthèse, et celle-ci pourra, peut-être, trouver son sédiment lorsqu'un autre ascendant se fera jour, plus proche et plus naturel, celui du monde oriental sur le Kibboutz. Ainsi que nous l'avons démontré dans notre étude sur la renaissance des fêtes[23].

"Ils ont construit des veaux d'or"... cette loi de Moïse était vraiment nécessaire si l'on étudie les structures fondamentales de la nature humaine analysée dans de nombreuses conférences qui s'inspirent également de la philosophie hindoue et de la Kabbale[24], (Voir aussi le travail de Peter BROOK dans le " Mahâbhârata ", " L'homme qui... " etc)

D'après cette étude, nous possédons, tous, deux natures: la nature inférieure, animale, " la *personnalité* " et la nature supérieure, la nature divine, sommeillant au tréfonds de chacun d'entre nous, que nous n'avons jamais pris la peine de développer et que l'on nomme " l'*individualité* ".

C'est le commencement de la confrontation intérieure – l'homme doit parvenir, un jour, à maîtriser sa personnalité, non seulement à l'intérieur de-lui même mais aussi dans le théâtre.

Pourquoi les lois des Mitsvoth[25] posent-elles toujours la question de l'existence de Dieu ? Parce qu'au-delà de ces lois, édictées par Moïse, il y a trois millénaires, il est possible de trouver les lois de la nature, et, entre les lois de la nature et les Mitsvoth il y a le **Sacré** qui est une force d'Inspiration grâce à laquelle on vit avec ou sans lois (ainsi de la danse spontanée à la fin de la fête au kibboutz, pratiquée encore aujourd'hui). Cette vie plus subtile, plus vaste, est à la base des lois universelles : le pont qui relie les laïcs et les religieux est le désir d'être heureux. Chez GORDON ce désir d'être heureux se réalise par le lien avec

22 EXODE : 19 (18).

23 *Op. Cit.* 8.

24 *Op. Cit.* 8.

25 613 lois de la religion juive.

la nature, qui est la lumière[26] de l'âme humaine. C'est là qu'il trouve les sources des lois de la nature – ces lois qui doivent diriger l'homme dans sa vie. Rappelons, une fois encore, que GORDON a cessé de pratiquer les lois mitsvothiques dans leur acception rituelle pour créer un cadre moral qui dépende uniquement de lui (de l'homme) et de son aptitude à choisir.

Ce désir du bonheur ressemble à celui de la liberté, le droit inaliénable de chacun d'entre nous. Chez Dieu, l'Etre universel, le droit et les lois, la liberté et le travail, la création et les fêtes sont UN. Le rôle de Moïse consistait à unifier les désirs et les contraires de son peuple pour un but commun. Mais ni ces lois fortes et dures ni ce grand événement **théâtral, magique et dramatique exceptionnel** dans le Sinaï ("Or tout le peuple voyait les tonnerres et les éclairs, et le son du cor, et la montagne fumante. Lorsque le peuple vit cela, alors il frémit et se tint à distance"[27]) n'ont apporté, et jusqu'à nos jours, un grand changement ! Quel théâtre grandiose et quels moyens munificents ! Feu, tonnerre, fumée, éclairs, musique de cor, voix très puissantes qui impressionnaient les cinq sens ! Et pourtant, il semble que cela n'était pas assez frappant pour les filles et les fils d'Israël ! Ils ne cessèrent de transgresser les lois. On peut se demander si un des plus grands événements du judaïsme générateur d'une nouvelle religion qui disposât de tous les moyens théâtraux – dans le désert – n'était pas suffisant ? Et pourquoi ne l'était-ce pour le peuple juif ? Parce que Moïse devait trouver des lois plus sévères encore que l'esclavage en Égypte. Les esclaves sortis d'Égypte étaient avides d'une "liberté absolue", avides de jouir de tous les degrés de cette liberté, fût-ce jusqu'aux confins de l'animalité. Aujourd'hui, trois millénaires plus tard, après avoir profité de tous les degrés de la "libération", nous avons atteint un nouvel état de besoin. Ainsi, tous les moyens sévères de Moïse, les rituels théâtraux et cérémonieux du mosaïsme qui président à la création du Kibboutz ne nous satisfont plus car ils sont extérieurs à nous-mêmes[28]. Nous recherchons plutôt une méthode, une discipline sacrée, une valeur essentielle pour le théâtre qui résulte d'une synthèse d'antinomies (athéisme et croyance, travail et liberté) qui nous apportera le merveilleux.

3) La synthèse de la pièce de théâtre de Moïse et de son peuple ; celle des religieux et des laïcs ; de l'individualité et de la personnalité = Dieu, l'acteur principal.

Outre le chef charismatique ayant donné aux Hébreux leur patrie, leur religion et leur loi, Moïse fut certainement aussi un mage, un démiurge, un homme possédant des connaissances magiques très pratiques et non pas théoriques et abstraites uniquement. Il avait des pouvoirs et il en fit la preuve en ouvrant la mer rouge pour le passage des Hébreux dans leur fuite loin des Egyptiens et en transformant le bâton de Pharaon en serpent, par exemple... Mais là où le magique rejoint le sacré, il fut l'âme de la résistance à l'oppression que subissaient les Hébreux, il les fit sortir d'Egypte et il fut surtout le chef qui unit leurs divers groupes en un même peuple autour du culte de Jéhovah. Il posa les éléments de base du monothéisme. Cet événement unique dans l'histoire des religions inspira de nombreuses créations artistiques et théâtrales regroupées sous le thème des "dix commandements" ou de "Moïse".

---

[26] GORDON : *L'homme et la Nature*, p.42. *op. cit.* 16.

[27] EXODE : 20 (18)

[28] Voir nos articles sur l'affranchissement de GORDON à l'égard des Mitsvoth.

THÉÂTRE OUVERT

« Théâtre Ouvert » : c'est le beau nom d'une association sise au cœur de Paris, cité Véron, tout près de la place Blanche. L'association existe depuis 1971 déjà. Depuis tout ce temps, elle poursuit tenacement, obstinément, une action en faveur du théâtre le plus contemporain. Elle bénéficie du statut convoité de Centre dramatique national (subventionné par le ministère de la Culture et la Ville de Paris), « label » qu'elle porte avec dignité, contrairement à quelques autres, qui en profitent pour se laisser vivre, deviennent gros et gras, sans seulement respecter leur cahier de charges en ce qui concerne la création d'œuvres d'auteurs de notre temps.

Le « lieu » où « Théâtre Ouvert » présente ses spectacles s'appelle « Le Jardin d'hiver », nom poétique rappelant l'art de vivre d'une autre époque. Le Moulin de la Galette et la Butte, aussi bien, sont à deux pas, le Moulin-Rouge tout à côté. Tout cela exhale un petit parfum Belle Époque. Apparence trompeuse. En fait, Valentin le Désossé est loin, et la Goulue. Loin aussi « la Nouvelle-Athènes » (comme on appelait autrefois le IXe arrondissement, tout proche), où les ombres de Delacroix, George Sand et Chopin, Alexandre Dumas et Gavarni ne hantent pas que le musée de la Vie romantique de la rue Chaptal.

Le théâtre du Jardin d'hiver n'est habituellement fréquenté que par une poignée *d'aficionados* d'une ingénuité incurable, qui se refusent de la façon la plus touchante à penser que le théâtre puisse être objet de consommation courante ou produit jetable comme un Kleenex. Misère de « Paris la Grande », misère de grand seigneur, de roi dépossédé! Les théâtres des Boulevards, les théâtres privés, le Saint-Martin, les Variétés, le Saint-Georges, le Gymnase, la Comédie de Paris et j'en passe, sont à quelques minutes à peine. Peu s'en faut que « Théâtre Ouvert » ne soit encerclé, enveloppé. Mais en son Jardin d'hiver il demeure, telle une sentinelle en faction. Il y en a que cet irréductible, aux portes de la cité, dérange. C'est qu'à l'exception de quelques autres poches de résistance (le Théâtre La Bruyère avec Stéphane Meldegg, l'Essaïon avec José Valverde, le Théâtre de la Bastille, le Théâtre de poche avec les Bierry, la Comédie-Italienne, dont Attilio Maggiulli a failli se voir expulser au profit d'un gérant de sex-shop), le théâtre est déjà pour bonne partie tombé aux mains des financiers, est miné par la frilosité, le vedettariat, les combines médiatiques. Au vrai, le « lieu » est emblématique. À l'entrée de la citadelle assiégée, « Théâtre Ouvert », depuis toujours, fait de la résistance.

Compagnons d'utopie

« Théâtre Ouvert » étonne, interpelle l'esprit. Ceux qui se battent pour le théâtre, quand bien même ils mènent le bon combat, pèchent assez rarement par un excès d'humilité ou de

réserve. Voyez le Théâtre du Soleil ou l'Académie expérimentale des théâtres : ils ne dédaignent pas de se donner eux-mêmes en spectacle. Et c'est bien là que se produit le coup de théâtre. Il faut que le public en soit venu à ne plus oser du tout s'aventurer en dehors des sentiers battus, qu'il ait développé un réflexe quasi pavlovien à ne plus obéir qu'aux incitations des médias. Car enfin, lorsqu'on retrouve un peu de sens rassis, qu'on ose reprendre un peu d'autonomie et regarder par soi-même, c'est tout un pan de l'histoire du théâtre contemporain qui se découvre.

Tout ce qui se veut innovant, expérimental, indépendant du sacro-saint critère du succès immédiat et de la rentabilité a été semé, a germé, a été pourvu de tuteurs et suivi avec l'attention, avec l'affection de vrais artisans au Jardin d'hiver. Au fil des années, Lucien et Micheline Attoun, qui le codirigent, en restant toujours étroitement à l'écoute de leurs « compagnons d'utopie », les auteurs, les acteurs, les metteurs en scène, ont su inventer une série de souples formules, souvent reprises à l'étranger, favorisant l'inspiration des uns et des autres sans l'encadrer, et portant progressivement les œuvres de l'idée première à leur réalisation sur le plateau. C'est ainsi qu'ont été mis au point la « mise en espace », conçue comme une première approche d'un texte inédit, choisi par un metteur en scène et présenté après deux semaines de travail, sans décor ni costumes, avec, éventuellement, la brochure à la main; les « Cartes blanches », qui permettent notamment à des auteurs, des metteurs en scène ou des acteurs confirmés de plaider en faveur de textes inédits de jeunes auteurs; la « Cellule de création » et les « Chantiers » qui donnent l'occasion aux auteurs de se familiariser avec le travail du plateau; la « Mise en voix », définie comme la toute première parution devant un public, à plusieurs voix, d'un texte nouveau.

Il suffit de feuilleter le catalogue des « tapuscrits » (mot récemment accueilli par le Larousse, créé à « Théâtre Ouvert » : ce sont des manuscrits publiés sans considération des impératifs commerciaux, diffusés avant tout auprès des professionnels) pour noter que pratiquement tous ceux qui comptent un tant soit peu dans le théâtre français contemporain ont fait leurs premières armes grâce à cette « Maison » si accueillante et amicale aux auteurs. Des manuscrits, « Théâtre Ouvert » en reçoit, bon an mal an, environ six cents. Quelque cent ont été publiés, avec l'aide du CNL et de la Société des auteurs et des compositeurs dramatiques. Parmi les dramaturges qui ont de la sorte été aidés dans la difficile rencontre d'eux-mêmes et de leur public, citons (très arbitrairement) : Jacques-Pierre Amette, Liliane Atlan, Enzo Cormann, Eugène Durif, Serge Ganzl, Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce, Eduardo Manet, Philippe Minyana, Noëlle Renaude, Jean-Paul Wenzel...

Cette activité capitale d'exploration et de production de textes inédits, fidèle à l'esprit de la collection naguère dirigée chez Stock, se prolonge dans toute une série de collaborations et de partenariats, *joint-ventures* toujours aussi peu asservies aux lois du marché : avec *France-Culture* (où Lucien Attoun est depuis longtemps producteur), des lycées, l'Université Paris-X, le Conservatoire, le Centre national du théâtre, et chaque année le festival d'Avignon, où parfois, à la Chartreuse, le vent de la contestation souffle par rafales.

Le Théâtre du monde

Cette énergie impressionnante est-elle au service de la création contemporaine de toute tendance ? La question a déjà été soulevée dans cette chronique : qu'arrive-t-il en France aux auteurs qui « ne pensent pas bien » (comme on disait du temps de Stendhal) ? Lucien Attoun, fort des prérogatives de tout directeur, répond : « Il est d'autres maisons, ils ont leur chance ailleurs. » Je suis, là-dessus, en total désaccord. Ces téméraires n'ont, chez nous, pas la moindre chance. Dans le milieu du théâtre, plus encore que dans celui de l'édition, le conformisme idéologique règne, l'encéphalogramme politique est désespérément plat. Une censure qui ne dit pas son nom sévit, induit inévitablement une autocensure. Tout un théâtre est mort-né, tout un répertoire n'est pas seulement conçu. Il court dans ce milieu un mot bien plaisant : « Il faut du talent pour écrire et du génie pour être joué. » Même avec du génie pour écrire, l'auteur qui « pense mal » sera *incomunicado* interdit de public.

« Le théâtre meurt du théâtre. Depuis plus de trente ans, tous les soirs, sur tous les théâtres, on joue la même pièce [...] Or cette pièce unique, qui porte mille titres différents, c'est la seule que les directeurs consentent à recevoir; c'est la seule aussi que les critiques consentent à louer. » C'est Octave Mirbeau qui le dit, il y a plus d'un siècle. Rien n'a changé, hormis les thèmes ressassés. À nouveau, le public se fatigue d'« être exposé à subir, par longues averses, la pluie monotone et lente de la littérature dramatique[1] ».

Convenons-en : après tout, seul l'avenir pourra juger de la sagacité avec laquelle aura été conduite l'exploration de l'écriture contemporaine. Mais la notion même de « théâtre ouvert » convie d'ores et déjà à un double constat : il y a aujourd'hui rétrécissement et brouillage.

Rétrécissement. De tout temps, de toute nécessité, le théâtre pratique sur « le théâtre du monde » une impitoyable mais salutaire découpe. *Theatrum* antique, décors simultanés de « mystères » médiévaux (naguère réinventés par Ronconi), *house* élizabéthain, salle à l'italienne, *corral* du siècle d'Or espagnol, et même « l'espace urbain » des spectacles populaires et carnavalesques, remis de nos jours à l'honneur par la « déferlante » du « théâtre de rue » : l'essence du « lieu théâtral » est d'être un microcosme. *Le Grand Théâtre du monde* (vers 1633) de Calderón procure la « leçon » (étymologiquement : la lecture), de rien de moins que le cosmos en son entier, le macrocosme.

L'homme y est conçu comme un protagoniste dans une pièce écrite et tout entière « dirigée » par Dieu. Aux uns les nobles, les « beaux » rôles et leurs riches attributs: monarque, puissant du jour, jeune beauté dans tout son éclat et parée des plus brillants atours. D'autres se voient « distribués » dans les rôles les plus ingrats : paysan, mendiant, presque également misérables. L'« action » est à peine entamée que déjà l'Auteur se transforme en « Spectateur-Juge » et exige de la troupe de ses acteurs qu'ils rendent compte de la manière dont ils ont joué sur la « scène du monde ». N'étaient-ils pas, en fin de compte, responsables de leur « jeu » ? N'étaient-ils pas doués de libre arbitre Alors, suivant qu'ils se sont bien ou mal acquittés de la conduite de leur vie, ils auront accès à la « scène véritable ». Car la vérité éclate : toute la vie humaine n'a été qu'un prélude, qu'un prologue. La véritable « action » va désormais se dérouler,

1 *Le Gaulois*, 20 juillet 1885.

au-delà de ce qui n'était à proprement parler que représentation, sur un tout autre plateau : celui d'après le Jugement, et sur un tout autre plan : celui du Salut.

Dans sa fulgurante brièveté - un seul acte, mais *auto* [acte] *sacramental* -, l'auteur espagnol concentre non seulement ce que nous nous contentons d'entendre aujourd'hui par « théâtre du monde », mais le tout du cosmos. Dans le cercle minime d'un « théâtre en rond », c'est le tout de l'homme en son théâtre et du théâtre de l'homme dans l'univers qui trouve place et s'ordonne. L'ouverture du théâtre passe par sa clôture même, le théâtre est l' « abrégé » du cosmos, le « chiffre » et la « signature » du divin. Il est la clé.

À notre époque, le « théâtre du monde » s'est vertigineusement rétréci. Presque tout le champ du regard est accaparé par le politique, le social. Trop souvent, le propos demeure tout au long au premier degré, se contentant de faire concurrence au document, au reportage, à l'incontournable téléfilm du soir. La scène de nos théâtres ne rappelle plus que de loin le rond magique, qui accueillait le tout de l'homme, et décantait, tamisait, purifiait, stylisait, refoulait sans merci tout superflu, tout bavardage, pour ne laisser entrer dans son espace, à l'origine sacré, que le fondamental, le crucial, l'absolu.

Il serait évidemment injuste, absurde, d'attendre de notre époque qu'elle renouvelle le miracle du siècle d'Or, qu'elle rivalise avec un art qui, même au Grand Siècle, n'a été éclatant que le temps de quelques décennies. Mais est-ce une raison pour offrir à notre délectation, de façon si répétitive, des névroses érigées en « vision du monde », un discours politique nourri exclusivement de *Libé*, un regard bien peu curieux de tout ce qui est outre notre petit hexagone et, sur le plan proprement dramaturgique, un resserrement, une frilosité, une clôture du même ordre : un langage décousu qui finit par être norme et conformisme, un imaginaire malingre, une action bien souvent réduite à l'imprécation, si même elle parvient à s'élever quelque peu au-dessus de brèves de comptoir (pour ne rien dire des *Côtelettes* moisies qui firent crier au génie de Bertrand Blier) ? Considéré globalement, et hormis le cas exceptionnel d'une pièce comme *L'Atelier* de Jean-Claude Grumberg (à la genèse de laquelle « Théâtre Ouvert » prit justement une grande part), ou de *Quai Ouest* de Bernard-Marie Koltès, le théâtre de notre temps se dilapide, s'époumone, s'essouffle et somnole. Il ne ménage plus un « rond » essentiel. Il tourne en rond.

Rétrécissement n'implique pas de toute nécessité appauvrissement. Mais ceci est incontestable : par rapport à tout le répertoire antérieur, toute une dimension est absente dans la production contemporaine.

Badins de la farce

D'un autre côté, *brouillage*. À partir des années 1960, le « grand théâtre du monde » passe pour l'essentiel par un « lieu » plus minimal, plus minuscule encore que l'aire de jeu le plus étroitement circonscrite du passé : la télévision. Cette micro-scène ouvre-t-elle, de son côté, sur la « scène de l'univers » ? Adoptons une perspective cavalière. Après la *Comedia* de Dante et le théâtre cosmique, total, de Calderon, un processus s'est engagé, d'éclatement, de désarticulation, de fragmentation, dont nous vivons aujourd'hui la fin (toute provisoire). Sans doute : aucune dramaturgie d'aucune époque n'a jamais procuré du monde sublunaire ni du

cosmos une *imago mundi* aussi parfaite, techniquement, que les « petites lucarnes » qui trônent dans nos salons et constituent, pour beaucoup, tout l'univers, tout leur théâtre. Mais jamais, non plus, le regard des spectateurs n'a été aussi décentré, distrait, affolé. Gavés d'images, en clair, cryptées, de « chaînes », de « câbles », de décodeurs, d'antennes paraboliques, nous sommes plus que jamais les « scrutateurs sans connaissance » et les « badins de la farce » dont parle déjà Montaigne. De moins en moins capables d'une attention un tant soit peu soutenue, nous regardons ce théâtre de la même façon, exactement, que nous vivons : en zappant. Le discontinu, l'émiettement, l'atomisation sont notre seconde nature.

Les esprits les plus « inquiets », mais aussi les plus pénétrants du temps de Calderon ont pressenti cette évolution, qui est allée s'accentuant, pour récemment s'emballer. John Donne, poète « métaphysique » anglais, prédit et résume dès le XVIIe siècle toute l'aventure d'une formule saisissante : *All coherence gone*, toute cohérence, toute cohésion - en fin de compte toute *unité* - s'en est allée. Et en effet : c'en est fini de la belle, peut-être trop belle « lisibilité du monde »; c'en est fini, surtout, chez le spectateur, de la faculté de bien regarder, de la disposition à contempler. *Théâtre*, après tout, dérive du grec *théaomai*, regarder.

Le temps, l'espace ont éclaté et le public a bien du mal à accepter leur « unité », accoutumé comme il l'est à suivre du regard la dernière sonde s'enfonçant dans l'infini, pour attraper aussitôt les cours de la Bourse de Tokyo, le charnier du jour au Rwanda ou dans l'ex-Yougoslavie, le dernier « roman du siècle » chez Pivot. Le monde n'est plus que « village planétaire », et les cultures, non plus même « métisses », mais « standard ». Une anthropologie millénaire, pierre angulaire de toute la culture occidentale, a de son côté volé en éclats : qu'est-ce qu'un « caractère » aujourd'hui ? Qui s'aviserait d'en « peindre » à la façon de Molière ou même d'Anouilh, de Montherlant, mort il y a à peine quelque trente ans ? Le langage a tout perdu de sa robuste et rassurante structure : on lui a fait son procès de la belle façon depuis les surréalistes au moins, au théâtre même Ionesco lui a porté le coup de grâce. Pour couronner le tout, Dieu, s'il n'est pas mort tout à fait, a opéré pour l'essentiel sa sortie de la scène.

Dans notre « théâtre du monde », tout est, non pas simplement à l'envers, mais kaléidoscopique, centrifuge, désarticulé, disloqué, explosé, tout s'entrechoque, se percute et se télescope. Si c'est encore là un « théâtre », c'est celui d'un vertige au gré, non plus d'une « musique des sphères », mais d'une harmonie de notre fait détraquée. Dans pareil environnement, et avec notre « art » de vivre cliniquement proche du *delirium*, quelles chances d'éclosion pour l'œuvre d'art, qui requiert, quoi qu'on nous serine, contemplation, concentration, infinie maturation ?

Une fois de plus, on constate que ce qui se passe sous nos yeux, dans le domaine des idées et des arts plus encore qu'ailleurs, résulte d'un travail souterrain s'étendant sur des siècles. Le théâtre, aussi bien, est un impeccable révélateur. Ce qui s'est joué, et qui explique le grand chamboulement contemporain, c'est la naissance, l'avènement d'un autre, d'un nouveau regard. Le destin du théâtre est-il celui de la peinture ? Pierre Assouline s'étonnait devant Gérard Garouste de pouvoir encore parler, en 2000, avec un peintre de peinture, de tableaux, de support, de pinceaux, de pigments, et lui demandait si « l'avalanche d'images qui s'abat sur le citoyen moderne » n'a pas modifié le regard du spectateur. « C'est, lui répondit le peintre, qu'aujourd'hui on ne veut pas voir la dimension universelle du mythe. On veut plus être dans le réel. Quand les artistes conceptuels traitent la mort, ils traitent la mort pour la mort. Ils traitent

du réel par le réel. Ils ne veulent pas dépasser la réalité. Ce qui les intéresse, c'est ce qui se passe dans une grande surface, le prix du camembert, des choses un petit peu terre à terre, du quotidien. On va vers une grande confusion. On souhaiterait redéfinir le champ de la peinture[2].»

Pour expliquer l'évolution du théâtre ici brossée à trop gros traits, c'est, de même, toute une archéologie du regard qu'il faudrait considérer.

En dépit de son « investissement » exemplaire, « Théâtre Ouvert » atteste, à tout prendre, l'occlusion, la désintégration progressives du « théâtre du monde ». Ironie du sort ? Que non pas! Belle obstination d'un homme et d'une équipe qui, « en un combat douteux », se refusent à croire que la scène puisse jamais devenir l'enjeu d'une « fin de partie » authentique, et le monde survivre sans son double salvateur.

Mais pourquoi terminer sur cette vision à la Goya ? Par un coup de théâtre ne peut-on en sortir ? Ce même siècle d'Or qui nous a plus haut servi de repère et d'étalon a aussi forgé cet adage tonique : « Le pire n'est pas toujours sûr. » Avec les moyens et surtout la foi qui les portent, Lucien Attoun et son équipe se trouvent devant un formidable défi : refaire de la scène un lieu de célébration (nul besoin de croire avec la ferveur d'un Claudel pour conférer au théâtre vigueur et souffle, le constituer en emblème de notre condition). Donner à nouveau à « reconnaître en la fable des Théâtres la montre des jeux de l'humaine fortune[3] ». En bref : se montrer plus fidèle encore à Jean Vilar, dont l'ombre tutélaire est déjà bien présente au Jardin d'hiver, et se souvenir de ces mots : « N'est-il pas bien inutile de placer un être humain en évidence, sur le piédestal de la scène, en pleine lumière, dans un silence total et par les trois coups réclamé, et lui faire représenter la parodie bavarde de l'homme[4]... ? »

Peut-être le « grand théâtre du monde », tel qu'il nous faut le traverser et y tenir notre partie, est-il plus que jamais énigme, labyrinthe, hiéroglyphe. Reste que de tant d'« articles décousus », de « fragments disjoints », l'art du théâtre seul est en mesure de révéler la trame et le dessin d'ensemble.

Louis VAN DELFT
Université de Paris-X-Nanterre

2 Interview de Gérard Garouste par Pierre Assouline sur *France-Culture*, dans l'émission «Première édition» du 10 janv. 2000.

3 Montaigne, *Essais*, III, 12.

4 *De la tradition théâtrale* [1955], Gallimard, coll. « Idées », 1966, p. 96.

L'IRRATIONNEL COMME FORME PHILOSOPHIQUE DU MAGIQUE

La notion de magie n'est pas très appréciée des philosophes. C'est qu'elle fait référence, avec d'autres notions comme la sorcellerie, le merveilleux, ou encore le mystère, le paranormal, le surnaturel, etc., à un domaine non philosophique, ou plutôt, anti-philosophique. On le sait, la tradition philosophique est en très grande partie marquée par l'importance de la raison et du rationnel. Aussi semble-t-elle exclure tout ce qui ne relève pas de cette dernière, tout ce qui est ou semble incompréhensible. Elle désignera ainsi philosophiquement par le concept d'irrationnel tout ce qui ne ressortit pas à la raison philosophique. On peut ainsi se demander quelles sont les formes que prend l'irrationnel en philosophie, mais aussi se poser la question essentielle de savoir si la philosophie peut intégrer en elle le problème de l'irrationnel ou, si l'on préfère, peut rationaliser l'irrationnel.

Les deux dimensions de l'irrationalité

Dans un entretien avec G.G. Granger (*Science et Avenir*, HS, n°56), on trouve une analyse où le philosophe nous permet de mieux comprendre la notion d'irrationalité, en dégageant en elle deux dimensions principales. Il explique qu'il existe en effet ces deux irrationalités que sont l'irrationalité dans la nature et l'irrationalité du fait de l'imagination, ce qui lui permet de décrire ensuite l'irrationalité de faits humains pour finir sur l'affirmation de l'inexistence d'une irrationalité en soi. Sa thèse est au fond qu'il n'y a pas d'irrationnel en soi, mais seulement pour une raison humaine imparfaite.

Le hasard apparaît ainsi comme un exemple de la première dimension de l'irrationalité, l'irrationalité dans la nature. Le hasard implique en effet une sorte d'anti-déterminisme, donc d'irrationnel, dans la mesure où la nature obéit normalement à des lois déterminées, compréhensibles par la raison. Mais cela ne veut pas dire pour autant qu'admettre le hasard, ce soit nier l'ordre de la nature. Le hasard n'implique pas l'inexistence du déterminisme. Comme l'a même montré Cournot, le hasard est « l'idée de l'indépendance ou de la non-solidarité entre diverses séries de causes ». Ce qui arrive par hasard semble donc arriver comme par magie, mais si la raison fait effort pour mieux saisir ce qui arrive réellement, elle comprendra que même le hasard repose en son fond sur l'idée de causalité.

L'exemple que prend ensuite Granger pour expliciter la deuxième dimension de l'irrationalité, c'est celui de l'OVNI. Ce dernier semble en effet par définition non identifié, c'est-à-dire non saisi par la raison. C'est qu'il est en fait saisi par l'imagination. C'est pourquoi l'OVNI est irrationnel, mais pas absurde. Il est inexplicable, mais sensé. C'est un phénomène qui a du sens car il n'est pas impossible. Il signifie en fait l'interrogation humaine sur le sens de la vie, sa place dans l'univers.

On le voit, il n'existe donc pas d'irrationnel en soi, car cette idée désigne en fait l'autre absolu de la raison. Mais l'irrationnel, ce n'est rien d'autre que la négation *de la Raison*. C'est bien alors la Raison elle-même qui avoue ses limites. En dernier ressort, l'irrationnel est bien toujours une hypothèse *de la Raison*.

La raison a-t-elle donc toujours raison ? En un sens oui, si l'on distingue entre raison et absence de raison et non entre bonne ou mauvaise raison. On n'a pas plus ou moins raison, mais on a alors raison ou on ne l'a pas. Mais en un autre sens, il semble qu'il soit nécessaire de reconnaître l'existence de l'incompréhensible, de l'inconnaissble, bref, de l'irrationnel. Peut-être une solution apparaît-elle si l'on admet que la Raison peut reconnaître rationnellement la défaite de la Raison (comme cela apparaît par exemple à travers l'expérience des paradoxes logiques, mathématiques ou autres). On est alors amené à se demander si la philosophie peut intégrer en elle l'expérience de l'irrationnel, ou bien si elle est à jamais condamnée à l'exclure hors du champ philosophique.

Irrationnel et « transcendement »

Un philosophe comme N. Berdiaeff s'est penché sur ce genre de questionnement, comme par exemple dans ses *Cinq méditations sur l'existence*. Il pose dans ce texte le problème d'une rationalisation de l'irrationnel. Il s'agit en fait de parvenir à une reconnaissance des limites de la raison, en se donnant les moyens de faire la part de la faiblesse de la raison, tout comme de la force de la raison. Sa thèse est en fait que l'irrationnel est ce que la raison doit intégrer dans son effort de connaissance.

Que peut donc être ce qu'il appelle une « connaissance rationnelle de l'irrationnel » ? Sans doute réside-t-elle dans une sorte de définition des limites de la raison, un peu à la manière de Kant qui a entrepris, dans sa *Critique de la Raison pure* de limiter les prétentions de la raison en matière de métaphysique. Il s'agira alors de savoir ce que l'on peut savoir (c'est la fameuse question de Kant : « Que puis-je savoir ? »). Et la réponse sera, pour le philosophe critique qu'est Kant, que nous n'avons accès qu'aux objets de l'expérience possible.

Il existe donc une véritable faiblesse de la raison, qui réside sans doute dans sa volonté de rationalisation exhaustive. Elle fait en fait par là la preuve de son incapacité à devenir son autre, à savoir l'irrationnel. Elle ne sait que rester sur le terrain de la raison, là où il faudrait dépasser ses limites, se transcender.

Mais cette faiblesse n'empêche pas sa force. La force de la raison réside en effet justement dans le transcendement. C'est ce que Nicolas de Cuse appelait la docte ignorance. Il s'agit d'une sorte de science du non-savoir. Savoir que l'on ne sait pas, n'est-ce pas la formulation de la sagesse selon Socrate, ou même, de façon plus moderne, selon Freud, qui préconise une prise de conscience de l'inconscient ?

Il reste que comme un philosophe l'affirme : « La question est toujours de savoir si en reconnaissant les difficultés de l'exercice de la raison on travaille pour ou contre la raison ». Dans un premier temps, on serait tenté de répondre qu'on travaille contre la raison, tant il est vrai qu'en reconnaissant les difficultés de l'exercice de la raison, on reconnaît du même coup son impuissance, ses limites. On met alors en valeur ce que la raison ne peut rationaliser, comme le mystère, l'origine, l'inconnu, l'occulte, le merveilleux, le magique, bref, l'irrationnel. On admet donc que la raison est imparfaite, que la rationalisation est incomplète. Toutefois, il semble que l'on travaille en même temps pour la raison, car l'on parvient à une délimitation des contours de la connaissance. L'homme sage n'est-il pas celui qui connaît ses limites, celui qui ne se laisse pas emporter par l'*hybris* de la raison ? C'est ce que nous amène à penser l'entreprise critique d'un philosophe comme Kant. On aboutit alors à plus de précision, de netteté, de clarté, donc de

certitude. En définitive, savoir que l'on ne sait pas, c'est toujours savoir quelque chose, ce qui est préférable à ne pas savoir si l'on peut savoir.

L'erreur n'est donc pas de faire preuve de raison, mais d'être trop rationaliste. Il faut parvenir à une véritable illumination du mystère irrationnel par la raison. Ainsi prendront sens les notions de magie, d'alchimie, d'astrologie, d'occultisme, de sorcellerie, de merveilleux, de superstition, de paranormal, de surnaturel, etc. La raison est d'autant plus forte qu'elle parvient au « *transcendement* ». Ce dernier est la réalisation la plus élevée de la connaissance, la *docta ignorantia*, la « connaissance apophatique » (Nicolas de Cuse, *De la Science du non-savoir*). La raison a une nature contradictoire : il faut avouer ce paradoxe.

Olivier ABITEBOUL
Lycée Masséna, Nice

NOTES DE LECTURE

Jean-Luc BOUISSON. ***Les Rapports de la musique et du duel dans le théâtre de Shakespeare***. Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2001. 498 pages. I.S.B.N. : 2-284 01997-8. Prix : 44,21 euros.

Il faut louer, pour commencer – car la lecture en est, du coup, agréablement facilitée –, la structure de cet ouvrage, et la méthode adoptée par Jean-Luc Bouisson qui, dans un beau souci d'équilibre et de clarté, permet au lecteur de situer d'emblée le théâtre de Shakespeare dans son contexte historique et lui rappelle les données esthétiques impliquées par la problématique de son étude. Puis il consacre l'essentiel de son étude, (en serrant le texte shakespearien au plus près – sans toutefois perdre de vue les nécessaires mises en perspective vers quoi oriente toute synthèse), aux rôles, significations et valeurs de la musique et du duel dans l'univers dramatique de Shakespeare. Il ramasse, enfin, avec perspicacité et sensibilité, les éléments majeurs permettant de dégager, dans la musique et le duel, un langage proprement shakespearien, faisant la part belle aux rapports du texte et du spectacle, à l'art du portrait et soulignant leur contribution à une expression dramatique originale.

C'est ainsi que, dans une première partie intitulée « **évolution et fusion de trois arts à l'époque élisabéthaine : le théâtre shakespearien, la musique et le duel** » (16-117), l'auteur évoque tout d'abord dans un premier chapitre, au sein de cette « société en mutation » qu'est la société élisabéthaine, l'évolution des mœurs qui conduit du guerrier et du chevalier à l'homme de cour et finalement au gentilhomme idéal qui, sur le modèle italien proposé par Baldassare Castiglione, réalise ce qu'il appelle « un équilibre parfait entre le musicien et le duelliste » – au risque parfois de devenir cet « Anglais italianisé » tant décrié à l'époque. Son deuxième chapitre, « l'art au service de l'art », montre comment, grâce à « leurs formes et leurs techniques variées, qui vont de la musique vocale à la musique instrumentale en passant par la musique de danse, du combat singulier à la bataille collective en passant par le match d'escrime », la musique et le duel s'intègrent à l'art dramatique ; il montre aussi comment ces deux arts permettent à l'action et aux émotions – qui sont l'essence même du théâtre – de s'exprimer, soulignent et même recréent pour un public, aussi friand de divertissement que réceptif aux leçons et enseignements prodigués par le spectacle, la précieuse sagesse d'une spiritualité renaissante (à tous les sens du terme).

La deuxième partie, la plus importante numériquement comme pour le poids de la démonstration (117-382) et que Jean-Luc Bouisson intitule « **rapports de force, rapports de courtoisie : pour une théâtralisation de l'harmonie** », est consacrée aux « expressions, significations dramatiques et symboliques de la musique et du duel dans le théâtre shakespearien ». En sept chapitres, il étudie notamment « le rôle structural de la musique et du duel » (son chapitre II) dans ce théâtre où il fait la part belle, en particulier – et avec un goût prononcé pour les couples oxymoroniques – à « l'amour guerrier » (*Troïlus et Cressida*) et au « duel amoureux » (*Les Joyeuses Commères de Windsor*), ce qui montre à quel point (soit dit en passant) il est difficile de dissocier les deux termes qui constituent

la base de sa recherche : il montre ainsi de manière convaincante (en s'appuyant sur des tableaux et diagrammes particulièrement éclairants) comment musique et duel jouent un rôle essentiel dans les pièces de Shakespeare et « occupent une place privilégiée dans son théâtre ». En étudiant la genèse de l'œuvre de Shakespeare, il démontre comment s'élabore « la mise en place d'une forme d'expression » nouvelle et comment musique et duel contribuent à « délimiter de façon précise et cohérente les différents genres dramatiques qui constituent l'univers scénique shakespearien », comment, en définitive, ils deviennent « des générateurs du ton dramatique » (chapitre III).

Si, en effet, dans les drames historiques, les combats sont rythmés – nous dit-il – au son « des tambours et des trompettes » (encore que la deuxième tétralogie apporte des nuances, parfois tragiques, parfois comiques, qui marquent une certaine évolution au sein du genre), on assiste, en revanche, dans les comédies, à « un détournement du duel par la chanson », c'est-à-dire que « si l'épée est tirée du fourreau, l'issue du combat n'est jamais fatale aux duellistes et la musique confère à la pièce des airs de fête et des accents d'harmonie ». Mais, dans les tragédies, amour et mort sont liés, « le monde semble sombrer dans la folie », les ballades prennent des accents tragiques et « seule, l'épée peut mettre fin à la folie du monde », en éliminant le mal au cours de duels sans merci qui viennent mettre un terme au désordre et au chaos.

Mais l'auteur montre fort bien – et c'est un des points forts de son travail – que cette topologie, qui offre des avantages de clarté manifestes, n'a rien de contraignant absolument et que, comme il le note très justement, « la richesse du théâtre shakespearien vient de cette interpénétrabilité des genres » que traduit la diversité de l'expression musicale et qu'évoque le traitement varié du duel. C'est ainsi que, souligne-t-il, « dans l'univers tragique, qui englobe les drames historiques et les tragédies, le duel est de moins en moins omniprésent », alors que dans les comédies et les drames romanesques, parallèlement, « l'emploi de la musique devient de plus en plus intense ». Et l'auteur, assurément, a tout à fait raison de signaler, alors, que « le duel, dont l'issue représentait le jugement de Dieu, est remplacé par la musique, symbole d'harmonie et de spiritualité », ces deux arts soulignant à leur manière le passage du sacré au spirituel et contribuant à « structurer la dimension spirituelle de l'œuvre du dramaturge ».

Les démonstrations paraissent dans l'ensemble justes et souvent fort convaincantes et Jean-Luc Bouisson montre fort bien, par ailleurs, au chapitre IV intitulé la « mise en abyme dramatique du monde élisabéthain » comment musique et duel mettent en valeur « la représentation de l'idéal chevaleresque et la dégradation du code de l'honneur », d'une part, la prise en compte, d'autre part, de l'amour courtois et du courtisan (« ce personnage qui, en temps de paix, détrône le guerrier »). Il souligne aussi les rôles respectifs de ces auxiliaires précieux que sont le duel et la musique, dans des tragédies comme *Hamlet* ou *Macbeth*, et dans des comédies ou drames romanesques comme *Le Songe d'une nuit d'été* ou *La Tempête*, pour évoquer la conception élisabéthaine du surnaturel. Et il est vrai que, dans ce domaine essentiel de l'univers dramatique de Shakespeare, la musique et le duel apportent une fois de plus leur contribution inestimable.

Mais c'est surtout dans l'évocation de « l'*Harmonia Mundi* et du chaos universel » (chapitre V) qu'il découvre et met en valeur la force emblématique de la musique et du duel. Pour le chaos, il évoque *1HenryVI*, *Troilus et Cressida*, et surtout bien sûr *Le Roi Lear* : il montre notamment comment la musique, « habituellement symbole d'harmonie, devient la voix du chaos » (les chansons du Fou du roi et celle d'Edgar) et comment « le duel réparateur » peut être synonyme de « retour à l'harmonie » (duel entre Edgar et Edmond).

On ne peut qu'apprécier aussi, au chapitre VI, « duel et musique privée : vers une intériorisation du drame », l'effort pour apporter la démonstration que « ces deux arts sont les instruments de l'introspection » et nous faire découvrir ce que l'auteur appelle les « reflets de l'âme ». Particulièrement, il montre de manière convaincante comment, dans *Jules César*, le dramaturge met le mythe du "duel musical", qui oppose Pan à Apollon, au service de la "démythisation" de l'*imperator*, « se dégageant du temps de l'Histoire » pour explorer le temps intérieur et le drame personnel du héros tragique. Et, dans *Hamlet*, il souligne avec raison, par exemple, que « la musique de pompe qui accompagne le roi usurpateur met en relief les bassesses de l'âme humaine, et les bribes de ballades qui donnent à Hamlet des airs de folie ne sont pas dépourvues de sens », révélant la vérité profonde du personnage.

Le chapitre VII, enfin, « fonctions cathartiques de la musique et du duel », montre comment sont marqués, par un jeu subtil d'alternances, d'oppositions et d'associations, les temps forts des pièces de Shakespeare, comment le dramaturge crée des moments d'émotion dramatique intenses, en jouant sur les ressorts aristotéliciens de la pitié et de la frayeur. Instruments au service de l'*anagnorisis*, musique et duel apparaissent aussi comme porteurs de toutes les vertus de la *catharsis*.

L'on se doit de dire que l'ensemble de la deuxième partie, malgré une inévitable tendance à reprendre parfois des arguments ou démonstrations déjà utilisés au cours de cette étude, et en dépit de certaines répétitions – inspirées sans doute par le louable souci d'appuyer l'argumentation et le désir estimable de persuader –, est riche d'éléments nouveaux, toujours illustré d'exemples choisis à bon escient et, en définitive, dans une large mesure, convaincant.

Dans la troisième partie de l'ouvrage, enfin, qui comporte un nombre conséquent de pages fort substantielles (383-457), l'attention se porte sur « **la mise en scène du texte** » pour faire ressortir à la fois « **écriture musicale et phrase d'armes** » (comme il est dit si justement). C'est en effet dans cette troisième partie que se dégage, avec toute son originalité, la quintessence de cette thèse qui affirme alors le rôle essentiel joué par la musique et le duel, au-delà et en deçà de la représentation, dans la texture et la contexture même de ce théâtre.

Jean-Luc Bouisson montre tout d'abord comment musique et duel sont « deux amplificateurs du sens » et non pas de simples accessoires ou ornements du divertissement. Si bien que l'on arrive, de manière sous-jacente à la mise en scène, à ce qu'on pourrait appeler une **mise en signe(s)** – et à quoi l'auteur attribue une valeur sémiotique incontestable – (le signe « tambours et trompettes » par exemple – nous est-il expliqué – traduisant le sens de la puissance et de la pompe royale, majesté et solennité). Mais l'auteur souligne aussi que musique et duel n'interviennent pas seulement à titre d'éléments constitutifs du divertissement spectaculaire, mais qu'ils « appliquent leur jeu aux mots et opèrent ainsi une subversion sémantique », faisant du texte même « un objet théâtral ». En outre, il les considère aussi comme les « métronomes de la prose et du vers shakespearien », c'est-à-dire qu'ils règlent le *tempo* du déroulement dramatique, lui impriment le rythme souhaité ou nécessaire, « mettent en relief les temps forts de l'action » (mais il prend soin de noter que « la formule rythmique varie en fonction du genre dramatique considéré » – ce qui nous vaut, par exemple, des marqueurs musicaux diversifiés selon la mesure accordée par les scènes de combat ou celles qui déploient la pompe royale, les scènes de méditation ou celles dont le rythme s'accorde aux pulsations du cœur, etc). Bref, il montre, avec talent, comment la structure rythmique, au fil des pièces, est complexifiée par la musique et le

duel. A cet égard le chapitre I de la troisième partie (« musique et duel : ou lorsque le texte devient spectaculaire ») est tout à fait satisfaisant.

On appréciera aussi l'effort, au chapitre II, pour démontrer que la musique et le duel « permettent également de dresser le portrait des personnages principaux ou secondaires, et de souligner les traits majeurs qui définissent leur caractère ». Notamment, dans les évocations faites de Jules César, de Coriolan, d'Antoine ou d'Othello, puis de Benedict, de Périclès ou de Prospéro, la distinction établie entre héros et antihéros prend tout son sens, toujours soutenue et illustrée par ce que l'on peut appeler « la fonction épiphanique » de la musique et du duel. De même, l'auteur a raison, semble-t-il, de souligner la part belle qui est faite à la femme, laquelle remplace le héros masculin dans ces pièces où, selon la belle formule employée, « la musique est utilisée comme une arme » (Cléopâtre dans *Antoine et Cléopâtre*), dans les comédies (Portia dans *Le Marchand de Venise*, Rosalind dans *Comme il vous plaira*), et quand le duel fait triompher l'amour (Viola dans *La Nuit des Rois*). L'auteur montre enfin, comment, bien souvent, le bouffon (Falstaff par exemple dans *Henry IV* ou *Les Joyeuses Commères de Windsor* – mais sans doute pas Feste dans *La Nuit des Rois* ?) aussi bien que le scélérat (Iago singulièrement – mais est-ce le cas d'Edmond dans *Le Roi Lear* ?) parodient ou subvertissent l'emploi de la musique et du duel.

Dans le chapitre III, Jean-Luc Bouisson tente, avec maestria, la gageure de démontrer que « le texte *devient* musique et duel », que « le texte devient polyphonique, développant tout un réseau de réverbérations et d'oppositions », et l'auteur illustre son propos en évoquant *Troilus et Cressida* ou *La Comédie des Erreurs* où « les voix des jumeaux se superposent ou s'opposent, s'entrecroisent comme dans une pièce contrapuntique ou un duel ». Il avance aussi que musique et duel deviennent à la fois langage et images, de concorde et de discorde, certes – ce qui nous ramène à une vision traditionnelle de ces deux arts, mais après un long détour qui nous aura permis d'en mesurer les immenses possibilités, d'en expérimenter les fonctions multiples, d'en évaluer la souplesse et la vigueur, sous des formes diversifiées et selon des structures et des rythmes toujours adaptés et accordés à la signification supérieure qu'ils véhiculent. Ils contribuent, en effet, par l'aspiration à l'harmonie qu'ils tendent à susciter, à évoquer cette quête spirituelle que tout le théâtre de Shakespeare atteste, et à apporter une manière de réponse esthétique à cette quête toujours recommencée.

Solidement documenté, argumenté de manière convaincante, richement illustré d'exemples éclairants, présenté avec méthode et un sens réel du détail qui n'exclut jamais le recul et la hauteur de vue (nécessaires à une appréhension scrupuleuse et une compréhension généreuse du texte shakespearien), rédigé enfin avec clarté et sans inutile et fâcheuse tendance à jargonner, ce travail fait preuve d'une attention passionnée à l'œuvre étudiée en même temps que d'une volonté d'exploration minutieuse jamais prise en défaut, d'une vigilance au détail – que nécessite la rigueur de l'analyse – en même temps que du regard panoramique – que requiert manifestement l'esprit de synthèse.

Avec ce livre, riche et agréable à lire, Jean-Luc Bouisson apporte véritablement une contribution importante à l'étude du théâtre de Shakespeare.

Maurice ABITEBOUL
Morières-lès-Avignon, mai 2003

Edoardo ESPOSITO. ***Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo.*** Toulouse, Editions Universitaires du Sud, 2002. 375 pages. ISBN : 2 – 7227 – 0097 – 2.

L'auteur, membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde* depuis de nombreuses années, nous avait déjà habitués à traiter du théâtre d'Eduardo De Filippo et avait ainsi permis à nos lecteurs d'apprécier, notamment dans les numéros 2 (1992), 3 (1993) et 4 (1994) de la revue, des études portant diversement sur « la Naples universelle », « l'art de la comédie » ou encore « l'art d'une certaine forme du mélodrame napolitain » dans le théâtre d'Eduardo De Filippo.

C'est aujourd'hui un travail de synthèse que nous présente Edoardo Esposito dans cet ouvrage qui nous propose une approche critique globale du théâtre d'Eduardo De Filippo. Les trente-neuf pièces qui composent la totalité de l'œuvre théâtrale d'Eduardo De Filippo sont en effet examinées ici de manière à mettre en évidence « *l'exploitation originale des registres linguistiques napolitain et italien* » et ce « *en vue de reconstituer le système culturel qui marque constamment le comportement des personnages* ».

Edoardo Esposito définit clairement l'objectif qu'il s'est fixé : « *L'analyse ponctuelle d'une grande partie des pièces constitue l'étape préparatoire en vue de la définition d'un certain nombre de thèmes porteurs de sens, dans l'optique de la recherche, tels que la famille, le domaine des croyances, les traditions et le jeu. Ces thèmes font l'objet ensuite d'une systématisation critique situant chacun d'entre eux dans le cadre d'une problématique historique et sociale qui exerce une influence considérable sur les formes d'expression et la poétique théâtrale de l'auteur* ».

En cinq grands chapitres, Edoardo Esposito se livre à l'exploration méthodique de l'œuvre théâtrale d'Eduardo De Filippo, qu'il considère, comme il l'annonce dès l'abord, comme « *reflet d'un système culturel* » – qui met en relation culture, mentalité et identité. Sont ainsi passées en revue et analysées, tout d'abord, les pièces du corpus : pour chacune d'entre elles, présentée avec un soin minutieux, est fournie une « grille thématique » apportant commentaires et précisions sur le genre dramatique, les personnages principaux, le milieu social, le lieu, la durée de l'action, l'état initial, les thèmes, l'état final, les didascalies et la langue. (Après l'analyse descriptive de vingt-deux pièces essentielles, est fournie la présentation succincte des dix-sept pièces restantes, pièces qui ne font pas, comme les précédentes, l'objet d'une analyse ponctuelle, « *leurs contenus respectifs n'apportant pas d'éléments considérablement nouveaux* ».)

Cette approche descriptive constitue la première étape, fondamentale assurément, d'une recherche qui a, cependant, des ambitions affirmées d'une plus grande portée encore : « *procéder à une systématisation à la fois statistique et thématique du matériel relevé* ». C'est en effet dans le cadre de cette seconde étape que se situent « *des réflexions critiques sur les couches sociales auxquelles appartiennent les personnages et sur les valeurs qu'elles véhiculent* ». Apparaît, à ce stade, d'une importance capitale le support de la documentation historique et d'études portant sur la spécificité de la réalité napolitaine (la rubrique intitulée « Naples et *napolitude* » est, à cet égard, particulièrement éclairante, pp. 298-308). De même plusieurs rubriques constituent ici un apport fort enrichissant comme, par exemple, celles consacrées au « domaine des croyances » ou aux « traditions ».

Cette étude a le grand mérite, entre autres, de souligner, d'évoquer et d'interpréter tout ce qui a trait à l'univers mental de Naples à une époque allant à peu près du début du siècle dernier jusqu'aux années soixante-dix, « *au cours de laquelle l'écriture de De*

Filippo se montre particulièrement sensible à la portée des bouleversements provoqués par la Seconde Guerre mondiale sur les consciences ». Surtout, ce que souligne cet ouvrage, c'est que se fait jour, à travers les multiples manifestations de la culture napolitaine telle qu'elle apparaît dans le théâtre d'Eduardo De Filippo, la notion d'**identité culturelle** « *en tant qu'ensemble englobant des aspects qui caractérisent de façon assez systématique une sorte de profil de base de la culture napolitaine examinée* ».

L'ouvrage, d'une présentation claire et précise, est complété, comme il se doit, d'une bibliographie (en six points) et d'un index des noms cités, autant d'outils précieux dont on ne saurait méconnaître l'importance.

Mentionnons pour finir que cet ouvrage – où l'auteur sait faire preuve autant de pénétration que de finesse, de clarté que de méthode, et qui satisfera sans nul doute aussi bien le spécialiste intéressé par un travail de recherche exigeant que l'honnête homme simplement concerné par la chose théâtrale, ou encore l'étudiant soucieux de se documenter – s'inscrit dans un projet plus vaste, le présent ouvrage ne constituant en fait que le premier volet d'un travail de recherche sur l'œuvre de De Filippo, le second volet devant concerner plus spécifiquement la dimension esthétique de la théâtralité. Nous attendons, bien sûr, impatiemment l'accomplissement de ce projet.

Maurice ABITEBOUL
Morières-lès-Avignon, avril 2003

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). Son dernier ouvrage, *Fragments d'un discours philosophique*, est en voie de publication. 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.

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).

Jean-Luc BOUISSON

Professeur certifié à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université d'Avignon intitulée *Les rapports du duel et de la musique dans le théâtre de Shakespeare* (1998), publiée aux Presses Universitaires du Septentrion (2001), et de quelques articles sur le théâtre shakespearien parus dans *Théâtres du Monde* et *Mythes, Croyances et Religions*. Responsable administratif de la revue *Théâtres du Monde*.

Véronique BOUISSON

Professeur d'escrime à Avignon. Championne de France en titre et vice-championne du monde d'escrime artistique, elle se spécialise dans l'escrime de théâtre. Elle prépare actuellement une thèse de doctorat sur l'escrime de spectacle dont elle étudie l'historique, la théorie et l'esthétique à travers les âges. Elle est fondatrice d'un centre de recherche sur l'escrime ancienne et de spectacle et directrice de la revue *Duel en scène* dont le premier numéro paraîtra dans le courant de 2003.

Jacques COULARDEAU

Professeur agrégé. ATER à l'Université de Perpignan, il enseigne dans le domaine du Tourisme et du Multimédia.

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 consacre sa recherche à la linguistique anglaise et à la formalisation mathématique des opérations de langue, à tout le domaine de la littérature anglaise et américaine, en particulier la littérature fantastique, la littérature noire et la littérature dramatique ainsi que dans le domaine de l'approche critique de la musique lyrique et liturgique du Moyen Age à nos jours. Il vient de publier une édition bilingue de poèmes de T. S. Alex. 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.

Carole DUCROCQ

Titulaire d'un DEA intitulé « Le Diable, les démons et le démoniaque dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or (étude morphologique et historico-psychologique ». Elle prépare actuellement une thèse de Doctorat à l'Université de Picardie Jules Verne (Amiens).

Emmanuelle GARNIER

Maître de conférences de langue et littérature espagnoles à l'Université de Toulouse-2.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université de Toulouse intitulée *La versification dramatique au Siècle d'Or : approche fonctionnelle fondée sur l'étude de vingt pièces de Lope de Vega (1610-15)*. A publié plusieurs articles sur Lope de Vega et le Siècle d'Or. Collabore avec le GESTE (Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol) de l'Université de Toulouse et l'AISO (Association Internationale sur le Siècle d'Or). Responsable de la « *Noticia de Francia* » de la revue *Criticon*. Elle est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

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).

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.

Laurence QUICHAUD

Enseigne la langue et la civilisation chinoises dans des écoles de commerce.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université de Paris-VIII (Laboratoire d'ethnoscénologie) intitulée « L'organicité du *performer* dans un théâtre rural chinois : le *dixi* du Ghizhou ». Membre du Laboratoire d'ethnoscénologie. Anime une association « Amitiés Aquitaine-Chine » pour promouvoir les échanges culturels entre les deux pays. Travaille actuellement sur les parallèles entre la spécificité du théâtre chinois et les particularités de l'écriture chinoise.

Sylvie RICCI

Prépare une thèse de Doctorat d'Etudes Romanes (Italien) intitulée *Le sentiment amoureux dans les Traités de la Renaissance italienne*, le corpus étant constitué des œuvres de Baldassare Castiglione, Pietro Bembo, Mario Equicola, Leone Ebreo et Francesco Cattani da Diacceto (soutenance en 2003). Auteur de plusieurs articles sur Luigi Groto, Tomasso Campanella et Francesco Cattani.

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* (Nart), *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 Garda 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 THÉÂTRE JADIS : THEMES ET TYPES DU « SIÈCLE 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'Odön 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 THÉÂTRAL

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'AGE 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 ANDRES :

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 ANDRES :

Rire médical et médecine du rire dans les Comedias de Lope de Vega.

Michel AROUIMI :

Le « chien de Tobie » : le rôle idéal du Bouffon du *Roman comique.*

III. MARGES ET MARGINALITÉS

Aline LE BERRE :

La démythification de la virilité dans *Le Précepteur* et *Les Soldats* de J. M. R. Lenz. : entre marginalité et intégration..

Richard DEDOMINICI :

L'horreur et l'héroïsme : double aspect d'une marginalité dans *Le Trouvère* de Giuseppe Verdi.

René AGOSTINI :

La Charrue et les Étoiles de Sean O'Casey : en marge d'une révolution, ou la Révolution en marge.

Emmanuel NJIKE :

La dérive de l'engagement politique dans *Les Mains sales* de Jean-Paul Sartre

Brigitte URBANI :
Musique, génie, folie : *Novecento Pianiste*, de Alessandro Baricco.

IV. TRADITIONS, INNOVATIONS, DÉRIVES...
Georges VOISSET :
De part et d'autre de René Ghil : ombres insulindiennes sur les scènes francophones
Françoise QUILLET :
Les échanges interculturels dans le théâtre européen du XXème siècle : dérive ou désorientation?
Ouriel ZOHAR :
Les éléments du sacré dans le théâtre au Kibboutz
Louis VAN DELFT :
Le théâtre en feu

V.. POUR CONCLURE...
Olivier ABITEBOUL :
La norme et la marge

SOMMAIRE DU NUMERO 9 : ***VOYAGES ET VOYAGEURS AU THÉÂTRE***

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Voyages et voyageurs au théâtre

Théa PICQUET-STELLA :
Voyages et voyageurs dans le théâtre du Cinquecento : *La Pellegrina (La Pèlerine)* de Girolamo Bargagli
Maurice ABITEBOUL :
Voyages et voyageurs dans *Hamlet* de Shakespeare
Jean-Luc BOUISSON :
Périclès de Shakespeare : « aventures et fortunes » d'un Prince voyageur.
Emmanuelle GARNIER :
Dire le voyage dans *la Doncella Teodor* de Lope de Vega
Christian ANDRES :
Aspects astrologiques dans le théâtre de Cervantes et de Lope de Vega
Aline LE BERRE :
Voyage, mythe et réalité dans *le Grand Cophte* de Goethe
Anne BOUVIER CAVORET :
Dans *Ruy Blas*, de Victor Hugo, Don César de Bazan, voyageur
Georges BARTHOUIL :
L'Apollonide de Leconte de Lisle : adaptation ou re-création de *l'Ion* d'Euripide ?
Michel AROUIMI :
La Bohême en fusion de Claudel et Kafka
Carole RODIER :
Errance et déshérence : la fin du voyage ou le dernier voyage dans *Death of a Salesman (Mort d'un Commis Voyageur)* d'Arthur Miller
Annick CIZEL :
Porgy and Bess à la conquête de l'Europe : mirages d'intégration raciale au cœur

de la guerre froide

Brigitte URBANI :

Voyages au bout de la vie : deux textes de Gérard Gélas

Jean POITEVIN :

Voyages créatifs : Sham's et « Leconte de Lisle »

Ouriel ZOHAR :

Amnon Shamosh, homme de théâtre au Kibboutz, et le bon usage des voyages

Louis VAN DELFT :

Dario Fo : Arlequin Prix Nobel

Olivier ABITEBOUL :

Nomadisme et sédentarité de la pensée

*SOMMAIRE DU NUMERO 10 : LA **PROMESSE ET L'OUBLI AU THÉÂTRE***

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : La promesse et l'oubli au théâtre

Théa PICQUET-STELLA :

L'Andria de Nicolas Machiavel : la promesse de Mariage

Maurice ABITEBOUL :

La mélancolie dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains : promesses trahies et oubli des valeurs spirituelles

Jean POITEVIN :

Les promesses oubliées de Richard III

Jean-Luc BOUISSON :

Fautes et promesses d'oubli dans *Le Roi Lear*

Emmanuelle GARNIER :

Le parjure comme ressort du comique dans *La Bague de l'Oubli* de Lope de Vega

Christian ANDRES :

La promesse et l'oubli dans *El Perro del Hortelano* (1618) *(le chien du jardinier)* de Lope de Vega et *El Burlador de Sevilla* (1630) *(l'Abuseur de Séville)* de Tirso de Molina

Perle ABRUGIATI :

La promesse et l'oubli dans *La Locandiera* de Carlo Goldoni La main de Mirandoline

Aline LE BERRE :

Promesse et oubli, une interrogation sur la morale dans *Clavigo* de Goethe

Richard DEDOMINICI :

Serments, parjures, trahisons et châtiments dans l'opéra italien du XIXe Siècle

Emmanuel NJIKE :

« Un nouveau jour plein de promesse se lève sur Argos » Propositions pour une suite apocryphe à *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre

Carole RODIER :

L'instant exhale ses promesses d'oubli dans *En attendant Godot* et *Fin de Partie* de Beckett

René AGOSTINI :

A propos de *la Société de Chasse* deThomas Bernhard

Ouriel ZOHAR :

L'oubli et la promesse de la joie traditionnelle dans le Théâtre Collectif au Kibboutz

Michel AROUIMI :

Le Secret du Théâtre sous la caméra d'Orlow Seunke.

Louis VAN DELFT:

Un certain oubli du théâtre

Olivier ABITEBOUL :

Vouloir oublier

SOMMAIRE DU N° II *(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 Œufs de l'autruche d'André Roussin (1948) ou les invectives d'un bourgeois prétentieux 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 Tenessee 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)

*SOMMAIRE DU N° 12 (2002) **RÊVES ET CAUCHEMARS AU THÉÂTRE***

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Rêves et cauchemars au théâtre

Théa PICQUET :

Pietro Aretino, *Il Marescalco* : rêve d'une nourrice, cauchemar d'un fils

Françoise QUILLET :

Le pavillon aux pivoines (Mudan Ting) ou le rêve de Du Liniang

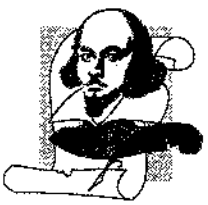
Maurice ABITEBOUL :

La dimension onirique dans le théâtre de Shakespeare : du monde du rêve au rêve du monde

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

Josée NUYTS-GIORNAL :
Henri V ou l'entre-deux songes, portrait d'un prince humaniste
Christian ANDRÈS :
Un aspect du rêve dans la *Comedia* de Lope de Vega
Michel AROUIMI :
Marivaux rêve
Aline LE BERRE :
Rêve et réalité dans *La petite Catherine de Heilbronn* de Kleist
Mireille MAGNIER :
P.B. Shelley : *The Cenci*
Marie-Françoise HAMARD :
« Rêves et cauchemars au théâtre » : Le théâtre onirique de Maurice Maeterlinck
Richard DEDOMINICI :
Rêveries symbolistes et symboles oniriques dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio
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
Michel DYE :
Fantasmes et imaginaire dans *L'Ombre* de Julien Green
René DUBOIS :
Mythes et limites du rêve américain chez Albee dans *The American Dream, Who's Afraid of Virginia Woolf, A Delicate Balance*
Brigitte URBANI :
Les « rêves énormes » de Dario Fo
René AGOSTINI :
La rêverie de la mémoire dans *La danse des moissons* de Brian Friel
Ouriel ZOHAR :
Du mythe du *Golem* aux rêves et cauchemars de la science-fiction : enjeux symboliques et recherche théâtrale
Louis VAN DELFT :
Les spectateurs de la vie
Jacques COULARDEAU :
Rêves et cauchemars, les créatures de la nuit
Olivier ABITEBOUL :
Rêves et cauchemars... de philosophes



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

Dépôt légal : mai 2003
I.S.S.N : 1162 - 7638
Prix : 17 Euros

Imprimerie OFFTA - Avignon - 04 90 82 27 88