Cahier n° 14 - 2004

# THEATRES DU MONDE

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

# TRADITION ET MODERNITÉ 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-François PODEUR

**Comité de Lecture**

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

**Comité de Rédaction**

Maurice Abiteboul (Avignon)
Olivier Abiteboul (Nice)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Michel Arouimi (Dunkerque)
Jean-Luc Bouisson (Avignon)
Richard Dedominici (Nice)
Edoardo Esposito (Avignon)
Emmanuelle Garnier (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 Bourne-Taylor (Oxford, GB)
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 euros (ou 13 euros pour étudiants)
Prix de la revue au numéro : ⇨ 17 euros (ou 11 euros 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 (format RTF ou DOC) 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° 14 (2004)

# TRADITION ET MODERNITÉ AU THÉÂTRE


Maurice ABITEBOUL p. 5
Introduction : Tradition et modernité au théâtre

Théa PICQUET p. 19
Tradition et modernité dans le théâtre du *Cinquecento* : *La Courtisane* (*La Cortigiana*) (1534) de L'Arétin

Véronique BOUISSON p. 31
L'évolution de l'épée au cours des âges et son rôle dans le théâtre de Shakespeare : tradition et modernité

Maurice ABITEBOUL p. 47
Shakespeare entre tradition et modernité

Jean-Luc BOUISSON p. 71
*Beaucoup de bruit pour rien* (1598) de Shakespeare : la tradition romanesque brocardée

Christian ANDRÈS p. 93
L'*arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega ou des rapports de l'ancien et du nouveau

Aline LE BERRE p. 105
La figure paternelle dans *Intrigue et amour* (1784) de Schiller : entre tradition et modernité

Richard DEDOMINICI p. 123
*Le Voyage à Reims* de Gioacchino Rossini : apothéose de la tradition lyrique et innovation dramaturgique

Richard DEDOMINICI p. 135
Vu sur scène : *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner à Baden-Baden (janvier 2004)

Eric LECLER p. 139
La voix unique de *L'Eve future* (1871) de Villiers de l'Isle-Adam

Marie-Françoise HAMARD p. 147
Tradition et modernité au théâtre : une tentative scénique de Rainer Maria Rilke

Michel AROUIMI p. 161
Le verbe démembré de Claudel

Emmanuel NJIKE p. 177
Molière ressuscité par un auteur du Boulevard : *Jean-Baptiste le mal-aimé* (1944) d'André Roussin

Josée NUYTS-GIORNAL p. 191
Modernisme et tradition, échos d'un humanisme militant

Maurice ABITEBOUL p. 201
Que reste-t-il du *Hamlet* (1600) de Shakespeare dans *Hamlet-Machine* (1977) de Heiner Müller ?
Brigitte URBANI p. 213
Les « Marie Stuart » italiennes : de la Contre-Réforme au féminisme
Emmanuelle GARNIER p. 229
Aux filles du temps : une approche de la temporalité dans *Como si fuera esta noche*, de Gracia Moralès
Ouriel ZOHAR p. 245
Le passage du théâtre de la fête au Kibboutz vers un théâtre moderne
Jacques COULARDEAU p. 253
Régénérer la tradition ou *Traditions are very hot potatoes*
Louis VAN DELFT p. 285
*Theatrum Mundi* revisité
Olivier ABITEBOUL p. 295
Pérennité et modernité de la métaphysique

NOTICES SUR LES AUTEURS p. 299
SOMMAIRES PRÉCÉDENTS p. 305

# TRADITION ET MODERNITÉ AU THÉÂTRE

*A chaque effondrement des preuves le poète*
*répond par une salve d'avenir*
René Char

*Dans le progrès, dans l'innovation, si*
*tranchants soient-ils, le passé est présent*
George Steiner, *Maîtres et disciples*

Chaque époque se nourrit de traditions, assoit sa permanence sur des rites, respecte peu ou prou les us et coutumes auxquels l'a formée une longue habitude, observe règles et conventions, au nom d'un passé et d'une mémoire qui fondent son présent. Et en même temps, tournée vers un avenir forcément incertain, s'ouvrant sur des horizons inconnus, elle est soumise à de nécessaires mutations, subit des métamorphoses inouïes et aspire à connaître des changements, connaît parfois des bouleversements, qui la feront entrer de plain-pied dans la modernité. C'est l'ère des transformations radicales et des ruptures brutales, souvent des révoltes et des contestations, quelquefois des révolutions.

Quand il est question de littérature, et particulièrement de littérature théâtrale, les rapports entre tradition et modernité s'avèrent encore plus complexes. Il peut y avoir en effet opposition absolue entre les tenants d'une tradition confirmée et ceux d'un mouvement qui a pour objet de s'affranchir d'un passé qu'il juge suranné et sclérosant : combien de « querelles des Anciens et des Modernes » ont, au cours des âges, mis en présence les partisans de l'un et l'autre camps ? Il peut y avoir aussi, dans l'accomplissement même d'un hypertexte, la reconnaissance implicite de la dette contractée à l'égard d'un hypotexte, toujours vivant – quoique modifié et adapté – et dont la vigueur s'affirme dans la violence rebelle de son rejeton : c'est la question des sources et de l'inspiration qui est ici posée – et l'on peut à bon droit s'interroger : « Que reste-t-il de l'hypotexte dans l'hypertexte ? ». Loin de l'opposition si évidente qui semble naître de la comparaison entre tradition et modernité, on peut encore observer parfois une continuité latente entre ces deux tendances, une forme de passage de témoin entre deux moments : le temps de la tradition – qui s'enfonce insensiblement dans un passé qui peu à peu l'absorbe – alors que s'installe discrètement, presque modestement, en oubliant lentement certaines des leçons reçues naguère – pour donner toutes ses chances à une *vita nuova* –, le temps de la modernité. Y aura-t-il – sera-t-il même possible qu'il y ait –, en fin de compte, victoire totale de la modernité et défaite absolue de la tradition ? Y aura-t-il ouverture sur une modernité lucide et honnête, capable de signer sa *reconnaissance de dette* envers une tradition dont elle ne s'émancipe qu'avec gratitude ? Y aura-t-il plutôt renouvellement par adaptation progressive, par **glissement**, sans heurt ni bouleversement, vers une modernité prête dès sa naissance à devenir elle-même tradition, parce que c'est dans l'ordre des choses ? Les quelques études qui suivent vont tenter de répondre, diversement, à ces questions qui montrent bien, dès l'abord, toute la modernité de la tradition.

**Théa Picquet** consacre son étude, dans le cadre du théâtre du *Cinquecento*, à la comédie de l'Arétin, *La Courtisane*, datant de 1534. Elle rappelle que « la comédie du *Cinquecento* puise ses thèmes et ses techniques aux sources des comédies latines de Plaute et de Térence, qu'elle enrichit de sujets et de procédés empruntés à la riche tradition de la nouvelle ». Son propos est de montrer comment, dans *La Courtisane*, « la tradition est malmenée pour un effet de modernité et même de polémique ». Pour commencer, « les normes de la comédie sont codifiées » (le décor aussi bien que la typologie des personnages), « quant aux procédés comiques, ils sont largement repris des Anciens » (comique d'action avec déguisements et quiproquos, comique de gestes avec grimaces et coups de bâton), « la thématique comique, quant à elle, étant plutôt restreinte ». S'il y a modernité, c'est par la brèche du langage qu'elle s'engouffre car « c'est par le langage que la création trouve une certaine liberté ». Ainsi *La Courtisane* s'inscrit bien dans la tradition, aussi bien par son décor (« l'espace urbain est bien identifiable ») que par ses personnages typiques (l'entremetteuse, l'amoureux transis, le mari trompé, l'homme d'Eglise, le pédant, etc.). On n'est jamais très loin, en fait, de l'imitation des Anciens. Mais, par certains côtés, *La Courtisane* s'éloigne quelque peu de la tradition, l'auteur manifestant assez souvent « son intention de bouleverser les habitudes littéraires et de contrevenir aux normes » (l'originalité de l'Arétin réside notamment dans le recours à une double intrigue et dans la place importante réservée « au petit peuple, aux artisans, aux marchands ambulants et aux domestiques »). Surtout, « c'est la présence du personnage de Pasquino – porte-parole des récriminations populaires – [d'où cette forme de raillerie bouffonne ou de facétie satirique appelée "pasquinade"] qui souligne la rébellion de l'auteur ». On a certes là affaire à « la forme la plus osée, à l'avant-garde en quelque sorte, de toute littérature démystificatrice » car « le but premier de l'Arétin semble sa volonté de choquer le public en ne respectant ni la tradition littéraire ni les conventions sociales » (sur l'honnêteté des femmes, sur les mœurs, bonnes ou mauvaises, sur les dogmes de la religion, sur l'hérésie et les blasphèmes). En définitive, par sa façon de « bouleverser les traditions littéraires du *Cinquecento*, d'intégrer et de dénoncer l'actualité de son temps », l'Arétin se révèle être un auteur qui sut faire la part belle à la modernité.

**Véronique Bouisson**, se plaçant dans la perspective de la relation entre tradition et modernité, examine « l'évolution de l'épée au cours des âges » et, particulièrement, « son rôle dans le théâtre de Shakespeare ». Dans une première partie, plus historique et plus technique, elle montre comment, « au cours des siècles, l'épée a subi de nombreuses transformations, d'importantes évolutions » et, décrivant « les étapes de la modernisation de l'épée », comment, peu à peu, l'on en arrive à « une désacralisation de la matière » en même temps qu'à « une sacralisation de l'objet », les armes devenant « plus performantes dans le cadre des combats et plus esthétiques dans leur rôle de cérémonie, d'apparat ou de rituels sacrés ». Parmi les grandes mutations survenues au cours des âges, elle mentionne principalement l'introduction de la rapière, « arme de la modernité », qui, « dans l'art de l'escrime, tend à remplacer l'épée ». C'est ainsi que « la technique du *duello* se propage et les combats rapière-dague concurrencent la pratique nationale (calquée sur le modèle médiéval) de l'épée et du bouclier »... et ainsi se perdit la tradition chevaleresque. Dans une seconde partie, consacrée plus spécifiquement au théâtre de Shakespeare, sont évoquées avec bonheur « les représentations de la guerre sur la scène shakespearienne » en rapport avec « l'expression de l'évolution de l'art de l'escrime ». On voit, par exemple,

comment, en passant « de l'épée du chevalier à l'arme du scélérat », nous est offerte « la représentation de la fin d'une époque », comment, dans les drames historiques, et notamment dans la première tétralogie, (singulièrement dans *1 Henry VI*), « Shakespeare met en scène la mort d'une tradition, le passage d'un mode, d'un code de conduite à un autre », comment « l'éthique du preux chevalier est remplacée par la trahison, la scélératesse ». On voit aussi, dans *Hamlet* aussi bien que dans *Othello*, *Macbeth* ou *Le Roi Lear*, que « le machiavel, à l'inverse du loyal combattant, opère toujours une dégradation du duel ». On voit même, dans des pièces comme *Les Joyeuses Commères de Windsor* ou *Roméo et Juliette*, comment, « par la satire du chevalier couard et ivrogne » (Falstaff dans un cas) ou celle du vieux Capulet ridiculisé (dans l'autre cas), la tradition, « quelque peu désuète », est mise à mal mais aussi comment la pratique moderne du *duello* peut se révéler meurtrière et condamnable (dans *Roméo*..., la façon dont se bat Tybalt). Une fois de plus, Shakespeare entre tradition et modernité !

**Maurice Abiteboul** pose d'emblée la double question qui doit définir le statut du grand dramaturge élisabéthain : « Shakespeare, chantre de la modernité ? Shakespeare, dramaturge imprégné d'une riche tradition ? » Il ne fait aucun doute que tout le théâtre élisabéthain, et pas seulement celui de Shakespeare, est tributaire d'une éthique traditionnelle « fondée sur la croyance en la pérennité des valeurs absolues, celle qu'a léguée le Moyen Age chrétien ». Valeurs au nombre desquelles il faut compter, bien entendu, « la notion d'ordre et de degré, ou hiérarchie » avec pour corollaire un idéal de fidélité, de respect et d'obéissance, d'observance de la loi, « la conscience du péché », survivance de traits « qui caractérisaient les représentations religieuses vernaculaires de la période médiévale », avec à l'horizon de sa spiritualité, l'espérance de la Justice (apportant à tout crime son châtiment) et la crainte de la damnation, aussi « la croyance en la Grâce et la Providence ». En fait, « c'est parce qu'elles sont bâties sur des bases morales solides que les tragédies de cette période surent toucher un public encore imprégné de la foi médiévale et nourri de traditions religieuses toujours vivaces ». D'où, par exemple, les nombreuses références ou allusions au combat éternel du Vice et de la Vertu, d'où la survivance des Sept Péchés Capitaux sous la forme de ces passions ou *libidos* qui animaient les héros du théâtre de Shakespeare et de ses contemporains. Shakespeare se trouve à la charnière entre deux inspirations, pris « entre l'attachement nostalgique à une tradition d'ordre et d'équilibre et la recherche d'une esthétique nouvelle, adaptée à une période de trouble et de mouvement ». C'est ce qui explique que, « au cœur de la modernité », il ait su exprimer les interrogations et les angoisses de toute une époque par « l'art du doute, des illusions et de l'instable » qui révèle des êtres soumis à des tensions extrêmes : d'où le recours à des procédés et des techniques mettant en œuvre l'art proprement baroque de la dissolution des contours, du clair-obscur, du jeu des lignes de fuite et des contours flous ; d'où une esthétique du masque – autre aspect de l'art de l'instable et de la surprise – ; d'où encore l'art du contrepoint et de l'aliénation, des éclairages indirects et des jeux d'échos et de miroirs ; d'où l'utilisation du paradoxe, de l'oblique et du porte-à-faux, du décalage et du déséquilibre ; d'où également l'art de l'outrance et de l'ostentation, de la dissociation, de la dissonance et des ruptures ; d'où enfin l'art de l'hiatus et du *saltus*, de la digression, des contrastes et de l'évocation, de la métaphore et de l'antithèse. Il est clair, en définitive, que « le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains manifeste à la fois l'absolue reconnaissance de la pérennité de la tradition et l'exigence d'une esthétique moderne,

tournée vers les formes dynamiques qui s'imposèrent à l'âge baroque », sa grande leçon étant que « par les voies détournées de la modernité, nous ne faisons jamais que rechercher cette sagesse et cette sérénité qu'a toujours semblé garantir la tradition ».

**Jean-Luc Bouisson**, dans une étude consacrée à une comédie de Shakespeare, *Beaucoup de bruit pour rien* (1598), montre avec quelle exemplarité cette pièce « illustre le mélange de tradition et de modernité avec ses deux intrigues, l'une mettant en scène l'amour romanesque de Claudio et Héro, l'autre parodiant l'aspect conventionnel de cet amour, avec le couple Béatrice-Bénédict ». La première intrigue, qui « prend sa source dans la littérature romanesque », s'appuie sur une tradition éprouvée, celle qui remonte au *Roland furieux*, poème chevaleresque de l'Arioste, et à certaines *Novelle* italiennes, et s'inspire d'un épisode de *The Faerie Queene*, poème épique de Spenser. L'héroïne de la pièce, la bien nommée Héro, représente « la femme idéale, que le chevalier-courtisan essaie de conquérir » et il est clair que « cette idéalisation fait partie du schéma conventionnel de l'amour courtois ». Dans la seconde intrigue, en revanche, qui met en scène le couple Béatrice-Bénédict, on observe que « leur façon de vouloir se détacher du code, leurs efforts afin de ne pas subir le poids de la tradition et afin d'éviter les conventions du mariage proposent une vision moderne des rapports humains entre l'homme et le femme ». Ce couple, en effet, illustre tout à fait « la peur d'un code régissant leur vie et les privant d'une certaine liberté et indépendance » – expression on ne peut plus saisissante de la modernité. De manière générale, à « l'idéalisme romanesque de Claudio » s'oppose « le réalisme obscène de Bénédict ». En outre la tradition est battue en brèche par « une parodie du code du mariage », véritable « objection aux privilèges masculins et à la soumission féminine ». Qui plus est, certaines scènes de violence dans la pièce contribuent à « désintégrer le romanesque au cœur de la comédie », ce qui constitue « une des clés de la modernité shakespearienne ». Mais, dans la comédie, l'harmonie se doit de triompher et « on en revient à la tradition comme le font les Modernes de la pièce ».

**Christian Andrès** examine, dans son étude, « les rapports de l'ancien et du nouveau » dans l'*Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, poème datant de 1609 dans lequel Lope de Vega s'avère être « le Réformateur par excellence du Théâtre espagnol, le créateur d'une formule théâtrale nationale (qui va durer plus d'un siècle) appelée *comedia nueva* ». Il faut bien constater cependant que « toute "nouveauté" – fût-elle un manifeste dramatique aussi fracassant, aussi "révolutionnaire" en son temps que fut celui de Lope – n'abolit pas instantanément pour autant [...] une certaine part de la Tradition ». C'est ainsi que Lope de Vega semble avoir voulu à la fois « justifier son propre théâtre, l'école dramatique qu'il venait de créer, et ne pas heurter de front les partisans de l'ancienne école, ceux qui s'en tenaient indéfectiblement aux règles de l' "Art" », c'est-à-dire qui respectaient les préceptes de la tradition, ceux d'Aristote et d'Horace particulièrement. Comment être à la fois novateur, le pionnier d'une modernité éclatante et éviter de passer pour le responsable de « la rupture que les "barbares" espagnols introduisaient dans le moule classique des genres » ? Car, s'il fallait certes que la *comedia* s'adapte au public espagnol, il n'était pas question non plus « de continuer à écrire des drames qui n'intéressent personne sous prétexte qu'ils respectent les préceptes néo-aristotéliciens ». D'où la position de Lope concernant la règle des trois unités ou sa conception de la *comedia nueva* tripartite. D'où à la fois sa rupture avec les préceptes néo-aristotéliciens

« au nom d'une nouvelle et actuelle esthétique du goût », mais, dans le même temps, sa fidélité à « une importante théorie néo-platonicienne qui met la Nature au-dessus de l'Art ». Tout le mérite de Lope de Vega, dans ces conditions, est d' « avoir su, en son temps, dépasser les "règles" classiques, rompre avec elles en les intégrant, en quelque sorte, dans une formule originale, "moderne" et propre au goût de tout un peuple ».

**Aline Le Berre**, qui explore « la figure paternelle » dans *Intrigue et amour* de Schiller (1784), montre comment dans cette pièce, entre tradition et modernité, « *l'esprit d'autorité*, qui met l'accent sur les devoirs dus aux parents, cède progressivement la place à *l'esprit d'équité* qui anime les "nouveaux pères" » (selon la formule de Maurice Daumas). Il y a dans cette pièce, d'un côté, « le père bourgeois [...] qui incarne les nouveaux pères à la mode rationaliste » et, de l'autre, « le père aristocrate [...] qui apparaît comme une survivance du passé, le chef de famille despotique d'antan ». Paradoxalement, le premier, « plutôt conservateur, défend la morale traditionnelle, la vertu et même l'immobilisme social », n'étant un "père moderne" que « dans la mesure où il est dépouillé de l'attribut essentiel du père traditionnel : l'autorité » ; mais sa fille « tient des propos plus révolutionnaires et évoque l'avènement d'une société sans classe ». Le père aristocrate, en revanche, « incarne les pères d'autrefois et est associé à la terreur ». Despotique, autoritaire, il ne tolère ni discussion ni contradiction. En ce qui concerne la femme, on observe dans la pièce que les préjugés anti-féminins ne sont guère gommés. En effet, « le conservatisme de Schiller apparaît surtout dans la place qu'il réserve à la femme », qu'il s'agisse de « la mère bornée et gênante » ou de « la femme mise sous tutelle », « être immature et malléable [qui] adopte une attitude plutôt timorée et très respectueuse de l'ordre établi ». Plus encore, « Schiller dénie à la femme le droit à l'opposition politique et à l'émancipation au nom d'une certaine conception archaïque de la féminité ». Décrivant volontiers « un monde d'hommes », Schiller « laisse affleurer un a priori misogyne ». Il semble en effet que, tout en s'avérant moderne « dans la mesure où il s'inscrit dans la continuité des *Lumières* » et en dénonçant l'absolutisme, Schiller « reste prisonnier d'une vision conservatrice et inégalitaire des rapports homme / femme », sa modernité résidant peut-être plutôt dans « la façon dont il dévoile le rôle joué par l'inconscient [...] anticipant même certaines analyses freudiennes ».

**Richard Dedominici** nous présente le dernier ouvrage lyrique écrit par Rossini, *Le Voyage à Reims*, créé en 1825, qu'il considère à la fois comme « apothéose de la tradition lyrique et innovation dramaturgique ». Il souligne que tout, dans cet ouvrage, de « la *vocalità* de la voix, traditionnelle certes mais si brillante [...] jusqu'à l'audacieuse et presque révolutionnaire dramaturgie », témoigne d'une originalité sans pareille. Avec *Le Voyage*, Rossini, qui se livre « à un véritable feu d'artifice lyrique et belcantiste » nous offre le *bel canto*, « chant italien de tradition certes, mais d'une tradition magnifiée », libérée de toutes contraintes et de toutes exigences. Sur le plan dramaturgique, en revanche, « l'innovation est totale ». Il ne s'agit plus d'évoquer une allégorie mythologique, dans le style du XVIII$^{ème}$ siècle, mais de présenter « un grand nombre de personnes de notre temps, en juin 1825 donc, venues de toute l'Europe pour assister à Reims au sacre du nouveau roi de France ». Par un jeu habile où tout l'opéra semble n'être qu'une parodie immense de l'Opéra, où toutes les conventions, jusqu'aux moins acceptables pour des auditeurs "modernes", sont revendiquées et utilisées comme un élément comique supplémentaire,

Rossini semble dénoncer ouvertement « tous les travers d'un genre apparemment mort ou mort-né (l'opéra de circonstance ou l'opéra tout court ?), en démontrant, ce faisant, toute l'actuelle vitalité ». Il faut en outre souligner que Rossini fut bel et bien « l'initiateur d'une métaphore politique » (montrer un peuple opprimé qui se libère) et qu'il parvint à créer « entre traditions musicales, vocales et rénovation scénique, entre réaction politique et aspiration à la liberté, un ouvrage foncièrement novateur, parfaitement original et équilibré ».

**Richard Dedominici**, toujours dans le cadre de notre étude sur les rapports de la tradition et de la modernité, nous présente également le compte rendu d'un spectacle vu récemment à Baden-Baden, *L'anneau du Nibelung* de Richard Wagner. Il déplore, dans ce spectacle mis en scène par Julia Pevzner, « un *Ring* volontairement archaïque et barbare », « une direction d'acteurs quasi inexistante et une direction d'orchestre profondément décevante ». Et même s'il y a effort de modernité à certains égards, avec « tout un dispositif scénique tournant autour d'immenses idoles de pierre de formes vaguement humanoïdes », et si, pour ce qui est des costumes, « d'un syncrétisme volontairement bigarré et incongru, [...] on passe avec aisance de l'Egypte antique aux civilisations précolombiennes », tout cela, en définitive, « n'apporte aucune réponse à nos interrogations ». Pour autant, il reconnaît une certaine originalité à cette production où, par exemple, Gergiev, le chef d'orchestre, « dispose de deux ou trois chanteurs pour le même rôle » (mais qu'en es-il alors de l'unité de la *Tétralogie* dans son ensemble ?). Le verdict est sévère – mais sans doute juste – faisant valoir que « les chefs-d'œuvre du passé », dans le droit fil d'une tradition esthétique reconnue, ne doivent pas être forcément « des pistes d'essais libres », au nom d'une modernité plus ou moins douteuse.

**Eric Lecler**, observant que Villiers de l'Isle-Adam « porte à ses ultimes conséquences la libération du théâtre romantique des contraintes de la scène », part du principe que « son œuvre est le moment de perméabilité accomplie des genres ». Et c'est ainsi qu'il considère que si l'on peut « prouver que l'illusion a un régime propre irréductible [et] affirmer cette suprématie du théâtre, au-delà des genres », c'est bel et bien... dans un roman, datant de 1871, *L'Eve future*, que cet objectif est réalisé. Le personnage central, Hadaly, « figure à la fois dramatique et mythique [...] condense en sa personne une série interminable de mythes féminins ». Véritable réminiscence traditionnelle, « elle est Hélène ramenée du passé, résurrection de Marguerite, synthèse du paganisme et du christianisme [...] elle réfléchit à l'infini le mythe de l'éternel féminin, étant l'Eve antique et future ». Mais – et toute sa modernité réside probablement en cela – « elle renvoie moins à des archétypes mythiques et religieux qu'à une intertextualité littéraire : essentiellement au *Faust* de Goethe, à *Arria Marcella* de Gautier, à la *Walkyrie* de Wagner – et aussi à *Parsifal* ». Il est clair que, l'œuvre de Villiers « reprenant le cœur de la thématique des opéras de Wagner, le drame de l'Incarnation », « l'hypotexte est essentiellement opératique » : les références, en effet, abondent à Wagner certes, mais « aussi à Saint-Saëns, Mozart, Weber, Bellini et Berlioz ». Si la tradition n'est jamais bien loin derrière le texte de Villiers, il n'en demeure pas moins que – signe de modernité – *L'Eve future* est « une parodie de l'opéra wagnérien au sens premier d'un chanter faux, une transposition déformante d'où naît l'humour ».

**Marie-Françoise Hamard** analyse la *Scène pour festival* de Rainer Maria Rilke, texte de 1902 où l'auteur « développe un échange destiné à la scène » entre l'*Etranger* et l'*Artiste*. « Faire-valoir de l'œuvre maeterlinckienne, l'écrit de Rilke acquiert un statut hybride, dramatique et esthétique [qui témoigne que] son auteur cherchait de nouveaux chemins de création ». Il semble vouloir aller « plus loin encore que son prédécesseur, qu'il considérait comme un précurseur », réalisant « une innovation théâtrale, dans ses traces, mais bien conforme à ses préoccupations personnelles ». Entre tradition et modernité, la tentative scénique de Rilke « s'annonce bien comme l'héritière des influences maeterlinckiennes » – et, en tout premier lieu, en toute fidélité à Maeterlinck, par « le respect d'une forme dramatique », celle qui consisterait à « faire advenir un théâtre d' "âme" ». Une exigence fondamentale fonde ce théâtre qui respire la modernité : « loin des traditionnelles préoccupations liées aux exigences de l'action dramatique, au rebours des attentes convenues d'un public qu'il s'agit maintenant d'éduquer, d'initier au sens véritable de la vie, [...] la beauté seule de la scène suffit à transmettre l'intensité de la vie ». Finalement, ce théâtre, « sous ses faux airs symbolistes, aux limites parfois de l'hermétisme », affiche l'ambition et la hardiesse de son projet : « défier les principes conventionnels de l'action dramatique et provoquer la rupture des attentes ». Il propose en échange « l'exigence vitale d'une conversion » : amener ses « invités attentifs, recueillis », en les faisant renoncer à leurs distractions, à « trouver, grâce à l'art, un sens à leur vie [...], à devenir les acteurs de leurs propres vies ».

**Michel Arouimi**, qui propose une analyse approfondie d'une réplique de Louis Laine, au début de *L'Echange* (1901), étudie « le Verbe démembré de Claudel », révélant, à travers le travail poétique mis en œuvre, les rapports mystérieux qui relient la tradition à une certaine forme de modernité. Pour éclairer cet aspect de la relation, nous citerons ici longuement l'auteur de l'article concerné : « Dans l'imagination de Claudel, l'association surréaliste de la Bourse et d'une active scie, dans une réplique de *L'Echange* (première version), peut se voir comme une expression critique de la "modernité". Mais ce mariage alchimique de l'ancien et du nouveau, de la nature et de la culture, est lui-même hanté par une grande figure mythique de la tradition égyptienne qui, si elle n'est pas nommée dans cette réplique, est associée par le Claudel théoricien à ses recherches graphiques de poète, adaptées au mariage des contraires qui caractérise son esthétique. Ainsi la figure d'Osiris évoquée par Claudel à propos des enjambements si remarquables de ses vers, se voit-elle liée, dans cette réplique, à l'univers boursier et à celui des usines, entre lesquels une « active scie » est un moyen-terme provocateur : car d'Osiris à la Bourse, Claudel ne fait que mesurer l'avenir culturel du Nombre, déchu de l'aura matérielle qu'il reçut dans l'Egypte antique, pour se dégrader dans l'activité boursière ». Cette étude conduit notamment à la conclusion que l'espace graphique, tout autant que le vocabulaire et l'énonciation des personnages, contribue à « une résurgence des valeurs symboliques sur lesquelles s'appuient les grandes traditions ». Mais, faut-il ajouter, « c'est pour les rendre à la violence du conflit gémellaire [qui oppose Thomas et Louis] ». Autant dire, pour nous plonger dans une des constantes de la modernité.

**Emmanuel Njike**, qui examine *Jean-Baptiste le mal-aimé*, comédie d'André Roussin datant de 1944, nous montre un « Molière ressuscité par un auteur de boulevard », laissant ainsi apparaître clairement ce qu'un de nos Modernes les plus appréciés du grand

public doit à un de nos Anciens les plus prestigieux. Comment mieux souligner l'indissoluble lien qui unit notre modernité à la tradition la plus respectable ? Dans sa comédie, André Roussin voit en Molière, dont « l'expérience lui semble particulièrement édifiante », « un comédien complet au sens où ce terme désigne à la fois un auteur, un acteur, un metteur en scène, un directeur de troupe ». Mais surtout, il va s'attacher à démontrer à quel point le « théâtre de boulevard » – dont il est lui-même un des meilleurs représentants – porte témoignage de ce qu'il a reçu de Molière en héritage. Il n'oublie pas que, dès le début de sa carrière, il avait déjà parodié *Le Misanthrope* dans *Les Fureurs d'Alceste*. Et, dans *Jean-Baptiste le mal-aimé*, « en décidant de se fondre dans un personnage de théâtre de la trempe de Molière [...], Roussin se situe d'emblée parmi ses admirateurs, voire ses héritiers ». Comme Molière, Roussin considère le théâtre comique comme un genre privilégié (« Il faut qu'on vienne rire au théâtre sans arrière-pensée »). Pour ce qui est des personnages, il considère qu'il faut leur accorder un traitement "moderne" (« Ce sont les personnages qui doivent être originaux »), alors qu' « il n'hésite pas à reprendre des sujets déjà exploités par d'autres auteurs » de la grande tradition théâtrale (« Qu'importe le sujet ? »). En définitive, Roussin a pu donner l'impression, dans ses premières pièces, d' « ancrer son théâtre dans une sorte d'archaïsme servile », mais en réalité, comme le montre la pièce examinée, c'est le choix de la modernité qui l'a emporté dans son théâtre.

**Josée Nuyts-Giornal** voit dans ces deux notions, tradition et modernité, des « échos d'un humanisme militant ». C'est ainsi que, aussi bien dans le théâtre de Shakespeare que dans celui d'Edward Bond, dans les années 70, on peut découvrir des éléments démontrant la vigueur et la force « d'un théâtre en quête de vérité ». D'ailleurs le lien que Bond lui-même établit avec le théâtre shakespearien « permet une comparaison intéressante avec ce que l'on peut appeler à certains égards une tradition d'humanisme militant aux multiples convergences thématiques et méthodologiques dont le texte shakespearien porte la trace ». On observe ainsi que le théâtre de Bond, « conçu comme un acte social, se veut l'écho » de cet autre théâtre anglais de la Renaissance que nourrissaient alors « les questionnements humanistes ». L'esthétique même de son théâtre, avec le recours à l'image et à la métaphore, porte bien témoignage que « le dramaturge semble marcher dans les pas de ses précurseurs humanistes ». En fin de compte, la conception bondienne d'un théâtre « témoin et acteur de la nécessité d'évolution morale de l'homme à travers le temps » confirme cette idée que « c'est bien de ce choc entre le patrimoine culturel dont nous héritons et la conscience critique [que nourrit la modernité] qu'émane la possibilité d'une continuité ».

**Maurice Abiteboul**, examinant *Hamlet-machine* de Heiner Müller (1977) comme hypertexte à partir de l'hypotexte traditionnel, le *Hamlet* de Shakespeare (1600), et constatant dès l'abord « les atteintes ravageuses d'une modernité à tout crin sur un des monuments de la tradition théâtrale », observe que s'il y a fracture entre les deux pièces, elle est due essentiellement à « l'intrusion brutale de la modernité », en quelque sorte "dans le dos des ruines de l'Europe" : la tragédie familiale élisabéthaine, en effet, « prend une dimension universelle, qui concerne non plus seulement un clan, ni même un peuple, mais une culture et une civilisation multiséculaires ». On assiste, en fait, « à la naissance de la modernité arrachée au forceps du sein nourricier de la tradition ». Nous est ainsi présentée,

avec une violence et un réalisme puissants, « la vision d'une Allemagne dépecée à la fin des années quarante », tandis qu'est évoquée, dans une agonie douloureuse, la fin de l'histoire de la vieille Europe. On peut dire que Müller « **universalise** et dynamise » les angoisses et les conflits que le *Hamlet* de la tradition explorait surtout sur un plan **personnel**. C'est ainsi que Polonius et même Horatio, l'ami compatissant, deviennent respectivement « le complice de l'intérieur, le collaborateur, et, d'autre part, le complice de l'extérieur, le collaborateur *objectif* », incapables de porter aide à un Hamlet « broyé dans un univers concentrationnaire et totalitaire qui étouffe toute liberté » – à l'instar de ce « Danemark [qui était] une prison ». Ophélie, quant à elle, est devenue « une Eve nouvelle, femme de la modernité, libre et ardente, bouillante, le sang à fleur de peau, faite désormais pour "l'Europe de la femme" ». Autres allusions à la modernité : l'insurrection de Budapest en 1956, révolte et répression, terreur et dictature et puis normalisation... Alors « pour en finir avec la souffrance et le malheur – et puisqu'il y a "pétrification d'une espérance", il faut désormais ne plus être que mécanisme, ne plus être que **machine** ». La modernité du *Hamlet-machine*, « confronté aux conflits et aux tensions d'une époque troublée par les totalitarismes », se paie au prix fort car elle implique le sacrifice de toute la complexité du *Hamlet* de la tradition. Mais en même temps, la confrontation des deux pièces témoigne, on pouvait s'y attendre, de « la modernité de la tradition ».

**Brigitte Urbani**, pour sa part, a choisi de « parcourir l'histoire théâtrale des "Marie Stuart" italiennes », examinant, de la Contre-Réforme au féminisme, plusieurs pièces qui permettent de démontrer « comment, d'une part, l'histoire de la souveraine d'Ecosse a passionné en son temps l'Europe entière et s'est avérée d'entrée tout à fait "moderne", puis comment, devenue un "classique", elle a prouvé, par des résurrections ponctuelles, qu'elle pouvait offrir une problématique étonnamment "moderne" ». La première écriture du thème, celle de Federico della Valle, date de 1591 et traite des derniers jours de la reine d'Ecosse (exécutée en 1587) – « un sujet tout à fait d'actualité alors » – et sa modernité consiste dans « l'interprétation contre-réformiste de l'histoire », en relation, donc, avec les préoccupations immédiates de l'Italie catholique de l'époque. La *Marie Stuart* de Vittorio Alfieri (1789) offre, à sa manière, un gage de modernité, dans la mesure où elle est imprégnée du « préromantisme de l'époque qui nourrit un goût pour les grandes passions ». Quant à l'opéra de Donizetti (composé en 1834), sur un livret – auquel il collabora très probablement – de Callisto Bassi, s'inspirant très fortement du drame de Schiller (1801), il tient sa modernité de son intrigue, purement sentimentale, » tout à fait dans la ligne des opéras d'alors ». La *Marie Stuart* de Dacia Maraini enfin, éditée en 1981, elle aussi « librement inspirée » de celle de Schiller, est « une pièce de femmes [qui présente] l'affrontement de deux femmes au pouvoir, le heurt entre pouvoir et féminité, le choc entre fonction politique et statut de la femme ». Dans cette pièce, la fin tragique de Marie montre cette dernière « victime d'une démocratie commode et de la raison d'Etat, et pour avoir voulu à la fois être femme et reine ». On voit ainsi comment, chez Dacia Maraini, « l'histoire n'est relue et assimilée qu'en fonction du présent concret ». Tous ces exemples témoignent, à travers les siècles, de « la remarquable modernité littéraire » d'un sujet appartenant depuis longtemps au domaine de la tradition.

**Emmanuelle Garnier**, à son tour, propose dans son étude de *Como si fuera esta noche* de Gracia Morales, « une lecture circulaire où le temps se trouve aboli, pour ainsi

dire, en une sublime synthèse qui réunit en un tout la thèse d'un théâtre traditionnel et l'antithèse d'un théâtre de la modernité ». Ce qui s'installe, en effet, avec cette pièce, « c'est une temporalité psychique qui va coexister avec la temporalité scénique et celle de l'action représentée ». Coexistent ainsi la période de Mercedes, la mère – période des années quatre-vingt, celle de « la consolidation de la démocratie espagnole » –, et celle de Clara, la fille – période qui se situe « dans une Espagne exactement contemporaine de l'écriture de la pièce (février 2002)». Il apparaît alors clairement que « dans cette optique, l'ancrage socio-historique, qui aurait pu mettre en scène un conflit de générations, avec son choc violent opposant les éléments issus de la tradition (les valeurs, les opinions, les choix de la mère) et ceux de la modernité (incarnés par la fille rebelle à ces valeurs traditionnelles), tend à s'effacer ». Toute l'habileté de la construction dramatique consiste en effet à présenter deux personnages féminins « correspondant à deux temporalités décalées de vingt ans du point de vue de l'action, mais présents *en même temps* du point de vue de la représentation ». Et cependant, malgré « le principe d'incommunicabilité » entre les deux espaces-temps, un dialogue parvient à s'instaurer entre les deux femmes car « c'est l'éternelle condition de la femme qui est ici associée au tragique de la permanence » avec le rite de la violence et du pardon, d'une part, le rite de l'amour et de la tendresse, d'autre part, qui « imposent un rythme immuable ». On observe ainsi que « par son traitement particulier du temps [...] Gracia Morales fait acte de modernité, tout en délivrant un message idéologique universel et, partant, traditionnel ».

**Ouriel Zohar** propose, en examinant « le passage du théâtre de la fête au kibboutz vers un théâtre moderne », de montrer comment, par exemple, la fête de Pourim, fête de carnaval, avec à la fois des « bases traditionnelles » et une « pratique laïque » relevant proprement de la modernité, allie à un texte fondé sur l'histoire biblique d'Esther un traitement qui, par le rôle joué par le travestissement, témoigne d'une perception résolument moderne. Le caractère singulier de ces fêtes traditionnelles, en effet, ouvre un espace de liberté au sein de la tradition et permet une respiration qui « libère des contraintes des "mitzvoth" » et des rites. C'est « le moment où se créent de nouvelles amitiés, où tombent les barrières qu'érigent les conventions humaines ». C'est, singulièrement, « une manière indirecte d'utiliser la tradition à des fins de modernité ». Le modèle des fêtes au kibboutz, en général, révèle, de manière tout à fait originale, « une société qui articule un système de vie profane, sans retour en arrière possible » à partir de célébrations rituelles, fondées sur la tradition. Et l'on voit, par exemple, que « les principes théâtraux découverts par Peter Brook dans son chapitre sur le théâtre immédiat sont les mêmes que ceux qui inspirèrent les premiers kibbutzim lors des fêtes » et notamment que « l'action en plein air se rapproche de la tradition des Hébreux ayant toujours vécu dans le désert ». Avec la réussite économique du kibboutz est née une conception nouvelle et, peu à peu, « parce qu'on a perdu de vue la tradition et les racines du kibboutz, il a fallu compenser par une technicité moderne », construire une vaste salle de théâtre par exemple, et, finalement, « introduire au kibboutz, la culture de la ville ». Pour les adeptes de la modernité, il devenait possible de penser que « dans cette société, le judaïsme pouvait exister, pas seulement comme un rituel mais comme une expérience ».

**Jacques Coulardeau**, à son tour, développe une problématique « qui se marque d'emblée comme un choix entre tradition rétrospective et transgression prospective ». Il

aborde, pour commencer, un opéra biblique du 13ème siècle, *Ludus Danielis*, œuvre dont la modernité est « inattendue et totalement surprenante pour cette époque », puisque les premiers opéras d'église ne datent que du 16ème siècle. Il s'agit en fait d'une « forme nouvelle d'art liturgique [qui, pour autant,] s'appuie fortement sur des éléments traditionnels » et dont la modernité du texte concerne, notamment, « la liberté d'expression, sa remise en cause par Darius et son triomphe final » mais aussi « l'invention de la justice moderne, des droits à la défense et au contre-interrogatoire ». Si cette œuvre, qui appartient au patrimoine culturel traditionnel, fut innovante en son siècle, il apparaît aussi que « la reprendre aujourd'hui lui donne un sens accru et fort ». L'étude qui nous est ici proposée explore ensuite une série de films du réalisateur George Lucas, les fameux *Star Wars*, où sont examinés les rapports entre « modernité technique et tradition sémantique ». les principales innovations de ces films étant « la présentation d'un nouveau système stéréophonique de bande-son, le THX, qui apporte l'illusion de tri-dimensionalité » et l'utilisation d'une technique révolutionnaire permettant « de créer des images et des êtres, des décors et des paysages absolument réalistes dans leur apparence et pourtant au-delà de toute réalité existante ». La réussite et l'originalité de Lucas sont patentes « quand il utilise la tradition et la nouveauté, non pas en les mettant côte à côte, mais en les fondant l'une dans l'autre en une entité unique ». Une analyse fort poussée de *Mulholland Drive* de David Lynch permet de montrer, ensuite, que « tout est conventionnel et traditionnel dans ce film » mais que « tout est régénération de ce conventionnel en un discours qui dépasse la réalité pour se perdre dans la virtualité », nouvel avatar de la modernité. La dernière partie de ce travail est consacrée à l'exploration du bon usage de la tradition et de la modernité dans quelques mises en scène de *Romeo and Juliet*, de *En attendant Godot* de Beckett et surtout de *Bérénice* de Racine, telle que la présenta Daniel Mesguich il y a quelques années, Mesguich qui parvint à « régénérer une œuvre on ne peut plus traditionnelle [...] en en revenant à la matière brute du texte, en la purifiant par un retour à l'authenticité du 17ème siècle ». Preuve supplémentaire, s'il en était besoin, que « l'on peut dépasser la tradition dans l'œuvre par une innovation artistique comme on peut dépasser la tradition dans la conscience du public par le retour à l'authenticité originelle ».

**Louis Van Delft**, dans une étude intitulée « *Theatrum Mundi* revisité », propose d'examiner « la décisive opposition qu'on constate, s'agissant de la notion de *theatrum mundi*, entre sa portée hier et celle qu'elle connaît aujourd'hui ». Il rappelle tout d'abord que, « dans l'Europe du XVIème siècle, et jusqu'au XVIIIème, la composante spirituelle de la notion est infiniment plus présente que notre culture moderne ne nous prépare à le pressentir ». Comme dans la *Commedia* de Dante, cette « image du monde » est « organiquement solidaire de la scénographie cosmique du Moyen Age ». En fait, les "théâtres du monde" de l'âge classique « sont tout entiers placés sous le signe de la *miseria* et de la *dignitas* » au point qu'il vaut mieux sans doute « désigner cette conception spirituelle si prégnante [sous l'appellation] de "théâtre de l'univers" ». On peut remarquer, en revanche, qu' « il ne se trouve plus guère d'auteurs pour parler, au XXIème siècle, de "théâtre du monde". (Mais, sous des formes plus variées, on peint une "société du spectacle"...) ». Et le constat est sévère – mais lucide – quand on en vient à déclarer que « c'est d'atomisation, de désintégration qu'il convient de parler si l'on compare l'*imago mundi* de notre temps à celle de l'Antiquité ou de l'âge classique ». Il faut bien en effet admettre que « privé de son socle millénaire, le "théâtre du monde" s'est progressivement

lézardé, [voire] n'est plus que décomposition », ayant établi ses quartiers « dans ce qui tient lieu à notre modernité de lanterne magique : la télévision ». En revanche, « à considérer les pièces les plus représentatives de notre époque, celles d'un Heiner Müller ou d'un Botho Strauss par exemple », il se construit sous nos yeux, « sans que nous en ayons une claire conscience » un « *theatrum mundi* rénové » – ce qui nous évitera sans doute, « à l'instar de la bibliothèque, de parler d'un théâtre "en feu" ».

**Olivier Abiteboul**, examinant deux notions apparemment difficilement conciliables, souligne d'emblée qu'il y a « comme un paradoxe à vouloir faire comparaître la notion de modernité devant la pérennité de la métaphysique ». Et de fait, dans le cas de la métaphysique évoqué ici, il faut bien admettre que « soit la métaphysique est du ressort d'une interrogation éternelle, et alors il ne peut être question, à proprement parler, de modernité ; soit il existe une modernité de l'interrogation philosophique et dans ce cas cela signifie que des vérités éternelles changent, que certaines valent maintenant qui ne valaient pas avant ». (Et de même on pourrait s'interroger sur la validité de « la modernité de la tradition ».) Il montre comment Nietzsche « est comme le fauteur de trouble dont est né le trouble de la conscience métaphysique même et comme la figure indépassable de la figure de la modernité » en apportant le « diagnostic généalogique qui mène à la conclusion que le sujet du statut métaphysique est celui d'une fiction » et encore que « les considérations métaphysiques sont "inactuelles" car la fin de l'éternité (de l'interrogation métaphysique) est arrivée ». En fait, il faut bien admettre que « si la métaphysique n'est pas éternelle, au sens où le discours qu'elle formule resterait inchangé, du moins son questionnement participe-t-il d'une "modernité de toujours" ». Et ainsi « à l'inactualité d'une métaphysique non-éternelle selon Nietzsche s'opposerait la modernité de toujours d'une métaphysique éternelle ». Car il s'agit surtout de « retrouver les marges et limites de la métaphysique (par exemple par rapport à la critique kantienne) » tout en préservant aussi le projet de sa « réinsertion dans une tradition » indiscutable (pourrait-on alors parler de *metaphysica perennis* ?).

Cette réflexion sur « la pérennité et la modernité de la métaphysique », loin de nous éloigner de notre investigation dans l'univers du théâtre – qui demeure bien entendu notre objectif primordial – est une démarche qui nous éclaire, en fin de compte, sur le dialogue que nous avons tenté d'établir, tout au long de ce numéro consacré aux *théâtres du monde*, entre le rocher de la tradition et les vagues successives de la modernité qui tantôt le caressaient, et tantôt venaient se briser sur lui. Dialogue ou opposition irréductible ? Confrontation ou affrontement ? Mais surtout peut-on mettre en présence deux notions qui semblent devoir s'exclure mutuellement ? Car où il y a tradition comment peut-il y avoir modernité, dès lors que le nouveau a pour vocation d'effacer l'ancien ? Comment faire coexister deux mouvements qui paraissent ne pouvoir que s'annuler réciproquement ? Comment, dans un même temps, concevoir que la tradition puisse survivre à la modernité ou que la modernité puisse affirmer sa vigueur alors que la tradition continue, de façon pérenne, à exercer son influence ? La tradition peut-elle constituer un recours, un secours peut-être, une planche de salut, dans un monde bouleversé par une modernité débridée, envahi par un sentiment d'anarchie, plongé dans le désarroi que provoque immanquablement toute absence de repère ? Peut-il y avoir ouverture sur une modernité raisonnable, « à visage humain », force d'émancipation et promesse de créativité

constructrice, tout en conservant une indispensable relation, « non-sclérosante », avec une tradition qui consente à se cantonner dans un rôle de transmission **généreuse** (et s'abstienne de prétendre à toute force léguer un héritage en définitive aliénant) ?

Toutes les études que nous avons présentées dans ce numéro ont tenté, de divers points de vue, et en explorant des domaines variés, de répondre à ces questions. On ne s'étonnera pas que, dans le champ spécifique d'investigation qu'offre la représentation théâtrale, on ait pu aboutir à des conclusions parfois concordantes, parfois au contraire divergentes, que la tradition et la modernité aient pu apparaître dans certains cas comme complémentaires et dans d'autres comme absolument inconciliables. Mais dans tous les cas, et sans abus de langage, on a pu constater que demeurait vivace et « toujours recommencée » la modernité de la tradition, le théâtre – comme toute autre institution culturelle d'ailleurs – ne pouvant certainement pas fonder sa modernité (même dans ses moments les plus nihilistes et les plus auto-destructeurs) autrement qu'en s'appuyant sur la tradition... quitte à la nier, quitte à vouloir l'effacer dans l'outrage et le blasphème, continuant aveuglément à lui rendre hommage dans le mouvement même qui tente de la tuer, continuant d'honorer sa mémoire alors même qu'il s'efforce de l'oublier.

**Maurice ABITEBOUL**
***Directeur de la Publication***

**PROCHAINS THÈMES DE *THÉÂTRES DU MONDE***

- N° 15 : Hasard, destin et Providence au théâtre (2005)
- N° 16 : Le théâtre au féminin : féminisme et féminité (2006)
- N° 17 : Ombres et reflets, échos et résonances : la spécularité et la réverbération au théâtre (2007)
- N° 18 : Histoire et théâtre (2008)

# TRADITION ET MODERNITÉ DANS LE THÉÂTRE DU *CINQUECENTO* : *LA COURTISANE (LA CORTIGIANA)* (1534) DE L'ARÉTIN

À la fin du *Quattrocento* et au début du siècle suivant sont données de nombreuses comédies antiques, puis des traductions et des adaptations de pièces classiques, enfin des oeuvres originales. Christian Bec[1] met en relief ce renouveau du théâtre après des siècles de silence, dû à trois raisons fondamentales : sur le plan intellectuel, la redécouverte des auteurs classiques et des théoriciens anciens du théâtre et de la scénographie ; sur le plan mental, une soif de divertissement dans une période de grave crise ; sur le plan social, l'existence d'un public potentiel, tant bourgeois que courtisan. Comme le rappelle Paul Larivaille, la comédie du *Cinquecento* puise ses thèmes et ses techniques aux sources des comédies latines de Plaute et de Térence, qu'elle enrichit de sujets et de procédés empruntés à la riche tradition de la nouvelle[2]. Elle se situe ainsi entre tradition et modernité.

Après avoir donné une définition de ces notions, nous analyserons le cas spécifique de *La Cortigiana* de l'Arétin et verrons comment la tradition est malmenée pour un effet de modernité et même de polémique.

Si le terme de « tradition » sous-entend la transmission d'un enseignement, d'un héritage, de coutumes ou de récits, que ce soit oralement ou par écrit, d'après Alain Rey[3], il s'emploie également dans le domaine de la connaissance, des arts, des mœurs, pour l'ensemble des manières de faire et d'agir qui constitue un héritage du passé. André Lalande[4] ajoute que le mot est pris en général avec une intention laudative et respectueuse. La tradition est une source originale qui ne peut être épuisée, supprimée ou remplacée ; elle véhicule plus que des idées susceptibles de forme logique ; elle incarne une vie qui comprend à la fois des sentiments, une pensée, des croyances, des aspirations et des actions. « Elle livre par une sorte de contact ce dont les générations successives ont également à se pénétrer et ce qu'elles ont à léguer comme une condition permanente de vivification, de participation à une réalité où l'effort individuel et successif peut indéfiniment puiser sans s'épuiser »[5]. En outre, principe d'unité, de continuité, de fécondité, la tradition, à la fois initiale, anticipatrice et finale, précède toute synthèse reconstructive et survit à toute analyse réfléchie. »[6] Elle suggère donc aussi l'idée d'habitude, d'usage, de mode, de règles ; ce qui nous intéresse tout particulièrement à propos du théâtre. La présence du substantif « modernité » est relevée pour la première fois chez Balzac, en 1823, mais

1 Christian Bec, *Précis de Littérature italienne*, Paris, PUF, 1982, pp. 150-151.
2 Paul Larivaille, *Le XVIe siècle italien*, Paris, Seghers, 1971, p. 96.
3 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 3, pp. 3873-3874.
4 André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1992, tome 2, p. 1140.
5 *Idem.*
6 *Idem.*

l'adjectif « moderne » apparaît déjà au milieu du XVe siècle au sens de « qui est du temps présent, actuel », précise Alain Rey[7]. Le mot et la notion se répandent au XVIIe siècle, à l'époque où éclate la querelle des Anciens et des Modernes en littérature. Et André Lalande[8] souligne que le terme est fréquemment employé depuis le Xe siècle dans les polémiques philosophiques ou religieuses et presque toujours avec un sous-entendu, soit laudatif avec les notions d'ouverture et de liberté d'esprit, de connaissance des faits les plus récemment découverts ou des idées les plus récemment formulées, d'une absence de paresse et de routine, soit péjoratif et il qualifie alors la légèreté, le souci de la mode, l'amour du changement pour le changement, la tendance à s'abandonner sans jugement et sans intelligence aux impressions du moment. Il s'agit dans ce cas non d'une juste modernité qui correspond aux transformations réelles, progressives et nécessaires de la pensée, mais d'une modernité de surface, qui consiste dans l'ignorance de la tradition, l'amour de la nouveauté quelle qu'elle soit, dans l'agitation, la réclame, la surenchère.

Né à Arezzo (d'où son nom) en 1492 et mort à Venise en 1556, Pietro Bacci connut une vie mouvementée[9] qui le mena notamment de Pérouse, à Sienne, à Rome et à Venise. « Fils d'une femme volage et d'un artisan bafoué dont il refusera de porter le nom ... il s'élance dès l'adolescence à la conquête de la société »[10]. A Pérouse, il touche à la peinture, à la poésie, puis part pour Rome, attiré comme tant d'autres par les fastes prometteurs de la cour pontificale. C'est auprès du pape Léon X[11] qu'il gravit les échelons d'une carrière courtisane qui, après l'austère intermède du pontificat d'Adrien VI[12], « fera de lui un des familiers les plus choyés du nouveau pape Médicis Clément VII[13], élu en 1523 »[14]. D'abord écrivain occasionnel, il entreprend ensuite une carrière de « condottiere de la plume », selon sa propre expression, comme le souligne Paul Larivaille[15], grâce à laquelle il va gagner et dépenser bien plus que la plupart des princes de son temps. Menacé, il quitte Rome, vit à Venise dans un palais au bord du Grand Canal, ne laisse la Cité des Doges que deux fois en trente ans, une première fois en 1543 pour rencontrer Charles Quint, qui le fait chevaucher à sa droite ; une seconde fois, en 1553, pour un bref séjour à Rome, où Jules III[16] l'embrasse en public.

L'œuvre de L'Arétin se compose de dizaines de pasquinades, de *Pronostici*[17], des *Sonnets luxurieux*, des *Ragionamenti*, de cinq comédies, mais aussi d'ouvrages

7 Alain Rey, *op. cit.*, p. 2261.
8 Alain Lalande, *op. cit.*, p. 640.
9 Théa Picquet, *Roma « coda mundi ». La ville de Rome dans La Cortigiana* de l'Arétin, Actes du Colloque International « Lieux et Limites de la ville. Signes d'identité », 12 et 13 décembre 2003, Aix-en-Provence, Publications de l'Université, 2004, sous presse.
10 Paul Larivaille, *op. cit.*, p. 89.
11 Jean de Médicis, (Florence 1475-Rome 1521) pape de 1513 à 1521.
12 Adrien Florensz, né à Utrecht en 1459 et mort à Rome en 1523. Il fut le précepteur de Charles Quint. Élu pape en 1522, il fut le dernier pape non italien avant 1978.
13 Jules de Médicis, (Florence 1478-Rome 1534) pape de 1523 à 1534.
14 Paul Larivaille, *op. cit.*, pp. 89-90.
15 *Ibidem*, p. 90.
16 Giovan Maria de' Ciocchi del Monte (Rome 1487- 1555), pape de 1550 à 1555.
17 Que Paul Larivaille, *op. cit.*, p. 91, définit ainsi : « parodies satiriques des 'prognostications' à la mode ».

hagiographiques, de romans chevaleresques, d'une centaine de poésies, d'une tragédie, de milliers de lettres enfin. De sa comédie *La Cortigiana*, il existe deux rédactions. La première[18] a été écrite entre février et juillet 1525, durant les derniers mois que l'Arétin passa à la Cour de Rome, avant de la quitter définitivement. La seconde[19] date de 1534. L'auteur est désormais installé à Venise depuis sept ans.

Il semble intéressant d'analyser dans quel esprit cet écrivain atypique s'inscrit dans la tradition comique du XVIe siècle.

Au *Cinquecento*, les normes de la comédie sont codifiées. Le décor constitue une cité idéale, née d'un assemblage de monuments imaginaires[20] ; il favorise une mise en relation du spectacle comique avec le texte et une rupture avec les conventions antérieures. Produit citadin, la comédie a pour cadre visuel la ville. De plus, l'imitation des Anciens est l'un des canons de la Renaissance. Certains auteurs comme l'Arioste ou Bibbiena reconnaissent ouvertement qu'ils s'inspirent des modèles de Plaute et de Térence. La typologie des personnages est elle-même codifiée ; les personnages sont des professions ou des caractères[21]. L'Arétin justement, dans le prologue de *Il Marescalco*[22], dresse la liste des types comiques de son époque, avec leurs habitudes, leurs tics, leurs langages, leurs vêtements ; ce sont l'entremetteuse, la dévote, l'amoureux, le mari, le religieux : « Se io fossi una roffiana, con riverenza parlando, io mi vestirei di bigio, e discinta e scalza con due candele in mano, masticando paternostri e infilzando avemarie... Caso che io fossi Madonna schifa-il-poco, che facea de la ciriegia duo bocconi, e di quelle cosa uno... Come farei io bene uno assassinato da Amore... come io contrafarei uno avaro, un pidocchioso e un misero... »[23]. Certains proviennent du théâtre antique, d'autres sont plus nouveaux, comme le bravache, fier de ses exploits et de ses conquêtes féminines, prétendus les unes et les autres, dont les répliques en castillan sont empruntées aux soldats espagnols qui occupent l'Italie ; le religieux, hypocrite cupide et lascif, est le descendant direct des moines du *Décaméron*. Les serviteurs et les parasites, « présents dans la comédie classique, font irruption en masse dans la comédie du *Cinquecento* »[24]. Leur fonction est double : elle consiste d'abord à nouer et dénouer l'intrigue, ensuite à porter le comique en prenant le contre-pied des paroles et des actes des maîtres et en contrefaisant leur langage. Les pédants enfin représentent une culture fossilisée, totalement détachée de la réalité.

Quant aux procédés comiques, ils sont largement repris des Anciens. Ainsi, le comique d'action est de règle dans les pièces du *Cinquecento*, où abondent les événements,

---

18 *La Cortigiana*, Prima redazione, in *Tutte le opere di Pietro Aretino, Teatro*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1971, pp. 653-753.
Nous nous référerons aussi aux éditions suivantes : *La Cortigiana*, a cura di Giuliano Innamorati, Torino, Einaudi, 1977, 160 p.
*Cortigiana, Opera Nova, Pronostico, Testamento dell'elefante, Farza*, a cura di Angelo Romano, Milano, Rizzoli, 1989, 392 p.
19 *La Cortigiana*, in *Tutte le opere di Pietro Aretino, Teatro*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1971, pp. 92-217.
20 Christian Bec, *op. cit.*, p. 152.
21 Christian Bec, *op. cit.*, pp. 152-153.
22 *Teatro*, a cura di Giorgio Petrocchi, cit., pp. 3-91.
23 *Ibidem*, pp. 6-8.
24 Christian Bec, *op. cit.*, pp. 152-153.

les imprévus, où l'intrigue se complique avec force déguisements et quiproquos. Le comique de geste est présent à travers les personnages qui se poursuivent, qui multiplient les grimaces, les coups de pied et les coups de bâton. Le comique de langage présente un intérêt linguistique et sous-entend une complicité culturelle entre l'auteur et son public. En effet, ce dernier doit saisir au vol les doubles sens obscènes, les déformations de mots savants ou étrangers. Dans un monde codifié, c'est par le langage que la création trouve une certaine liberté.

En effet, la thématique comique est plutôt restreinte et tourne autour de deux axes : les rapports entre la passion et l'intelligence ; les rapports entre la Fortune et la prudence. L'amour est toujours sensuel, brutal et agressif chez les domestiques, pathétique chez les jeunes gens, ridicule chez les vieillards. La Fortune est omniprésente et sa puissance reflète la crise des mentalités. Pourtant, face à l'adversité, les serviteurs aident les amants séparés et sont finalement victorieux, alors que les nombreuses reconnaissances finales semblent davantage des manifestations du hasard que celles de l'intelligence humaine.

*La Cortigiana* de l'Arétin s'inscrit dans la tradition dans la mesure où le décor est bien la ville, Rome en l'occurrence.

Le terrain d'action est la ville éternelle, ville de toutes les libertés, comme il est précisé dans l'Argument de la première rédaction[25]. « Roma caput mundi », comme la qualifie Messer Maco[26] di Coe, est tout d'abord évoquée à travers des lieux célèbres. Ainsi, en 1525, Rome constitue le décor de la comédie : « Vedete Palazzo, San Piero, la piazza, la guardia, l'osteria de La Lepre, la Luna, la fonte, Santa Caterina e ogni cosa. Ma adesso che ricognoscete che l'è Roma al Coliseo, alla Ritonda e altre cose, e che siate certissimi che dentro vi si farà una comedia, come credete voi che detta comedia abbia nome? Ha nome La Cortigiana... »[27]. Cependant en 1534, le « Forestiere » (l'étranger) qui s'y rend ne la reconnaît plus : « Questa è Roma? misericordia, io non l'avrei mai riconosciuta »[28]. En outre, à l'expression « Roma caput mundi » de la première rédaction répond la suivante : « Roma coda mundi », qui ouvre la scène 1 de l'acte I[29]. Il est vrai qu'entre-temps il y a eu le Sac de Rome, en 1530, et la ville avait été mise à feu et à sang par les troupes impériales.

Cela dit, dans la première rédaction, l'histrion indique aux spectateurs le décor qui reproduit les lieux typiques de Rome : le « Palazzo » c'est le Vatican, « la piazza » la Place Saint-Pierre, « la guardia » vraisemblablement le Château Saint-Ange ; « Santa Caterina » est le nom populaire de l'église de Santa Maria in Catinari, située à proximité du Palais Farnèse, l'une des plus anciennes du quartier de la Regola. Le culte de Sainte Catherine dérive d'une métathèse populaire : en effet, à l'origine il s'agissait d'une église dédiée à la Vierge, qui côtoyait un hôpital destiné aux prisonniers rachetés par les pirates barbaresques. Ces prisonniers avaient pour habitude de suspendre leurs chaînes à l'autel de la Vierge en guise d'ex-voto. Pour cette raison, l'église était dite « de Catenariis, in Catenarii, in

25 *La Cortigiana*, 1ère rédaction, Prologue, dans *Tutte le opere di Piero Aretino, Teatro*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano Mondadori, 1971, p. 662.
26 *Ibidem*, I 1, p. 664.
27 *La Cortigiana*, 1ère rédaction, Prologue, dans *Tutte le opere di Piero Aretino, Teatro*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano Mondadori, 1971, p. 657.
28 *Idem*, 2e rédaction, Prologue, p. 100.
29 *Idem*, 2ème rédaction, I 1, p. 101. Messer Maco: "In fin Roma è coda mundi".

Catinera... » . L'histrion nomme aussi « la Ritonda », le Panthéon.

La Basilique Saint-Pierre est évoquée encore à travers l'image du visage du Christ, « la Veronica »[30] qui y serait conservée, alors qu'en réalité elle devrait se trouver à Saint Jean de Latran[31]. Pour parfaire l'éducation du nouveau courtisan, Mastro Andrea lui fait visiter les beautés du Vatican[32] : « la Pigna », la pomme de pin en bronze, vestige de l'Antiquité, placée dans la cour du Belvédère ; « la Nave », la mosaïque de Giotto située dans la partie interne du portail de l'ancienne Basilique Saint-Pierre ; « la Guglia », l'obélisque du Vatican. Le Belvédère est rappelé également par le Rosso, qui aurait préféré que le pape Innocent VIII emploie son argent d'une façon différente[33]. D'autres églises sont citées : Santa Maria in Aracoeli, sur le Capitole, à propos du cardinal dont la soutane se retrouve chez un brocanteur[34] ; l'église Saint Laurent-hors-les murs, célèbre comme but de processions, dont fait mine de parler Aloigia[35].

Cependant, Mastro Andrea montre également à Messer Maco d'autres lieux caractéristiques de la ville : « el Barco », c'est-à-dire les carrières de travertin sur la Via Tiburtina, près de Ponte Lucano ; la « Botte di Termini », qui est une réserve d'eau datant des thermes de Dioclétien ; le Colisée, les Arcades et le quartier du Testaccio[36]. Mais, peu sensible aux beautés de la ville éternelle, Maco les considère « des anticailles »[37]. C'est encore Mastro Andrea, le pédant, qui évoque la plus grande institution culturelle de Rome, l'Almo Collegio Capranico, dit « la Sapienza »[38]. Le Palais Strozzi, aujourd'hui disparu, se trouvait près de l'actuel théâtre Argentina : Sempronio va retirer de l'argent à la Banque Strozzi[39]. Piazza Navona constituait le marché principal de la ville[40].

Les personnages parcourent les rues et les quartiers de la ville[41]. Sont nommés « Borgo Vecchio », rue qui menait au Vatican, appelée aussi Via Santa ou Carriera dei Martiri, « Corte Savella » et « Tordinona », où se trouvaient les tribunaux et les prisons célèbres, « Ponte Sisto », où se situait l'hospice des mendiants, « Dietro Banchi » : Banchi Nuovi et Banchi Vecchi étaient non seulement le quartier administratif et financier, mais aussi celui des courtisanes. L'itinéraire proposé à Maco le conduit dans la zone la plus caractéristique du monde des affaires, de la vie élégante et des bas quartiers. D'ailleurs, la nuit, les rues ne sont pas sûres et Aloigia recommande à Togna de sortir habillée en homme pour ne pas tomber dans un « trentuno »[42]. L'espace urbain est donc bien identifiable.

Certains personnages typiques correspondent également à la tradition comique du

---

30 *Ibidem*, Prologue, p.657.
31 Édition Innamorati, *cit.*, p. 136 note 33.
32 Édition Petrocchi, 1ère rédaction, II 2, p. 686.
33 *Ibidem*, II 1, p. 684 : « Io per me s'io fussi stato quel papa che fece Belvedere, aria spesi i miei danari in una ostaria, ch'almeno una volta il mese facesse un belvedere d'altro che de loggie o camere dipinte ».
34 *Ibidem*, IV 15 p. 733.
35 *Ibidem*, IV 9, p. 730.
36 *Ibidem*, I 24, p. 682.
37 *Idem.*
38 *Ibidem*, II 19, p. 700.
39 *Ibidem*, II 5, p. 690.
40 *Ibidem*, III 3, p. 708.
41 *Ibidem*, II 2, p. 686.
42 Viol collectif, *Ibidem*, IV 8, p. 729.

*Cinquecento*. On retrouve ainsi l'entremetteuse Aloigia, l'amoureux transis Parabolano, le mari trompé Ercolano, l'homme d'Église en la personne du gardien d'Aracoeli toujours plus beau et plus gras[43], les sbires, la caricature de l'Espagnol « don Cerimonia spagnolo »[44], le pédant Mastro Andrea et une multitude de serviteurs.

L'imitation des Anciens et des autorités est présente. Cependant, si Plaute et Térence ne sont pas nommés, on cite Virgile[45], Oesope[46], Ovide[47], Horace[48], dont les vers sont estropiés, mais surtout Pétrarque[49], Castiglione[50], l'Arioste[51] et même Poggio Bracciolini[52].

Cela dit, si, par certains aspects, *La Cortigiana* s'inscrit dans la tradition, par d'autres elle s'en éloigne.

Ainsi, l'Arétin semble rechercher parfois le changement pour le changement. C'est le cas de la forme de la comédie.

Par exemple, le Prologue de la première rédaction s'ouvre par la formule consacrée à l'épilogue : « plaudite e valete »[53], comme pour annoncer que son auteur a bien l'intention de bouleverser les habitudes littéraires et de contrevenir aux normes. De la même façon, il demande au spectateur de ne pas s'irriter si Messer Maco ou un autre personnage quitte la scène plus de six fois car, ajoute-t-il, Rome est libre[54], tout comme il le prie de l'excuser si « alcun parla fuor di commedia » arguant le fait qu'à Rome on vit autrement qu'à Athènes[55].

Mais, l'originalité de la comédie de l'Arétin consiste dans une double intrigue : c'est en premier lieu l'histoire de Messer Maco, Siennois, venu à Rome pour accomplir le vœu de son père, guéri miraculeusement d'une maladie de la tête, et revêtir la pourpre cardinalice et à qui l'on fait admettre la nécessité de se faire d'abord courtisan ; en second lieu, c'est l'histoire du napolitain Parabolano tombé amoureux d'une noble dame romaine (Laure dans la première rédaction, Livia dans la seconde), trahi par son domestique qui lui organise une rencontre galante, en réalité avec la femme infidèle du boulanger. Le lien entre les deux actions est précisé par la suite, lorsqu'on apprend de la bouche de Parabolano que son père avait une dette envers celui de Maco, qu'il rencontra quand il était étudiant à Sienne[56]. Double intrigue donc, avec deux personnages principaux, Messer Maco de Sienne

43 *Ibidem*, III 16, p. 719.
44 *Ibidem*, I 14, p. 673.
45 *Ibidem*, I 24, p. 683.
46 *Ibidem*, V 21, p. 751.
47 *Ibidem*, I 24, p. 683. Mais aussi, II 7, p. 693.
48 *Ibidem*, IV 1, p. 723 : *Ep.* II, 1, 116.
49 *Ibidem*, Prologue p. 659 ; IV 1, p. 723, où Messer Maco sort de sa manche Le *Canzoniere* de Pétrarque ; IV 7, p. 728, où Flaminio cite avec précision les *Rime* CCXLIV, 1.
50 *Ibidem*, I 2, p. 666.
51 *Ibidem*, II 4, p. 698, où Parabolano est comparé à Astolfo du *Roland furieux*. Voir aussi III 2, p. 707, où il est appelé Orlando, et V 21, p. 751.
52 *Ibidem*, V 21, p. 751.
53 *Ibidem*, Prologue, p. 655.
54 Argument, p. 662.
55 *Idem*, Argument, p. 662 : « ... perché se vive a una altra foggia qui, che Atene non si faceva... »
56 *Ibidem*, I 14, p. 673.

et Parabolano de Naples.

Autre bouleversement en ce qui concerne les personnages. En effet, contrairement aux autres comédies du *Cinquecento*, l'Arétin réserve une place importante au petit peuple, aux artisans, aux marchands ambulants et aux domestiques.

Ercolano, le boulanger, représente le rustre ; on ne le voit pas travailler, mais rentrer ivre mort de la taverne et toujours prêt à battre sa femme[57]. Le pêcheur, Faccenda, décline son identité florentine pour espérer vendre sa marchandise et accepte, bien sûr, de baisser les prix[58]. L'usurier Rafaele Giudeo ne prêterait pas un sou sur des souvenirs de noblesse[59] et Romanello Giudeo vend des vêtements usagés, dont une soutane avec cordon et scapulaire[60]. Le marchand de livres ambulant, Furfante[61], propose « Il cortigiano falito », clin d'œil ironique à Castiglione[62], et différents livres d'histoire traitant de la paix entre François 1er et Charles Quint, allusion selon Giuliano Innamorati[63] à l'accueil réservé à François 1er en Espagne ou aux tentatives de médiation de Clément VII entre la France et l'Espagne, avant la bataille de Pavie (25 février 1525) et non à la paix de Madrid, stipulée seulement en 1525, relatant « la prise du roi » c'est-à-dire la capture de François 1er après la bataille, la réforme de la cour, composée par l'évêque de Chieti. Mais aussi « Les Caprices de Fra Mariano », courtisan de Léon X réputé pour ses farces, qu'il avait l'intention de mettre par écrit, les « Capricci » cependant ne virent jamais le jour. Les Églogues de Trasinio sont inconnues. La Vie de l'abbé de Gaète rappelle Baraballo, poète de la cour du même pontife. « La Carretta » fait peut-être allusion aux lamentations des courtisanes atteintes par le mal français[64]. Messer Maco, lui, achète le livre du « courtisan failli »[65].

À côté des petits artisans et des marchands ambulants, les domestiques sont très nombreux dans la comédie. Les plus significatifs sont ceux de Parabolano, qui se divisent en deux groupes : les bons et les mauvais, mais tous souffrent de leur condition et s'en plaignent amèrement. Ainsi, Rosso est si occupé qu'il n'a même pas le temps de boire[66], il dénonce la dureté du maître, sa lenteur à se faire habiller, disant qu'il met plus de temps que d'un jubilé à l'autre, lui reproche de ne rien faire sans son maître de cérémonie, ni se gratter les pieds, se coiffer la barbe, se laver les mains, monter à cheval, et se faire porter le papier-toilette sur un plateau d'argent[67]. Et Rosso appartient aux mauvais serviteurs, à ceux qui vantent et trahissent le maître pour obtenir ses faveurs. Flaminio, le bon serviteur, a servi fidèlement Parabolano pendant quinze ans et, se retrouvant sans rien, envisage de se noyer[68].

---

57 *Ibidem*, V 5, p. 740.
58 *Ibidem*, I 16, p. 675.
59 *Ibidem*, I 12, p. 671.
60 *Ibidem*, VI 15, p.733.
61 *Ibidem*, I 4, p. 667.
62 Voir à ce propos : Guidi José, *Visages de la vie de cour selon Castiglione et l'Arétin : du « Cortegiano » à la « Cortigiana »*, dans *Culture et société en Italie du Moyen-Âge à la Renaissance*. Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1990, n° 13, pp. 219-228.
63 Édition Innamorati, *cit.*, p. 140 note 18.
64 *Ibidem*, p. 140, note 18.
65 Voir Guidi José, *op. cit.*, p. 220.
66 Édition Petrocchi, 1ère rédaction, IV 14, p. 732.
67 *Ibidem*, I 9, pp. 669-670.
68 *Ibidem*, III 7, p.712.

Cela dit, c'est la présence du personnage de Pasquino[69] qui souligne la rébellion de l'auteur comme elle constitue un symbole de transgression au niveau littéraire et au niveau politico-culturel. Paul Larivaille[70] rappelle que le 25 avril, jour de la Saint Marc, on avait coutume, à Rome, au début du *Cinquecento*, de placarder des vers latins sur un tronc mutilé de statue antique, situé près du palais du cardinal de Naples. Le buste de Pasquino (ainsi appelé du nom d'un maître d'école voisin, ou d'un savetier, ou d'un tailleur des environs) était travesti en la circonstance en Janus, Orphée, Mars ou autres personnages mythologiques. À l'origine, les vers affichés, puis réunis en fascicules imprimés, n'étaient que des exercices scolaires. Par la suite, avec l'anonymat, ils prirent une tournure de plus en plus satirique et la langue vulgaire se substitua au latin. Dès le pontificat de Léon X, les « pasquinades » attaquèrent avec virulence les défauts des cardinaux, la politique de l'Église et le népotisme du pape. Cette conversion progressive de Pasquino en porte-parole des récriminations populaires éclata au grand jour à la mort du pape Médicis et pendant le conclave qui installa sur le trône de Saint Pierre le précepteur de Charles Quint, Adrien VI. L'étalage agressif de l'envers du décor fait de Pasquino le « plus redoutable instrument de contestation de l'ordre moral hypocrite sous lequel se dissimulent les appétits sordides des princes et des grands de l'Église. »[71] Ce n'est que « la forme la plus osée, à l'avant-garde en quelque sorte, de toute littérature démystificatrice » qui sape les idéaux de la Renaissance, conclut Paul Larivaille[72]. Toutefois, dans la seconde rédaction, l'Arétin ne se cache plus derrière Pasquino ; maintenant, la polémique contre Rome devient l'un des motifs récurrents du comique.

C'est surtout la décadence de la cour pontificale qui est dénoncée. Valerio, dans son monologue, constate que sur des milliers de prêtres, seuls deux sont de bons prêtres et, parmi eux, il cite celui qui sera le pire ennemi de l'Arétin, puisqu'il tentera de le faire assassiner : Gian Matteo Giberti, dataire de Clément VII[73]. À un autre moment, il estime que la fortune se moque des gens d'Église, puisqu'elle promeut des cardinaux et des papes de l'acabit de ser Adriano[74], c'est-à-dire du pape flamand Adrien VI, propulsé par hasard sur le siège pontifical. Et lorsque Sempronio déclare son intention de mettre son fils Camillo au service de la cour, Valerio brosse de celle-ci un tableau des plus sombres[75]. Il évoque l'heureux temps du pape Jean (Jean de Médicis, pape sous le nom de Léon X), où le courtisan avait une vie agréable et non misérable comme maintenant ; celui qui fait partie de la cour a tous les inconvénients sans aucun avantage et poursuit des illusions[76]. La cour est plus cruelle que l'enfer, car l'enfer punit les vices alors que la cour les adore[77].

Mais, le but premier de l'Arétin semble sa volonté de choquer le public en ne respectant ni la tradition littéraire ni les conventions sociales. Ainsi, il ne s'attaque pas seulement à la cour pontificale, mais à ses concitoyens en général et même au dogme

69 *Ibidem*, Argomento, p. 661.
70 Paul Larivaille, *op. cit.*, p. 83.
71 *Idem.*
72 *Idem.*
73 *Ibidem*, V 7, p.741.
74 *Ibidem*, I 12, p. 672.
75 *Ibidem*, II 5, pp.687-688.
76 *Ibidem*, Prologue, p.657.
77 *Ibidem*, V 7, p.741.

religieux.

Dès le Prologue, il menace les spectateurs de dévoiler leurs pratiques les plus intimes s'ils ne font pas silence : « Ma voi non volete star queti ... che se non fate scilenzio ch'io sciorrò el cane e dirò : el tal è agens, el tal è patiens »[78]. Il affirme par ailleurs que dans la salle les femmes honnêtes sont peu nombreuses[79]. Les femmes ont tous les défauts. La mysoginie de l'auteur est manifeste, puisqu'il ne fait aucune exception. Pour lui, les nobles dames valent les paysannes[80]. Ainsi, il fait dire à Valerio que, pour séduire une femme, il suffit d'une entremetteuse et d'une lettre, car on n'a jamais vu une femme refuser une missive ou de l'argent. Il justifie cela par une constitution physique plus faible que celle des hommes : « ... le donne sono di più molle carne e de più tenere ossa di noi », déclare-t-il[81]. Elles sont la ruine du monde, déclare Parabolano à Maco ; elles en savent plus long que les études et, avec elles, il faut plus de patience qu'un pillier qui supporte une colonne pendant mille ans[82]. La femme que Rosso veut faire passer pour la noble dame dont est amoureux en secret son maître est en fait Togna, la femme du boulanger ivrogne, et ne correspond en rien au rêve de Parabolano[83], mais, ajoute Aloigia, les seigneurs se rongent les sangs pour les princesses, puis se rassasient avec les femmes de bas étages, appelées à Rome « zambraca » ou « zoccola »[84]. La luxure est donc en bonne place dans les habitudes de ses contemporains, la sodomie plutôt, comme le souligne Rosso : « ... le donne si cominciono a usare poco in corte, bench'io credo che lo faccino perché, potendo toglier moglie, toglieno marito e cavasi le voglie assai meglio e non dà contro le leggi » ; et Aloigia de renchérir : « ... insino a' vescovi, che portanno la mitria e non se ne vergognono »[85]. Le pêcheur florentin, désenvoûté par erreur, s'est fait sa propre opinion et n'épargne personne : « Preti becchi, sodomiti, ladroni, al corpo..., al sangue..., che s'io giungo quel giotton del sagrestano gli mangierò il naso, gli pesterò gli occhi e caverogli la lingua »[86].

Dès le Prologue, l'Arétin avait d'ailleurs annoncé que son style serait bien différent de celui de Pétrarque : « Però non vi maravigliate s'ella (*La Cortigiana*) non va su per sonetti lascivi, unti, liquidi cristalli... e simili coglionerie »[87], car les figures littéraires de la langue de Pétrarque ne pourraient même pas être digérées par les autruches qui pourtant avalent des clous[88].

Il va jusqu'à manquer de respect au dogme catholique et considère tout d'abord les blasphèmes. Pour être un bon courtisan à Rome, il faut savoir blasphémer et être hérétique, déclare Mastro Andrea[89]. D'ailleurs, blasphémer à Rome ne conduit pas en enfer[90] et le

78 *Ibidem*, Prologue, p. 656.
79 *Ibidem*, Prologue, p. 657.
80 *Ibidem*, III 8, p.715 : « Perchè ?, non pisciano come le villane ? » remarque Rosso.
81 *Ibidem*, II 10, pp. 694-695.
82 *Ibidem*, V 21, p.753.
83 *Ibidem*, IV 11, pp. 730-731.
84 *Ibidem*, III 2, p.707.
85 *Ibidem*, III 6, p.711.
86 *Ibidem*, I 21, p. 679.
87 *Ibidem*, Prologue, p. 657.
88 *Ibidem*, Prologue, p.660.
89 *Ibidem*, I 24, p. 681.
90 *Idem.*

pédant enseigne à Messer Maco des jeux de mots où se mêlent des termes religieux et des termes obscènes[91]. De plus, pour qualifier une viande de mauvaise qualité, Rosso parle de « viande des crucifix » ou de « viande de la mère de Saint Luc »[92]. En ce qui concerne les pratiques religieuses, le premier histrion estime que celui qui va manger sans avoir dit ses prières ne commet pas un péché qui offenserait le Saint Esprit[93], le gardien d'Aracoeli déclare à Aloigia qu'il ne fait pas trop pénitence car il ira au paradis, si ce n'est aujourd'hui ce sera demain[94], mais que pour racheter l'âme de la sorcière qui vient d'être condamnée au bûcher, il faut pratiquer le jeûne, faire célébrer les messes de Saint Grégoire et réciter quelques prières[95]. Messer Maco, quant à lui, clame son désespoir ou fait éclater sa joie en latin. Ce sont en réalité des pastiches du *Salve Regina*, du Notre Père, du *Credo*, de l'Évangile selon Saint Jean (I, 14), des Psaumes (I, 12, 1)[96]. Les Saintes Écritures sont également mises à mal par Rosso qui déclare que les sonnets de Pasquino mériteraient d'être lus tous les matins entre une Épître et une texte des Évangiles[97], par Zoppino qui soutient que la plaisanterie faite aux dépens de Messer Maco ferait rajeunir l'Ancien Testament[98]. Saint François et Moïse sont également tournés en dérision. Le premier aurait renoncé à ses stigmates plutôt que de se rendre sur le mont Parnasse où vivait en ermite Apollon avant que les neuf muses ne viennent lui tenir compagnie[99]. Le second est évoqué à propos de l'éloge des cornes et Valerio précise que Dieu orna de sa main Moïse, son meilleur ami de l'Ancien Testament[100]. Il y a même diffamation de la couronne d'épines du Christ lorsque Mastro Andrea déclare qu'au lieu de porter la couronne de laurier des poètes son élève en ceindra une faite d'épines et d'orties[101].

En somme, la polémique de l'Arétin ne se contente pas de dénoncer les travers de son époque, elle dépasse les limites extrêmes de la bienséance.

En conclusion, dans la mesure où sa comédie, qualifiée à juste titre de « contre-comédie »[102], bouleverse les traditions littéraires du *Cinquecento*, où elle intègre et dénonce l'actualité de son temps, l'Arétin peut être considéré comme un écrivain moderne, même si son objectif premier semble, à notre avis, celui de choquer le public. Alors, choquer pour dénoncer les vices et faire œuvre morale ou choquer pour attirer l'attention et pour vendre sa production ?

Quoi qu'il en soit, sa dernière comédie, *Il Filosofo* (1546) , marque une évolution significative de l'auteur rebelle et revient à la tradition, comme le remarque Marga Cottino

91 *Ibidem*, IV 1, p. 723.
92 *Ibidem*, V 14, p. 746 : « E de' crocefissi. Ma io dico de la madre di san Luca perché se depinge bue e la madre è una vacca ».
93 *Ibidem*, Prologue, p.657.
94 *Ibidem*, III 16, p. 719.
95 *Ibidem*, II 6, p. 691.
96 *Ibidem*, IV 18, p. 735.
97 *Ibidem*, III 8, p. 715.
98 *Ibidem*, II 21, p. 702.
99 *Ibidem*, Prologue, p.658.
100 *Ibidem*, V 21, p. 753.
101 *Ibidem*, II 13, p. 697.
102 Giorgio Padoan, *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Vallardi, 1996, p. 57.

Jones[103] : « La produzione comica dell'Aretino si chiude … con un'opera che non solo dice l'ultima parola in favore del matrimonio e della famiglia, ma, pur con modificazioni che sottolineano le sue nuove intenzioni socio-morali, inserisce il proprio teatro comico entro quella che era stata la tradizione più apprezzata dall'esperienza comica rinascimentale, cioè la narrativa decameroniana ».

**Théa Picquet**
*Université de Provence*

103 Marga Cottino Jones, *op. cit.*, p. 125.

# L'ÉVOLUTION DE L'ÉPÉE AU COURS DES ÂGES ET SON RÔLE DANS LE THÉÂTRE DE SHAKESPEARE : TRADITION ET MODERNITÉ

L'épée, instrument sacré, vénéré ou haï, ténébreux ou gracieux, témoigne d'un passé historique très important au sein de l'humanité. Depuis la création de cette arme blanche, les hommes ont sans cesse éprouvé le besoin de l'améliorer, tant sur le plan de la robustesse que sur les plans technique et esthétique, tout en respectant les traditions de fabrication et de forme. Au cours des siècles, l'épée a subi de nombreuses transformations, d'importantes évolutions, quant à son utilisation, son maniement, ses différentes fonctions et significations (arme de combat, attribut de costume, symbole royal ou divinatoire...). De construction ou de destruction, l'épée se « forge » une place dans le monde et devient un objet précieux dès qu'elle touche la main de l'homme ou celle des dieux. Symbole de force et de puissance que lui attribue son possesseur, au cours de ces siècles d'évolution, elle opère une modernisation du combat auquel elle participe, et donne naissance à des traditions qui s'instaurent et évoluent avec les mentalités et les différentes périodes. Ces traditions, aujourd'hui disparues, font rêver l'homme « moderne » qui s'invente des héros d'armes et fait revivre ses merveilleux ancêtres manieurs d'épées. Le paradoxe que contient cette modernité, qui a fait naître, puis disparaître, les combats traditionnels à l'arme blanche, est à l'origine d'une crise de l'identité, d'une identité perdue, comme si l'épée portée à la ceinture ne représentait pas seulement une arme, mais plutôt une âme sœur que l'homme essaie de faire revivre, à travers différents types de représentation tels que le théâtre ou, plus récemment, les films de cape et d'épée.

## I. Transformation des épées au cours des siècles

### 1. La taille et la forge, étapes de modernisation de l'épée : vers une désacralisation de la matière

Les armes ont leur propre histoire et leur forme évolue à travers les âges qu'elles traversent. A chaque transition, on pourra parler de modernisation, fruit d'un savoir-faire grandissant et de réflexions nouvelles.

Dans l'histoire de l'arme blanche, la première époque, le Paléolithique supérieur, correspond à la création de l'arme blanche en os, puis en silex ou en pierre. La pierre, comme l'obsidienne, était façonnée et taillée de manière à fabriquer un tranchant, suivant une technique de retouche par pression. L'arme ainsi travaillée par le tailleur de pierre devint un redoutable instrument :

> Les pierres dites de foudre, et qui ne sont, pour la plupart, que des silex préhistoriques, étaient (considérées comme) la pointe

> même de la flèche de l'éclair, et, comme telles, elles étaient vénérées et pieusement conservées[1].

Cette taille, qui transforme un élément pur et symbolique en une arme meurtrière, opère, par l'intermédiaire de la main de l'homme, une désacralisation de la matière :

> Dans la tradition, la pierre occupe une place de choix. Il existe entre l'âme et la pierre un rapport étroit. [...] La pierre taillée n'est en effet qu'œuvre humaine, elle désacralise l'œuvre de Dieu.[2]

Au Néolithique, la modernisation réside dans le travail d'emmanchement de l'arme afin de la rendre plus maniable. La poignée devait être solidement attachée à la lame et avait pour rôle de rendre l'arme la plus maniable possible. En général, elle était fabriquée en matériaux résistants, tous chargés de symbolisme, comme le bois, l'os ou l'ivoire, puis sculptée et décorée : l'os représente, en effet, la charpente de l'homme et il est symbole de fermeté, de force et de vertu[3] ; l'ivoire est associé à la puissance et sa résistance le rend incassable ; le bois, quant à lui, représente la sagesse. En dépit de ces valeurs symboliques positives, cette technique de l'emmanchement de l'arme ne fut véritablement efficace que bien plus tard (avec l'utilisation d'autres matériaux et techniques), car elle rendait l'arme plus fragile, avec un point de rupture se situant au contact des deux éléments. Au Danemark, la taille du silex représentait une réelle tradition et, malgré la modernité et la création des armes métalliques, les Danois préféraient fabriquer des armes en silex, imitant et copiant dans les moindres détails (rivets...) les épées métalliques et réalisant ainsi le mariage de la tradition et de la modernité.

Puis, les premières armes métalliques en cuivre pur firent leur apparition. Leur lame était munie d'une languette sur laquelle des rivets permettaient de fixer une poignée, généralement en bois ou en os taillé. Au deuxième millénaire, l'art de la fabrication des armes connut un véritable progrès lorsqu'on parvint à réaliser la fonte de la lame en même temps que la poignée. L'arme monolithique était ainsi beaucoup plus solide. Il restait alors à accroître la résistance des métaux. Au cours des siècles, le cuivre fut remplacé par l'airain (alliage de cuivre et d'étain, actuellement dénommé bronze), métal beaucoup plus dur, plus résistant et de très bonne sonorité. La modernisation des armes en airain, qui devait permettre d'améliorer leur résistance, fut réalisée grâce à un mélange hétérogène de matériaux contraires : l'un, le cuivre, est associé à la lune et l'eau ; l'autre, l'étain, au soleil et au feu. Cette opération effectuait donc une désacralisation du cuivre et de l'étain, mais conférait au bronze une connotation de puissance et de sacré. C'est à cette période, appelée l'Age de bronze, que l'homme (le forgeron) fit l'apprentissage de la maîtrise du métal pour la fabrication des armes. La forge, endroit où se réalisaient ces opérations, est un lieu de métamorphoses. Elle est un lieu sacré, initiatique, au sein duquel l'homme a réalisé la

---

1 Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions* (Paris : Payot, 1949, *nouvelle édition* 1964) 58.

2 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Paris : Robert Laffont, 1982) 750.

3 Pour plus de détails sur ce type de relations, on peut consulter les réflexions du philosophe français du dix-huitième siècle Louis Claude de Saint Martin, *Tableau naturel des rapports qui existent entre Dieu, l'homme et l'Univers* (1782).

modernisation de la fabrication des épées. Les différents matériaux utilisés sortent des entrailles de la terre et ils sont étudiés, transformés par le forgeron afin de rendre leur alliage de plus en plus résistant et performant. C'est le maître forgeron qui façonne et travaille les armes. Il joue un rôle essentiel dans la modernisation des armes blanches, ainsi que dans la vie des hommes. Toutefois, il a un métier inquiétant car il travaille avec le feu. La couleur rouge des flammes représente les enfers et la tradition voulait qu'il professât à l'extérieur du village pour métamorphoser le métal en fonction de ses différentes utilisations. Il est l'alchimiste qui « fond le monde et le reforme »[4]. Dans certaines civilisations, il a un rôle social important alors que, dans d'autres, il est considéré comme dangereux.

En ces temps, l'homme connaissait l'existence du fer, mais sa provenance était essentiellement due à des gisements à ciel ouvert (fer sidéral ou météorites), ce qui le rendait fort coûteux. Son prix pouvait aller jusqu'à huit fois celui de l'or et quatre cents fois celui du bronze. De plus, la technique de fabrication des armes blanches à base de fer n'était pas encore au point. C'est entre 1200 et 1000 avant Jésus-Christ qu'elle se développa et prit une certaine ampleur. L'homme se mit à trouver le fer en quantité plus importante dans le sous-sol de la Terre, ce qui permit le développement et la réalisation d'armes de plus en plus résistantes et plus tranchantes. Sous les coups, le fer se pliait alors que le cuivre se cassait. Le fer « symbolise une force dure, sombre, impure, diabolique »[5] qui s'oppose au cuivre ou au bronze. L'utilisation du fer a nécessité l'apprentissage de techniques de forge élaborées. Au début, les lames fabriquées étaient lourdes et courtes, sacrifiant quelque peu la maniabilité à la résistance[6].

Enfin, au Moyen Age, les lames des épées étaient constituées d'un alliage de fer et de carbone (l'acier), ce qui engendrait une plus grande solidité, comme avec les aciers damassés par exemple. Cette solidité conférait un pouvoir d'indestructibilité à l'arme. Certaines épées mythiques doivent ainsi leur célébrité et leur caractère légendaire à leur fabrication et leur composition, telle l'épée de Roland, qu'il ne put briser :

> 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 ![7]

Depuis le Moyen Age, la composition des lames ne s'est pas énormément modifiée ; aujourd'hui encore, elles sont fabriquées en acier. La technologie moderne permet toutefois quelques évolutions et surtout des perfectionnements en fonction de l'usage. Les escrimeurs actuels utilisent des armes en aciers *maraging* (abréviation de *martinsitic aging*, terme correspondant à un type de traitement thermique du métal) dont la composition est un alliage complexe de fer, de nickel, de cobalt, de titane, d'aluminium..., qui donnent à la lame de très

4 Michel Cazenave, dir., *Encyclopédie des symboles* (Turin : Le Livre de Poche, 1996) 275.

5 Chevalier 434.

6 Voir, à ce sujet, Charles Calizzano, *Le grand livre des armes blanches du monde entier à travers les âges* (Paris : Ed. de Vecchi, 1989).

7 *La Chanson de Roland* (Paris : Flammarion, 1993) 172.

bonnes propriétés mécaniques de résistance à la traction et à la corrosion, ainsi qu'une excellente flexibilité qui garantit la sécurité des sportifs[8].

Ainsi, l'évolution des armes à travers les siècles est marquée par une transformation de la matière qui donne à l'épée non seulement ses propres propriétés physiques mais également ses valeurs symboliques. Cette évolution

> est directement liée aux mythes définissant les différentes périodes traversées par l'humanité, la dernière étape d'un processus qui aurait commencé avec l'âge d'or, puis d'argent, d'airain et enfin de fer[9].

Il existe une hiérarchie descendante des symboles métalliques en rapport avec la solidification, le durcissement progressif des âges du monde[10]. Le fer est devenu un métal vulgaire en comparaison de l'or. Ceci réduit la valeur de l'épée dans une société moderne qui limite petit à petit son rôle et ses utilisations, remplaçant l'arme blanche par l'arme à feu. La dimension sacrée, résultat d'un travail de transformation de la matière par la taille et la forge et de la transposition de ses valeurs à l'objet façonné, disparaît peu à peu lorsque l'arme tombe en désuétude. De nos jours, cette dimension sacrée transparaît encore dans les formes des armes, que nous n'utilisons plus au combat, mais que nous admirons toujours.

**2. Formes des armes et sacralisation de l'objet**

Une fois que la composition des armes fut mise au point, les hommes ont cherché à modifier l'aspect et la présentation des épées de manière à les rendre plus performantes dans le cadre des combats ou plus esthétiques dans leur rôle de cérémonie, d'apparat ou de rituels sacrés. A partir d'une base traditionnelle, la forme des armes blanches va évoluer et témoigner d'une sacralisation de l'objet au sein de l'humanité, pour ne devenir finalement qu'un mythe ou un rêve, dans le sens où, de nos jours, l'épée n'est plus utilisée aux mêmes fins, même si elle est toujours présente dans les cérémonies militaires et certaines distinctions.

Les premières armes blanches utilisées par l'homme étaient des poignards ou des couteaux avec des lames courtes qui servaient aux combats rapprochés. Tout d'abord en pierre ou en silex, l'aspect de l'arme était primordial, car, à cette époque déjà, le poignard conférait un pouvoir à celui qui le détenait et il déterminait ainsi son rang social au sein du groupe. Les poignards de la Préhistoire mesuraient environ trente centimètres de long et possédaient des poignées en os gravées et décorées. Certains poignards métalliques qui suivirent cette époque sont également ornés de décorations très élaborées, comme les poignards de Toutankhamon décorés de motifs d'or incrustés de pierre précieuse et de verre.

Au deuxième millénaire, des armes plus longues, dérivant du poignard, firent leur apparition dans plusieurs pays, et notamment dans le monde égéen. La forme de la lame (droite, courbée...), tout comme sa longueur, dépendaient des traditions ethniques et

---

8 Voir, à ce sujet, Thibaud Monteiro and all, *L'évolution de la métallurgie à travers les âges* (Tarbes : Ecole Nationale d'Ingénieurs, 2001).

9 Michel Cazenave, dir., *Encyclopédie des symboles* (Turin : Le Livre de Poche, 1996) 253.

10 A ce propos, voir Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes* (Paris : Flammarion, 1956).

culturelles des différentes civilisations, ainsi que des techniques de combat. Ainsi, dans les pays orientaux, la lame était curviligne (comme celle du cimeterre, par exemple), alors que dans les pays occidentaux, elle était plutôt rectiligne. En Crête, on découvrit des épées d'un mètre de long et possédant des poignées ornées de feuilles d'or. Mais, ces armes étaient de faible résistance contre les coups violents et étaient essentiellement utilisées comme objet d'ornement et de richesse. Les princes faisaient donc appel aux plus habiles artisans orfèvres et ciseleurs. De nombreuses épées de ce type furent découvertes dans les tombes.

Les armes de l'époque étaient essentiellement des armes de taille et non d'estoc, bien qu'on rencontre toutefois certains exemples de l'existence d'armes de ce dernier type.

En Grèce, deux armes traditionnelles se côtoient : l'épée hoplitique - arme d'Alexandre le Grand (356-323 avant Jésus-Christ) -, qui avait une lame à double tranchant, d'une longueur de soixante centimètres et qui était portée par les fantassins grecs, et la lourde épée Kopis qui ne possédait qu'un seul tranchant et dont la lame était en forme de S.

A Rome, plusieurs types d'épées étaient utilisés en fonction des combats : pour le combat rapproché, des armes de pointe, du même style que l'épée espagnole, possédant une longue pointe pouvant pénétrer facilement des cottes de mailles ; pour des combats nécessitant des coups de tranchant, le glaive romain ou *gladius*. L'évolution des armes est également fonction du costume (et de son évolution) porté par les hommes. Ainsi, avec l'apparition de la cuirasse à plates, l'épée espagnole n'avait plus d'intérêt. Elle fut donc abandonnée au profit de l'épée de type pompéien qui s'est alors développée. Arme utilisée par les gladiateurs, elle était reconnue comme solide et pouvait frapper d'estoc et de taille.

Au cours des siècles, les épées courtes s'allongèrent et devinrent essentiellement des épées de taille. Une transformation importante marqua la fabrication des armes : ce fut la mise en place d'une garde entre la lame et la poignée, et dont le but était de protéger la main armée et de faire buttoir lorsqu'on la plaçait dans son fourreau.

A l'époque carolingienne, les lames, d'une longueur d'un mètre, possédaient des pommeaux relativement lourds, ces derniers permettant d'équilibrer l'arme. Les coups portés étaient d'une extrême violence et pouvaient trancher des cottes de maille et casser des membres. Les célèbres épées Durendal et Joyeuse de Charlemagne appartiennent à cette catégorie. Il était de coutume de donner un nom aux célèbres épées, comme pour les sacraliser et leur donner une âme. Ainsi, parmi tant d'autres exemples, l'épée Almace fut remise à Turpin et Courte à Ogier, au cours de leur adoubement.

Les caractéristiques de l'arme ne se modifièrent pas pendant quelques siècles. Certains détails, comme l'allongement de la garde (qui devint cruciforme) ou la forme du pommeau, sont mis en évidence. Les armes devinrent polyvalentes, plus pointues pour permettre des coups d'estocade, mais conservant simultanément leur traditionnelle force pour les coups de tranchant. Il était en effet important de pouvoir frapper sur les parties les plus faibles de son adversaire, à savoir les points de jonction des différentes plaques de l'armure.

Si la résistance de l'arme était primordiale, la dimension esthétique de l'épée n'était en aucun cas négligée. Les épées célèbres, ou de cérémonie, qui ont été retrouvées dans des églises ou dans des trésors, sont richement décorées. Elles servaient dans les cérémonies importantes, comme les couronnements des rois ou des princes. Cette tradition remonte aux premiers rois barbares pour qui « la remise solennelle des armes [...]constitu[ait][...] [un] moment fort de la vie masculine, un rite de passage marquant l'acceptation d'un jeune dans

le monde des adultes »[11]. Ainsi, comme le raconte Paul Diacre, historien et poète du huitième siècle, dans sa chronique des Lombards intitulée *De gestis Longobardorum* :

> Chez les Lombards, le fils d'un roi, quelle que fût sa vaillance, n'était pas accepté à la table de son père tant qu'il n'avait pas reçu les armes à la cour d'un autre roi[12].

Ainsi, parmi les épées d'apparat, on peut citer la fameuse épée de Charlemagne qui servit aux couronnements des rois de France. Elle est recouverte de cuivre et ornée de dragons, la garde est en vermeil et porte des bandes d'or garnies de pierres précieuses[13]. Charlemagne lui-même « remit les armes à son fils Louis, alors âgé de... trois ans, lors de son couronnement comme roi d'Aquitaine »[14]. L'épée de Saint Maurice, quant à elle, servait pour les couronnements des empereurs germaniques et, elle aussi, est aussi richement décorée. L'épée remise au roi au cours de son couronnement, la remise du glaive, était, à cette époque, lourde de sens. L'évêque demandait au roi de recevoir le glaive divinement ordonné. Au cours du couronnement, le roi recevait l'épée sacrée, symbole du pouvoir armé. Le rituel de la remise de l'épée au cours du couronnement était accompagné d'une prière :

> Reçois, avec la bénédiction de Dieu, ce glaive qui t'est conféré pour la punition des malfaiteurs et la louange des bons. Que par ce glaive tu sois capable, par la puissance du Saint-Esprit, de résister et de t'opposer à tous tes ennemis et à tous les adversaires de la Sainte Eglise de Dieu, de préserver le royaume qui t'est confié et de protéger le camp de Dieu.[15]

Avec cette épée, lourde de sens et de devoirs, il se devait de protéger l'Eglise, les veuves, les orphelins et les autres *pauperes*[16]. Plus tard, on retrouvera cette formule pour les adoubements des chevaliers. Le glaive, symbole de pouvoir et de coercition[17], est donné par Dieu pour le châtiment des méchants, mais aussi, pour l'exaltation des bons :

> « Vaillant guerrier ceins ton épée » (Ps. 45 : 4) ; cette épée, c'est en effet celle de l'Esprit Saint, qui est la Parole de Dieu. Selon cette image, soutiens donc la vérité, défends l'Eglise, afin de pouvoir paraître couronné, en présence du Christ, armé

---

11 Jean Flori, *Chevaliers et chevalerie au Moyen Age* (Paris : Hachette Littératures, 1998) 220.

12 Paul Diacre, cité par Flori 220.

13 Coe 35.

14 Flori 221.

15 Voir à ce sujet Boutet, D., « Sur l'origine et le sens de la largesse arthurienne », *Le Moyen Age* (Paris, 1983) 397-411, cité par Flori 222.

16 Voir à ce sujet l'ouvrage de Jean Flori, *L'idéologie du glaive, préhistoire de la chevalerie* (Genève : Librairie Droz, 1983), et plus particulièrement la partie intitulée « L'éthique royale dans la liturgie du Xe siècle » 87-97.

17 *idem*

> du glaive de la Vérité et de la Justice. - Reçois cette épée, au nom du Père et du Saint-Esprit...[18]

Les Croisades sont à l'origine d'une nouvelle modification de l'arme. Vers le quatorzième siècle, les lames s'allongèrent nettement et la garde s'affina. La lame, la garde et la poignée forment une croix, symbole de tous les Croisés. Pour une meilleure maniabilité, ainsi que pour équilibrer l'arme, les poignées suivirent l'évolution. L'épée était alors tenue à deux mains, d'où son nom, l'épée à deux mains. Elle privilégiait le coup de tranchant, mais sa pointe était aiguë. C'est l'épée type du chevalier, utilisée lors de son adoubement. On la retrouve dans les cérémonies traditionnelles durant lesquelles elle est sacralisée par l'Eglise. Une fois armé, le chevalier devait prêter serment, sur la Bible, de protéger les plus faibles. Il se battait suivant un code chevaleresque et sous la protection de Dieu. Jusqu'au quatorzième siècle, l'Eglise sacralisa la cérémonie de l'adoubement du chevalier de manière exagérée. Le cérémonial de la remise de l'épée se faisait par un ecclésiastique qui

> la prend sur l'autel, la place dans la main du chevalier, la remet dans son fourreau avant de le ceindre du baudrier, tire à nouveau par trois fois l'épée pour la brandir, nue, donne enfin au nouveau chevalier le baiser de paix...[19]

Cette cérémonie de l'adoubement des chevaliers se simplifia au quatorzième siècle, laissant de côté une partie du sacrement religieux. Elle pouvait avoir lieu sur les champs de bataille et se réalisait par trois légers coups du plat de l'arme sur les épaules du futur chevalier. C'est ainsi que François I fut ordonné chevalier, après la bataille de Marignan, par le chevalier Bayard.

La tradition voulait que les litiges entre offenseurs et offensés fussent réglés lors d'un duel codifié : le jugement de Dieu. Le rituel des combats, la bénédiction des armes par un prêtre, la prière sur la croix, la lecture des Evangiles par les chevaliers à genoux, la publication, par un héraut d'armes, des consignes à respecter pendant le combat..., témoignent d'une tradition qui perdura jusqu'au treizième siècle.

A cette époque, l'espadon, l'arme de taille par excellence, pouvait atteindre un mètre cinquante de longueur et sa lame était à double tranchant. La bâtarde, autre arme alors utilisée, est dérivée de l'épée à deux mains. Moins longue et surtout plus légère que cette dernière, elle est aussi appelée épée à une main et demie.

A la Renaissance, les armes, les armures et les méthodes de combat connaissent d'importantes mutations. Les armes lourdes, telles que les espadons, estramaçons, épées à deux mains, bâtardes, furent de moins en moins utilisées. Les armures à plates, complètement articulées, remplacèrent les lourdes armures rigides du chevalier médiéval, et les lourdes armes de tranchant n'avaient plus d'effet sur elles. D'autres armes plus légères, les rapières, firent leur apparition. Les maîtres d'armes foisonnaient, et les fameux traités d'escrime se développèrent. Des écoles furent créées en Italie, en France, en Espagne et elles

---

18 « *Ordinatio militis* d'Italie du Sud (XIIe siècle) » (Sigmaringen : Elze, R. ed., 1984) 341, cité et traduit par Flori 229.

19 Flori 230.

connurent un réel engouement. « Ce fut l'époque des découvertes chimériques, des bottes secrètes et de la parade universelle, sorte de pierre philosophale de l'escrime »[20]. Les premiers ouvrages de cette nouvelle escrime sont dus aux Italiens Manciolino en 1531, puis Marozzo avec son *Opera Nova* en 1531, Camillo Aggripa en 1553, Giacomo di Grassi en 1570... En France, c'est Henry de Saint Didier qui proposa le premier traité : *Traité contenant les secrets du premier livre sur l'espée seule* en 1573. De nouvelles positions de garde, des attaques, des parades étaient étudiées, ainsi que de nouvelles tenues de l'arme. Les armures furent laissées de côté pour des raisons d'aisance. La rapidité dans les déplacements devint une des constantes de ce nouveau mode de combat. Les parades aux boucliers, targes ou rondache, puis à la cape et à la dague étaient étudiées. En Angleterre, malgré des résistances de la part du Maître d'armes Georges Silver qui, dans son traité intitulé *Paradoxes of Defence* (1595), soutenait que l'escrime devait continuer à se pratiquer avec des armes à deux mains ou avec l'épée et le bouclier (*sword and buckler*) et voulait maintenir la tradition, d'autres maîtres d'armes, tels que Rocko, Jéronimo ou Hope, enseignaient l'escrime à la rapière et à la dague, considérant la rapière comme l'arme moderne par excellence. Par la suite, les traités d'escrime se multiplièrent et les techniques évoluèrent. Avec ces armes d'estoc, la rapidité et la précision dans le maniement de l'arme remplacèrent la force physique autrefois nécessaire au maniement des lourdes armes de taille. La rapière subit de nouvelles transformations, sa garde tout particulièrement : le gant de fer n'étant plus utilisé, il était nécessaire de bien protéger la main avec l'ajout de branches multiples, de quillons, de coquille, ce dernier élément se retrouvant sur l'épée actuelle, toujours dans le but de protéger la main armée.

Avec l'apprentissage du maniement de la rapière, la tradition chevaleresque se perdit, mais la forme cruciforme resta un symbole, présent lors des grandes cérémonies. Ainsi, pour les couronnements des rois, les épées à deux mains faisaient partie du rituel. Le Pape offrait également, chaque année, des épées au plus méritant des défenseurs de la foi et de la loi[21]. Les peines capitales étaient exécutées avec des épées à deux mains jusqu'au dix-huitième siècle et les combattants des derniers tournois les utilisaient toujours.

Mais, dans la vie quotidienne, à la cour comme à la ville, c'était la rapière, instrument à part entière du costume, qui se portait à la ceinture, en toutes occasions, même chez les civils. La beauté et la richesse de ces armes symbolisaient toujours le rang de leur possesseur qui, selon sa fortune, faisait appel aux plus grands artistes pour les fabriquer, les orner, les décorer, les graver...

La rapière était également utilisée dans la vie quotidienne pour régler les conflits d'honneur, substituant ainsi le jugement de Dieu à celui des armes. Henry IV, Louis XIII et Louis XIV renforcèrent leur pouvoir royal et cherchèrent à abolir la pratique du duel sous la pression des religieux. Mais, face à l'indiscipline de leurs sujets, les duels sanglants étaient partout présents. Des paroles, un regard, une vanité, des passions, tout dégénérait en duel. Il fallut attendre le mois d'août 1623 pour que Louis XIII signât le fameux Edit de Saint-Germain-en-Laye, stipulant que toute personne se battant en duel serait condamnée pour crime de lèse-majesté et punie de mort. Le duel n'était plus spectacle ; interdit, il se déroulait en cachette. A partir de la Révolution, et sous l'Empire, la sévérité des peines encourues

20 Pierre Lacaze, *Histoire de l'escrime*, (Paris : Estienne, 1971) 18.

21 Coe 51.

provoqua la crainte parmi la bourgeoisie, et on ne se battit plus aussi fréquemment qu'auparavant.

Au dix-septième siècle, apparut l'épée courte ou la petite épée, utilisée uniquement pour les coups d'estoc. Arme de duel, d'apparat, et signe d'appartenance à un souverain, elle évolua pour devenir, au dix-neuvième siècle, une arme de parade et de cérémonie, magnifiquement ornée. Ce sont les ancêtres des épées que possèdent, de nos jours, les membres de l'Académie française, armes d'apparat qui sont fabriquées chez les plus grands joailliers. La traditionnelle remise de l'arme lors d'une accession à une confrérie ou à un ordre, de nos jours, reflète toujours l'envie d'acquérir l'esprit chevaleresque de nos ancêtres, la fascination de cette quête du Graal à jamais inaccessible, un idéal toujours recherché.

C'est également au dix-septième siècle que les armes d'entraînement firent leur apparition. Elles étaient plus légères et plus courtes que la rapière, et les lames se terminaient par une protection appelée bouton ou fleur, ce qui a donné le nom de fleuret. Une nouvelle conception de l'escrime apparaissait, à savoir celle d'un jeu excluant toute notion de violence ou de bataille. Le jeu consistait à effleurer la poitrine adverse, sans le blesser ni déchirer ses vêtements. Ce jeu évolua pour devenir aujourd'hui un sport à part entière. Les armes pointues se transformèrent en fleurets mouchetés puis en armes électriques. Aujourd'hui, les armes utilisées en escrime sportive sont le sabre, le fleuret et l'épée, toutes trois disciplines olympiques.

Si cette pratique sportive semble éliminer la dimension sacrée associée et attribuée à l'épée au cours des siècles, celle-ci n'en est pas totalement absente, comme en témoignent le salut et le respect de l'adversaire, de rigueur dans le code de la pratique de cette discipline. Toutefois, c'est bien dans la représentation des techniques et des manifestations de ces épées traditionnelles que notre société moderne fait revivre cette dimension sacrée perdue, renaissance indispensable tant la tradition a laissé de marques indélébiles.

## II. Les représentations de la guerre sur la scène shakespearienne ou l'expression de l'évolution de l'art de l'escrime

L'opposition entre la tradition et la modernité dans le domaine de l'épée et de son utilisation est parfaitement illustrée par l'Angleterre de la Renaissance, époque marquée par le passage de la guerre à la paix (relative certes) et confrontée à des idées, des modèles nouveaux. Cette opposition tradition / modernité est l'essence même du mouvement Renaissance qui, par définition, a pour optique une rénovation artistique qui s'appuie sur les valeurs de l'Antiquité. Ces valeurs formelles classiques influencent le domaine artistique et sont présentes sur la scène dans les comédies et les tragédies, mais les Elisabéthains et les Jacobéens subissent l'influence du continent et de l'Italie notamment, fer de lance du mouvement. L'éthique et l'esthétique des contemporains de Shakespeare, fortement influencées par ces valeurs classiques et surtout par un héritage médiéval toujours vivace, sont confrontées aux visions et aux pratiques nouvelles issues des modèles nouveaux qui bouleversent les précédents.

On passe ainsi d'une société médiévale en guerre (Guerre de Cent Ans, Guerre des Deux Roses) à une société renaissante qui renoue avec la paix dans son royaume et qui connaît une certaine stabilité durant le long règne d'Elisabeth (1558-1603). La guerre contre les Français est terminée et les querelles intestines opposant les York et les Lancastre

semblent apaisées, mais, comme pour ne pas oublier ces « vieux » démons (tels que Jeanne d'Arc la sorcière ou encore l'ambitieux et difforme Richard III), ils sont représentés sur la scène élisabéthaine, par le plus célèbre dramaturge de l'époque notamment, à savoir William Shakespeare (1564-1616). Dans cette Renaissance anglaise, on passe donc de la guerre à la représentation de la guerre et on assiste également, dans l'art du maniement des armes comme dans les autres domaines, à l'arrivée de techniques, de pratiques et d'instruments nouveaux qui côtoient et concurrencent les anciens.

**1. De l'épée du chevalier à l'arme du scélérat : la représentation de la fin d'une époque**

Dans ses drames historiques qui mettent en scène des épisodes de l'histoire anglaise, et dans ses deux tétralogies plus précisément, Shakespeare montre le passage d'une société régie par l'esprit et les codes médiévaux à une société moderne qui enterre ces valeurs moyenâgeuses et, avec elles, l'épée du chevalier et l'idéal chevaleresque. Ces pièces évoquent, mettent en scène de nombreuses batailles comme celles de Shrewsbury dans *1 Henry IV*, d'Azincourt dans *Henry V*, d'Orléans, d'Angers, de Saint-Alban de Barnet, de Tewksbury dans les trois parties de *Henry VI* ou encore celle de Bosworth dans *Richard III*.

Par l'intermédiaire de la représentation des règnes tumultueux de ces rois d'Angleterre, le dramaturge montre les erreurs commises dans le passé dans le but de ne pas les reproduire et le chaos dévastateur résultant de ces erreurs. La mise en scène de la guerre, de la violence, de la bravoure, de la lâcheté et de la trahison à travers les actes de ces héros guerriers lui permet d'illustrer parfaitement ses desseins. En effet,

> [...] la représentation de la guerre semble convenir au théâtre élisabéthain, comme s'il avait été conçu dans cette intention. [...] On peut même considérer qu'il existe un certain parallélisme entre le déroulement d'une guerre et celui d'une pièce de théâtre conçu selon le modèle élisabéthain, l'une et l'autre décrivant le plus souvent une trajectoire en trois parties. La guerre commence par des prémices, des préparatifs, éventuellement des tentatives de compromis et de conciliation entre les adversaires. Ceux-ci ayant échoué - ce qui en termes dramatiques constitue les premières péripéties -, la crise atteint un premier paroxysme, le conflit éclate et donne lieu à des combats. C'est la deuxième phase du drame, parfois entrecoupée de trêves et de pourparlers diplomatiques. Toute guerre se termine un jour, arrivant donc à un dénouement, autre terme commun à la littérature théâtrale et aux événements guerriers. Le retour à la paix, qu'il soit obtenu par l'anéantissement d'un des deux adversaires ou par la signature d'un traité, constitue une catharsis, du moins selon l'une des acceptions données à ce concept.[22]

22 Rago, Lagangneux, Lambert, Suhamy, *La mise en scène de la guerre* (Neuilly : Atlande, 2000) 47-8.

Même si l'on possède assez peu de certitudes concernant la représentation des scènes de batailles, nous savons grâce aux didascalies (certes peu nombreuses) que, dans ces drames historiques, les combattants portaient des armures, des casques et se battaient le plus souvent à l'épée, parfois à la hache ou la lance, mais beaucoup moins fréquemment, non seulement parce que l'épée était l'arme la plus communément utilisée dans ce type de combats, mais aussi parce que les combats à la hache ou à la lance étaient certainement plus difficiles à représenter et plus dangereux pour les acteurs. La violence de ces engagements renforçait la dimension spectaculaire et répondait au goût du public élisabéthain pour la violence. La représentation d'une bataille étant difficilement réalisable sur scène étant donné le nombre souvent restreint de figurants et le danger grandissant proportionnellement au nombre de combattants, elle était souvent réduite à un affrontement entre deux guerriers, l'un symbolisant généralement le bien et l'autre le mal.

Dans la première tétralogie, et plus précisément dans *1 Henry VI*, c'est Lord Talbot qui offre le plus bel exemple du preux chevalier et qui incarne le mieux cet idéal chevaleresque médiéval. Il est

> [...] le grand Alcide du champ de bataille,
> Le vaillant lord Talbot, comte de Shrewsbury,
> Créé, pour ses grands succès dans la guerre,
> Grand comte de Washford, Waterford et Valence,
> [...]
> Chevalier du très noble ordre de Saint-Georges,
> Du digne Saint-Michel et de la Toison d'Or (4.7.60-9).

Ces références à Hercule-Héraclès, personnification de la Force, et les différents ordres de chevalerie (respectivement d'Angleterre, de France et du Saint Empire romain, suivant l'ordre de la citation) mettent en relief la valeur irréprochable de ce chevalier. Toutefois, la pièce met en scène la décadence, l'anéantissement et la mort de cette chevalerie anglaise, défaite par les Français, emmenés par Jeanne d'Arc. Cette mort est matérialisée dès le début de la pièce par la présence du cercueil contenant le corps de Henry V. La mort du roi, monarque exemplaire (« Avant lui, l'Angleterre n'avait jamais eu de roi », 1.1.8), preux chevalier (« Il avait la vertu digne du commandement ; / L'épée qu'il brandissait aveuglait les hommes de ses rayons », 1.1.9-10), vainqueur des Français à Azincourt, symbolise la mort de l'idéal chevaleresque. Son épée de lumière, « [s]es bras qui s'étendaient plus loin que les ailes du dragon » (1.1.11) élaborent une image de force divine qui se déploie afin d'anéantir le mal, le démon représenté ici par le dragon. La « martiale épée » (4.7.8) de Talbot, ainsi que celle de son fils qui « a fait jaillir l'étincelle du cimier du Dauphin » (4.7.10), sont les symboles de cet héroïsme chevaleresque. Mais, comme l'indique le cercueil de Henry V, ainsi que Talbot mourant et dont « les vieux bras sont le tombeau du jeune Talbot » (4.7.32), cet idéal chevaleresque vit ses derniers instants. Le chevalier devient lui-même la tombe qui ensevelit ses exploits. Ces défaites représentées sur scène par des combats (mouvements de troupes, escarmouches, combats à un contre plusieurs lorsque le jeune Talbot est enveloppé, face à face) matérialisent le procédé d'étouffement, d'écrasement, d'ensevelissement, qui anéantit la chevalerie anglaise et ses derniers représentants. Le piège français se resserre, édifiant des images de mort : Henry V, le « roi béni par le roi des rois » (1.1.28) dans son cercueil, Talbot-Alcide servant de tombe à son

fils qu'il surnomme Icare (4.6.55 et 4.7.16). La chute du royaume d'Angleterre que ne peuvent sauver ses preux défenseurs est sanglante et brutale, à l'image des batailles que le dramaturge utilise pour représenter le chaos, un chaos instauré par Jeanne d'Arc, cet « horrible et maudit ministre de l'enfer » (5.4.93), cette « farouche sorcière, enchanteresse blasphématrice » (5.3.42), comparée à Circé (5.3.35). C'est bien une transformation qui est effectuée tout au long de la pièce, celle de la victoire en défaite, du preux chevalier en traître, de la vie en mort. C'est la fin d'une tradition, la mort d'un code de conduite, illustrée par la trahison de John Fastolfe. Pour illustrer la violation du code chevaleresque, Lord Talbot déchoit Sir John Fastolfe de l'Ordre de la Jarretière (4.1.), le plus élevé des ordres de chevalerie anglais, fondé en 1348 par Edouard III. Ce personnage, qui « usurpe le nom sacré de chevalier » (4.1.40), tire son nom d'un personnage réel, le capitaine Falstofe, qui s'enfuit devant Jeanne d'Arc à Rouen. La trahison provient également du duc de Bedford, Régent de France, qui, comme l'indique Talbot, « a manqué de parole à Talbot, / Et nous a livrés à la furie de l'épée de la France » (4.6. 2-3). Cette couardise du chevalier est illustrée avec le personnage de Falstaff dans *Henry IV*, gros chevalier ivrogne et poltron qui offre une image dégradée de la chevalerie.

Ainsi, dans *1 Henry VI*, comme dans ses autres drames historiques, Shakespeare met en scène la mort d'une tradition, le passage d'un mode, d'un code de conduite à un autre, d'un conflit international à une querelle interne. L'éthique du preux chevalier est ternie et remplacée par la trahison, la scélératesse. Dans *1 Henry VI*, le duc d'Alençon est traité de « Machiavel notoire » (5.4.74) par York. La doctrine développée par le Florentin Nicolas Machiavel[23] dans *Le Prince* (1513) et interprétée comme la négation de toute morale, donne naissance à un type de personne, le machiavel, à savoir le scélérat, celui qui agit en niant toute morale. Cette conduite s'oppose directement au code chevaleresque, opposition représentée par le dramaturge dans de nombreuses pièces, telles que *Richard III*, *Macbeth*, ou *Le Roi Lear*, par exemple. Dans ces pièces, cette opposition entre le code chevaleresque traditionnel, hérité du Moyen Age, et cette politique nouvelle est matérialisée par des combats, des duels qui mettent en présence les représentants des deux codes, l'ancien et le nouveau. Ces duels, qui prennent une dimension allégorique de lutte du Bien contre le Mal, ont lieu en fin de pièce et permettent le retour à l'ordre. Cette victoire de l'harmonie passe par l'épée et la symétrie du duel, du face à face, se retrouvent dans le nom même des combattants : Richard contre Richmond dans *Richard III*, Macbeth contre Macduff dans *Macbeth* et Edgar contre Edmond dans *Le Roi Lear*.

Le machiavel, à l'inverse du loyal combattant, opère toujours une dégradation du duel. Il commet, ou commandite, des crimes (comme Richard III ou Macbeth), truque le combat (comme Claudius qui empoisonne l'arme destinée à frapper Hamlet dans *Hamlet*, ou Iago qui enivre Cassio avant son combat contre Roderigo dans *Othello*), porte des coups bas (comme Iago qui porte un coup à la jambe, par derrière, à Cassio et qui poignarde Roderigo). Ces autres manifestations de l'épée illustrent la mise en échec de la tradition chevaleresque. Elles sont la représentation métaphorique, allégorique de la perversion, du vice, et l'expression du côté bestial, de la face cachée de l'âme humaine qui laisse libre

23 Pour plus de précisions sur l'influence de Machiavel sur la Renaissance anglaise, voir Maurice Abiteboul, *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon : ARIAS, 1995) et plus précisément la partie intitulée « Machiavel et l'âge des Tudor » 23-33.

cours à ses pulsions, à la violence non contrôlée.

**2. La rapière : arme de la modernité**

Lorsque le chevalier ne part plus en croisade, lorsque la paix remplace la guerre, l'homme ne cesse toutefois pas totalement de se battre. Outre les tournois qui permettent aux chevaliers de montrer leur dextérité au combat lors de ces fêtes guerrières organisées, dans la vie quotidienne, les querelles privées et les combats pour l'honneur sont fréquents. Les évolutions techniques (lames plus solides qui s'affinent) et le changement de contexte (on ne se bat plus en armure sur le champ de bataille, mais dans les villes et sans protection) changent la physionomie des combats.

La Renaissance anglaise, plus tardive que celle de ses voisins européens, subit leurs influences, celle de l'Italie notamment. Ainsi, dans l'art de l'escrime, la rapière, venue d'Espagne, tend à remplacer l'épée. La technique du *duello* se propage et les combats rapière-dague concurrencent la pratique nationale (calquée sur le modèle médiéval) de l'épée et du bouclier (*sword and buckler*). L'art du *duello* remplace la force (indispensable lors des combats avec des épées lourdes) par la rapidité et la dextérité. Il ne s'agit plus d'asséner de violents coups de tranchant pour déstabiliser l'adversaire et le blesser en lui cassant les membres, mais plutôt de percer l'adversaire grâce à une arme pointue et maniable.

De nombreux traités d'escrime font leur apparition à cette époque, élaborés par des maîtres d'armes, italiens pour la plupart, parmi lesquels celui de Saviolo (1595). Ce dernier enseigne l'escrime à la rapière et à la dague à Londres. Il met en concurrence une technique étrangère nouvelle, très prisée par les aristocrates, car plus raffinée, et la tradition nationale, plus brutale. Il est critiqué par George Silver qui, dans *Paradoxes of Defence*, essaie de défendre la tradition du *sword and buckler*[24].

Cette opposition entre tradition et modernité est exprimée par Shakespeare dans certaines pièces. La pratique nationale, plus rustre, sert souvent à caractériser un personnage peu raffiné, comme Falstaff dans *Henry IV* ou *Les Joyeuses épouses de Windsor*. Ici, le dramaturge se sert du personnage pour faire la satire du chevalier couard et ivrogne, en parodiant les techniques et les armes de combat qu'il prétend utiliser. Ces armes traditionnelles sont également associées aux serviteurs dans *Roméo et Juliette*, alors que la longue épée médiévale sert à ridiculiser le vieux Capulet. Shakespeare montre donc, à travers l'évolution des techniques d'escrime, que la tradition nationale est quelque peu désuète et réservée à des personnages qui n'ont pas évolué. Toutefois, il met également en relief le côté négatif de la propagation du code du *duello*. Cette pratique fait couler beaucoup de sang et devient incontrôlable, comme l'illustrent si bien les duels et les tentatives de répression du Prince Escalus à l'encontre de ce phénomène dans *Roméo et Juliette*[25]. Il raille aussi les écoles d'escrime étrangères (espagnole et italienne notamment) à

24 Pour une étude détaillée de cette opposition, et plus généralement de la pratique de l'escrime en Angleterre à la Renaissance, voir l'article « Escrime et société dans l'Angleterre des XVIème et XVIIème siècles » de Pascal Brioist et Hervé Drévillon dans *Duels en Scène 1* (Avignon : CERIEAS, 2003) 63-81.

25 Les différents aspects du duel dans cette pièce sont étudiés dans l'article de Jean-Luc Bouisson, « *Roméo et Juliette* : le duel comme image emblématique de la désintégration de la famille » dans

travers la description que fait Mercutio de la façon dont se bat Tybalt :

> Il se bat comme vous chantez un air d'après les notes. Il garde la mesure, les intervalles, la proportion. Il vous donne une demi-pause et puis, un deux, le troisième est dans votre poitrine. Un vrai massacreur de bouton de soie. Un duelliste, mon cher, un duelliste ! Un gentilhomme de la plus fine fleur du duel dans toutes les causes de premier ou de second ordre. Ah ! l'immortel passado ! Le punto reverso ! le haï. (2.3.19-27)

Shakespeare utilise des termes techniques se rapportant à la pratique de la rapière telle que l'enseignaient les maîtres d'armes italiens et espagnols : le *passado* est un coup porté avec l'arme tout en avançant simultanément la jambe, comme dans une fente (ou alors en changeant de garde vers l'avant), le *punto* (pointe) *reverso* (de revers) un coup de pointe porté sur le côté gauche et le mot *haï* correspond au cri poussé lors d'une touche. Ce discours sur le duel introduit le combat à venir entre les deux hommes, combat fatal à Mercutio, tué par Tybalt, lui-même tué ensuite par Roméo qui venge ainsi son ami (3.1.).

Shakespeare présente un autre type de combat, à savoir un assaut, un match d'escrime à la rapière dans *Hamlet*. Claudius, l'usurpateur, oncle d'Hamlet, organise une rencontre entre Laërte et Hamlet dans le but d'éliminer ce dernier par l'intermédiaire d'une rapière dont la pointe est empoisonnée. Ceci met l'accent sur l'estoc qui caractérise l'arme et sa technique d'utilisation. Le dramaturge utilise de nouveau l'art de l'escrime, non seulement à des fins spectaculaires, mais aussi pour servir l'action du drame lors du dénouement.

Que ce soit avec l'anéantissement, la dégradation de l'épée du chevalier médiéval, ou avec les ravages causés par la rapière, symbole de modernité matérialisant le changement et l'évolution des armes et de leur maniement, Shakespeare utilise les armes pour représenter le passage d'une époque à une autre, d'une doctrine politique à une autre, pour matérialiser l'opposition, la dualité de deux modèles éthiques et esthétiques au sein de la Renaissance.

## Conclusion

Quels que soient les siècles auxquels elle a appartenu, l'épée n'a jamais manqué de participer à l'élaboration de traditions, de codes ou de lois. De tous temps, les hommes se sont transmis des règles de combats, d'utilisation et de fonctions de l'épée, illustrées par les combats de gladiateurs, les couronnements, les adoubements, les jeux dans les tournois, les duels judiciaires, les codes de guerre... En ce qui concerne le jeu et le spectacle de l'épée, les hommes ont maintenu la tradition, celle qui consiste à jouer à (avec, de) l'épée. La modernisation des armes a permis le passage des jeux du cirque sanglants des gladiateurs, avec leurs armes courtes, aux tournois avec la présence des chevaliers et de leurs lourdes et

---

*Théâtres du Monde 6* (Avignon : ARIAS, 1996) 49-53, ainsi que dans l'article de Véronique Bouisson, « Le langage des armes dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare (1595) » dans *Théâtres du Monde 11* (Avignon : ARIAS, 2001) 55-64.

grandes épées, puis aux tournois et championnats d'escrime moderne actuels avec le fleuret, l'épée ou le sabre. Mais le besoin de re-jouer, de faire revivre ces traditions chargées de spectaculaire, est toujours très fort. Ce spectacle traditionnel des combats d'antan réapparaît grâce aux moyens modernes du cinéma qui exploite la dimension sacrée de l'épée.

Depuis le début de la civilisation, une des priorités de l'homme a été, après la recherche de la nourriture, l'apprentissage de la guerre, de ses techniques, la fabrication d'armes et le jeu des combats. Cette recherche, cette occupation et préoccupation perdurent puisque, dans la plupart des nations, il existe un ministère de la guerre possédant un budget très important dont l'aboutissement est la création et la modernisation des armes. La force et le respect qu'inspire un pays ne sont-ils pas proportionnels à sa puissance militaire ? Dans cette configuration, on peut effectivement parler de modernisation technique ainsi que de tradition guerrière mais pas de modernisation humaine, ni d'évolution de l'espèce : l'homme reste une bête féroce capable des pires horreurs. C'est en étudiant l'évolution des armes que l'on s'aperçoit que l'épée est un maillon très important dans la chaîne de la modernité puisque, d'un point de vue temporel, c'est l'arme qui a été le plus longtemps utilisée. Actuellement disparue de notre quotidien, elle reste un symbole fort pour l'homme qui l'utilise toujours dans des films de cape et d'épée ou au théâtre pour le plus grand plaisir des spectateurs, petits et grands, qui se mettent alors à rêver grâce à des combats spectaculaires, rendus parfois même irréels par les montages techniques de la cinématographie. A travers ces représentations de l'épée, l'homme poursuit sa quête du Graal, à la recherche d'une identité, d'un idéal qui, par essence, reste inaccessible et qu'il fait revivre en perpétuant la tradition dans une société moderne qui ne permet son expression qu'à travers la représentation.

**Véronique BOUISSON**
*Université d'Avignon*

# SHAKESPEARE ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ

Shakespeare, chantre de la modernité ? Shakespeare, dramaturge imprégné d'une riche tradition ? A quel Shakespeare avons-nous affaire quand nous voyons ou lisons *Hamlet*, *Othello*, *Le Roi Lear* ou *Macbeth* ou, plus généralement, quand nous nous plongeons dans le théâtre du grand dramaturge élisabéthain ?

Dans la perspective d'un examen des notions de **tradition**[1] et de **modernité**[2], – préalable indispensable à une étude des rapports de l'éthique et de l'esthétique de toute œuvre appartenant à la Renaissance (qu'il s'agisse d'une œuvre littéraire, dramatique, plastique, musicale ou autre) –, il semble du plus grand intérêt de rappeler l'ancrage traditionnel d'une éthique qui, précisément, a puisé dans ses racines médiévales sa vigueur et sa santé. Il est indéniable, en effet, que la croyance en certaines valeurs a longtemps fourni aux artistes, à ceux de la Renaissance notamment (et, singulièrement, dans l'Angleterre des Tudor et des Stuart), l'impulsion nécessaire au déclenchement du processus créateur. C'est en elle également qu'a longtemps résidé la justification (l'alibi ?) de toutes les audaces créatrices, voire des outrances d'expression et des tentatives techniques, apanage de la modernité, qui devenaient quelquefois par la suite, à leur tour, modes ou conventions, procédés ou habiletés.

## L'héritage médiéval : l'âge de la foi et de la tradition

S'il est vrai que « le 17ème siècle a connu plusieurs morales différentes, diversement opposées ou alliées l'une à l'autre suivant le cas[3] », on peut en revanche, à bon droit, parler d'une seule éthique traditionnelle, fondée sur la croyance en la pérennité des valeurs absolues, celle qu'a léguée le Moyen Age chrétien. C'est ainsi que les Elisabéthains, et les Jacobéens à leur suite, continuèrent à respecter les valeurs qu'avait promues le christianisme occidental : la croyance inébranlable en un ordre établi, reflet de la volonté divine, qui préside à l'harmonie naturelle de l'univers, la présence de Dieu à travers la création et dans les créatures qui l'habitent, les correspondances subtiles mais rigoureuses néanmoins entre le microcosme et le macrocosme sont ainsi au nombre des survivances médiévales qui enrichirent le domaine spirituel de la Renaissance. C'était un temps où « ne pas être croyant aurait en vérité provoqué le chaos non seulement chez l'individu mais dans l'univers[4] ». La vision du monde, alors, en dépit des progrès de l'individualisme croissant

1 Voir Maurice Abiteboul, *Le Drame jacobéen et la crise de la Renaissance*, Avignon, PU, éd. ARIAS, 1992.

2 Voir Maurice Abiteboul, *Le Théâtre au temps de Shakespeare : l'esthétique de la tragédie jacobéenne*, Avignon, PU, éd. ARIAS, 1993.

3 Paul Bénichou, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 1973, p. 11, (pr. éd. 1948).

4 F. P. Wilson, *Elizabethan and Jacobean*, Oxford, Clarendon Press, 1946, p. 8.

de l'époque, « était encore fermement théocentrique (...), les dramaturges, comme les poètes et les prosateurs, présupposaient un univers chrétien[5] ».

***La notion d'ordre***

Les notions d'ordre et de « degré » (*degree*), ou hiérarchie, impliquent certes une organisation fortement structurée, aussi bien de la société que des éléments qui constituent la Création. C'est dans *Troilus et Cressida* que Shakespeare exprime avec le plus d'éloquence cette croyance en la nécessité d'un ordre fermement établi. Garant de la volonté divine, l'ordre, en effet, doit être respecté absolument : toute révolte, toute révolution ne manquerait pas d'entraîner le chaos et la malédiction du Tout-Puissant puisque contraire aux desseins d'une Providence éternelle. Tout, dans l'univers, est lié de manière indissociable, tout a nécessairement sa place dans le grand ordre de la Création ; aussi le respect des valeurs sociales et politiques, qui n'est que le reflet des valeurs éthiques, est-il le commandement qui s'impose en priorité à toute société chrétienne qui vit dans la terreur sacrée de la Loi et dans l'effroi d'une possible transgression de cette Loi. Rappelons la fameuse tirade d'Ulysse, et singulièrement ce passage :

> Oh ! Quand la hiérarchie vient à être ébranlée,
> Echelle selon quoi tout grand dessein s'ordonne,
> L'entreprise chancelle. Comment les sociétés,
> Les confréries, les distinctions académiques,
> Le paisible commerce entre deux longitudes,
> Les droits de primogéniture et de naissance,
> Les privilèges qu'on accorde à la vieillesse
> Ainsi qu'à la couronne, au sceptre, aux lauriers,
> Pourraient-ils, sans la hiérarchie, se maintenir ?
> Brisez la hiérarchie, détendez cette corde,
> Aussitôt quelle dissonance !
> (*Troilus et Cressida*, 1.3.101-10)

Cet idéal de respect et d'obéissance à une instance suprême, si haut porté par toute une époque, avec pour corollaire l'exemplarité des châtiments qu'entraîne inéluctablement toute transgression de la loi, ou de la tradition, éthique, sociale ou politique, c'est dans les drames historiques de Shakespeare, essentiellement, qu'il s'exprime car « la théorie politique Tudor (...) était fermement enracinée, comme celle du Moyen Age, dans la conception traditionnelle de l'univers considéré comme une création (...) où chaque division sociale remplissait la fonction qui lui était dévolue dans la grande chaîne qui relie les êtres[6] ».

C'est ainsi que le monarque doit détenir le pouvoir absolu, son autorité ne doit pas être contestée, il doit être garant de l'ordre public et politique pour le bien de la nation et de l'Etat. Il assurera la prospérité, préservera la paix intérieure, protégera le peuple des attaques venues de l'étranger. En revanche, il recevra obéissance absolue et ne partagera ses

5 *Op. cit.*, p. 7.

6 Irving Ribner, *William Shakespeare*, Waltham, Mass., Blaisdell Pub. Company, 1969, p. 61.

prérogatives avec aucun autre pouvoir car il est le « délégué élu par le Seigneur », conformément à la thèse paulinienne du magistrat exerçant le pouvoir (et la justice) à la place de Dieu et par délégation de ce dernier (saint Paul, *Rom.*, 13.1.4). L'absolutisme risque parfois de verser dans la tyrannie, comme en témoignent les règnes des Stuart au 17ème siècle ; mais le principe d'autorité s'inspire d'une tradition médiévale, fondée sur des rapports de fidélité et de protection, de respect et de dévouement, d'une grande qualité éthique.

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
> (*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).

Que l'ordre soit rétabli, que la concorde règne, que la hiérarchie d'inspiration divine soit désormais respectée à nouveau, que l'harmonie et la réconciliation président à jamais aux destinées de l'Angleterre, telles sont les ferventes aspirations de tout un peuple dont Shakespeare se fait l'ardent porte-parole et le plus persévérant défenseur.

*La conscience du péché*

La conscience du péché est en effet la seconde survivance médiévale que l'on observe, de manière quasi obsessionnelle dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains. On aura beau qualifier de « tragédies de sang », de « tragédies à l'italienne », ou encore de « tragédies de vengeance » ou « d'ambition » les sombres drames qui furent représentés sur les scènes anglaises sous Elisabeth et Jacques Ier, il n'en demeure pas moins vrai qu'ils sont essentiellement chargés de préoccupations morales et de thèmes traditionnels. On peut en effet affirmer que « toute la violence du drame élisabéthain n'a rien à voir avec une dissolution des critères moraux ; au contraire, elle peut d'autant mieux se permettre de s'exprimer que ses critères étaient puissants[7] ». C'est ainsi que, dans tout le théâtre de la Renaissance, on observe la survivance de traits qui caractérisaient les représentations religieuses vernaculaires de la période médiévale ou les Moralités qui persistèrent jusqu'à l'époque Tudor. Par exemple, dans les Mystères, qui retraçaient des épisodes de la vie du Christ ou de personnages bibliques, et dans les Miracles, qui mettaient en scène des événements de la vie des saints, le thème central double est celui du salut et de la damnation : les passions que suscite, ou qui stimulent l'action sont tantôt la colère, tantôt l'orgueil ou le désespoir ; les sujets font presque toujours référence à la Création (*La Création d'Eve*), à la souffrance (*Le Massacre des Innocents*), à la chute (*La Chute de Lucifer*), à la Résurrection (*La Résurrection du Christ*), au Jugement (*Le Jour du Jugement Dernier*), à la conversion (*La Conversion de Saint Paul*). Le péché et la chute, la passion et la souffrance, le jugement et la rédemption en sont les préoccupations premières. Plus tard, les Moralités présentent, sous forme allégorique, l'éternel combat du Bien et du Mal, du Vice et de la Vertu dont l'enjeu suprême, qu'il se nomme *Mankind* ou *Everyman*, est toujours l'âme humaine. Mais quelles passions et quelles blessures de l'âme, de l'amour et de l'amour-propre stimulent Hamlet, Iago, Othello, Lear, Macbeth ou Richard III, par exemple, si ce ne sont, précisément, le juste courroux et l'indignation, l'envie et le ressentiment, la jalousie et le remords, l'orgueil démesuré et la haine aveugle, l'ambition effrénée et l'esprit de vengeance ? Quels thèmes les grandes tragédies de Shakespeare et de ses contemporains illustrent-elles si ce ne sont ceux de la damnation qui à tout instant menace le héros, trop impatient pour attendre que la justice divine frappe les coupables de son châtiment ou pour attendre sereinement son heure en toutes circonstances, heureuses ou malheureuses ? Où observe-t-on enfin mieux que dans ces tragédies les souffrances endurées jusqu'à « la fin du voyage », la tentation du désespoir, parfois surmontée, mais à laquelle parfois aussi succombe le héros, dépourvu du pouvoir de conversion et que la grâce a irrémédiablement abandonné, dans un monde déchu que le péché à de toutes parts assailli ? Où voit-on mieux que dans *Macbeth* les forces du Mal à l'œuvre, où voit-on mieux les diverses manifestations de l'exercice des pouvoirs du Malin dont le but ultime poursuivi demeure la confusion des valeurs, quand « le beau est

7 E. M. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, London, Chatto and Windus, 1943, p. 31.

laid et le laid est beau » ? Les « déceptions diaboliques » rencontraient en effet chez l'homme « fragilité devant la tentation du péché et fragilité devant les forces de la mort[8] ».

*La Providence et la Grâce*

La croyance en un ordre éternel et la conscience aiguë que l'homme, par la chute, est pécheur entraînent inévitablement, et par nécessité absolue, la foi en une grâce qui seule peut intervenir pour sauver les âmes repenties, et en une Providence qui témoigne de la volonté du Tout-Puissant de régler les affaires humaines conformément à une Vérité éternelle. C'est pourquoi les tragédies de la Renaissance, et singulièrement celles de Shakespeare, héritières de l'esprit médiéval et d'une riche tradition spirituelle, relatent des histoires de « crime et châtiment » qui offrent toujours au public, sinon le spectacle du Bien triomphant, du moins les indices qui suggéreront qu'après une longue « saison en enfer » les portes du Paradis pourront enfin s'entrouvrir et accueillir les hommes de bonne volonté, ceux qui auront été touchés par la grâce divine. L'on ne peut, dans ces conditions, tant en ce qui concerne Shakespeare que ses contemporains, parler du recours à de simples conventions ou à des procédés techniques faciles quand il est question de croyances si profondément enracinées dans la conscience de ces dramaturges que tout rattachait à une tradition chrétienne fermement et de fort longue date établie.

C'est ainsi que, dans *Hamlet*, le sentiment que les affaires humaines ne peuvent se régler de manière purement « méthodique », rationnelle, mais comportent une part de mystère qui nécessite une vision moins étriquée, qui insiste davantage sur la relation de l'homme avec la divinité, est corroboré par cette assertion du héros éponyme s'adressant à Horatio, assertion qui ressemble fort à une prise de conscience soudaine : « Il y a plus de choses sur la terre et au ciel, Horatio, / Que votre philosophie n'en rêve » (1.5.174-5). C'est là, en effet, la reconnaissance implicite de l'existence d'une loi divine qui, même si « le mal engendre le mal et conduit à la ruine[9] », est à l'œuvre à l'insu des humains. On peut ainsi, par exemple, constater que c'est par un concours de circonstances *providentiel* que Hamlet échappe à la mort à laquelle l'avait condamné son oncle, le roi Claudius, lorsqu'il parvient à faire exécuter ses deux anciens condisciples, Rosencrantz et Guildenstern, à sa place et revient sain et sauf d'Angleterre sur un bateau de pirates alors que son destin semblait scellé : « Eh bien, même cela, c'est le Ciel qui l'a voulu » (5.2.48). Mais déjà, au premier acte, devant la corruption envahissante et le mal proliférant, Horatio avait suggéré qu'une puissance providentielle saurait mettre un terme à ce double fléau : « Le Ciel y pourvoira ! » (1.4.66), exprimant ainsi la nécessité de faire confiance à la volonté divine et de s'en remettre à l'autorité suprême dont les desseins sont insondables. Plus tard, dans la « scène de l'alcôve », Hamlet ayant (par hasard ? en tant qu'agent de la Providence ?) assassiné Polonius dissimulé derrière une tenture, s'exclame :

> (...) Mais c'est le Ciel qui a voulu,
> Pour que je sois son châtiment, et lui le mien,
> Faire de moi sa foudre et son ministre
> (*Hamlet*, 3.4.162-4),

8 Jean Delumeau, *La Peur en Occident*, Paris, Arthème Fayard, 1978, p. 331.

9 H.D.F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, London, Methuen, 1956, p. 324.

rappelant ainsi son rôle d'exécuteur du châtiment ordonné par le Ciel, d'instrument de la divine Providence.

Le dernier acte abonde en références bibliques qui soulignent cette croyance de plus en plus affirmée de Hamlet en la Providence ; il insiste sur la nécessité de faire confiance à la toute-puissance de la volonté divine : « Il y a une divinité qui donne forme à nos projets / Tout dégrossis qu'ils soient par nous » (5.2.10-11), formulation inspirée très probablement des Ecritures[10]. Il y a surtout le passage où Hamlet s'en remet avec une confiance absolue aux décrets de la Providence :

> Pas du tout ! Défions le présage ! Même la chute d'un moineau
> est réglée par la Providence. Si ce doit être maintenant, ce ne
> sera plus à venir. Si ce n'est plus à venir, c'est pour maintenant.
> Et si ce n'est pas pour maintenant, pourtant mon heure viendra.
> Le tout est d'y être prêt. (*Hamlet*, 5.2.166-9),

passage en partie inspiré de l'Evangile de Matthieu et qui se conclut par l'énoncé d'une croyance en cet enseignement traditionnel de l'Eglise (que l'on pourrait assimiler à une forme d'*ars moriendi*) : « Le tout est d'être prêt » (5.2.169). C'est cette confiance qui incite Hamlet à penser que, si le temps lui est dorénavant compté, il dispose néanmoins de la durée nécessaire pour accomplir cette mission qui, en se soldant par la mort de Claudius, purifiera enfin le Danemark de toute corruption : « D'ici là, le temps m'appartient » (5.2.73). Cette mission, en effet, dont, inconsciemment, il répugnait à s'acquitter tant qu'elle faisait figure de vengeance préméditée, lui apparaît désormais, sans l'ombre d'un doute, comme un juste châtiment, « ordonné par le Ciel », et qu'il est *prêt* à payer de sa vie.[11]

Dans tout le théâtre de l'âge élisabéthain et jacobéen, dans le théâtre de Shakespeare en particulier, on comprend, comme l'exemple de *Hamlet* le démontre amplement, que c'est parce qu'elles sont bâties sur des bases morales solides que les tragédies de cette période surent toucher un public encore imprégné de la foi médiévale et nourri de traditions religieuses toujours vivaces. Il est clair, en fin de compte, que dans le domaine des idées philosophiques, des principes moraux et des conceptions religieuses, les hommes de la Renaissance étaient « solidaires et étroitement liés aux générations antérieures[12] ».

***La sensibilité médiévale***

Ils ne l'étaient pas moins, assurément, sur le plan de la sensibilité. On relève, en effet, dans la tradition médiévale héritée par la Renaissance, outre une conscience aiguë du péché, les thèmes nostalgiques de la mutabilité, de la fuite du temps (*ubi sunt ?*), de la vanité des passions (*vanitas vanitatum*), de l'inconstance de la Fortune (*de casibus*...), qui

---

10 Pr., 16, 9 : « Le cœur de l'homme cherche sa voie / Mais c'est Yahvé qui affermit ses pas. »

11 Pour de plus amples développements, voir Maurice Abiteboul, « La dimension religieuse dans *Hamlet* », in Henri Suhamy, éd., *Hamlet*, Paris, Ellipse, 1996, 66-80.

12 Robert Mandrou, *Des Humanistes aux hommes de science* [in *Histoire de la pensée*, 3], Paris Seuil, 1973, 222.

entraînent une attitude plus ou moins stoïque de mépris vis-à-vis du monde (*de contemptu mundi*) et rendent familier aux âmes pieuses l'art de bien mourir (*ars moriendi*) dans un contexte où la mort niveleuse illustrée par les terribles représentations de diverses *Danses Macabres* et le rappel constant du crâne évoquant la destinée ultime de toute l'humaine condition (*memento mori*) ne manquaient jamais de frapper les esprits.

Pour ce qui est du thème de la mutabilité, présent dans tout le théâtre de Shakespeare, associé le plus souvent au thème de la vulnérabilité et de la fragilité des sentiments, on le retrouve notamment, dans *Hamlet*, dans le sévère jugement du héros qui fait reproche à sa mère, la reine Gertrude, d'avoir si vite remplacé son défunt mari en épousant Claudius. Il est présent aussi dans *Othello* où, en peu de temps, l'amour ardent du héros éponyme pour Desdémone se transforme en une jalousie et une suspicion aussi démesurées qu'injustifiées et alimentées par le « demi-démon » Iago. Présent encore dans *Le Roi Lear* où le vieux roi, en l'espace d'une scène, s'acharne contre Cordélia, sa fille préférée, la déshérite et la bannit de son royaume, après l'avoir si tendrement chérie. Présent toujours dans *Macbeth* où les prédictions des trois sorcières laissent planer un doute constant sur la réalité de la situation et sur la véracité des propos échangés.

Mais s'il est un thème éthique incontournable qui se dégage de ces tragédies, c'est bien celui du *contemptus mundi* : ce monde, en effet, plein de désillusions et de fausseté (comme en témoigne l'amertume de Hamlet, envahi à certains moments par une profonde mélancolie, ou la déception de Macbeth, trompé par les déclarations sibyllines des sœurs fatales, ou encore le désespoir de Lear, abandonné de tous et trahi par ses propres filles, ou enfin le désarroi de Macbeth, plongé dans la nuit noire de la défaite et de la déréliction), ce monde apparaît comme méprisable aux âmes qui croient à l'existence et à la pérennité de valeurs spirituelles. Si, à partir de ces données, on s'interroge sur « les qualités particulières par lesquelles le *mépris du monde* pouvait ouvertement être en contradiction avec la nouvelle vitalité de la Renaissance et cependant parvenir à coexister sans peine avec elle[13] », on pose en réalité le problème fondamental des rapports de la **tradition** et de la **modernité**, autrement dit, en l'espèce, de l'éthique et de l'esthétique, problème qu'il nous faudra considérer ultérieurement dans cette étude car il comporte cette question qui est au cœur même de notre interrogation : comment concilier les thèmes moraux traditionnels, empreints d'une austérité rigoureuse et noyés dans une sensibilité encore à maints égards médiévale, avec l'esprit nouveau, non pas détaché, mais curieux des choses de ce monde, cet esprit de quête insatiable qui fut celui de la Renaissance ?

Car la tradition médiévale est sensible jusque dans les formes esthétiques qui parfois évoquent l'emblème ou l'allégorie et jusque dans la permanence, à travers ses avatars, de la figure du Vice de la Moralité[14]. Il faut ici rappeler la valeur éthique indiscutable des scènes où l'intérêt dramatique semble s'estomper, ou du moins passer au second plan au profit de l'argument moral, où l'*exemplum* paraît prendre le pas sur l'intrigue. Ainsi le terrible traitement infligé par Hamlet à sa mère dans la « scène de l'alcôve » déjà évoquée plus haut

13 Willard Farnham, *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*, Oxford, Blackwell, 1936, pp. 42-3..

14 Voir notamment Bernard Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil*, New York and London, Columbia UP, 1958 et David M. Bevington, *From "Mankind" to Marlowe*, Cambridge, Mass., Harvard UP, 1962.

répond au moins autant à des exigences éthiques qu'à une volonté délibérée du dramaturge de faire progresser une action de toute façon entravée pour maintes raisons depuis le début de la pièce. On assiste en fait, comme dans un emblème médiéval, à une scène où la Vertu morigène la Vice et tente de venir à bout du Péché en s'efforçant de faire intervenir le Repentir et en « mendiant à genoux le pardon du vice » :

> Confessez-vous à Dieu,
> Regrettez ce qui fut, amendez l'avenir,
> (...) et pardonnez-moi ma vertu
> Puisque dans la mollesse infirme de ce temps,
> La vertu doit mendier le pardon du vice
> Et à genoux le supplier de lui permettre
> De lui faire du bien
> (*Hamlet*, 3.4.149.55)

Plus généralement, le Vice, agent du Mal, satisfait d'accomplir sa vile besogne, est une survivance médiévale[15]. Simulateur-né, passé maître dans l'art de séduire et de trahir, volontiers bon enfant pour n'éveiller aucune méfiance chez la victime qu'il choisit, souvent comique, toujours nuisible, il est à la fois le tentateur et l'artisan du Péché. Tel le Serpent, il s'insinue insidieusement et frappe sournoisement. Le Vice n'éprouve ni remords ni repentir et se réjouit de la chute qu'il provoque, par pure malice. Tel est Richard III, confiant au public qu'il est « rusé, fourbe et traître » (1.1.37) et « résolu de s'avérer un scélérat » (1.1.30). Tel est Iago, dans *Othello*, dont la duplicité évoque la fourberie du Vice, lui dont la fausseté et l'hypocrisie sont les agents efficaces du Mal dans la pièce. Dans le jeu des apparences et de la réalité qui gouverne toute l'action, c'est toujours Iago, véritable maître-illusionniste, qui jongle avec les sentiments, manipule et détermine les destins. Il est le porteur de masque, le grand dissimulateur, celui qui, s'inscrivant dans la tradition du Vice de la Moralité médiévale, fomente des intrigues, tend des pièges, berne et dupe les uns et les autres. Il est celui qui, sûr de sa science et de ses pratiques, ose proclamer d'entrée de jeu : « Je ne suis pas qui je suis » (1.1.65).

Même les Sept Péchés Capitaux, devenus au fil des ans le Monde, la Chair et le Démon, finissent par s'incarner en des personnages que gouvernent leurs passions, qu'il s'agisse de l'ambition ou *libido dominandi*, de la luxure ou *libido sentiendi*, ou de l'orgueil qui souvent se traduit par une *libido sciendi* (comme, essentiellement, dans *Le Docteur Faust* de Marlowe). Les tragédies élisabéthaines et jacobéennes, et singulièrement celles de Shakespeare, ont sans doute privilégié, pour des raisons évidentes d'efficacité théâtrale et dramaturgique, le côté spectaculaire que recelait la *libido dominandi*. C'est ainsi que, dans *Richard III* aussi bien que dans *Macbeth*, elle trouve à s'exprimer sans retenue, constituant chaque fois le ressort primordial de l'intrigue. Richard, en ce qui le concerne, figure qui ne peut manquer, certes, d'évoquer le Vice de la Moralité, est en même temps un personnage ambitieux à la manière du machiavel marlovien qui affirme sa volonté de parvenir à ses fins

15 Voir Maurice Abiteboul, *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare*, Avignon, PU, Coll. ARIAS, 1995, pp. 56-65, « Exploration d'un type : le scélérat et ses avatars ».

au mépris de toute humanité et de toute mesure[16]. Mais c'est véritablement *Macbeth* qui offre le portrait le plus achevé du conquérant ambitieux. Lorsque le bon roi Duncan, au début de la pièce, lui promet de « mettre (s)es soins à (l)e faire grandir » (1.4.27-8), la fascination du pouvoir croît alors en lui pour ne plus le lâcher, le plongeant dans une quête obsédante : la course aux honneurs et aux hautes fonctions est en effet chez Macbeth, comme l'était la *libido dominandi* des âges précédents, le moteur d'une action qui, une fois déclenchée, précipitera le héros dans un mouvement qui ressemble fort à une fuite en avant :

> Je suis dans le sang allé si loin
> Que, si je n'y pataugeais plus,
> Reculer serait aussi dur que pousser plus avant.
> (*Macbeth*, 3.4.137-8)

et ce, jusqu'à sa destruction finale. Il admet volontiers que le voilà suffisamment « comblé d'honneurs » (1.7.32), mais se laisse bientôt convaincre par son épouse de la nécessité d'entreprendre sans tarder, et par les moyens les plus violents et les plus déloyaux, la conquête du pouvoir. Il prend en effet la décision d'accomplir « l'acte horrible ». Mais le pouvoir conquis par la force, objectif de cette ambition démesurée, entraîne dans son sillage les crimes qui accompagnent toute *usurpation* : la tyrannie, l'oppression et la répression, que toute la pièce de *Macbeth* illustre d'ailleurs abondamment. La violence et la ruse, comme l'attestent en effet *Richard III* et les grandes tragédies historiques de Shakespeare, mais aussi ses pièces romaines, mais également tant d'autres pièces de la période, du *Tamerlan* de Marlowe au *Valentinien* de Beaumont et Fletcher, sont les instruments privilégiés de toute conquête illégitime du pouvoir, les manifestations de la survivance d'une tradition, celle de la dénonciation de la *libido dominandi* qu'illustraient déjà certaines Moralités médiévales et même certains Débats ou Interludes du temps des Tudor.

### Entre l'attachement nostalgique à une tradition d'ordre et d'équilibre et la recherche d'une esthétique nouvelle, adaptée à une période de trouble et de mouvement

L'esthétique de la période dite classique, celle de la Renaissance proprement dite, se caractérisait par une harmonie des formes, le sens de la rigueur et des proportions et correspondait *grosso modo* à un climat de satisfaction et de certitude. C'est dans le courant du 16ème siècle surtout que se manifeste en Angleterre ce goût de l'ordre et de la perfection et même la période élisabéthaine, du moins avant 1590, connaîtra ce culte des formes équilibrées.

Dans le théâtre populaire, d'inspiration religieuse, qui ne prospéra guère au-delà de 1560 ou 1562, on ne relève aucun autre souci que de fournir au public un spectacle purement didactique et où n'entre que dans une faible mesure la fantaisie ou la note personnelle : c'est la structure rigoureuse et le cadre fixe qui constituent le critère de la

16 Irving Ribner le compare même au Tamburlaine de Marlowe. Voir *The English History Play in the Age of Shakespeare*, London, Methuen, 1965, p. 113.

pièce réussie ; qu'il s'agisse du Mystère, du Miracle ou de la Moralité, le but essentiel étant de *démontrer*, l'esthétique repose surtout sur une présentation dogmatique des personnages (le plus souvent des types ou même des stéréotypes) ou des arguments. Nous avons vu plus haut qu'il est possible parfois de déceler des survivances de cette tradition même et y compris dans le théâtre de Shakespeare.

De même le drame de Cour, dit également drame « académique », généralement dû aux « Beaux esprits des Universités » (les *University Wits*) ou des Ecoles de Droit (*Inns of Court*), et qui joue un rôle important jusqu'en 1576, date de l'ouverture du premier théâtre public, ne se préoccupe que de satisfaire aux goûts raffinés des mécènes ou des petites coteries privilégiées. Imbus de leur culture humaniste, ses auteurs étaient surtout conduits à composer des pièces s'inspirant de Plaute, de Térence, d'Aristophane ou d'Euripide, ou adaptées de Sénèque, l'auteur classique qui exerça une influence majeure sur le théâtre de l'âge élisabéthain. Subissant l'influence de l'esprit classique, ils affectionnaient tout naturellement les développements cohérents et les constructions dramatiques logiques[17].

Entre 1576 et 1590 environ, le drame élisabéthain, imprégné de mythologie classique et constitué d'un bon nombre de pièces historiques, héritées des Interludes et des Chroniques de l'âge précédent, témoigne encore d'un goût prononcé pour les situations claires, les personnages aux contours tranchés, le style limpide. Une pièce comme *Alexandre et Campapse* (1584) de Lyly, par exemple, se présente comme un débat sur la nature de la Magnanimité. On y remarque « la mesure et l'équilibre de la prose, et la noblesse voulue des sentiments dominés[18] ». D'autre part, il apparaît que « toute la pièce est une investigation (...) conduite avec une telle élégance civilisée que les questions débattues sont d'une limpidité cristalline[19] ». Dans des pièces comme *Sapho et Phaon* (1584), *Endymion* (1588) ou *Midas* (1589), c'est encore la forme allégorique du débat qui détermine la structure. Par la délicatesse des sentiments et la clarté de vision, des pièces comme *Galatée* (1585), *La Métamorphose de l'amour* (1590), ou même *La Femme sur la lune* (1593), continuent de répondre à des exigences d'équilibre et d'harmonie, si bien que leur structure est celle d'une « perfection pastorale[20] ». Ces pièces, on le voit, à peu près contemporaines de celles de Shakespeare à ses débuts, continuent de respecter et l'esprit et l'esthétique d'une tradition jamais vraiment reniée.

L'influence de Sénèque sur les dramaturges élisabéthains fut, on le sait, considérable et l'on n'a pas fini de souligner ou d'évoquer la prédilection du public de l'époque pour un théâtre qui s'inspirait largement des idées et des thèmes aussi bien que de la technique, pour ne pas dire de l'esthétique, de ce grand précurseur[21]. On peut en effet, avec T. S. Eliot,

---

17 Voir T. W. Craik, *The Tudor Interlude*, Leicester: UP, 1958. T. H. Vail, *The School Drama. London, Longmans, 1929.* F.S.Boas, *University Drama in the Tudor Age*, Oxford UP, 1914.

18 Brian Morris, "Elizabethan and Jacobean Drama" in éd. C. Ricks, *English Drama to 1710*, London, Sphere Books, 1971, p. 69.

19 *Ibid.*

20 *Ibid.*, p. 71.

21 Parmi les études critiques nombreuses parues sur ce sujet, citons notamment John W. Cunliffe, *The Influence of Seneca on Elizabetha. Tragedy*, London, Macmillan, 1893 ; F. L ; Lucas, *Seneca and Elizabethan Tragedy*, Cambridge, UP, 1922 ; T. S. Eliot, " Seneca in Elizabethan Translation", in *Elizabethan Dramatists*, London, Faber and Faber, 1963 ; Howard Baker, *Induction to Tragedy*,

reconnaître que « nul auteur n'a exercé une plus large ou plus profonde influence sur l'esprit élisabéthain ou sur la forme élisabéthaine de la tragédie » que Sénèque[22]. Mais retenons surtout ici le rôle qu'il a joué dans l'adoption par les Elisabéthains d'une structure dramatique rigoureuse. Les premiers imitateurs de Sénèque obtinrent d'ailleurs dans ce domaine un succès certain, qu'il s'agisse de Thomas Norton et Thomas Sackville avec *Gorboduc* (1562), George Gascoigne avec *Jocaste* (1566) ou *Gismond de Salerne* (1567). Malgré la démesure des sentiments ou l'outrance des passions, le style demeure toujours discipliné, conventionnel, truffé d'aphorismes et de maximes d'allure sentencieuse. L'équilibre de la forme est toujours la grande vertu classique que ce théâtre respecte. Mais l'ordre social et spirituel, dans les premières années du règne d'Elisabeth, est encore loin d'être ébranlé. La confiance et l'optimisme d'un peuple se reflètent toujours dans les solides certitudes de son art et de sa culture.

En revanche, à partir de 1590 environ, au début de la carrière dramatique de Shakespeare, et surtout autour de 1600, c'est-à-dire essentiellement à la fin du siècle Tudor – et puis sous les premiers Stuart, au cours de la période jacobéenne et, plus tard encore, de la période caroléenne –, l'esprit des formes esthétiques va se modifier sensiblement. Il se caractérisera par un double mouvement contradictoire qui donne de l'homme une image incertaine – d'aucuns diront *floue*, voire *brouillée* –, une image en demi-teinte, en clair-obscur, en trompe-l'œil, qui créera (ou traduira) un sentiment de malaise, d'inconfort, de tension, à mi-chemin entre la Foi et le Doute, entre une vision traditionnelle rassurante de l'homme et du monde, d'une part, et une quête nouvelle, faite de curiosité et de prise de risques, d'audace et de plongée dans l'inconnu, qui est proprement l'aventure de la modernité.

**Au cœur de la modernité : pour une esthétique baroque**

Aux certitudes de l'âge précédent – fermement ancrées dans une tradition dont nous avons vu à quel point elle demeure vivace dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains, à quel point sa survivance est perceptible dans l'attachement inébranlable aux valeurs éthiques que lui témoignent encore dramaturges et public – a succédé une période de doute et de remise en question, d'interrogation et de malaise, d'agitation et d'instabilité – que traduit très exactement la mélancolie, cette « maladie du siècle » dont Robert Burton a admirablement décrit les symptômes dans sa célèbre *Anatomie de la mélancolie* (1635) –, sensible sur les plans religieux et politique, économique et social, scientifique, philosophique et moral, littéraire et artistique enfin[23].

Shakespeare, comme d'ailleurs ses contemporains, tente de répondre aux aspirations profondément éthiques de son temps en découvrant des voies nouvelles, propres à traduire anxiétés et angoisses, propres à permettre à son public « par des chemins indirects de trouver la direction » (*Hamlet*, 2.1.63).

---

Bâton Rouge, U of Louisiana, 1939 ; présentation par Jean Jacquot d'études sur *Les Tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, Paris, CNRS, 1864.

22 T. S. Eliot, *op. cit.*, p. 11.

23 Voir Maurice Abiteboul, *Le Drame jacobéen et la crise de la Renaissance*, *op. cit.*, pp. 57-78.

***L'art du doute, des illusions et de l'instable***

Hamlet, par exemple, comme tout héros baroque, est le type même de personnage soumis aux tensions les plus fortes. Chargé par le spectre de son père d'une mission de vengeance, alors que sa nature profonde le pousse à résister à la tentation du Mal (et à se plonger dans ce qu'avec dépit il qualifie lui-même d' « oubli bestial »), il est constamment amené à s'interroger, à hésiter entre les deux tendances contradictoires qui le déchirent : s'en remettre à la Providence ou agir, construire sa vengeance, et ainsi souiller son âme et courir à sa perte. Les tensions, multiples dans cette pièce, laissent apparaître le héros comme un personnage en proie aux plus violents tourments et aux questions les plus angoissantes mais elles semblent laisser planer du même coup de graves ambiguïtés sur la personnalité du héros, injustement cruel à l'égard d'Ophélie, mais se repentant ensuite sincèrement, impitoyable envers sa mère, la reine Gertrude, mais plein de commisération pour elle l'instant d'après, chaleureux avec Rosencrantz et Guildenstern, mais prompt à se débarrasser d'eux sans le moindre remords dès qu'il croit avoir la preuve de leur trahison. La tension qui l'habite finit par le déchirer mais le dramaturge transcende ces fausses ambiguïtés en donnant à entendre au public, de manière implicite, que l'interrogation est le propre de l'homme – du moins de l'homme baroque –, que là réside son tourment, mais là aussi sa victoire sur le monde hostile ou simplement indifférent, et en définitive sa dignité.

Les grandes tragédies de Shakespeare offrent de nombreux et spectaculaires exemples du désarroi de l'homme exposé à l'inconstance de la Fortune mais aussi aux turbulences d'un univers instable. Dans *Macbeth*, par exemple, on assiste aux plus surprenants événements : la nuit fatale où est assassiné le bon roi Duncan, de fantastiques bouleversements se produisent, qui font écho à l'acte contre nature perpétré par Macbeth. L'horreur du régicide, le meurtre de l'innocence, s'accompagne d'événements qualifiés d'inouïs ; les prédictions des sorcières, à mesure qu'elles se réalisent, apparaissent comme autant de manifestations du désordre et de l'incertitude ; la vision finale de la forêt de Birnam se mettant *vraiment* en branle (chef-d'œuvre, pourrait-on dire, de l'art baroque du trompe-l'œil) et la surprise ainsi provoquée donnent au spectateur l'ultime frisson de terreur en même temps qu'elles l'obligent, par ce que nous ne pouvons mieux appeler qu'un « procédé d'accommodation », à considérer d'un œil neuf, comme le fait le héros lui-même, la fragilité des certitudes humaines, la précarité de nos jugements, l'instabilité fondamentale des données les plus solides, en apparence, de l'expérience.

L'esthétique à l'œuvre dans ce théâtre joue ainsi sur deux tableaux : d'une part, elle offre des choix irréductibles qui créent chez le héros tragique une tension intolérable ; mais d'autre part, le jeu des apparences et de la réalité laisse entrevoir que le conflit n'est possible que parce que la fausse ambiguïté qu'il dissimule est entretenue artificiellement. C'est en effet parce que la vengeance est une justice illusoire, parce que la mise en œuvre laborieuse d'une vengeance fallacieuse est en constant décalage, en porte-à-faux, avec l'évocation d'une réalité supérieure – celle d'une mystérieuse Providence – que le héros, dans *Hamlet*, est en proie à une souffrance qui le ronge et qui le déchire. C'est parce que, dans *Le Roi Lear*, le vieux monarque, commettant une erreur tragique, prend la pudeur et la retenue de sa fille chérie, Cordélia, pour un manque d'affection ou pour une marque d'indifférence à son égard, c'est parce qu'il a confondu les protestations fallacieuses d'amour filial de ses deux autres filles, Régane et Goneril, avec des sentiments authentiques, c'est parce qu'il a confondu apparence et réalité qu'il souffre les tourments d'une réalité impitoyable, celle du mal et de la trahison, qui le plonge dans le désespoir, lui

fait perdre la raison et finalement la vie. L'univers de *Macbeth*, de manière moins pathétique sans doute, mais plus dramatique assurément, présente, à travers visions et cauchemars, rêves et hallucinations, la confusion des apparences et de la réalité. C'est le règne de l'incertitude et de l'instabilité : bataille gagnée et perdue, apparence de victoire et défaite réelle, ambition victorieuse et défaite spirituelle. Rien ne permet de distinguer « le beau du laid, le laid du beau ». Et, devant le spectacle effarant qui s'offre à lui, véritable scène en trompe-l'œil (évoquée un peu plus haut), Macbeth, victime privilégiée, médite ainsi sur sa tragédie : « (...) je commence à suspecter les équivoques du Démon, dont les mensonges ont l'air de vérités. "Ne crains rien si le bois de Birnam ne monte à Dunsinane", et maintenant, un bois marche vers Dunsinane » (5.8.42-6). Mais le spectateur compatit avec l'homme désespéré qui n'a pas su éviter les pièges du destin et qui a cru, du plus profond de son cœur, aux illusions que lui faisait miroiter une imagination enfiévrée. Comme Macbeth, il s'aperçoit que l'univers dans lequel il vit risque à chaque instant de s'effondrer sous lui, et ses certitudes de s'écrouler brusquement. Univers éminemment baroque que celui de *Macbeth* où la tromperie est maîtresse des lieux et des cœurs, univers instable et dangereux où jamais rien n'est sûr.

Mais à l'incertitude des choses et du monde s'ajoute l'incertitude même des âmes. En effet, l'instabilité psychologique et la mobilité apparente des héros de Shakespeare, en proie si souvent aux contradictions de l'âme les plus inattendues, « ondoyants et divers » mais soumis à des tensions extrêmes, relève véritablement, peut-on dire, d'une esthétique de la « contrariété ». Si ces héros sont à la fois des héros baroques et des héros tragiques, c'est qu'ils finissent toujours par assumer leurs contradictions en les transcendant dans une *anagnorisis* qui lève enfin le voile sur la réalité de leur destin. Le roi Lear, longtemps monarque imbu de son autorité, subit des tourments indicibles, avanies et humiliations, qui font de lui un pauvre dément pitoyable ; il ne découvre la paix de l'âme que lorsque se ranime en lui cette lucidité qui lui avait si cruellement fait défaut. Macbeth, dont la nature « est trop pleine du lait de l'humaine tendresse » (1.5.15), comprend, trop tard, qu'il a été le jouet des sorcières, de ses cauchemars et de sa peur, mais, là encore, toutes ses « contrariétés » se résolvent dès qu'il décide d'assumer le destin qui est le sien et que toute ambition est levée : « Et qu'on cesse de croire à ces démons dupeurs / Qui se moquent de nous par des mots ambigus » (5.8.19-20). Même Othello, que les affres de la jalousie avaient métamorphosé en un monstre furieux, capable de tuer Desdémone, cette femme qui avait conquis son cœur, parvient à reconnaître ses torts et à admettre qu'il fut « un homme qui n'aima pas sagement, mais qui aima trop bien » (5.2.346). Dans tous les cas, le héros, aux prises avec les forces du Mal qui l'assaillent, avec les forces troubles qui soulèvent ses passions, livre un combat qui révèle ses plus fondamentales contradictions, ses « contrariétés » les plus intimes.

Souvent, accentuant cette impression d'indécision ou de flou proprement baroque que laissent les personnages de Shakespeare, on assiste comme à une dissolution des formes, à un effacement des lignes et des contours, qui ne nous permet plus d'avoir une image précise d'un héros agissant en conformité avec sa nature profonde. Comme dans un clair-obscur, le regard se perd dans une indécision flottante qui l'égare et le trouble à la fois. A quoi s'ajoute, dans un jeu de lignes de fuite imprécises, des effets de perspective qui ne peuvent susciter chez le spectateur qu'incertitude et doute et qui ne peuvent manquer de provoquer perplexité et interrogations. Dans *Hamlet*, par exemple, c'est le mystère même du héros qui est ainsi évoqué (nous offrant une des illustrations les plus remarquables de cet

art baroque du doute et de l'instable) : chacun croit connaître Hamlet et il demeure, cependant, une énigme pour tous : Claudius le sait généreux ; Ophélie rappelle ses qualités de courage et de courtoisie, son érudition et son élégance ; Horatio fait l'éloge de sa noblesse d'âme ; la reine Gertrude souhaite le voir retrouver sa bonne humeur de naguère ; Polonius lui offre l'occasion d'exercer sa verve ; Rosencrantz et Guildenstern réveillent sa causticité et son humour ; les acteurs itinérants raniment un moment son enthousiasme. On a l'impression que Shakespeare, grâce aux commentaires indirects ou aux mises en situation qui permettent au public de mieux connaître la personnalité du héros, offre une variété de facettes, une multiplicité de points de vue, dont la plupart concourent à donner de Hamlet une image flatteuse, ou pour le moins sympathique. Ces effets de perspective, cependant, ne parviennent qu'à accroître le trouble du spectateur qui assiste aux différentes intrigues dont Hamlet est, le plus souvent, l'auteur ou en tout cas le protagoniste, qui l'observe dans ses comportements généralement surprenants, subits, parfois incohérents en apparence. Le public a donc à la fois l'image d'un Hamlet qu'il voit agir et réagir, hésiter ou fulminer, se plaindre ou s'exalter, et aussi l'image d'un Hamlet aperçu comme à travers le prisme des jugements portés sur lui par les autres personnages. Ces deux images ne coïncident que rarement : d'où la difficulté – voire l'impossibilité – d' « arracher le cœur du mystère » de Hamlet : on s'interroge inévitablement pour tenter de savoir ce qu'il peut « être ou ne pas être ». Une fois de plus, l'incertitude l'emporte. Une fois de plus s'affirme avec maîtrise l'art baroque du doute et de l'instable.

L'esthétique du masque – autre aspect de l'art baroque de l'instable et de la surprise – est à maintes reprises sensible dans le théâtre de Shakespeare : dans *Hamlet*, à nouveau, où le héros, porteur de masque des plus énigmatiques, ne laisse jamais vraiment apparaître s'il simule la folie (avec le dessein de dissimuler sa vraie nature, afin de mieux servir la cause qu'il défend, celle de la justice et de l'honneur) ou s'il subit de véritables et graves crises d'hystérie et de dépression mélancolique. Et de même, dans *Le Roi Lear*, on comprend que la métamorphose du vieux roi est comme le processus inversé du déguisement : quand il finit par se dépouiller de son arrogance, de ses certitudes et de sa puissance, découvrant peu à peu les profondeurs mystérieuses de son être – qu'il ignorait auparavant –, c'est ainsi sa vraie nature qui apparaît, une fois donc tombé le masque des attitudes, des conventions et des faux-semblants. Sous le masque se révèle finalement la réalité tragique de l'homme et c'est dans *Le Roi Lear* probablement, plus que dans toute autre pièce de la période, que le spectateur découvre, avec émotion, les recoins les plus secrets de l'âme humaine.

***L'art de la surprise, du contrepoint et de l'aliénation***

Alors que la technique du trompe-l'œil permet de créer l'illusion lorsque les faits apparaissent dans leurs grandes lignes et de briser cette illusion lorsqu'ils sont détaillés de plus près (la scène du bois de Birnam en mouvement dans *Macbeth*), le dramaturge peut avoir recours à une technique inverse, mais dont les effets sont identiques, celle de la distance esthétique, qui, en suscitant chez le spectateur un sentiment d'aliénation, contribue à renforcer sa liberté critique et, par voie de conséquence, favorise chez lui une appréciation objective et l'exercice du jugement moral. C'est ainsi que tous les dramaturges de la période, et singulièrement Shakespeare, ont été tentés, à un moment ou à un autre, de rompre l'illusion dramatique pour ramener le spectateur au sens des réalités éthiques que la pièce ne fait qu'évoquer mais évite toujours, autant que possible, de rendre explicites (la

technique de l'implicite, de l'ellipse et du *saltus*, comme nous le verrons plus loin, participe aussi de l'art baroque de ce théâtre). Le procédé du théâtre dans le théâtre, par exemple, est de ceux qui sont les plus prisés par Shakespeare et ses contemporains. Dans *Macbeth*, pour ne prendre que cet exemple, il est loisible de considérer la présence du portier comme nécessaire pour suggérer au public qu'il ne fait que jouer le rôle d'huissier de l'enfer, que le héros lui-même n'est au fond lui aussi qu'un acteur et, plus loin encore dans ce jeu de miroirs, que l'homme n'est qu'un reflet car

> La vie n'est qu'une ombre qui marche, un pauvre acteur
> Qui s'agite pendant une heure sur la scène
> Puis qu'on cesse d'entendre, c'est un récit
> Conté par un idiot, plein de bruit et de fureur
> Ne signifiant rien (5.5.24-8)

Ainsi est soulignée, de manière oblique, dans *Macbeth* aussi bien que dans l'ensemble du théâtre de la période, la distance réelle entre l'action dramatique et la réalité vivante du public qui se doit – et qui s'impose comme un devoir « ardemment désirable » –, au-delà du spectacle, de rechercher les fondements spirituels qui peuvent l'éclairer et le guider.

Par le recours à l'art du contrepoint, autre procédé de ce théâtre baroque, Shakespeare, comme ses contemporains, fait en sorte que le spectacle du Mal ne soit représenté que pour susciter une aspiration irrésistible au Bien. C'est en effet en assistant à des scènes où l'iniquité et la dégradation spirituelle émeuvent et révoltent que l'on peut éprouver une nostalgie de la pureté et un désir irrépressible de justice. La vision du Mal suggère, en contrepoint, l'existence, quelque part ailleurs, du Bien ; de même le spectacle du malheur et de la souffrance qu'il entraîne, image en négatif d'un bonheur absent et d'un paradis perdu, provoque cette quête de valeurs morales dont l'âme est pour l'heure cruellement privée. C'est ainsi que Cordélia, dans *Le Roi Lear*, nous offre l'illustration la plus pathétique de l'innocence et de la vertu, de la fidélité et de l'abnégation, qui sont, dans un monde cruel et injuste, comme la promesse, en contrepoint, d'une présence spirituelle qu'il faut sans cesse guetter et espérer. Bannie dès le premier acte par son père, le vieux monarque aveuglé par son manque de lucidité et par la colère qui le submerge, elle ne réapparaît, fugitivement, que vers la fin de l'acte IV, pour périr peu de temps après, à l'acte V, non sans avoir auparavant apporté un peu de baume au cœur du vieux roi, affligé et accablé sous le poids du malheur (comme Job). L'univers de la pièce est sombre, mais la présence lumineuse de Cordélia est rassérénante car elle témoigne, en contrepoint, nous l'avons dit, de la réalité si fragile, et si précieuse, de la pureté et du Bien.

C'est aussi par l'art des éclairages indirects que le dramaturge parvient à souligner, de manière oblique, leur donnant alors un relief inattendu, certains aspects de ses pièces, qui ne sont généralement qu'évoqués ou à peine esquissés. Dans *Le Roi Lear*, par exemple, c'est par la présence du Fou, puis par celle de Kent, soutien fidèle du roi, que l'on parvient à mieux comprendre la nature de Lear : la lucidité du Fou et la patience de Kent mettent alors en relief l'aveuglement et l'emportement du roi (c'est ce que l'on pourrait appeler un éclairage psychologique). Dans *Macbeth*, une scène comme la « scène du somnambulisme » de Lady Macbeth est comme la projection dramatique des cauchemars et des hantises qui torturent des âmes coupables d'avoir « tué l'innocence » (on peut parler ici d'éclairage dramatique). De même, dans *Othello*, l'apparition de Bianca, celle qui se

comporte véritablement en prostituée, semble la projection dramatique de la vision perverse qu'a Othello de Desdémone, la femme vertueuse considérée à tort par son époux comme une femme adultère. Enfin, c'est *Hamlet* qui illustre le mieux ce qu'on pourrait appeler un éclairage métaphorique : en effet, lorsque l'on apprend que le roi Hamlet fut assassiné par son frère Claudius qui lui versa du poison dans l'oreille alors qu'il sommeillait, on ne peut manquer d'entrevoir que le jeune Hamlet, lui aussi, reçoit un message empoisonné destiné non pas à le tirer de son « oubli bestial », mais au contraire à le plonger dans des ténèbres spirituelles. C'est ainsi par un éclairage indirect que Shakespeare nous fait prendre conscience que la pièce est – entre autres choses – l'histoire d'une révélation mystérieuse qui répand le poison de la haine et de la violence dans une âme innocente.

Le paradoxe aussi relève d'une esthétique, baroque, de la surprise et de la contradiction. C'est sans doute le procédé qui permet le mieux de mettre en évidence le décalage entre l'élément éthique et l'élément dramatique. Il fonctionne en effet comme une charge à retardement. Dans un premier temps, seuls le bruit et les mouvements provoqués par les contradictions apparentes d'une situation ou d'un personnage font réagir. C'est le temps de l' « engagement dramatique ». Dans un deuxième temps, les effets secondaires, plus lents sans doute à se manifester mais plus puissants et plus durables, suscitent un éveil du sens critique : c'est le temps de la « réflexion éthique ». Les grandes tragédies de Shakespeare sont souvent construites sur un paradoxe qui, avec l'œuvre du temps, révèle enfin la vérité profonde longtemps cachée. Les sorcières dans *Macbeth*, par exemple, annoncent de manière énigmatique : « (...) la sécurité / Est le principal ennemi de l'homme » (3.5.31-2). Il s'avère en effet qu'il s'agit en réalité d'une fausse sécurité. C'est au moment même où le héros pense n'avoir plus rien à redouter que va se réaliser, dramatiquement, la réalité du paradoxe : Macbeth est perdu pour avoir cru à la réalité de promesses fallacieuses. C'est aussi par une forme paradoxale que s'exprime l'aventure spirituelle de Lear et de Gloucester qui découvrent sur la lande, par une nuit d'orage, au cœur même de l'insécurité, la vérité profonde de leur destinée qu'ils avaient été incapables de discerner lorsqu'ils étaient à l'abri, dans l'univers confortable et rassurant de leur château. Dans *Hamlet*, Shakespeare développe le paradoxe même de la condition humaine : l'homme vit dans une prison (« Le Danemark est une prison ! ») mais il est aussi en son pouvoir d'en faire éclater les murs et de conquérir sa liberté par la vertu de ses facultés : « Quel chef-d'œuvre que l'homme ! Qu'il est noble par sa raison ! illimité par ses facultés ! » (2.2.316-7). Assurément, il eût fallu l'épreuve du temps pour que le paradoxe de l'homme de qualité accablé par le sort pût faire éclater sa vérité.

On voit comment s'appellent et se répondent, de manière oblique, les deux tendances de ce théâtre, toujours en « contrariété » et en décalage, en fait en équilibre instable, le *pathos* et l'*ethos*. D'une part, il nous présente ce que l'on pourrait appeler « le Jardin des Supplices », avec son déploiement mélodramatique d'horreurs, la peinture des violences et du désordre ; il est un « théâtre de la cruauté » qui souligne le côté pathétique de la vie en mettant en relief les passions et les mouvements de l'âme. D'autre part, il renvoie toujours irrésistiblement à une quête éthique, à une recherche d'équilibre et de stabilité, à un désir de justice : la confusion et le multiple inspirent un désir de cohérence et d'unité. Entre l'*ethos* et le *pathos*, entre la voix émouvante du héros souffrant et la voix raisonnable du commentateur objectif s'opère un décalage auquel le public, toujours, est sensible. Hamlet se trouve déchiré entre son désir de pureté et les compromissions, voire la corruption, de la Cour. Macbeth est pris au piège des promesses fallacieuses des sorcières qu'il confond

volontiers avec ses rêves de gloire, de pouvoir et d'honneurs. Lear est écartelé entre sa soif d'amour et les volontés inexorables d'un destin inique. Si le spectateur éprouve de la sympathie ou de la pitié pour le héros défaillant ou victime de la fatalité, c'est toujours, cependant, vers le sort de l'humanité tout entière que le ramènent les voix plus prosaïques du fossoyeur dans *Hamlet*, du portier dans *Macbeth* ou du bouffon dans *Le Roi Lear*, et que se tournent inévitablement ses pensées.

***L'art du déséquilibre et de l'outrance, de la dissociation, de la dissonance et des ruptures***

En privilégiant l'asymétrie et les disproportions, cet art du déséquilibre et de l'outrance semble une protestation contre l'harmonie de l'époque renaissante. C'est un art qui joue constamment sur deux tableaux, d'où son caractère instable : en perpétuel porte-à-faux, il aspire à l'ordre mais il doit rendre compte du chaos. C'est pourquoi la ligne oblique reste son mode d'expression de prédilection, recherchant en général le déséquilibre des volumes plutôt que la symétrie. Dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains, le sens de la disproportion, la construction asymétrique, ne peut manquer de suggérer que, dans un univers dominé par les forces du Mal, seule une intervention providentielle de dernière minute ou une restauration miraculeuse des valeurs spirituelles peut témoigner de l'aspiration irrésistible de l'homme à la vertu et à l'innocence, et de la croyance obstinée au triomphe final des forces du Bien. Qu'il s'agisse en effet de la douloureuse prise de conscience finale de Lear et du pardon de Cordélia, de la bonne volonté d'Hamlet réconcilié avec le destin, du dessillement des yeux de Macbeth, dont la lucidité trop tard recouvrée l'aide, cependant, à affronter son sort avec courage et dignité et à manifester une farouche énergie, ou du repentir d'Othello, « qui n'aima pas sagement, mais qui aima trop bien » (5.2.346), dans chacun de ses héros, Shakespeare dépeint une humanité accablée par la misère morale, l'injustice ou l'erreur, mais toujours il donne l'espoir au spectateur que le destin tragique de l'homme est, après les longues souffrances, et le lourd tribut payé au Mal et au malheur, de s'acheminer vers un horizon riche de promesses où triompheront les valeurs spirituelles. Asymétrie donc. Mais qui n'a rêvé, après la longue patience, de l'instant de vérité qui justifie enfin les sacrifices et les épreuves ?

L'art des dissonances, que pratiquait un Monteverdi, avait pour but, « non pas de déplaire, au sens où généralement on l'entend, c'est-à-dire de jouer sur des harmonies habituelles, mais d'émouvoir[24] ». Ce qui était essentiellement recherché, c'était « plus d'audace dans les accords, (...) de brusques changements de ton[25] », « l'emploi d'un chromatisme spécial où s'enchaînent des accords consonants, de tonalités éloignées ; la hardiesse dans l'emploi et la disposition de l'harmonie dissonante[26] ». L'ensemble du théâtre de la période témoigne d'un recours fréquent à cet art des dissonances, mais l'exemple le plus saisissant, le plus convaincant aussi, semble être fourni par Shakespeare dans *Hamlet* où le héros, tout au long de la pièce, tente désespérément de réconcilier en lui-même la voix de l'honneur et celle de l'innocence, où les tensions sont telles qu'il est amené, à force de déchirements et de contradictions internes, à un point de rupture où sa

24 Ralph Berry, *The Art of John Webster*, Oxford, Clarendon Press, 1972, p. 10.

25 W. Oliver Strunk, *Source Readings in Music History : The Baroque Era*, New York, Norton, 1965 Pp. 45-52.

26 André Verchaly, in *La musique des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 1964, p. 204.

personnalité frôle constamment un état de schizophrénie. C'est dans la célèbre « scène du couvent » que s'expriment, de manière pathétique, les douloureuses tensions auxquelles Hamlet est en proie : la voix de l'amour et de la sincérité est couverte par celle de l'amertume et de la misogynie et pourtant les purs élans du cœur se font entendre par moments, aussitôt réprimés il est vrai par les pulsions de haine et de mort. De même, dans la « scène de l'alcôve » où Hamlet sermonne sa mère, la sévérité du ton, les vifs reproches et les conseils sont parfois atténués, sinon adoucis, par la voix mélancolique de l'amour filial et de la tendresse un instant ranimée. Deux tendances se partagent l'âme d'Hamlet, le devoir de vengeance et la bonne volonté, qui mènera finalement à la réconciliation : deux voix qui ont du mal à s'accorder et d'où résulte une dissonance tout à fait caractéristique d'une atmosphère de dissension et d'une âme à la recherche d'une harmonie perdue. Le comportement du héros tout au long de la pièce est ainsi constamment *à la fois* celui du « tendre prince » qu'il n'aurait voulu cesser d'être et celui du vengeur malgré lui qu'il répugne à devenir.

Dans ce théâtre, toute rupture de ton, tout brusque passage d'une atmosphère à une autre, tout hiatus, est destiné à créer chez le personnage une mise en relief de ses contrastes et contradictions et à provoquer chez le spectateur, après l'engagement dramatique inévitable une prise de conscience éthique brutale. Dans les grandes tragédies de Shakespeare, c'est aussi l'utilisation de l'hiatus qui permet, par exemple, de marquer le contraste entre l'impatience et la résignation dans *Le Roi Lear*, entre la haine et l'esprit de réconciliation dans *Hamlet*, entre la jalousie aveugle et le dessillement des yeux dans *Othello*, entre l'illusion et la vérité dans *Macbeth* et, d'une manière générale, entre la passion débridée et la sérénité recouvrée. Certes, le cheminement, parfois souterrain, parfois plus évident, qui mène du monde troublé du Mal au monde apaisé du Bien permet au héros shakespearien de parvenir *progressivement* au terme de son ardente quête. Mais entre le personnage tourmenté et angoissé des premiers actes et le personnage qui a finalement accompli son destin, on observe toujours un hiatus qui met ainsi brusquement en lumière le long et difficile chemin parcouru et force le spectateur à une brutale prise de conscience éthique.

Dans ce théâtre de la démesure, de l'hyperbole et de *l'hybris*, dominé par le *pathos*, les passions sont toujours exacerbées et toujours les sentiments s'expriment avec excès. Exubérants jusqu'à la démesure, tels sont les héros shakespeariens en effet, aveuglés par la passion ou bouleversés par une émotion excessive, douloureusement troublés ou moralement angoissés. Que l'on se souvienne d'Hamlet, accablé de chagrin, devant la fosse d'Ophélie :

> J'aimais Ophélie : quarante mille frères
> Ne pourraient, avec toute leur quantité d'amour,
> Arriver à mon total (*Hamlet*, 5.1.263-5)

ou du désespoir d'Othello, qui appelle sur lui-même les châtiments de l'enfer :

> Emportez-moi dans les vents ! Rôtissez-moi dans le soufre !
> Lavez-moi en de profonds abîmes de feu liquide !
> (*Othello*, 5.2.282-3)

Que l'on se souvienne aussi de Lear, plongé dans l'affliction :

> Mort et trahison ! rien n'aurait pu ravaler la nature
> A pareille abjection, hormis des filles ingrates !
> (*Le Roi Lear*, 3.4.72-3)

ou des lamentations de Macbeth après l'assassinat du bon roi Duncan, son hôte et cousin :

> Tout l'océan du grand Neptune pourra-t-il
> Nettoyer ce sang sur ma main ? (*Macbeth*, 2.2.61-2)

ou enfin d'Antoine dans *Antoine et Cléopâtre*, se lamentant sur sa bassesse :

> (...) Moi qui de mon épée
> Découpais le monde et sur le dos du glauque Neptune
> Bâtissais des cités de navires (...)
> (*Antoine et Cléopâtre*, 4.14.57-9)

Les héros tragiques de Shakespeare illustrent la douleur profonde de l'homme qui a failli et qui se repent amèrement, mais trop tard : la faiblesse humaine a toujours quelque chose de pathétique mais, lorsqu'Othello ou Macbeth, par exemple, prennent conscience de leur aveuglement passé ou de leur culpabilité, leur détresse prend des proportions démesurées et seule l'hyperbole parvient à en traduire le caractère poignant. L'hyperbole n'est plus, alors, un simple procédé baroque destiné à susciter l'effroi du spectateur devant la condition humaine : elle est « le tissu même » du sentiment tragique de la vie.

L'instabilité de leur conduite et l'apparente incohérence de leurs réactions sont, nous le constatons, des traits qui caractérisent les personnages de ce théâtre. L'art de l'ellipse, ou *saltus* permet, en effet, de juxtaposer, presque dans l'instant, deux réalités qui occupent deux moments bien distincts de la chronologie et, ainsi, de donner l'illusion dramatique de la simultanéité. C'est le recours à l'ellipse qui permet de rendre compte des métamorphoses subites ou des coups de théâtre si fréquents dans les tragédies de la période. En dissociant délibérément la cause de l'effet et, de manière corollaire, la fin des moyens, le dramaturge témoigne d'une grande maîtrise de son art, mais en même temps il requiert la participation active du spectateur dont il sollicite un effort de réflexion compensatoire : il faut en effet que ce dernier, déconcerté ou dérouté, s'ingénie à rétablir l'élément effacé pour que resurgisse le sens d'une cohérence un moment oubliée. C'est ainsi que, dans *Hamlet*, le *saltus* qu'utilise Shakespeare pour établir le violent contraste entre le héros, « miroir de la mode, modèle de la courtoisie, / Point de mire de tous les regards » (3.1.156-7) qu'évoque Ophélie, d'une part, et, d'autre part, le héros mélancolique et sombre qu'on observe depuis le début de la pièce, est destiné à marquer l'aboutissement d'une évolution psychologique à laquelle le spectateur n'a pas assisté ; elle est ainsi seulement suggérée, incitant le public à examiner plus attentivement le caractère d'Hamlet, si brusquement différent de celui qui était le sien naguère et de s'intéresser avec plus de sympathie encore au héros malheureux auquel il est porté à s'identifier.

***L'art de l'oblique et de la digression, des contrastes et de l'évocation***

C'est bien souvent l'intrigue secondaire qui, par les parallélismes ou les contrastes qu'elle offre avec l'intrigue principale, renvoie le reflet de celle-ci et permet, de manière oblique, au spectateur de former son jugement. Dans *Hamlet*, par exemple, les propos de Claudius ou ceux du « comédien figurant le roi » sur l'inconstance humaine sont manifestement destinés à *renvoyer*, comme par un jeu de miroirs, les pensées d'Hamlet lui-même. Dans *Macbeth*, la « scène du somnambulisme » de Lady Macbeth est non seulement, en soi, d'une très grande force dramatique, car elle nous révèle une héroïne pathétique rongée par le remords, mais elle éclaire indirectement le héros accablé par une conscience torturée qui a, à maintes reprises déjà, et de manière quasi obsessionnelle, manifesté son horreur d'avoir « tué le sommeil innocent ». De même, dans *Le Roi Lear*, le Fou n'a pour autre fonction que de nous renvoyer, par ses propos apparemment incohérents, à l'incohérence réelle qui s'est emparée de l'esprit du malheureux roi. De nombreux critiques ont d'ailleurs noté, avec beaucoup de justesse mais sans en avoir toujours tiré toutes les conséquences, que le Fou disparaît précisément de la pièce, au troisième acte, une fois son rôle joué, c'est-à-dire une fois que le roi a sombré dans la démence, assumant une folie que le bouffon n'était censé que suggérer, ou annoncer, de façon oblique.

L'art de la distance esthétique, mise en œuvre dans maintes pièces de Shakespeare, se retrouve dans l'utilisation d'un procédé qui paraît à la fois ressembler et s'opposer à celui de l'ellipse : la digression. L'intrusion des comédiens, dans *Hamlet*, offre précisément un exemple remarquable de ce procédé. Les passages où Hamlet s'entretient avec les acteurs sont en effet, à première vue, des moments de digression qui donnent au spectateur l'occasion de prendre à son tour du recul par rapport à l'action ; la « pièce dans la pièce », d'autre part, ne peut manquer de provoquer chez le public un sentiment d'aliénation propre à la réflexion éthique. Mais, en même temps, ces passages sont toujours exploités sur le plan dramatique et ne donnent jamais l'impression de n'être destinés qu'à produire des effets de distance esthétique. C'est pourquoi chez Shakespeare, et particulièrement dans *Hamlet*, les digressions produisent toujours de subtiles résonances qui permettent au dramaturge de jouer habilement sur deux tableaux : ces procédés continuent en effet, paradoxalement, à être des procédés d'aliénation tout en remplissant leur fonction dramatique. D'autre part, on sait qu'Hamlet est par excellence le personnage qui est toujours prompt à généraliser à partir de son cas personnel : qu'il ait « depuis quelque temps perdu [sa] gaieté » (2.2.299-300) et aussitôt, pour lui, « la terre entière est un promontoire stérile » (2.2.302-3), le ciel « un vilain amas de vapeurs » (2.2.306-7), et sa déception devant les faiblesses humaines l'amène immédiatement à philosopher ironiquement sur la condition humaine :

> Quel chef-d'œuvre que l'homme ! Qu'il est noble par sa raison ! illimité par ses facultés ! juste et admirable dans sa forme et dans ses mouvements ! (*Hamlet*, 2.2.307-9)

A d'autres moments, son amertume est si grande, et si profonde son angoisse qu'elles lui inspirent la mémorable tirade où il s'interroge sur la question d' « être ou ne pas être » (3.1.55-88). Qu'il se prenne à songer à sa « vengeance assoupie » (4.4.33), et le voilà reparti vers de nouvelles réflexions qui ne font que l'éloigner encore un peu plus de sa

mission (4.4.32-66). En fait, Shakespeare a toujours recours à des procédés de distance esthétique qui ont pour effet, non seulement de conduire le spectateur à des méditations éthiques, mais encore de les susciter de manière appropriée puisqu'elles s'accordent précisément au tempérament du protagoniste, porté à profiter de toutes les circonstances dilatoires qui se présentent malgré les stimulations pourtant sincères qui le motivent profondément.

L'art de la métaphore, comme l'art de la digression, a pour effet de suggérer de manière convaincante, point suprême de l'art de l'évocation, ce que le développement naturel de la pensée ne saurait permettre d'appréhender que superficiellement. Mais alors que la digression emprunte des chemins détournés, s'écartant de la direction pour mieux la retrouver, la métaphore raccourcit la distance esthétique et met brutalement en contact l'image et l'idée par une sorte d' « analogie complexe[27] ». Dans les grandes tragédies de Shakespeare, la métaphore remplit une fonction dramatique essentielle puisqu'elle détermine, plus qu'elle ne souligne, l'atmosphère éthique dans laquelle baigne la tragédie. C'est ainsi que dans *Hamlet*, la métaphore joue manifestement un rôle fondamental. On sait, par les propos du jeune prince qu' « il y a quelque chose de pourri au royaume de Danemark » – comme nous en avertit l'officier Marcellus (1.4.90) – mais cette corruption qui est dans l'air, et même dans l'air du temps, est déjà sensible dès les premières confidences du spectre du défunt roi Hamlet à son fils : on apprend ainsi que le traître Claudius versa à son frère du poison au creux de l'oreille pendant qu'il sommeillait ; comme Macbeth, en effet, Claudius « tue le sommeil innocent ». La métaphore du poison fonctionne alors à tous les niveaux de la pièce. La conscience d'Hamlet est en effet *empoisonnée* par l'idée de vengeance que le fantôme lui inspire. En fait, toutes les vertus traditionnelles qu'exaltait la Renaissance semblent soudain gagnées par la contagion : la loyauté des amis, la fidélité de la femme aimée, la vertu de la mère respectée, l'honnêteté des vieux serviteurs et conseillers deviennent soudain suspectes dans l'esprit malade du jeune prince ; la confiance est trahie, l'honneur est bafoué, la vertu est souillée, toutes les valeurs saines sont empoisonnées par l'esprit du Mal. Mais la métaphore, brusquement, au dernier acte, de symbolique qu'elle était devient dramatique : le fleuret qui va blesser Hamlet à mort, puis Laërte, a été enduit de poison sur les conseils de Claudius ; dans la coupe que Gertrude porte à ses lèvres, et qui était destinée à Hamlet, du poison a été versé, et ce à l'instigation du même Claudius. Rarement une métaphore aura été utilisée aussi habilement et avec autant d'efficacité pour illustrer et évoquer, de manière oblique, l'un des thèmes éthiques majeurs de la pièce, le pouvoir insidieux du Mal.

Par l'art de l'antithèse s'expriment à la fois la réalité et son contraire, c'est-à-dire, par exemple, la perception du Mal et la quête du Bien. Souvent rendue grâce à l'utilisation du masque, l'antithèse peut aussi naître brutalement de l'opposition entre deux personnages, deux situations ou deux tons. Nous avons vu qu'elle est à l'origine des effets de dissonance ainsi que de rupture de ton ; elle apparaît aussi bien au cœur du paradoxe, et même à l'horizon du contrepoint. Elle est, en fait, avec la métaphore, le procédé de base de cette esthétique, proprement baroque, de l'instable et du mouvant. C'est sur des antithèses que sont fondées les grandes tragédies de Shakespeare. Ainsi *Hamlet* illustre la difficulté de faire face *à la fois* à l'impérieuse obligation de laver l'honneur et d'exercer sa vengeance et

27 Herbert Spencer, *The Philosophy of Style*, New York, 1891.

à l'exigeante nécessité de respecter des valeurs spirituelles : comment résoudre une antithèse dont les deux termes sont, d'une part, le respect de la mémoire et, d'autre part, la vertu d'oubli et de pardon ? Pour l'ambitieux Macbeth, pour l'irascible Lear, pour le jaloux Othello, comme pour le scrupuleux Hamlet, l'antithèse qu'il faut impérativement résoudre met chaque fois en cause deux mondes contradictoires : celui de la sagesse, de l'idéal et de la dignité, mais également, pour leur malheur, celui de la passion, de l'illusion et des tentations. Les grands drames de Shakespeare, comme ceux de ses contemporains, mettent toujours en évidence, au sein de l'antithèse primordiale qui caractérise l'homme, une tension, propre à l'esthétique baroque, entre matière et esprit.

Inévitablement, la conscience d'une double réponse possible aux données de l'expérience peut être génératrice de tensions, nous l'avons vu, mais aussi d'ironie. L'ironie est certes l'un des ressorts principaux de la tragédie, traduisant toujours un « double jeu » des mots ou des situations qui implique l'illusion et la surprise, souvent douloureuse au moment de l'*anagnorisis*. Les mots recouvrent, sous leur apparente signification, un sens profond caché, parfois secret, ce qui nécessite une véritable initiation, et dont la révélation est toujours périlleuse. Le processus ironique, en effet, suscite une quête, une recherche, un effort initiatique qui constitue véritablement le déclenchement de l'interrogation éthique. Qu'il suffise, par exemple, de rappeler la scène de *Macbeth* où le roi Duncan, évoquant le traître Cawdor, déplore qu'il soit si difficile de déceler les signes de la trahison, alors même que fait son entrée en scène Macbeth, le nouveau Cawdor :

> Aucune science
> Pour trouver par le visage la signifiance d'un esprit :
> C'était un gentilhomme sur lequel je fondais
> Une foi absolue.
> *(Entrent Macbeth, Banquo, Ross et Angus)*
> O très noble cousin ! (*Macbeth*, 1.4.11-4)

Cette scène ironique, si lourde d'implications, suggère, de manière oblique, que le cycle de la trahison est alors loin d'être rompu ; elle est à l'origine d'un processus qui doit conduire le spectateur à une prise de conscience éthique et le sensibiliser au thème central de la pièce : le double jeu des apparences et de la réalité dans ce monde de l'instable et de l'incertitude.

**Conclusion : « par des voies indirectes trouver la direction »**

Entre une éthique traditionnelle, marquée essentiellement par le respect des valeurs spirituelles et une souveraine aspiration au Bien, et, d'autre part, l'adoption de formes esthétiques nouvelles en rapport avec cet esprit du temps, placé sous le sceau de l'éphémère, de l'instable et du mouvant, le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains, et singulièrement le genre de la tragédie, manifeste à la fois l'absolue reconnaissance de la pérennité de la tradition et l'exigence d'une esthétique moderne, tournée vers les formes dynamiques qui s'imposèrent à l'âge baroque. Le goût du clair-obscur, de l'effacement des contours, et de l'asymétrie, de la dissociation et de l'oblique, de la dissonance et de l'ellipse, parmi bien d'autres formes, témoigne d'un désir d'évoquer, de choquer et de

surprendre plutôt que d'une volonté de **démontrer** et d'enseigner, qui était caractéristique de l'âge des Moralités et des Interludes. L'audace et l'insistance sont des traits de ce théâtre nouveau d'où ne sont jamais absents le paradoxe et l'hyperbole, l'antithèse et la métaphore dramatique. Mais surtout il faut noter que les préoccupations éthiques, qui sont l'âme même de ce théâtre, et le sentiment de l'instable et de l'éphémère, qui prévalut à l'âge baroque, se traduisent désormais par un art de la suggestion et de la surprise dont la plupart des autres formes recensées au cours de cette étude nous découvrent les différents aspects. Au détour d'une image ou d'une métaphore, à la croisée des perspectives qu'offre une antithèse, à la faveur d'éclairages indirects, par les jeux de miroirs, par l'ironie, par l'allusion, par l'art du trompe-l'œil, le dramaturge crée les conditions propres à susciter chez le spectateur l'éveil de la sensibilité, à entretenir l'interrogation éthique, à favoriser le doute fécond.

Tenu éloigné des repères confortables et rassurants qu'offrait la tradition, le spectateur, constamment sollicité par un art du mouvant et de l'instable qui le plonge dans la perplexité et le désarroi, constamment emporté dans les tourbillons et le tumulte d'une modernité dérangeante, est comme un voyageur qui passerait « une saison en enfer ». Mais il sait qu'une fois la tragédie finie, après « le bruit et la fureur », « le reste est silence », comme dit Hamlet (5.2.356).

La grande leçon que nous enseigne Shakespeare aura été finalement que nous pouvons toujours « par des voies indirecte trouver la direction » (2.1.63), que nous n'avons pas à choisir entre tradition et modernité, mais bien plutôt que, par les voies détournées de la modernité, nous ne faisons jamais que rechercher (et parfois sans doute aussi trouver) – en payant beaucoup de nous-mêmes – cette sagesse et cette sérénité que nous garantissait à bon compte la tradition.

**Maurice ABITEBOUL**
*Université d'Avignon*

# *BEAUCOUP DE BRUIT POUR RIEN* (1598) DE SHAKESPEARE : LA TRADITION ROMANESQUE BROCARDÉE

La comédie shakespearienne s'inspire d'auteurs anciens, les poètes comiques gréco-latins, Plaute et Aristophane notamment, intègre des éléments populaires issus de la farce et du fabliau du Moyen Age et s'enrichit également de modèles plus proches, plus contemporains du dramaturge, tels que John Lyly ou les *University Wits* (les « beaux esprits de l'Université ») parmi lesquels Robert Greene, Thomas Lodge, Thomas Nashe ou George Peele. Ainsi traditions savante et populaire, satire morale et divertissement, réalisme et imagination, euphuisme ou langage prosaïque se côtoient et se mélangent dans les comédies de Shakespeare qui, en plus de toutes ces influences, exprime sa propre vision de la nature humaine et du monde sur la scène élisabéthaine.

Le thème principal de la comédie shakespearienne est l'amour, un amour souvent traité suivant la tradition littéraire romanesque, tout au moins jusque vers 1600-1. Au centre de cette littérature se trouve l'amour[1], un amour qui s'exprime à travers un code, des conventions. La comédie a pour personnage principal le courtisan et l'action se structure autour de sa façon de faire la cour (*wooing*, *love-making*). Dans ses comédies romanesques, Shakespeare met en scène cette tradition et s'en détache parfois en raillant ses conventions. Ses comédies ont un caractère de plus en plus novateur : ainsi, alors que *La Comédies des erreurs* (1591) ne s'écarte guère de sa source plautesque, *Comme il vous plaira* ou *La Nuit des rois*, composées vers 1600, ont un caractère novateur, représentatif de l'originalité et de la virtuosité du dramaturge :

> La comédie shakespearienne a pris naissance et s'est développée dans la tradition romanesque si brillamment exploitée par les *university wits*. L'expérience plautéenne de ses débuts (*la Comédie des Erreurs*) peut aisément s'y ramener, et, par la suite, Shakespeare n'a cessé d'enrichir cette tradition par des apports très personnels, au nombre desquels il faut évidemment compter la différenciation des personnages typiques et son attitude critique en face des conventions de la tradition...[2]

*Beaucoup de bruit pour rien*, composée en 1598, illustre parfaitement ce mélange de tradition et de modernité avec ses deux intrigues amoureuses, l'une mettant en scène l'amour romanesque de Claudio et Héro, l'autre parodiant l'aspect conventionnel de cet amour avec le couple Béatrice-Bénédict. Ce schéma d'opposition entre le romanesque et l'anti-romanesque est rendu plus complexe avec la représentation d'un troisième monde,

---

1 « Above all else romance literature was a literature of love and love making... » E.C. Pettet, *Shakespeare and the Romance Tradition* (London : Methuen & Co Ltd, 1970) 12-3.

2 Henri Fluchère, intoduction, *Shakespeare, Oeuvres complètes*, vol. 1 (Paris : Gallimard, 1959) cci.

celui de Dogberry et des hommes du guet, contrastant fortement avec le reste de la pièce. De ce contraste naît un paradoxe dramatique issu de ce mélange des éléments et engendré par la confrontation tradition / modernité.

## I. Claudio et Héro : représentation de l'amour romanesque

L'intrigue principale de la pièce met en scène l'évolution de l'histoire d'amour du couple composé de Claudio, un jeune seigneur de Florence, et de Héro, fille de Léonato, gouverneur de Messine, en Sicile, lieu où se déroule l'action. Cette intrigue qui représente la répudiation de Héro, calomniée par Claudio le jour de son mariage, prend sa source dans la littérature romanesque. Ce thème est en effet exploité par Matteo Bandello, conteur italien et poète de cour, dans ses *Novelle* (*Novella XXII*), recueils publiés en 1554 et traduits en français par Belleforest en 1569 sous le titre *Histoires tragiques*. Shakespeare s'inspire également du cinquième chant du *Roland furieux*, poème chevaleresque composé par l'Arioste, publié en 1516 et traduit en anglais par John Harrington en 1591. Pour l'élaboration de son intrigue principale, et notamment pour le stratagème de la tromperie réalisée avec la complicité (à son insu toutefois) de Marguerite, la servante se faisant passer pour sa maîtresse Héro, Shakespeare utilise un épisode de *The Faerie Queene* (*Book VII, Canto IV*), poème épique inspiré de l'Arioste et composé dans les années 1590 par Edmund Spenser. Ces trois sources, parfaits exemples de la tradition romanesque qui a exercé une grande influence sur la poésie et le drame élisabéthains, façonnent l'intrigue principale de *Beaucoup de bruit pour rien* ainsi que le couple Claudio-Héro.

### a) Claudio *furioso* : « [...] la figure d'un agneau, les exploits d'un lion... » (1.1.14-5)[3]

La pièce s'ouvre sur la nouvelle de l'arrivée à Messine de don Pedro, prince d'Aragon. De retour de guerre, il rend visite au gouverneur Léonato dans son palais, en compagnie d'autres gentilshommes, parmi lesquels Claudio. Claudio est immédiatement présenté par le messager comme un personnage de la plus haute qualité :

> [...] Claudio a été au-dessus de ce que promettait son âge ; il a accompli, avec la figure d'un agneau, les exploits d'un lion ; il a dépassé toute espérance d'une supériorité que je désespère de vous exprimer.[4]

L'utilisation de la figure de répétition - répétitions syntaxiques, lexicales, sonores - met en relief la valeur de Claudio. L'adverbe *beyond* et le comparatif *better than* expriment la

3 « [...] the figure of a lamb the feat of a lion... » Les citations en français sont extraites de *Shakespeare, Œuvres complètes*, vol. 1 (Paris : Gallimard, 1959), celles en anglais de Stanley Wells and Gary Taylor, gen. eds., *William Shakespeare, The Complete Works* (Oxford : Oxford University Press, 1988).

4 « [...] He hath borne himself beyond the promise of his age, doing in the figure of a lamb the feats of a lion. He hath indeed better bettered expectation than you must expect of me to tell you how. » (1.1.13-7)

supériorité du jeune soldat, une supériorité soulignée par la juxtaposition *better bettered*. Claudio apparaît donc comme un être hors du commun, comme un héros de roman de chevalerie. La symétrie de la structure anaphorique (*He hath... He hath...)*, renforcée par les allitérations croisées en *f* et *l* (*the figure of a lamb the feats of a lion*), la métaphore de l'agneau et du lion d'une valeur symbolique christique sont autant de caractéristiques qui sont empruntées à la littérature courtoise, au style euphuistique de Lyly et qui placent l'action et le personnage dans la veine romanesque.

Don Pedro dit de Claudio qu'il va « être bien vite un parfait amoureux »[5] et don John le qualifie de « chevalier parfait »[6]. Il est l'image du parfait courtisan et il applique cette image à sa quête amoureuse. Personnage idéalisé, il opère lui-même une idéalisation de l'amour. Il évolue conformément à un code, celui dicté par l'amour romanesque et représente ainsi l'amant conventionnel. Il sert donc l'intrigue romanesque aux côtés de don Pedro et don John, respectivement adjuvant et opposant de Claudio. Don Pedro veut concrétiser le mariage entre Claudio et Héro et se charge même de courtiser la belle au profit de son favori (2.1.), prenant la place et jouant le rôle de Claudio lors d'un bal masqué. Don John, quant à lui, veut détruire, souiller, l'image parfaite de l'amour que Héro représente aux yeux de Claudio et briser ainsi le mariage sur l'autel. Il est le scélérat, personnage type qui, à l'instar de Richard III, annonce la couleur :

> S'il est impossible de dire que je suis un honnête homme
> flatteur, il sera du moins avéré que je suis un franc coquin.[7]

Ce trio de personnages conventionnels composé de don Pedro, don John et Claudio s'articule autour de l'histoire d'amour de ce dernier et fait avancer l'intrigue romanesque. Le poids des conventions est écrasant dans cette société patriarcale hiérarchisée. Don Pedro fait la cour pour Claudio et « gagne » pour lui Héro auprès de son père, comme il le dit à Claudio :

> Je sais qu'on nous donne une fête cette nuit,
> Je jouerai ton rôle sous un déguisement,
> Et je dirai à la belle Héro que je suis Claudio.
> [...]
> Ensuite je m'expliquerai avec son père,
> Et, pour conclusion, Héro t'appartiendra.[8]

---

5 « Thou wilt be like a lover presently » (1.1.289).

6 « A proper squire... » (1.3.48).

7 « In this, though I cannot be said to be a flattering honest man, it must not be denied but I am a plain-dealing villain. » (1.3.28-30). Dans *Richard III* (1592), Shakespeare fait dire au duc de Glocester, futur Richard III, qui tient les mêmes propos en début de pièce : « Aussi, puisque je ne puis être l'amant / Qui charmera ces temps beaux parleurs, / Je suis déterminé à être un scélérat / Et à être le trouble-fête de ces jours frivoles. » (1.1.28-31).

8 « I know we shall have revelling tonight. / I will assume thy part in some disguise, / And tell fair Hero I am Claudio. / [...] / Then after to her father will I break, / And the conclusion is, she shall be thine. » (1.1.303-10).

Dans cet épisode où don Pedro et Claudio se retrouvent seuls (1.1.273-311) après la sortie de Bénédict, le vers blanc qui remplace la prose traduit le changement de ton, le passage du réalisme au conventionnel, du naturel au formel. La scène du bal masqué (2.1.), avec tout le rituel qui l'accompagne, ajoute à l'aspect formel de la cour faite à Héro. C'est alors que don John porte la première estocade en faisant croire à Claudio que don Pedro courtise Héro pour son propre compte (2.1.151-8), annonçant la répudiation à venir. Ainsi, Claudio se détache de l'objet de son amour lorsque celui-ci ne correspond plus à son idéal amoureux : « [...] Adieu donc, Héro. »[9] La deuxième estocade de don John lui permet de concrétiser son plan machiavélique, élaboré avec l'aide de Borachio (2.2). Il annonce à Claudio et don Pedro que Héro est déloyale et qu'il peut le leur prouver :

> [...] Elle est déloyale. [...] Venez avec moi cette nuit. Vous verrez escalader la fenêtre de sa chambre, la veille même de ses noces... Si vous l'aimez alors, épousez-la demain ; mais, pour votre honneur, mieux vaudrait changer d'idée.[10]

Don John met en jeu le code de l'honneur. Claudio réagit conformément aux impératifs de ce code :

> Si, cette nuit, je vois quelque chose qui me décide à ne pas l'épouser, je veux la confondre devant tous, à l'église où nous devions nous marier.[11]

Don Pedro s'engage également sur la voie que leur trace don John, soutenant déjà Claudio dans sa défense du code de l'honneur :

> Et, comme je me suis entremis pour te l'obtenir, je me joindrai à toi pour la flétrir.[12]

Le style est conventionnel, tout comme le motif de l'intrigue et son traitement. La preuve que fournit don John (Marguerite, la servante de Héro, déguisée avec les vêtements de sa maîtresse, est utilisée par Borachio qui lui fait la cour - sous les yeux de Claudio et don Pedro - en l'appelant Héro) ne sera même pas représentée. Claudio ne cherchera même pas à s'assurer de la véracité des accusations de don John. Une fois le mythe virginal ébranlé, l'histoire d'amour romanesque suit son cheminement conventionnel, celui balisé par le non moins conventionnel *villain* don John. L'amant devient fou et « Claudio *furioso* » répudie

9 « [...] Farewell, therefore, Hero. » (2.1.172).

10 « [...] the lady is disloyal. [...] Go but with me tonight, you shall see her chamber window entered, even the night before her wedding day. If you love her then, tomorrow wed her. But it would better fit your honour to change your mind. » (3.3.96-106).

11 « If I see anything tonight why I should not marry her, tomorrow, in the congregation where I should wed, there will I shame her. » (3.3.113-5).

12 « And as I wooed for thee to obtain her, I will join with thee to disgrace her. » (3.3.116-7).

celle qui représentait jusqu'alors l'amour idéal. A ce stade de l'action, Claudio, tout comme don Pedro

> suivent la même évolution que don John, et sont de simples personnages types dans une histoire, enfermés dans des rôles conventionnels.[13]

Ainsi, après l'évanouissement de Héro (4.1.109) suite à sa répudiation, les trois personnages quittent la scène, sous l'impulsion de don John : « Venez, partons... *[Don Pedro, don John et Claudio sortent.]* »[14]. A partir du moment où Claudio interrompt le frère Francis qui doit célébrer le mariage, le discours est en vers (excepté celui de Béatrice et Bénédict), donnant ainsi à cette répudiation une forme conventionnelle : « Arrête un peu moine... »[15]. Claudio devient l'amant déçu qui voit son idéal disparaître, son image de l'amour se briser. Cette scène donne à la comédie des accents de tragédie et rappelle l'influence originelle romanesque et chevaleresque de cette intrigue : le héros, celui qui a accompli des exploits guerrier et qui est sur le point de concrétiser son mariage avec celle qui représente la femme idéale, devient fou. Le Claudio *innamorato* devient le Claudio *furioso*, comme le souligne Héro, celle qui représentait l'aboutissement, la dernière étape de sa quête : « Monseigneur est-il malade pour divaguer ainsi ? »[16]. Claudio s'éloigne de l'itinéraire sacré : il interrompt le moine dans la célébration de la cérémonie de mariage, répudie sur l'autel celle avec qui il devait s'unir et quitte l'église en compagnie du scélérat et de don Pedro.

Claudio revient toutefois dans le droit chemin, accomplit un pas vers sa rédemption, lorsqu'il apprend que Héro a été l'objet et la victime d'un complot orchestré par don John et mis en scène par Borachio. Ce dernier explique comment Héro a été calomniée et faussement accusée (5.1.223-36) et c'est alors que l'ancienne image de Héro revient à l'esprit de Claudio :

> Douce Héro ! Voici que ton image m'apparaît
> Sous les traits exquis de celle que j'ai commencé par aimer.[17]

Claudio demande pardon à Léonato et s'emploie à réhabiliter la mémoire de Héro au cours d'une scène solennelle très conventionnelle (5.3.). Accompagné de don Pedro, il se rend sur la tombe de Héro. Il lit une épitaphe qu'il fixe sur le tombeau et fait jouer un hymne en l'honneur de celle qu'il a répudiée sur l'autel. Cette scène de cérémonie réunit tous les éléments conventionnels propices à la concrétisation de l'effet spectaculaire de cet

---

13 « Claudio and don Pedro are now moving as don John moves, simply as figures in a story, engaged in conventional roles. » Alexander Leggatt, *Shakespeare's Comedy of Love* (London : Methuen & Co Ltd, 1974) 157.

14 « Come. Let us go... *[Exeunt Don Pedro, Don John, and Claudio]* » (4.1.111).

15 « stand thee by, friar... » (4.1.23).

16 « Is my lord well that he doth speak so wide ? » (4.1.62).

17 « Sweet Hero, now thy image doth appear / In the rare semblance that I loved it first. » (5.1.243-4)

épisode du drame : le cadre spatio-temporel (une église, la nuit), le costume de deuil des personnages, la lecture de l'épitaphe, la chanson solennelle, l'utilisation du vers tout au long de la scène. On assiste à une restauration de la tradition avec l'obéissance au père dans cette société patriarcale, la reconnaissance de la faute qui permet le retour des valeurs nobles et de l'harmonie. Claudio, en effet, exécute ce que Léonato lui a demandé de faire :

> Apprenez au peuple de Messine
> Qu'elle est morte innocente ; et si votre amour
> [pour elle
> Peut vous donner quelque triste inspiration,
> Couvrez son tombeau d'une épitaphe,
> Et chantez-la à ses ossements...[18]

Claudio se soumet également au désir de Léonato en acceptant ce qui lui est présenté comme un nouveau mariage avec la nièce de Léonato, ce dernier renonçant ainsi à sa vengeance et accordant son pardon (5.1.280-7). La scène de l'épitaphe est donc une sorte de rituel de passage, de la mort à la vie, de la vengeance au pardon, d'un mariage à un autre. Ce passage d'une cérémonie à une autre, d'un rituel à un autre exprime l'affirmation de la tradition, à l'instar du vers blanc de don Pedro :

> Les loups ont fini leur curée ; et voyez : grâce au
> [jour doux
> Qui court en avant du char de Phébus,
> Tout autour de vous, l'orient assoupi est déjà
> [pommelé de tache de gris.[19]

Le retour au respect de l'ordre traditionnel, à l'harmonie est suggéré par l'image de la curée prenant fin. La sauvagerie à laquelle est associé le loup est remplacée par la lumière, autre attribut symbolique de l'animal, animal emblématique de Phoebos Apollon, le Brillant, dieu solaire, de lumière, de la musique et de la poésie. Il symbolise la victoire sur la violence, l'ascension humaine et son char avec ses roues (*wheels*) - autres symboles solaires – évoquent le passage de l'obscurité à la lumière, de la nuit au jour. L'Orient (*the East*), origine de la lumière, symbolise aussi la spiritualité ; quant au gris qui lui est ici associé, il fait référence à la couleur des cendres et désigne la résurrection des morts.

Dans cette scène, tout semble souligner l'accomplissement d'un rite de passage réalisé par Claudio. Cette phase correspond à l'*anagnorisis*, la reconnaissance des erreurs qui, suivant le schéma du drame classique, permet le passage du chaos à l'harmonie, ici de la répudiation à un nouveau mariage. Forme classique et fond romanesque, pentamètre iambique et rituel d'amour, servent la représentation de cette nouvelle étape vers laquelle

---

18 « Possess the people in Messina here / How innocent she died, and if your love / Can labour aught in sad invention, / Hang her an epitaph upon her tomb / And sing it to her bones... » (5.1.273-7).

19 « The wolves have preyed, and look, the gentle day / Before the wheels of Phoebus round about / Dapples the drowsy east with spots of grey. » (5.3.25-7).

s'avance Claudio, à savoir la matérialisation de l'harmonie, symbolisée par le mariage à venir et concrétisée dans cette scène par la figure d'Apollon, dieu de la musique dont les instruments auxquels il est souvent associé, le luth, la cithare, la lyre, représentent l'harmonie universelle, ici mise en scène par la chanson, l'hymne solennel que Claudio adresse à Héro.

**b) Héro, une héroïne romanesque**

Héro est présentée par Claudio comme la femme idéale, parfaite : « Elle est à mes yeux la plus charmante femme que j'aie jamais vue. »[20] Alors que le comparatif est utilisé pour décrire la valeur de Claudio (1.1.15), l'emploi du superlatif, indiquant ici une qualité portée au degré le plus élevé, place Héro au-dessus de toutes les autres femmes et lui confère une sorte d'inaccessibilité : « Est-ce que l'univers pourrait payer un pareil bijou ! »[21]. Elle représente donc le but de toute quête amoureuse, la femme idéale que le chevalier-courtisan essaie de conquérir. Cette idéalisation de la femme aimée fait partie du schéma conventionnel de l'amour courtois et représente une étape préliminaire dans cet art de faire la cour. Enjeu d'une (con)quête dans ce mo(n)de d'expression de l'amour courtois, Héro est l'Héroïne, l'image même de l'Amour.

Conformément à ce modèle romanesque, Héro a un statut supérieur : celui de héros, ce mortel qui, d'après la vision de l'époque grecque classique, est divinisé après sa mort et honoré par un culte. C'est ce qu'expriment l'épitaphe et l'hymne solennel dédiés à Héro :

> En récompense de ses douleurs, la mort
> Lui donne un renom immortel.
> [...]
>
> *Chant*
> Pardonne, déesse de la nuit,
> A ceux qui tuèrent ta vierge-chevalière :
> En expiation, avec des chants douloureux,
> Ils viennent autour de sa tombe.[22]

La référence à Artémis, déesse des vierges et de la chasse, l'appellation « vierge-chevalière » (*virgin knight*) sont des clichés empruntés à la littérature courtoise et confèrent à Héro des attributs de déesse. Ainsi, on retrouve le mythe de Diane dans le discours de Claudio :

> Vous me semblez telle que Diane dans sa sphère,
> Aussi chaste qu'un bouton de fleur non épanoui
> [encore.[23]

20 « In mine eye she is the sweetest lady that ever I / looked on. » (1.1.177-8).

21 « Can the world buy such a jewel ? » (1.1.171)

22 « Death in guerdon of her wrongs / Gives her fame which never dies. [...] *[Song]* Pardon, goddess of the night, / Those that slew thy virgin knight, / For the which with songs of woe / Round about her tomb they go. » (5.3. 5-15).

Cette dimension divine, cet aspect sur-humain, sur-naturel se retrouvent dans la « résurrection » de Héro. Tout au long de la pièce, le personnage reste digne, même lorsqu'elle est accusée d'infidélité. Elle clame sa virginité, avec pour garant son nom, lorsque Claudio lui demande quelle est sa vraie nature, sa véritable identité :

> Ce nom n'est pas Héro ? Qui donc pourrait le flétrir
> D'un juste reproche ?[24]

Il en est de même après sa « résurrection » :

> Une Héro est morte déshonorée ; mais moi, je vis
> Et, aussi vrai que je vis, je suis vierge.[25]

L'image coïncide avec la personne, le fond avec la forme. La figure de répétition dans ces vers reflète le passage de la première à la deuxième Héro : la structure (ici deux pentamètres à rythme décroissant de type 6+4), les allitérations et assonances (*died defiled... do live*), la répétition de *live* et du pronom *I* mettent en relief une notion d'ordre renaissant après le chaos. C'est l'annonce du mariage après la répudiation, l'affirmation de l'honneur retrouvé, le passage de la mort à la vie (*died / live*). Ce passage est réalisé par Héro qui pardonne et permet la rédemption, qui reste fidèle à son statut d'héroïne romanesque, à son premier amour. Le moine que Claudio avait interrompu lors de la première cérémonie de mariage réaffirme son rôle. Il est à l'origine de la « résurrection » de Héro et remet tout le monde dans le droit chemin en rétablissant les vraies valeurs, l'ordre bouleversé en annonçant le nouveau mariage :

> Je calmerai votre surprise,
> Quand, la sainte cérémonie terminée,
> Je vous raconterai en détail la mort de la belle Héro.
> Jusque-là, regardez le miracle comme chose familiè
> [-re,
> Et rendons-nous immédiatement à la chapelle.[26]

Héro, fidèle au rôle et aux attributs du personnage conventionnel qu'elle représente, est le vecteur de l'affirmation de la tradition à l'image de la musique de fête qui accompagne ses noces et qui clôture la pièce, musique commandée par Bénédict, « l'homme marié » (5.4.98) : « [...] En avant les flûtes ! »[27]

---

23 « You seem to me as Dian in her orb / As chaste as is the bud ere it be blown. » (4.1.57-8).

24 « Is it not Hero ? Who can blot that name / With any just reproach. » (4.1.81-2).

25 « One Hero died defiled, but I do live, / And surely as I live, I am a maid. » (5.4.63-4).

26 « All this amazement can I qualify / When after that the holy rites are ended I'll tell you largely of fair Hero's death. / Meantime, let wonder seem similar, / And to the chapel let us presently. » (5.4.67-71).

27 « [...] Strike up, pipers. » (5.4.127).

Même si Héro permet une élévation spirituelle salvatrice pour son couple, dans cette société patriarcale de Messine, son alliance avec Claudio est régie par la convention, à la fois sociale et morale : le mariage arrangé devient une sorte de transaction sociale et Claudio, ainsi que sa façon de faire la cour, correspondent à un idéal romanesque. La femme devient « un objet d'échange social, une possession »[28] et est réduite à un idéal amoureux qui remplace le véritable échange de sentiments naturels par un code, une convention, une tradition, ce à quoi Béatrice et Bénédict vont essayer d'échapper.

## II. Bénédict et Béatrice : une façon moderne de faire la cour

Si l'intrigue et les personnages Claudio-Héro sont fortement influencés par la tradition romanesque, le couple composé de Béatrice et Bénédict sert à parodier cette tradition. Alors que l'intrigue principale s'inspire de la littérature romanesque, l'histoire de Béatrice et Bénédict est née de l'imagination du dramaturge :

> Il ne semble pas que pour les amours pétulantes de Béatrice et de Bénédict, Shakespeare ait eu recours à qui que ce soit.[29]

Le couple sert la comédie par le biais de la parodie du code romanesque, par l'intermédiaire de leurs traits d'esprits et de leur querelle amoureuse qui contraste avec le schéma proposé par le couple Héro-Claudio. Leur façon de vouloir se détacher du code, leurs efforts afin de ne pas subir le poids de la tradition et afin d'éviter les conventions du mariage proposent une vision moderne des rapports humains hommes-femmes.

### a) Béatrice et Bénédict ou Madame Dédain et Signor Tranche-Montagne : du *pathos* au *bathos*

Dès le début de la pièce, Béatrice et Bénédict attirent l'attention du spectateur car leurs répliques ne sont pas dans la même tonalité que celles des autres personnages. Dans cette société de Messine conventionnelle et bien ordonnée, leurs visions - du mariage notamment qui est au centre de l'intrigue - et leurs modes d'expression détonnent et sont ainsi mis en relief et concrétisés sur le mode parodique :

> La vision peu orthodoxe du mariage qu'ont Béatrice et Bénédict et une parodie des conventions habituelles...[30]

---

28 Voir le passage consacré à ce sujet par Carol Thomas Neely dans son article intitulé « Broken Nuptials in Shakespeare's Comedies : *Much Ado about nothing* » dans William's Shakespeare *Much Ado about Nothing* : Modern Critical Interpretations, Harold Bloom, ed. (New York : Chelsea House Publishers, 1988) : « Patriarchal marriage customs conveniently coalesce with romantic rhetoric, enabling him [Claudio] to maintain Hero as an object of social exchange and possession... » 110.

29 Fluchère ccli.

30 Ruth Nevo, « Better than Reportingly » in *Modern Critical Interpretation*, 5.

A l'ouverture du drame, alors que le messager rapporte, dans un style pompeux, les exploits guerriers de don Pedro et de sa suite, Béatrice se moque de Bénédict et porte atteinte aux prétentions masculines sur leurs valeurs guerrières :

> Dites-moi, je vous prie, le signor Tranche-Montagne est-il, oui ou non, revenu de la guerre ?[31]

Avec cette appellation qui désigne un coup d'épée porté du bas vers le haut selon les traités d'escrime italiens de l'époque (le terme *montante* désigne un coup vertical ascendant ; c'est le premier coup que l'on pouvait porter en dégainant son épée du fourreau), Béatrice réduit Bénédict et sa valeur guerrière à une botte d'escrime, réduction d'autant plus forte qu'il s'agit de la première. Ceci sous-entend que l'art du duel et l'aptitude au combat sont très limités chez Bénédict. Béatrice poursuit la raillerie et dénigre ainsi plus fortement Bénédict-le guerrier en insistant sur son inefficacité au combat :

> [...] Dites-moi ! Combien d'êtres a-t-il tués et mangés dans cette guerre ? Mais, d'abord, combien en a-t-il tué ? Car j'ai promis de manger tout ce qu'il tuerait.[32]

A la protestation du messager « C'est aussi un bon combattant, belle dame. »[33], elle rétorque :

> Oui, un bon combattant devant une belle ! Mais qu'est-il devant un brave.[34]

Elle remplace l'adverbe *too* par la préposition *to* et change le sens de la phrase, faisant de Bénédict non plus un bon combattant mais un bon courtisan qui met toute son ardeur à faire la cour mais dont le véritable courage est remis en question. Elle transforme ainsi le sujet de la conversation : on passe d'une véritable guerre qui opposait deux factions rivales à une guerre des sexes qui oppose les hommes aux femmes, et plus particulièrement Béatrice à Bénédict. C'est ce qu'explique Léonato au messager, justifiant l'attitude de sa nièce :

> Monsieur, ne méjugez pas ma nièce : il y a une espèce de guerre joyeuse entre le signor Bénédict et elle ; ils ne se rencontrent jamais sans qu'il n'y ait entre eux escarmouche d'esprit.[35]

---

31 « I pray you, is Signor Montanto returned from the wars, or no ? » (1.1.29-30)

32 « I pray you, how many hath he killed and eaten in these wars ? But how many hath he killed ? For indeed I promised to eat all of his killing. » (1.1.40-3)

33 « And a good soldier too, lady. » (1.1.51).

34 « And a good soldier to a lady, but what is he to a lord. » (1.1.52-3).

35 « You must not, sir, mistake my niece. There is a kind of merry war betwixt Signor Benedick and her. They never meet but there's a skirmish of wit between them. » (1.1.58-61).

La première escarmouche entre les deux personnages éclate quelques vers plus loin, non sans que Bénédict ait précédemment confirmé et affirmé son statut de courtisan et de railleur (1.1.101-9) :

> *Béatrice :* Je m'étonne que vous jasiez toujours, signor Bénédict : personne ne vous écoute.
> *Bénédict :* Eh quoi ! chère Madame Dédain ! vous êtes encore vivante ?
> *Béatrice :* Est-il possible que Dédain meure, ayant pour se nourrir un aliment aussi inépuisable que le signor Bénédict ? Courtoisie elle-même se travestirait en Dédain, si vous paraissiez en sa présence.
> *Bénédict :* Courtoisie serait donc une comédienne !...[36]

Dans ce duel verbal, la personnification réduit le personnage de Béatrice à une abstraction. Elle devient Madame Dédain, tout comme Bénédict a été présenté comme le signor Tranche-Montagne. Le dialogue se poursuit et devient alors prosopopée. Cet artifice rhétorique permet, pour l'heure, au couple de garder des distances, distances entre eux et par rapport au code des conventions (linguistiques et sociales) de Messine. Le discours se rapproche même du bestiaire lorsque les personnages se traitent de noms d'oiseaux :

> *Bénédict :* En vérité, vous feriez un perroquet
> [modèle.
> *Béatrice :* Un oiseau parlant comme moi vaut mieux qu'une bête parlant comme vous.
> *Bénédict :* Je voudrais que mon cheval eût la vitesse de votre langue et cette longue haleine. Au nom du ciel, continuez votre course ! Moi, je m'arrête.[37]

L'imagerie animale souligne la virulence de l'échange, mais contient également les craintes qu'éprouvent Béatrice et Bénédict envers le sexe opposé, à savoir la peur d'un code régissant leur vie et les privant d'une certaine liberté et indépendance, mais aussi la peur d'être trompés ainsi que celle d'être rejetés. Cette liberté dans l'échange contraste avec le code imposé par la société patriarcale de Messine, code qui, à l'image de Claudio et de ses relations avec Héro, occulte totalement la sexualité au sein du couple. Alors que Claudio réduit une femme à une abstraction (Virginité), la privant ainsi de ses caractéristiques humaines et de sa sexualité, ici Béatrice et Bénédict font l'inverse : ils personnifient à leur

---

36 « *Beatrice :* I wonder that you will still be talking, Signor Benedick. Nobody marks you. / *Benedick :* What, my dear Lady Disdain! Are you yet living ? / *Beatrice :* Is it possible disdain should die while she hath such meet food to feed it as Signor Benedick ? Courtesy itself must convert to disdain if you come in her presence. / *Benedick :* Then is courtesy a turncoat... » (1.1.110-8).

37 « *Benedick :* Well, you are a rare parrot-teacher. / *Beatrice :* A bird of my tongue is better than a beast of yours. / *Benedick :* I would my horse had the speed of your tongue, and so good a continuer. But keep your way, o' God's name. I have done. » (1.1.132-7).

manière l'amour et osent ainsi l'exprimer et lui donner une forme vivante. Le côté bestial, animal de la nature humaine n'est pas occulté. Dans le *Bestiarium* du Moyen Age, le perroquet apparaît comme un animal indocile, et « dès le Moyen Age, en argot, l'animal, la bête, le cheval, c'est le pénis... »[38]. Cette négation de la tradition et cette liberté d'expression représentent une façon moderne, réaliste et naturelle de faire la cour tout en se préservant d'un éventuel refus, rejet ou d'une possible tromperie.

Béatrice et Bénédict semblent donc farouchement opposés au mariage et parodient l'amour romanesque, raillant les attitudes des amants qui épousent son code (plutôt qu'une véritable personne) et, de façon quelque peu iconoclaste, brisant les images du preux chevalier et de la vierge dont l'histoire d'amour évolue au rythme des étapes successives d'un rituel préétabli. Ainsi, à Claudio qui lui parle de Héro et lui demande si « l'univers pourrait payer un tel bijou » (1.1.171), Bénédict répond : « Oui, certes, et un étui pour l'y fourrer... »[39]. L'idéalisme romanesque de Claudio contenu dans son expression métaphorique est immédiatement dégradé par le réalisme obscène de Bénédict. A don Pedro qui lui dit qu'il le verra « pâle d'amour » (1.1.231), il rétorque :

> De colère, de maladie, ou de faim, monseigneur, mais d'amour, jamais ! Prouvez-moi que l'amour me fait plus perdre de sang que le vin ne m'en rend, et je veux bien qu'on me crève les yeux avec la plume d'un faiseur de ballades, ou qu'on m'accroche à la porte d'un bordel en guise de Cupidon aveugle.[40]

ou encore « [...] qu'on me suspende dans une cruche comme un chat... »[41], « [...] qu'on arrache au taureau ses cornes et qu'on les plante / sur ma tête... »[42]. Toutes ces remarques indiquent une peur du mariage et plus précisément des effets castrateurs qu'il peut exercer sur un homme, selon Bénédict, ainsi qu'une peur d'être cocu.

Comme Bénédict se méfie des femmes, Béatrice méprise les hommes et la domination masculine instaurée et approuvée par un code social. Comme Bénédict se moque de Claudio, Béatrice se moque de sa cousine et de son aveugle acceptation et soumission à la pression exercée sur les femmes par une société patriarcale qui choisit un mari pour elles et leur demande d'obéir aux hommes :

> *Antonio [à Héro] :* Eh bien, ma nièce, j'espère que vous, du moins, vous vous laisserez diriger par votre père.
> *Béatrice :* Oui, certes, c'est le devoir de ma cousine de faire la révérence, en disant : *Comme il vous plaira, mon père !*...Mais

38 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Paris : Laffont, 1982) 46.

39 « Yea, and a case to put it into... » (1.1.172).

40 « With anger, with sickness, or with hunger, my lord ; not with love. Prove that ever I lose more blood with love than I will get again with drinking, pick out mine eyes with a ballad-maker's pen and hang me up at the door of a brothel house for the sign of blind Cupid. » (1.1.232-7).

41 « [...] hang me in a bottle like a cat... » (1.1.240).

42 « [...] pluck off the bull's horns and set them on my forehead... » (1.1.246-7).

> néanmoins, cousine, que ce soit un beau garçon ! Sinon, faites une autre révérence et dites : *Mon père, comme il me plaira.*[43]

Cette affirmation du moi est renforcée par une parodie du code du mariage, une objection aux privilèges masculins et à la soumission féminine. Cette liberté (de pensée et d'expression) présente Béatrice comme une ardente féministe. Ainsi, à Léonato qui espère la voir marier, elle répond :

> Non, pas avant que Dieu ait fait des hommes d'un autre métal que la terre. N'est-il pas affligeant pour une femme d'être écrasée par un tas d'insolente poussière ? De rendre compte de sa vie à une motte de méchante marne ? Non, mon oncle, je n'y consens pas... [44]

Les répliques de Béatrice et Bénédict opèrent une dépréciation de l'amour romanesque et de son code. Elles apportent légèreté, vivacité et fraîcheur dans une société régie par des conventions qui la paralysent. Le mode parodique et le *bathos* proposent un autre schéma, une autre vision et conception des relations entre les hommes et les femmes. Le discours en prose des deux personnages donne du rythme au dialogue et contraste avec la monotonie relative du pentamètre iambique. Ils sortent du cadre figé dans lequel semble évoluer la société de Messine. Leurs remarques pleines d'esprit, d'humour, de satire, d'ironie, de grivoiserie dénoncent les travers de cette société et critiquent ses moeurs. La critique sociale, l'esprit critique, l'auto-critique, les traits d'esprit, le réalisme annoncent la comédie de la Restauration, la comédie de manières avec son approche cynique du mariage et de l'infidélité conjugale et dont l'humour repose sur les traits d'esprit, le dialogue brillant des personnages.

**b) Béatrice et Bénédict : instruments de la modernité de représentation**

Avec Béatrice et Bénédict, l'élément parodique s'applique aussi aux procédés d'expression, de représentation du drame. Ces personnages ont en eux l'essence même de la parodie, à savoir l'imitation et la contrefaçon. Shakespeare utilise ces attributs à des fins spectaculaires, afin de mettre en scène une autre façon, une façon moderne de faire la cour.

Lors de la scène du bal masqué (2.1.), avec son rituel de cour et son code de la courtisanerie (masques, danses, musique) qui rapprochent les couples qui se forment et se séparent au gré des conventions sociales, Béatrice et Bénédict poursuivent leur guerre d'esprit. Au lieu de courtiser Béatrice, Bénédict l'insulte en toute impunité, croyant que son masque cache sa véritable identité aux yeux de Béatrice. Par l'intermédiaire du jeu de

---

43 « *Antonio [to Hero]* : Well, niece, I trust you will be ruled by your father. / *Beatrice* : Yes, faith, it is my cousin's duty to make curtsy and say, "Father as it please you." But yet for all that, cousin, let him be a handsome fellow, or else make another curtsy ands say, "Father, as it please me." » (2.1.45-50)

44 « Not till God make men of some other mettle than earth. Would it not grieve a woman to be overmastered by a piece of valiant dust ? - to make an account of her life to a clod of wayward marl ? No, uncle, I'll none... » (2.1.53-7).

masque, ils effectuent une parodie de leur propre personnage, parodie au sein de laquelle Béatrice « fai[t] la dédaigneuse et [...] tire [s]on esprit des *Cent nouvelles nouvelles* »[45] et Bénédict devient « le bouffon du prince : un fou fort assommant ! »[46]. Ils introduisent ainsi une touche burlesque qui détonne dans cette atmosphère feutrée et romanesque du bal masqué.

La parodie se retrouve dans le procédé même qui va réunir les deux personnages. Le stratagème mis au point par don Pedro pour former le couple Béatrice-Bénidict est semblable à celui utilisé par don John pour détruire le couple Héro-Claudio : tous deux sont, en effet, fondés sur les fausses apparences, le mensonge. Il y a bien imitation d'un procédé dramatique et contrefaçon également dans la mesure où le plan de don Pedro évolue dans le registre comique alors que celui de don John prend des accents tragiques. Shakespeare effectue même une mise en abyme de la *mimesis* (imitation d'un procédé d'imitation) et de la parodie - comme il l'avait fait avec la scène du bal masqué où les personnages jouaient des rôles (le leur en l'occurrence pour Béatrice et Bénédict) -, rendant encore plus spectaculaire la représentation de ces scènes. Le dramaturge pousse même la parodie plus loin : dans ces différents épisodes du drame, il y a contre-façons du code conventionnel de l'amour romanesque, à savoir lors du bal masqué avec la guerre d'esprit qui remplace l'action de faire la cour dans un contexte pourtant propice et favorable à sa réalisation, lors du rapprochement des deux jeunes gens à l'aide d'un stratagème mystificateur reposant sur de fausses révélations, lors de la fausse cour faite à la fausse Héro afin de représenter un faux adultère. Qui plus est, Béatrice et Bénédict sont réunis par un artifice dramatique qui nie le code conventionnel de l'amour romanesque et qui ne respecte pas lui-même la convention. Les scènes d'espionnage (*eavesdropping scene*) qui représentent pourtant un procédé comique conventionnel, sont, en effet, utilisées de façon non conforme au code selon lequel ceux qui espionnent entretiennent des liens de complicité avec le public suscitant le rire. Ici, ce sont eux qui sont les objets du rire et on assiste donc a une « inversion de l'utilisation conventionnelle de telles scènes... »[47]. Lorsqu'il concrétise ses plans, don Pedro effectue une mise en abyme du jeu théâtral[48] qui, comme lors du bal masqué, alliée à la parodie, renforce la dimension spectaculaire de ces épisodes.

Une fois leur amour dévoilé, Béatrice et Bénédict se rapprochent du mode conventionnel de l'amour romanesque qu'ils rejetaient jusqu'alors. Ils continuent toutefois d'alimenter le mode parodique dans leurs tentatives avortées d'adhérer à ce code et dans leur auto-parodie. Bénédict essaie de se transformer en faiseur de ballades, mais il échoue et finit par satiriser les amoureux rimailleurs qui utilisent ce code :

*Seul chantant :*

---

45 « That I was disdainful, and that I had my good wit out of the Hundred Merry Tales... » (2.1.119-20).

46 « [ ...] the Prince's jester, a very dull fool. » (2.1.127).

47 « The eavesdropping scenes are an amusing reversal of the conventional use of such scenes... », Leggatt 172.

48 Il met en scène une sorte de pantomime : « That's the / scene that I would see, which will be merely a dumb / show. » (2.3.206-8).

> Le Dieu d'amour
> Qui siège là-haut
> Et me connaît, et me connaît,
> Sait combien je suis pitoyable…
> Comme poète, s'entend, car comme amant ! Léandre, le bon nageur, Troylus, le premier qui fit usage d'entremetteur, et toute la litanie de ces ci-devant héros de boudoir dont les noms roulent encore harmonieusement sur la route unie du vers blanc, n'ont jamais été bouleversés par l'amour aussi profondément que mon pauvre individu. /…/ Non, je ne suis pas né sous une planète rimeuse, et je ne sais pas faire ma cour en termes de festival.[49]

C'est alors que Béatrice rentre sur scène et la façon de faire la cour suit les jeux d'esprit, les jeux de mots, les *double-entendre* qui caractérisent leur relation. La scène se termine sur ces mots de Bénédict :

> Je veux vivre dans ton cœur, mourir dans ton giron, et être enseveli dans tes yeux ; et, en outre, je veux aller avec toi près de ton oncle.[50]

L'expression *die in thy lap* est une allusion à l'acte sexuel. Elle montre que Béatrice et Bénédict éliminent l'hypocrisie dans leur relation. Cette attitude moderniste contraste avec la rigueur et le formalisme de la scène suivante qui réunit Claudio et don Pedro sur la tombe de Héro.

Les rapports entre Béatrice-Bénédict et leur histoire d'amour procurent donc à la pièce sa dimension spectaculaire comique qu'aurait pu neutraliser l'intrigue romanesque Claudio-Héro[51]. Jusqu'à la fin, leurs traits d'esprit donnent un souffle nouveau au drame. Juste avant leur mariage, ils parodient encore le code auquel ils vont finalement adhérer :

---

49 « *Sings* : The god of love / That sits above / And knows me, and knows me, / How pitiful I deserve - / I mean in singing ; but not in loving, Leander the good swimmer, Troilus the first employer of panders, and a whole book full of these quondam carpet-mongers whose names yet run smoothly in the even road of a blank verse, why they were never so truly turned over and over as my poor self in love. [...] No, I was not born under a rhyming planet, nor I cannot woo in festival terms. » (5.2.25-39).

50 « I will live in thy heart, die in thy lap, and be buried in thy eyes. And moreover, I will go with thee to thy uncle's. » (5.2.91-4).

51 Maurice Abiteboul, dans son éclairante étude sur cette comédie, « *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare ou les limites de la comédie » publiée dans le huitième cahier de *Théâtres du Monde* (Avignon : ARIAS, 1998), part, au contraire, de l'intrigue Béatrice-Bénédict pour chercher les limites de la comédie dans l'intrigue Héro-Claudio.

> *Bénédict :* Miracle ! voici nos mains unies contre nos cœurs !... Allons ! je veux bien de toi ; mais, vrai ! je te prends par pitié.
> *Béatrice :* Je ne veux pas vous refuser ; mais, par la lumière du jour ! je cède à la persuasion et, en partie, au désir de vous sauver la vie, car on m'a dit que vous mouriez de consomption.
> *Bénédict :* Silence ! je vous ferme la bouche. *[Il lui donne un baiser.]*[52]

Ce baiser qui scelle leur amour représente le comble de la parodie et effectue un renversement spectaculaire du code : il ferme la bouche de Béatrice, qui ne reprendra désormais plus la parole, et il réalise le triomphe de la domination masculine. Bénédict devient le maître d'une cérémonie qu'il avait jusqu'alors dénigrée et la musique et la danse qu'il commande (« [...] En avant les flûtes ! *[On danse]* »[53]) ne sont pas sans rappeler la vision satirique de Béatrice concernant le mariage :

> [...] la déclaration, la noce et le repentir se suivent comme la gigue écossaise, le menuet et le pas de cinq : la déclaration est ardente et vive comme la gigue écossaise, et tout aussi échevelée ; la noce est grave et digne comme le menuet antique et solennel ; et alors vient le repentir qui, avec ses mauvaises jambes, s'embrouille vite dans le pas de cinq, jusqu'à ce qu'il fasse la culbute dans le tombeau.[54]

De plus, la danse et la musique qui célèbrent les noces, tout comme le baiser que Bénédict donne à Béatrice, ont lieu avant la célébration. Il y a donc bien imitation d'un code et contrefaçon de celui-ci. Cette affirmation de la parodie, avec Béatrice et Bénédict comme principaux vecteurs, sert l'aspect spectaculaire de la représentation, comme l'illustre la mise en scène finale de Bénédict, passé maître dans l'art de faire la cour et s'imposant comme maître de cérémonie, à sa façon, faisant beaucoup de bruit et alimentant ainsi le spectaculaire.

---

52 « *Benedick :* A miracle ! Here's our hands against our hearts. Come, I will have thee, but by this light, I take thee for pity. / *Beatrice :* I would not deny you, but by this good day, I yield upon great persuasion, and partly to save your life, for I was told you were in a consumption. / *Benedick [kissing her]:* Peace, I will stop your mouth. » (5.4.91-7).

53 « [...] Strike up, pipers. *[Dance]* » (5.4.127).

54 « [...] wooing, wedding, and repenting is as a Scotch jig, a measure, and a cinquepace. The first suit is hot and hasty, like a Scotch jig - and full as fantastical ; the wedding mannerly modest, as a measure, full of state and ancientry. And then comes repentance, and with his bad legs falls into the cinquepace faster and faster till he sink into his grave. » (2.1.65-72).

**III. Entre tradition et modernité, entre apparence et réalité : mélange et paradoxe théâtral, la véritable modernité**

Dans *Beaucoup de bruit pour rien*, Shakespeare met en scène des situations et des personnages à caractère souvent paradoxal. Le sens, les sens sont souvent bafoués et le retour à l'ordre, la découverte de la vérité empruntent des voies (et des voix) inhabituelles et parfois surprenantes. Il en est de même de la représentation comique, réalisée par un mélange de parodies, farces, quiproquos et coups de théâtre qui opère une inversion du code romanesque. De nombreux éléments disparates, de caractère opposé, sont confrontés et réunis. De la représentation de leurs relations et interactions naît la modernité de la pièce, une modernité qui émane non pas de l'opposition entre le romanesque et l'anti-romanesque mais plutôt de la façon dont cette opposition est représentée.

**a) Les scènes du guet : paradoxe comique, « théâtre de l'absurde »**

Les scènes du guet avec Dogberry et Vergès, officiers municipaux imbéciles, permettent de détendre la tension tragique qui se développe avec le plan de don John, aidé de Borachio et Conrad, visant à ternir la réputation de Héro et détruire ainsi son mariage avec Claudio.

Le comique émane de leur déformation du langage et de leur bouffonnerie. Ainsi, lorsqu'il s'adresse aux gardes de nuit, Dogberry fait un premier lapsus :

> Voyons, d'abord, qui de vous est le plus indigne d'être officier de paix ![55] (3.3.8-9)

Il remplace involontairement le mot « digne » (*deserving*) par « indigne » (*desertless*), soulignant tout de même ironiquement leur inaptitude. Il commet également une inversion entre la fortune et la nature lorsqu'il évoque les qualités de l'un des gardes :

> [...] Etre homme d'un beau physique, c'est un don de la fortune ; mais savoir lire et écrire, voilà qui vient de la nature.[56]

Toute cette confusion, les remarques absurdes et les ordres incohérents de Dogberry aux gardes (3.3.) ne sont toutefois pas sans révéler certaines vérités. Comme l'exprime Erasme dans son *Eloge de la folie*, le discours du fou, du bouffon du roi (ou du prince en l'occurrence) n'est pas dépourvu de raison : le fou est sage et le sage est fou, inversion représentée par Shakespeare dans de nombreuses pièces et parfaitement illustrée dans *Le Roi Lear* (1607) notamment. Ici, le discours absurde de Dogberry permet de révéler la réalité : sa description du garde idéal, dont les qualités sont tournées en défaut par les erreurs de langage, correspond en fait au portrait de l'aristocrate de Messine : un lettré indigne, inepte (*senseless*, 3.3.21). Ce dernier pataquès prouve par l'absurde que non

55 « First, who think you the most desertless man to be constable ? » (3.3.8-9).

56 « [...] To be a well-favoured man is the gift of fortune, but to write and read comes by nature. » (3.3.13-5).

seulement celui qui le commet (Dogberry en l'occurrence) est absurde mais que ceux qui se croient supérieurs (Dogberry, toujours lui en l'occurrence, ainsi que les aristocrates de Messine) le sont également. Cette absurdité est effectivement matérialisée par la conduite de Claudio qui répudie Héro à cause d'une supercherie ou encore par la guerre d'esprit à laquelle se livrent Béatrice et Bénédict. Tous ces personnages sont victimes de Philautie[57], de leur amour-propre et agissent de façon grotesque, absurde.

C'est bien ce grotesque que Dogberry, Vergès et les gardes permettent de découvrir et qu'ils mettent à nu. Borachio, en guise de justification à ses forfaits, souligne à Conrad l'immoralité qui gangrène la société de Messine et la superficialité de ses valeurs :

> Ne vois-tu pas, dis-je, que la mode n'est qu'un fléau grotesque ? Ha ! vois comme elle étourdit toutes les têtes chaudes de quatorze à trente-cinq ans ![58]

Les gardes espionnent cette conversation et effectuent une mauvaise interprétation des paroles de Borachio. Ils croient que le grotesque est un voleur (*a deformed thief*) : « Un certain *Grotesque* est l'un des coupables... »[59]. Ils illustrent le procédé de déformation (*deformed*) qui relie (re-lit) tous les éléments de la pièce : la vision déformée (par le plan de don John exécuté par Borachio) qu'a Claudio de Héro, la transformation du mariage en répudiation qui s'ensuit, la parodie de l'amour romanesque qu'effectuent Béatrice et Bénédict. Cette scène d'espionnage évoque également les autres scènes d'espionnage mises en place par don Pedro pour réunir Béatrice et Bénédict et celle organisée par don John pour séparer Claudio et Héro. Elle satirise donc par le biais du grotesque les pratiques de cette société aristocratique de Messine et son application du code de l'amour romanesque. Tout comme les traits d'esprit de Béatrice et Bénédict effectuent une dégradation du romanesque, avec les scènes du guet, cette dégradation s'opère aussi par l'intermédiaire du langage auquel ce phénomène même de dégradation, de déformation est appliqué. L'esprit vif et brillant est remplacé par la sottise et la lourdeur. Les effets sont toutefois identiques : ils permettent le triomphe de l'amour.

Avec les scènes du guet, Shakespeare met en scène un paradoxe comique qui permet de présenter un autre aspect de la société élisabéthaine. Il met en scène une double satire de la société élisabéthaine : celle de la classe aristocratique et de la vie à la cour avec ses intrigues amoureuses, ses complots et ses jalousies ainsi que celle du système policier élisabéthain qui offre une belle illustration de ce paradoxe comique par l'intermédiaire de Dogberry :

> [...] si vous prenez un voleur, le parti le plus pacifique pour vous est de le laisser se montrer ce qu'il est et voler hors de

57 Dans *Eloge de la folie*, Erasme utilise le mot grec « philautie » pour désigner l'amour-propre.

58 « Seest thou not, I say, what a deformed thief this fashion is, how giddily a'turns about all the hot -bloods between fourteen and five-and-thirty... » (3.3.126-8).

59 « And one Deformed is one of them... » (3.3162)

votre compagnie.[60]

Ce commentaire expose au grand jour l'hypocrisie régnante dans cette société, fidèle en ce sens à la devise de la comédie latine : *castigat ridendo mores* à savoir qui corrige les mœurs en riant. Or, dans *Beaucoup de bruit pour rien*, cette devise s'exprime à travers le paradoxe, un paradoxe comique qui désamorce un autre paradoxe, tragique celui-ci, phénomène qui contient peut-être l'essence même de la modernité de la pièce.

**b) Les couples Héro-Claudio et Béatrice-Bénédict : paradoxe tragique, « théâtre de la cruauté »**

La modernité de *Beaucoup de bruit pour rien* ne réside pas tant dans le fait que Béatrice et Bénédict raillent le schéma conventionnel dans lequel Héro et Claudio semblent enfermés mais plutôt dans leur attitude paradoxale.

Le couple Héro-Claudio évolue dans le cadre conventionnel de l'amour romanesque jusqu'au moment où Claudio, victime de l'illusion, répudie Héro sur l'autel. Cette dégradation de l'héroïque, non par le comique mais par le tragique, casse le cadre conventionnel dans lequel était enfermé jusqu'alors le couple. Ce non-respect du code et de la cérémonie, cette fragmentation, cette brèche dans laquelle Claudio précipite Héro crée un paradoxe tragique au cœur même de la comédie. On passe d'une comédie classique à une tragédie de la cruauté avec la déconstruction de l'identité de Héro : sa réputation est souillée et la belle jeune femme, autrefois image de pureté, est en quelque sorte sacrifiée sur l'autel. Claudio a une attitude iconoclaste : il détruit une icône et réalise la déconstruction d'un code (le romanesque), d'une institution (le mariage). Il ternit cruellement la réputation de celle qui devait devenir sa femme et provoque sa « mort ». Son comportement féroce rappelle la description du messager en début de pièce : il accomplit « avec la figure d'un / agneau, les exploits d'un lion » (1.1.14-5). Le paradoxe s'exprime à travers la différence entre la forme conventionnelle de son discours (pentamètres iambiques) et son attitude, ainsi que dans son langage même avec l'oxymore :

> O Héro ! quelle héroïne tu eusses été,
> Si la moitié seulement de tes grâces extérieures
> [avait ennobli
> Tes pensées et les inspirations de ton coeur !
> Mais adieu ! Adieu, toi, si affreuse et si belle !
> Adieu, pure impiété, pureté impie !
> Pour toi, je fermerai désormais toutes les portes de
> [l'amour ;
> Le soupçon flottera sur mes paupières,
> Pour changer toute beauté en symbole du mal
> Et lui ôter sa grâce.[61]

60 « [...] The most peaceable way for you if you do take a thief is to let him show himself what he is, and steal out of your company. » (3.3.55-7).

61 « O Hero ! What a Hero hadst thou been / If half thy outward graces had been placed / About thy thoughts and counsels of thy heart ! / But fare thee well, most foul, most fair, farewell / Thy pure

Claudio réalise une inversion esthétique, changeant le beau en laid[62], le romanesque en anti-romanesque. Ce phénomène confronte également l'illusion à la réalité : la désillusion de Claudio n'est que le fruit de l'illusion, ce qui renforce la cruauté et l'absurdité de son acte.

La cruauté se retrouve également au centre des relations Béatrice-Bénédict. Leurs traits d'esprit sont autant de piques blessantes qui blessent leur amour et leur amour-propre. La violence de leurs duels verbaux est soulignée par le terme « escarmouche d'esprit » (*skirmish of wit*) qu'utilise Léonato pour les décrire (1.1.60) et par la réaction de Bénédict, offensé et vexé par le qualificatif de « bouffon du roi » (*Prince's jester*) utilisé à son égard par Béatrice (2.1.127) lors du bal masqué :

> [...] Elle m'a lancé railleries sur railleries avec une si impossible dextérité, que je restai coi, comme l'homme à la cible visé par toute une armée. Elle parle des poignards, et chaque mot frappe...[63]

Béatrice exprime aussi toute sa violence verbale lorsqu'elle donne à Bénédict l'ordre de tuer Claudio pour lui prouver son amour : « Tuez Claudio ! »[64]. Elle le soumet à l'épreuve du courage. Dans la littérature chevaleresque, le chevalier doit passer avec succès cette épreuve pour gagner l'amour de sa belle. Comme Claudio introduit la cruauté dans son histoire d'amour, Béatrice relie également amour romanesque et violence avec cette épreuve qu'elle impose à Bénédict. Cette violence qui désintègre le romanesque au cœur de la comédie est une des clés de la modernité shakespearienne :

> La modernité de Shakespeare, à la différence de l'Arioste, Sidney et Spenser, réside dans son obsession, mise en évidence dans de si nombreuses pièces, dans le fait qu'au sein de cette grâce romanesque se cache inéluctablement la corruption de la violence, la cruauté et la destruction. [...] Ce qui diffère chez Shakespeare, c'est la conception selon laquelle l'une est contenue implicitement dans l'autre et qu'elles ne constituent pas les deux parties d'un monde « manichéen ».[65]

---

impiety and impious purity. / For thee I'll lock up all the gates of love, / And on my eyelids shall conjecture hang / To turn all beauty into thoughts of harm, / And never shall it more e gracious. » (4.1.100-8).

62 Cette opposition beau / laid (*fair / foul*) se retrouve énoncée par les sorcières en début de pièce dans *Macbeth* : « Fair is foul, and foul is fair » (1.1.10).

63 « [...] huddling jest upon jest with such impossible conveyance upon me that I stood like a man at a mark, with the whole army shooting at me. She speaks poniards, and every word stabs... » (2.1.229-32).

64 « Kill Claudio. » (4.1.290).

65 John Traugott, "Creating a Rational Rinaldo : A Study in the Mixture of the Genres of Comedy and Romance in *Much Ado about Nothing*" in *Modern Critical Interpretations* : « Where Shakespeare

Les deux couples d'amants et leur évolution sont de fidèles illustrations de ce paradoxe au centre de la modernité shakespearienne : Béatrice et Bénédict qui attirent l'attention du spectateur par leurs traits d'esprit et leur vivacité ne font toutefois pas avancer l'action. Ils suivent le couple Héro-Claudio dans leur histoire d'amour romanesque, comme l'indique la remarque de Béatrice lors du bal masqué : « Suivons nos chefs de file. »[66]. C'est bien Claudio qui propulse l'action vers la tragédie avec l'expression de sa cruauté envers Héro, alors que Béatrice et Bénédict, qui n'ont cessé de se moquer de cet amour romanesque, finiront par épouser ce code et se marient, comme le laissait prévoir l'allitération dans leurs prénoms indiquant que ces deux personnages forment en fait une paire, un couple.

**Conclusion**

La pièce s'appuie sur la tradition romanesque et met en scène cette tradition à travers l'histoire d'amour de Claudio et Héro. Toutefois, cette tradition est parodiée par le couple Béatrice et Bénédict qui, malgré tout, l'adopte, et par l'attitude de Claudio qui s'en écarte pour mieux y revenir. La tradition est aussi parodiée, satirisée par le grotesque des officiers municipaux et des soldats du guet, par l'intermédiaire desquels elle sera toutefois réhabilitée.

Shakespeare se sert donc de la tradition pour faire évoluer l'action de son drame. Il parodie simultanément cette tradition, mais la parodie ne fait que l'affirmer. C'est dans la mise en abyme de la parodie et dans la confrontation des éléments disparates qui constituent la pièce que réside la modernité de Shakespeare, s'exprimant à travers la notion de paradoxe.

Ainsi, les traits d'esprit de Béatrice et Bénédict et la satire sociale annoncent la comédie de mœurs, de manières (de Congreve et Etherege par exemple), ainsi que le drame bourgeois si bien illustré par les pièces de Marivaux.

La modernité naît aussi du mélange des genres : le romanesque, l'anti-romanesque, le burlesque, le grotesque, le comique, le tragique, le pathétique. C'est ce que feront les Romantiques qui, dans leur refus des règles, s'inspirent de Shakespeare qu'ils reconnaissent comme un précurseur :

> Avec le Romantisme, l'être s'étonne de se découvrir double. C'est pour le saisir dans ses contradictions, dans sa beauté et sa laideur, dans sa dimension et sublime et grotesque, que Hugo entend mêler le comique au pathétique.[67]

---

is modern in a way that Ariosto, Sidney, and Spenser are not is in his obsession, evidenced in so many plays, that in the graciousness of romance there is inescapably hidden the corruption of violence, cruelty, and destruction. [...] What is different in Shakespeare is that the one is conceived as implicit in the other, not as two halves of a "Manichean" world. » 61.

66 « We must follow the leaders. » (2.1.141).

67 Marie-Claude Hubert, *Le théâtre* (Paris : Armand Colin, 1988) 130.

Cette vision est déjà exprimée par le théâtre shakespearien et très bien illustrée par *Beaucoup de bruit pour rien*.

Cette pièce est un concentré de modernisme avec la subversion des signes et la fuite du sens (dans le langage de Dogberry, Béatrice et Bénédict notamment, dans les intrigues qui construisent - avec don Pedro - ou déconstruisent - avec don John - l'amour), la fragmentation (de l'être avec l'image cassée de Héro, de la société avec ses différentes classes), la transformation (de Héro en putain, du romanesque en grotesque, du misogyne en homme marié...). Toutes ces notions s'expriment à travers le paradoxe, un paradoxe si bien énoncé, si bien annoncé, par le titre même de la pièce, un titre qui contient l'opposition (*much / nothing*), le chaos, l'agitation (*ado*), le vide, le néant (*nothing*) et qui exprime l'absurde : *Beaucoup de bruit pour rien*. Mais, il ne faut pas perdre de vue que tout ceci n'est rien car dans la comédie l'harmonie triomphe et on en revient à la tradition, comme le font les Modernes de la pièce.

**Jean-luc BOUISSON**
***Université d'Avignon***

# L'*ARTE NUEVO DE HACER COMEDIAS EN ESTE TIEMPO* (1609) DE LOPE DE VEGA OU DES RAPPORTS DE L'ANCIEN ET DU NOUVEAU

*Il est vrai qu'il m'est arrivé d'écrire*
*en accord avec l'art que bien peu connaissent,*
*...et, quand il me faut écrire une comédie,*
*j'enferme les préceptes à six tours de clés;*
*je chasse Térence et Plaute de mon cabinet...*

(Lope de Vega[1])

Un postulat de départ inspire ces quelques réflexions sur le théâtre espagnol *moderne* du Siècle d'Or (c'est-à-dire « classique » maintenant...) : entre la Tradition et la Modernité, les relations ne peuvent être simplistes, mécaniques, s'excluant purement et simplement l'une l'autre. Toute « nouveauté » - fût-elle un manifeste dramatique aussi fracassant, « révolutionnaire » en son temps que fut celui de Lope - n'abolit pas instantanément pour autant, comme par un coup de baguette magique, une certaine part de la Tradition dramatique ni diverses traditions (il conviendra de préciser de quoi il s'agit dans les lignes qui vont suivre). C'est ce que je vais essayer de démontrer ici, preuves à l'appui, tout en m'appuyant sur d'excellentes analyses déjà faites, et en disant cela, je pense surtout aux propos éclairants de Ramón Menéndez Pidal[2] et à l'examen si pertinent de l'***Arte nuevo*** qu'en a fait Juan Manuel Rozas[3].

## I. Lope de Vega et les préceptes de « l'Art ».

Il conviendra de rappeler tout d'abord les circonstances de la composition de l'***Arte nuevo***, car je ne les crois pas du tout inutiles à connaître ou superfétatoires. Au contraire,

1 Ces vers sont archi-célèbres, et Victor Hugo n'a pas été le premier à les connaître (et à les utiliser). Je cite, dans l'excellente traduction de Jean-Jacques Préau, *L'Art nouveau de faire les comédies*, Les Belles Lettres, Paris, 1992, p. 73. Il s'agit des vers 33-42 (j'ai omis volontairement les vers 35-39). Pour le texte en espagnol, j'emprunterai les extraits à l'édition de Juan Manuel Rozas (voir la note 3 pour les références bibliographiques) : « Verdad es que yo he escrito algunas veces / siguiendo el arte que conocen pocos, / .../ y, cuando he de escribir una comedia, / encierro los preceptos con seis llaves; / saco a Terencio y Plauto de mi estudio... » (v. 33-34 ; 40-42, p. 182).

2 Dans « Lope de Vega. El *Arte nuevo* y la nueva biografía », conférence reprise dans *De Cervantes y Lope de Vega*, Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid, 6e édition, 1964 (1ère éd. 1940), p. 82-88 plus particulièrement. Il s'oppose à l'appréciation négative que fit de l'*Arte nuevo* l'érudit Marcelino Menéndez Pelayo.

3 Voir son étude toujours très utile et si dense qu'est *Significado y doctrina del* Arte nuevo *de Lope de Vega*, S.G.E.L., Colección « TEMAS », Madrid, 1976.

elles me paraissent fort éclairantes, et suffisantes en soi pour expliquer certaine contradiction, certain embarras ou ambiguïté dans l'attitude de celui par qui le « scandale » est arrivé ou arrive, je veux dire, le Réformateur par excellence du Théâtre espagnol, le créateur d'une formule théâtrale nationale (qui va durer plus d'un siècle) appelée *comedia nueva*[4]. Ce poème relativement court (379 hendécasyllabes blancs, et 5 distiques latins), qui va servir à Lope d'exposé doctrinal, de petit « traité » si l'on veut, est en fait une conférence qui lui a été demandée pour une session d'une Académie madrilène[5]. L'exercice - bien que Lope soit un virtuose du vers et un dramaturge exceptionnel - n'était pas non plus sans risque pour lui, vu le genre d'auditoire qu'il pouvait avoir devant lui : certes, des hommes cultivés, des connaisseurs en matière de littérature, de théâtre, voire des auteurs, mais, également, des nobles (Lope aspire à être reconnu socialement, mais ses origines restent problématiques), et, qui pis est, de doctes auditeurs peut-être très choqués par la nouveauté de son théâtre, son irrespect des « règles » néo-aristotéliciennes... Il lui fallait à la fois justifier son propre théâtre, l'école dramatique qu'il venait de créer, et ne pas heurter de front les partisans de l'ancienne école, ceux qui s'en tenaient indéfectiblement aux règles de « l'Art », entendons ceux pour qui les genres avaient été à jamais bien définis avec Aristote et Horace, ou plus récemment selon les préceptes néo-aristotéliciens, ceux qui étaient d'accord avec Robortello ou Donat[6], par exemple. La difficulté pour Lope, par conséquent, et selon moi, va consister à exposer ce qu'il entend lui-même par « comedia », justifier la forme théâtrale qu'il a déjà mise au point (ce poème est une explication et une conception élaborée *a posteriori*) et qui suscite tant d'intérêt populaire et connaît tant de succès, tout en laissant entendre que l'Art (classique) ne lui est pas étranger, qu'il n'est pas ignare, même s'il a bien conscience d'être un « barbare » espagnol en écrivant de telles pièces à l'encontre des sacro-saints préceptes néo-aristotéliciens... D'aucuns y ont vu de l'ironie, ou de la duplicité, c'est fort probable, mais l'ironie alors est omniprésente, dès le titre de sa conférence, d'ailleurs, puisque « Arte nuevo » semble une « *contradictio in terminis* »[7], en tout cas presque un oxymore, « l'Art » étant cet ensemble de préceptes classiques qui, en matière de dramaturgie, doit concourir à l'unité de l'œuvre, et ne saurait être remis en cause, tandis que « nuevo » suppose un changement, voire la négation de l'Art...

---

4 En même temps que la publication de ce Cahier de *Théâtres du Monde*, le septième volume de la collection *Theatrum Mundi* devrait paraître, à Avignon, sous le titre de *Regards sur le Théâtre du Siècle d'Or espagnol (XVIe-XVIIe siècles)*. Comme j'y consacre déjà un certain nombre de pages portant sur *l'Arte nuevo*, et les caractéristiques de la *comedia nueva*, je préfère ne pas me répéter dans cette étude et y renvoyer mon lecteur pour d'éventuels compléments, s'il le désire. Je m'efforce donc de préciser ici même d'autres points.

5 Cette Académie se réunissait chez un de ses amis intimes, don Félix Arias Girón. Le texte sera publié pour la première fois en 1609 dans une œuvre poétique, les *Rimas*. Lope se présente devant cette Académie en affirmant orgueilleusement avoir écrit 483 pièces, et fort de la faveur indiscutable du public espagnol.

6 Francesco Robortello (1516-1567) est un humaniste italien, qui a commenté les deux célèbres ouvrages d'Aristote que sont la *Poétique* et la *Rhétorique* ainsi que la fameuse *Epître aux Pisons* d'Horace, dès 1548, dans son non moins célèbre ouvrage paru en latin à Florence sous le titre de: *Francisci Robortelli Utinensis in librum Aristotelis de Arte Poetica explicationes. Paraphrasis in Librum Horatii, qui vulgo de Arte Poetica ad Pisones inscribitur*. Quant à Donat, il s'agit du grammairien latin du IVe siècle, Aelius Donatus, auteur du traité *De tragoedia et comoedia*.

7 L'expression est de José Luis Colomer (préface à *L'Art nouveau de faire les comédies*, *op. cit.*, p.11).

Cependant, dès les premiers vers, Lope de Vega est on ne peut plus clair : pratiquant comme il se doit envers les Académiciens (et non sans hyperboles plus ou moins suspectes) la *captatio benevolentiae*, il énonce lui-même l'aporie où on l'a placé, celle d'écrire un Art contre l'Art... En fait, tout est déjà dit, selon moi, dès les dix premiers vers, et plus précisément dès le premier vers et les vers 9-10 :

> Vous me mandez, nobles esprits, fleur de l'Espagne,
> (...)
> que pour vous j'écrive un Art de faire les comédies
> qui selon les goûts du vulgaire soit admis.[8]

Lope se situe - ou voudrait se situer - ailleurs que dans une vaine et stérile polémique, puisque lui est créateur d'une nouvelle forme théâtrale qui a les suffrages des spectateurs et de ce fait prouve sa réussite éclatante, tandis que la docte Académie lui demanderait de se justifier, elle qui est composée de théoriciens peut-être improductifs eux-mêmes ou en tout cas aux antipodes du succès théâtral populaire... En outre, imaginons la scène un instant : tout se passe comme si une instance quelconque demandait à Sophocle et à Eschyle de se justifier...

Lope insiste aussi dès le début sur sa propre connaissance de l'Art, des règles, mais aussi sur leur complexité, pour ne pas dire artificialité :

> Non que j'aie pu ignorer les préceptes,
> Grâce à Dieu, car déjà, grammairien novice,
> J'avais parcouru les livres qui en traitaient
> Avant d'avoir pu voir le soleil dix saisons
> Courir de par le ciel, du Bélier aux Poissons.
> (...)
> Il est vrai qu'il m'est arrivé d'écrire
> En accord avec l'art que bien peu connaissent...[9]

En fait, Lope de Vega dans son long prologue (v. 1-146) va se livrer à un curieux exercice de virtuose, montrant à la fois un échantillon de ses connaissances des « règles » de l'Art, en se servant surtout de Robortello (et moins de Donat qu'il cite au vers 83), peignant à grands traits une histoire du Théâtre depuis ses origines grecques et antiques jusqu'à... lui-même, après avoir cité pour la *comedia* espagnole Lope de Rueda, tout en émaillant son propos d'allusions à la rupture que les « barbares » espagnols ont pu introduire dans le moule classique des genres... Plus précisément encore, du vers 48 au vers 127, Lope exhibe une érudition qui lui vient principalement de sa connaissance des traités de Robortello, car pour se dire lui-même « barbare » dans sa pratique théâtrale, on n'en est pas moins au fait de la théorie. Comme si une telle démonstration devait éblouir son

8 La traduction - et chaque fois il en sera de même - est donc celle de Jean-Jacques Préau, comme il a été dit dans la note 1. Pour le texte espagnol : « Mándanme, ingenios nobles, flor de España, / ... / que un arte de comedias os escriba, / que al estilo del vulgo se reciba » (v. 1; 10-11, p. 181).

9 Il s'agit des vers 17-21; 33-34 (*op. cit.*, p. 72, 73). En espagnol : « No porque yo ignorase los preceptos, / gracias a Dios, que ya, tirón gramático, / pasé los libros que trataban de esto / antes que hubiese visto al sol diez veces / discurrir desde el Aries a los Peces », et « Verdad es que yo he escrito algunas veces / siguiendo el arte que conocen pocos... », *op. cit.*, p. 181, 182.

auditoire ou à tout le moins mieux le disposer à entendre ensuite sa conception « iconoclaste » de la *comedia* espagnole...

**2. Lope de Vega et son Art contre l'Art.**

Certes, à partir du moment où la *comedia nueva* suit d'autres « règles » que les règles classiques, ou considérées comme telles, il est facile pour ses adversaires de voir en Lope un redoutable iconoclaste dramatique, ou, en tout cas, de considérer que tout ce qu'il écrit en matière de Théâtre est contre l'Art... Il semble donc prendre quelques précautions, comme je l'ai évoqué plus haut, et va lui-même y faire quelques allusions, notamment lorqu'il s'agit pour lui - après un long prologue, il est vrai - d'exposer ce qu'il entend par « comedia », ce qu'est sa formule théâtrale qui plaît tant à tous les publics espagnols de son temps, alors que les textes écrits selon l'Art ne plaisent point... Je relève ces quelques vers assez éclairants, à mon avis :

> Si vous demandez un avis sur les œuvres
> qui font fureur aujourd'hui, puisqu'il faut bien
> que le vulgaire dompte par ses lois
> **la vile chimère de ce monstre comique,**
> je vous dirai le mien , et pardonnez-moi, je dois certes
> obéir à qui peut m'y contraindre,
> si corrigeant l'erreur du vulgaire, pour vous dire
> comment je conçois les comédies, je choisis,
> puisque de suivre l'Art il n'y a plus moyen,
> **entre ces deux extrêmes, un terme moyen.**[10]

Nous sommes là, à partir du vers 147, dans ce que Rozas appelle la partie doctrinale de l'***Arte nuevo*** de Lope[11]. Il va être question, certes, de ce « monstre comique » qu'est la *comedia nueva*, sa contribution personnelle au Théâtre espagnol. Le caractère « monstrueux » vient de cet assemblage - contre l'Art soutenu par les puristes et inconditionnels d'un Théâtre figé dans un carcan orthodoxe - de tragique et de comique, d'où le recours au terme de « tragi-comédie ». Ainsi, à propos de tradition et modernité, il faudra s'intéresser plus particulièrement à cette définition de la nouvelle *comedia* comme « terme moyen » ou tragi-comédie, ainsi qu' à la fameuse question des « règles » classiques,

---

10 *Op. cit.*, v. 147-156, p. 79. Le soulignement est mien. En espagnol, dans l'édition de Rozas : « Si pedis parecer de las que agora / están en posesión, y que es forzoso / que el vulgo con sus leyes establezca / la vil quimera de este monstruo cómico, / diré el que tengo, y perdonad, pues debo / obedecer a quien mandarme puede, / que, dorando el error del vulgo, quiero / deciros de qué modo las querría, / ya que seguir el arte no hay remedio, / en estos dos extremos dando un medio », *op. cit.*, p. 186.

11 Rozas y voit dix points. Le lecteur désireux de mieux connaître ce « corps doctrinal » du poème de Lope pourra prendre connaissance de mes analyses dans un petit ouvrage intitulé ***Regards sur le Théâtre du Siècle d'Or espagnol (XVIe-XVIIe siècles). Des origines à l'agonie d'un genre: la comedia***, dans la collection ***Theatrum Mundi***, Editions de l'ARIAS, Avignon, 2004. Ici, comme je l'ai déjà dit, je m'intéresse seulement et délibérement à certains aspects de ce texte important et certaines implications de la pratique théâtrale de Lope.

ou du moins à ce qu'en retiendra Lope de Vega, enfin à la structure même du drame. Mais je remarque le paradoxe ironique suivant : si la formule de la nouvelle *comedia* semble tourner le dos à l'Art, l'expression de « terme moyen » est elle-même on ne peut plus classique, se présente comme un équilibre raisonnable, juste et bon, une « médiété ».

Il peut sembler étrange de voir Lope présenter sa propre formule comme le produit d'un assemblage « monstrueux » - une mixture de tragédie et de comédie - et, surtout, de le voir se justifier en quelque sorte par son succès populaire. Mais j'ai déjà dit que l'exercice de style qui lui était demandé était particulièrement difficile : il lui fallait à la fois expliquer ce qu'était son « Art contre l'Art », sa conception dramatique personnelle, tout en montrant clairement aux autres Académiciens sa bonne connaissance des préceptes classiques, et peut-être faire semblant de dénigrer lui-même son Théâtre dans la mesure où il plaît tant au public populaire, et qu'il répond avant tout au précepte majeur : plaire au public espagnol de son temps. Certains propos ne manquent pas d'hypocrisie ironique, car derrière ses auto-accusations de « barbare » pointe malicieusement sa grande satisfaction d'écrire, lui, de nombreuses *comedias* qui se jouent et séduisent les spectateurs :

> Je ne peux cependant qualifier de barbare
> nul autre mieux que moi, puisqu'à l'encontre de l'art
> j'ose donner des préceptes, et me laisser porter
> par le courant du commun, pour me faire traiter
> d'ignorant par la France et l'Italie;
> mais qu'y puis-je si j'ai déjà écrit,
> avec celle que j'ai terminée cette semaine,
> quatre cent quatre-vingt-trois comédies?
> A part six[12] en effet, toutes sans exception
> ont péché gravement contre les lois de l'art.
> N'importe, je soutiens ce que j'ai écrit et je sais
> qu'autres elles eussent été meilleures,
> mais elles n'auraient pas eu la même faveur,
> car parfois ce qui va à l'encontre du juste,
> pour cette raison même est ce qui plaît le plus.[13]

Une poétique du goût, un poème dramatique délibérément écrit pour plaire au public (hybride lui-même, populaire et savant), voilà en fait ce que propose et « invente » Lope de Vega. En 1609, en composant ce poème qui se situe entre l'exercice du virtuose et le plaidoyer *pro domo*, il est clair que Lope de Vega a une conception tout à fait pragmatique de son art théâtral : la *comedia* doit s'adapter au public espagnol, et non pas l'inverse... Pas question non plus de continuer à écrire des drames qui n'intéressent personne sous prétexte qu'ils respectent les préceptes néo-aristotéliciens...

---

12 Jean-Jacques Préau nous dit à ce sujet : « la critique n'est pas parvenue à les identifier », p. 97.

13 *Op. cit.*, p. 91. Dans l'édition de Rozas : « Mas ninguno de todos llamar puedo / más bárbaro que yo, pues contra el arte / me atrevo a dar preceptos, y me dejo / llevar de la vulgar corriente, adonde / me llamen ignorante Italia y Francia; / pero, ¿qué puedo hacer si tengo escritas, con una que he acabado esta semana, / cuatrocientas y ochenta y tres comedias? / Porque fuera de seis, las demás todas / pecaron contra el arte gravemente. / Sustento, en fin, lo que escribí, y conozco / que , aunque fueran mejor de otra manera, / no tuvieran el gusto que han tenido, / porque a veces lo que es contra lo justo / por la misma razón deleita el gusto », v. 3662-376, p. 193.

Mais voyons maintenant une autre question : la théorie des trois unités, et ce qu'elle devient chez l'Espagnol Lope de Vega. Le passage de l'***Arte nuevo*** qui lui est consacré comprend 30 vers se répartissant de la manière suivante : 7 pour l'unité d'action (181-187), 23 pour l'unité de temps (188-210), aucun pour l'unité de lieu[14]. Voici le passage en question :

> Veillez à ce que le sujet ne comporte
> qu'une seule action, prenez soin que la fable
> ne soit en aucune sorte épisodique,
> je veux dire par là, que rien ne s'y insère
> qui vienne s'écarter de la première visée;
> ni qu'on puisse lui ôter aucun membre
> qui ne détruise aussitôt tout l'ensemble;
> inutile de limiter l'action à la course
> d'un soleil, même si c'est là le conseil d'Aristote;
> n'avons-nous pas failli au respect qu'on lui doit
> lorsque nous avons mêlé la sentence tragique
> à l'humilité de la bassesse comique?
> qu'elle ne dure pourtant que le temps le plus court,
> si ce n'est quand le poète écrit une histoire
> qui doit se dérouler sur de longues années,
> et qu'il pourra situer dans l'intervalle
> entre deux actes, tout comme s'il le fallait,
> le voyage qu'entreprendrait un personnage,
> chose qui offense tant les esprits avisés,
> mais que n'aille pas y voir qui veut s'en offenser!
> Mais combien aujourd'hui font leur signe de croix
> quand ils voient courir les années dans une action
> dont le terme convenu est un jour artificiel
> qui n'en a pas même la durée mathématique!
> Considérant pourtant qu'au théâtre, la colère
> d'un espagnol assis ne se tempère
> que si on lui représente en deux heures
> tout ce qui va de la Genèse au Jugement Dernier,
> je pense quant à moi, puisqu'il s'agit de plaire
> qu'est juste tout effort qui parvient à le faire.[15]

---

14 Très logiquement, puisque l'unité de lieu est une invention de la Renaissance... Aristote n'en a jamais parlé, et Lope de Vega ne se croit donc pas du tout obligé d'évoquer cette pseudo-règle...

15 *Op. cit.*, p. 81-82. En espagnol : « Adviértase que sólo este sujeto / tenga una acción, mirando que la fábula / de ninguna manera sea episódica, / quiero decir inserta de otras cosas / que del primero intento se desvíen; / ni que de ella se pueda quitar miembro / que del contexto no derribe el todo; / no hay que advertir que pase en el periodo / de un sol, aunque es consejo de Aristóteles, / porque ya le perdimos el respeto / cuando mezclamos la sentencia trágica / a la humildad de la bajeza cómica; / pase en el menos tiempo que ser pueda, / si no es cuando el poeta escriba historia / en que hayan de pasar algunos años, / que éstos podrá poner en las distancias / de los dos actos, o, si fuere fuerza, / hacer algún camino una figura, / cosa que tanto ofende a quien lo entiende, / pero que no vaya a verlas quien se ofende. / ¡Oh, cuántos de este tiempo se hacen cruces / de ver que han de pasar años en cosa / que un día artificial tuvo de término, / que aun no quisieron darle el matemático! / Porque

Aristote a beaucoup écrit sur l'unité d'action, celle-ci étant fondamentale dans le drame. Ainsi, par exemple, dans *Poétique*, Aristote a précisé la nécessité d'un tout harmonieux : « Aussi, de même que dans les autres arts d'imitation, l'unité d'imitation résulte de l'unité de l'objet, de même l'histoire - puisqu'elle est imitation d'action - doit être imitation d'une action une et formant un tout; et les parties constituées des actes accomplis doivent être agencées de façon que, si l'on déplace ou supprime l'une d'elles, le tout soit troublé et bouleversé. Car ce qui s'ajoute ou ne s'ajoute pas sans résultat visible, n'est en rien en partie du tout ».[16] Pour « épisodique », l'on se reportera directement aux propos d'Aristote, toujours dans *Poétique* : « Parmi les histoires ou les actions simples, les pires sont celles à épisodes. J'entends par « histoire à épisodes » celles où les épisodes succèdent les uns aux autres sans vraisemblance ni nécessité ».[17] On le voit bien : sur ce point, Lope ne peut pas être plus littéralement aristotélicien. Pour l'unité de temps, Lope se réfère rapidement à Aristote, mais là encore avec exactitude, tandis qu'il ne dira rien de l'unité de lieu : et avec raison, puisqu'elle n'existe pas chez Aristote...Corneille, un peu plus tard, le dira bien lui-même dans son *Discours des trois unités* (1660): « Quant à l'unité de lieu, je n'en trouve aucun précepte ni dans Aristote ni dans Horace ».[18] Si Aristote pensait à une durée d'un jour pour la tragédie, pour la démarquer de l'épopée, l'unité de temps se verra pour la première fois fixée à vingt-quatre heures maximum par Agnelo Segni dans sa *Retorica e Poetica di Aristotile* (Florence, 1549). Pour l'unité de lieu - déduction d'un commentateur néo-aristotélicien mais aucunement, répétons-le, proposée par Aristote lui-même - il s'agira de Maggi, dans son *In Aristotelis Librum De Poetica Communes Explanationes* (Venise, 1550). Sans qu'il entre dans mon propos d'insister sur la manière rigide d'imposer les trois unités en France, je préciserai (avec Rozas) que l'Espagne s'est montrée en général tout de suite bien plus souple, adoptant essentiellement l'unité d'action, prenant quelque liberté avec celle de temps, et ignorant l'unité de lieu. Pour en revenir donc à Lope, l'on voit bien qu'il suit à la lettre le précepte concernant l'unité d'action, du moins en théorie. Car, dans la pratique, les *comedias* de Lope à double action ne manquent pas non plus, et certaines d'entre elles sont des réussites incontestables : *Fuenteovejuna*, par exemple.[19] Certes, Lope se montre raisonnable en recommandant le moins de temps possible, mais, de fait, ce sera un des points sensibles dont se moqueront des critiques comme Cascales, ou des écrivains comme Cervantès.[20] Mais, à y regarder de plus près, Lope se montre soucieux de vraisemblance lorsqu'une *comedia* historique doit évoquer des périodes plus ou moins longues, sous peine de perdre toute crédibilité. Enfin, je ferai remarquer les quelques vers qui concernent la psychologie du public espagnol : celui-là veut tout voir en l'espace de deux heures, depuis la Genèse jusqu'au Jugement Dernier!... Autrement dit, le public populaire, très largement analphabète, se montrait grand consommateur d'images, d'actions en tout genre, de faits culturels, de rappels historiques,

---

considerando que la cólera / de un español sentado no se templa / si no le representan en dos horas / hasta el Final Juïcio desde el Génesis, / yo hallo que, si allí se ha de dar gusto, / con lo que se consigue es lo más justo », édition de Rozas, *op. cit.*, p. 85-86 (ou p. 187-188).

16 Dans la traduction de Michel Magnien, 1451a 30 et s. (Le Livre de Poche classique, 6734, Paris, 1990, p. 116).

17 *Ibidem*, 1451b 33.

18 Dans *Œuvres complètes*, Paris, 1963, p. 845 (cité par Rozas).

19 J'ai eu l'occasion d'écrire il y a quelques années une brève étude sur *Fuenteovejuna* dans ces Cahiers de *Théâtre du Monde*, N°7, 1997, p. 59-64.

20 Ils se moquèrent de *comedias* dont l'intrigue durait des années...

de petits faits de la vie quotidienne... La *comedia* de Lope répond merveilleusement à tous ces besoins, et plusieurs années avant Molière, si elle prend bien des libertés avec les règles classiques, c'est qu'elle a pour règle majeure celle de plaire à son public.

Je terminerai ce bref examen par la question de la structure du drame. Le passage est le suivant, vers 211-245 :

> Le sujet est choisi, écrivez-le en prose;
> en trois actes de temps, répartissez son cours,
> en tentant s'il se peut qu'en chacun des trois actes
> ne soit jamais rompue la durée d'un seul jour.
> Le capitaine Virués, génie distingué,
> fit tenir en trois actes cette comédie qui avant
> marchait à quatre pattes comme un enfant,
> car les comédies étaient alors en enfance;
> moi-même j'en ai écrit, j'avais onze ou douze ans,
> en quatre actes et sur quatre cahiers,
> car chaque acte tenait sur un seul cahier;
> c'est qu'à cette époque aussi, dans les trois intervalles
> on présentait trois petits intermèdes,
> quand c'est à peine aujourd'hui s'il y en a un, suivi d'une danse.
> Mais la danse est si importante pour la comédie
> que l'approuve Aristote, et qu'en traitent aussi
> Athénée, Platon et Xénophon;
> même si Aristote en réprouve l'indécence,
> et se fâche à ce titre contre Callipides,
> il lui semble qu'elle imite le chœur antique.
> La matière se divisant en deux parties,
> assurez la connexion des faits dès le début
> jusqu'à ce que l'action aille déclinant,
> mais le dénouement, ne vous l'autorisez jamais
> avant qu'on ne parvienne à l'ultime scène,
> car dès que le commun sait la fin de la pièce,
> il regarde la porte et veut tourner le dos
> à ce que, trois longues heures, il n'a cessé d'attendre:
> au delà de la fin, il n'a plus rien à prendre.[21]

21 *Op. cit.*, p. 83-84. Dans l'édition de Rozas : « El sujeto elegido, escriba en prosa / y en tres actos de tiempo le reparta, / procurando, si puede, en cada uno / no interrumpir el término del día. / El capitán Virués, insigne ingenio, / puso en tres actos la comedia, que antes / andaba en cuatro, como pies de niño, / que eran entonces niñas las comedias; / y yo las escribí, de once y doce años, / de a cuatro actos y de a cuatro pliegos, / porque cada acto un pliego contenía; / y era que entonces en las tres distancias / se hacían tres pequeños entremeses, / y, agora, apenas uno, y luego un baile, / aunque el baile lo es tanto en la comedia / que le aprueba Aristóteles y tratan / Ateneo, Platón y Jenofonte, / puesto que reprehende el deshonesto, / y por esto se enfada de Calipides, / con que parece imita el coro antigio. / Dividido en dos partes el asunto, / ponga la conexión desde el principio, / hasta que vaya declinando el paso, / pero la solución no la permita / hasta que llegue a la postrera scena, / porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene, / vuelve el rostro a la puerta y las espaldas / al que esperó tres horas cara a cara, / que no hay más que saber que en lo que para », *op. cit.*, p. 99-100 (ou p. 188-189).

Il y aurait sans doute bien des considérations à faire sur certains points de cet extrait, non sans intérêt, mais je me limiterai au nombre des actes de la *comedia*, à la question de la tripartition que Lope a imposée (s'il ne l'a pas inventée de toute pièce), ainsi qu'aux recommandations concernant les objectifs dramatiques de chaque acte. Il s'agit donc de composer des *comedias* en trois actes, si Lope de Vega nous avoue ici même en avoir vu jouer déjà de la sorte, dans son enfance, écrites par le capitaine Virués à qui un hommage est rendu. Certes, ce qu'il dit ensuite des *comedias* à quatre actes qu'il aurait écrites à l'âge de onze ou douze ans est à nuancer légèrement : il est vrai qu'il en a écrit sous cette forme quadripartite, comme *Los hechos de Garcilaso*. Mais il devait avoir alors sûrement un peu plus de douze ans...[22] La tripartition s'est finalement imposée en raison de la structure même du drame : un mouvement ascendant de l'action se déroule jusqu'à atteindre son *climax*, et le nœud lui-même de l'intrigue, puis le mouvement se fait descendant jusqu'à la solution de la crise. L'on aura reconnu là sans doute les trois phases bien connues : protase, épitase, catastrophe. Rozas estime que l'on ne peut retracer rigoureusement l'histoire du nombre d'actes dans le Théâtre espagnol.[23] Nous savons que vers 1580 en Espagne s'écrivent des drames en cinq ou quatre actes, si la réduction à quatre actes paraît plus récente. Mais qui fut vraiment le premier en Espagne à écrire des *comedias* en trois actes, cela reste problématique en dépit de l'affirmation catégorique de Lope. Morel-Fatio est d'avis que ce fut Avendaño, et cela dès 1553. En outre, dans cette brève évocation historique du Théâtre espagnol que fait Lope, il est remarquable qu'il passe sous silence Juan de la Cueva (qui se targuait d'avoir été le premier à être passé de cinq à quatre actes) et Cervantès... Le point de vue de Rozas en la matière me semble tout à fait plausible, et en l'état actuel de nos connaissances, certainement le meilleur : le processus a pu être multiple, indépendant. D'où, plus ou moins en même temps, le passage de cinq à trois actes, avec Cueva à Séville, Virués à Valencia, Cervantès entre la Castille et l'Andalousie. Sans compter que Lope a pu très bien omettre d'autres dramaturges dont les noms sont aujourd'hui oubliés et les œuvres perdues...[24]

Cependant, après avoir évoqué cette structure tripartite, Lope peut nous surprendre en parlant subitement de matière divisée en deux parties (v. 231). Ce qui peut passer pour une incohérence, en effet, peut s'expliquer par une sorte de « brouillage » de deux attitudes contradictoires : d'une part, Lope doit sacrifier à l'usage livresque, montrer son érudition en matière de préceptes classiques (et il suit ici le *De Comoedia* de Robortello et la théorie duelle de la *conexio-solutio*), d'autre part, il se doit d'exposer sa propre conception de la *comedia nueva* tripartite... L'argument qui pourrait étayer cette façon de voir, c'est encore une fois Rozas qui l'indique lui-même, en renvoyant le lecteur à quatre vers fondamentaux en la matière:

> Au premier acte exposez le cas,
> au second enchaînez les faits,

22 Griswold Morley et Courtney Bruerton proposent l'intervalle 1579-1583 dans *Cronologia de las comedias de Lope de Vega*, Editorial Gredos, Madrid, 1968, p. 42. Si leur évaluation (qui reste hypothétique) est valable, Lope aurait eu entre 17 ans et 21 ans, ce qui est légèrement différent de son affirmation de précocité dans l'*Arte nuevo* (mais peut-être peut-on pardonner au génie quelque faiblesse humaine?...).

23 *Significado y doctrina del « Arte nuevo » de Lope de Vega*, *op. cit.*, p. 104.

24 *Ibidem*, p. 104-105.

de sorte que jusqu'à la moitié du troisième
on puisse à peine juger quelle sera la fin...[25]

**3. De la Tradition théâtrale classique, des traditions et de la Modernité.**

Il est maintenant grand temps - à défaut d'être exhaustif et pleinement convaincant - de montrer succintement que l'existence même de la *comedia nueva* lopesque est à sa façon tributaire de l'Art classique, d'Aristote et Horace, ainsi que de diverses traditions espagnoles. Tout d'abord, nous avons pu observer qu'au moins en théorie l'unité d'action était conservée. Certes, pour l'unité de temps, Lope prend les libertés que l'on sait, et il est vrai qu'une raison supérieure l'anime : le goût du public espagnol, qui dépend étroitement de sa psychologie propre. Pour l'unité de lieu, comme elle n'a pas été du tout formulée par Aristote lui-même, il n'y a donc pas lieu de s'y attarder. Mais il y a mieux encore : si Lope rompt avec les préceptes néo-aristotéliciens, délibérément, au nom d'une nouvelle et actuelle esthétique du goût, il n'en demeure pas moins fidèle à une importante théorie néo-platonicienne qui met la Nature au-dessus de l'Art : et il est vrai que l'***Arte nuevo*** ne se prive pas de revendiquer le naturel, la beauté même de la nature en ce qu'elle est variée, tandis que les partisans des préceptes néo-aristotéliciens donnent dans la superficialité, l'automatisme, l'inauthenticité étouffantes... Lorsque Lope présente sa formule dramatique nouvelle comme un « monstre », un genre hermaphrodite en quelque sorte - mélange de tragique et de comique, de Sénèque et de Térence - c'est au nom de la « variété », de la « beauté », et de la « nature » qu'il le fait.[26] Ramón Menéndez Pidal a raison d'insister sur cette autre inspiration de Lope, tout à fait classique d'ailleurs, en ce sens qu'elle dérive du platonisme, et qu'il est possible de la voir à l'œuvre dès ses poèmes de jeunesse, ses *romances*. En particulier, il nous invite à nous souvenir de ces poèmes où Lope se met en scène lui-même, raconte ses aventures sentimentales personnelles avec Elena Osorio. Dès la tradition espagnole du *Romancero* revisitée par le jeune et bouillant Lope de Vega, nous voyons bien cette tendance du futur dramaturge génial se profiler à l'horizon, au nom de la vie, du naturel, de l'authenticité, sans compter que les célèbres *romances* « morisques » de *Gazul y Zaida*, ou les pastoraux de *Belardo y Filis*, sont déjà en soi éminemment dramatiques. Menéndez Pidal rappelle alors qu'en France Montaigne ne dit pas autre chose, lorsqu'il s'appuie sur une maxime de Platon pour montrer la supériorité de la Nature sur l'Art.[27] Lope de Vega a dû plus d'une fois méditer et faire sienne cette pensée attribuée à Cicéron, et que l'on peut lire chez Montaigne : « *Omnia quae secundum naturam sunt, aestimatione digna sunt* ».[28]

La Modernité, par conséquent, dans la conception lopesque même de la nouvelle *comedia*, n'est pas sans rapport avec une puissante intuition de ce qu'il convenait de faire

25 Dans la traduction de Jean-Jacques Préau, *op. cit.*, p. 87. En espagnol, édition de Rozas, *op. cit.*, p. 191, v. 298-301: « En el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos, / de suerte que hasta el medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para ».

26 En espagnol, dans l'édition de Rozas, remarquons cette revendication du naturel (théorie néo-platonicienne) : « ... que aquesta variedad deleita mucho: / buen ejemplo nos da naturaleza, / que por tal variedad tiene belleza », *op. cit.*, p. 187 (v. 178-180).

27 Voir les *Essais* de Montaigne, I, 30, 54.

28 *Essais*, III, 13. Je traduis pour le lecteur non latiniste : « Toutes les choses qui se font selon la nature sont dignes d'estime ».

pour « plaire » au public espagnol si hétérogène du Siècle d'Or, tout en connaissant - comme j'ai essayé de le montrer en m'appuyant principalement sur les excellentes analyses de Rozas - les commentaires des néo-aristotéliciens comme Robortello. Ce que Lope a pu connaître des préceptes - et nous le voyons fort capable de distinguer entre les propos d'Aristote lui-même et de ses commentateurs italiens - s'ajoute à cette théorie néo-platonicienne de la supériorité de la Nature sur l'Art, et surtout à sa propre pratique théâtrale, à son expérience déjà importante en 1609, pour l'autoriser à écrire ce poème qui peut servir de « doctrine » de l'Art nouveau dramatique.

Contrairement à Menéndez Pelayo - qui a sous-estimé l'importance de ce texte - avec Menéndez Pidal il me paraît juste et légitime de voir en Lope de Vega un dramaturge tout à fait conscient de ce qu'il a fait et fait, et doit faire, de ce qu'il apporte au Théâtre de son pays qui est en train de devenir « national » tout en se démarquant du carcan des préceptes classiques, ou prétendument tels (que l'on pense à l'unité de lieu...). Et tout cela dans le souci d'offrir une *Comedia* qui plaise au public espagnol, qui le divertisse et l'instruise, et dont la variété et l'illusion de la vie ne sont pas les moindres charmes... En outre, il me paraît utile de rappeler maintenant un des jugements critiques de Menéndez Pidal sur l'***Arte nuevo***, parce qu'il met bien en relief cet enjeu lourd de conséquences pour le Théâtre d'une sorte de confrontation entre quelques idées néo-platoniciennes et les « sacro-saints » préceptes néo-aristotéliciens, contribuant ainsi à l'élaboration d'un Théâtre séduisant, dynamique et plus authentique :

> L'art nouveau ne montre pas non plus d'hésitation; il est l'expression ironique et ferme des principes artistiques conçus par Lope dans sa première jeunesse, sous l'influence des vagues idées *néo-platoniciennes* du Romancero, et ces principes le guidèrent toute sa vie au cours d'une longue navigation contre vents et marées des préceptes *néo-aristotéliciens*.[29]

J'ajouterai encore deux considérations pour finir : d'abord un très rapide constat, et un dernier jugement critique. Il me semble ne pas trop exagérer en pensant qu'en même temps qu'il défendait sa « création » dramatique en composant rapidement cet ***Arte nuevo*** pour ses « collègues » académiciens, qu'il écrivait tant de *comedias* avec une fécondité vraiment exceptionnelle, Lope de Vega a énormément contribué à la prise de conscience esthétique et idéologique d'autres dramaturges européens, et parfois à de longues années de distance : que l'on songe à Victor Hugo, dans sa préface de *Cromwell*, répétant les fameux vers de l'***Arte nuevo*** où il est question d'enfermer avec six tours de clés les préceptes, à Lessing... Enfin, je m'appuierai sur le bilan que dresse Federico Sánchez Escribano, grand connaisseur de ces questions de théories dramatiques espagnoles à la Renaissance et à l'époque baroque, pour estimer que, tout compte fait, Lope de Vega a su en son temps dépasser les « règles » classiques, rompre avec elles en les intégrant en quelque sorte dans

29 « El arte nuevo tampoco muestra vacilación; es la expresión irónica y firme de los principios artísticos concebidos por Lope en su primera juventud, bajo el influjo de las vagas ideas *neoplatónicas* del Romancero, y esos principios le guiaron toda su vida en larga navegación contra el viento y marea del preceptismo *neoaristotélico* », *De Cervantes y Lope de Vega*, *op. cit.* (voir *supra* note 2), p. 88.

une formule originale, « moderne » et propre au goût de tout un peuple, créant du même coup le Théâtre national espagnol :

En résumé, la *comedia* espagnole du XVIIe siècle ne s'est pas structurée grâce à une improvisatrice ignorance ni sous l'effet d'une improvisatrice légèreté, à l'ombre d'une théorie de l'art dramatique, mais à partir de principes esthétiques déjà élaborés par Aristote et Horace, refondus néanmoins pour les soumettre au goût spirituel de l'époque et aux exigences vitales de l'esprit. Lope de Vega - toujours Lope de Vega! - l'a annoncé fermement et catégoriquement :

> Prenez donc tout cela en manière d'aphorismes,
> vous qui ne commercez point avec l'art antique,
> car le temps à présent m'interdit de poursuivre...[30]

**Christian ANDRES**
***Université de Picardie Jules Verne (Amiens)***

30 La traduction est mienne pour ce qui est de cet extrait de F. Sánchez Escribano, dans *Preceptiva dramática española del Renancimiento y el Barroco*, Editorial Gredos, Madrid, 1965, p. 48. Par contre, les trois vers de Lope cités sont dus à la traduction de Jean-Jacques Préau. Il s'agit des vers 346-348 de l'*Arte nuevo*.

# LA FIGURE PATERNELLE DANS *INTRIGUE ET AMOUR* (1784) DE SCHILLER : ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ

Le XVIII[e] siècle connaît, avec l'avènement du rationalisme, une profonde évolution dans les rapports parents/enfants. « Les Lumières, dit-on, ont inventé le mariage d'amour. »[1] Selon Maurice Daumas, « l'*esprit d'autorité* qui met l'accent sur les devoirs dus aux parents, cède progressivement la place à l'*esprit d'équité* qui anime les 'nouveaux pères', plus ouverts au dialogue et plus soucieux de l'intérêt des enfants. »[2] Cependant, une telle relation n'est pas forcément libératrice, car elle resserre les liens entre père et enfants, les fait passer sur un plan affectif. Face à un père compréhensif et ouvert, les enfants sont tenus de l'aimer et d'adopter une attitude en conséquence. On dit souvent que la reconnaissance est plus lourde à porter que la haine. La bonté du père prive les enfants du droit à la rébellion et les contraint à l'adhésion.

La pièce de Schiller, jouée pour la première fois en 1784, est marquée par ces nouvelles idées. *Le Père de famille* de Diderot et *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau lui ont, entre autres, servi de source d'inspiration. Conception de la famille et contestation politique sont étroitement liées dans ce drame. Schiller y dessine deux figures paternelles, celle d'un petit bourgeois, le musicien Miller, et celle d'un aristocrate, ministre du prince régnant, le président de Walter. Miller est père d'une fille, Louise, dont est amoureux le fils du ministre, le jeune Ferdinand. Mais le président de Walter a un autre projet : il veut marier son fils à la favorite du prince, lady Milford. Schiller reprend donc un thème caractéristique de la littérature des Lumières, celui de l'union inégale, qui matérialise la soif de promotion sociale de la bourgeoisie éclairée, son rejet des préjugés de classe. Les deux types de pères campés par Schiller doivent donc être replacés dans le contexte idéologique et politique de l'époque. En même temps on peut s'interroger sur l'idéal paternel prôné par Schiller et sur ses limites.

## I. Père victime et père terrible

Il est indéniable que Schiller a voulu camper deux personnages tranchés, d'un côté, le père bourgeois et, de l'autre, le père aristocrate. Miller incarne plus ou moins les nouveaux pères à la mode rationaliste, tandis que le président de Walter apparaît comme une survivance du passé, le chef de famille despotique d'antan.[3]

---

1 Maurice Daumas : *Le syndrome Des Grieux. La relation père/fils au XVIIIe siècle*. Paris, Seuil, 1990, p. 37.

2 *Ibid.* p. 28.

3 « Ce père, en effet, se présente sous deux formes opposées [...] il est grotesque comme Miller ou terrible comme le Président ; c'est au père grotesque que va l'amour de la jeune fille, alors que le père 'shakespearien' ne suscite que la haine de son fils ; mais le père diabolique est touché par l'issue rédemptrice, alors que le père trop humain en est largement exclu. » (Claude Porcell, « Les signes, le

**- Le père compréhensif**

Miller manque d'autorité. La première scène le montre aux prises avec son épouse, se lamentant sur la relation de sa fille avec le jeune Walter, mais incapable d'y mettre fin :

> J'étais maître chez moi, j'aurais dû surveiller ma fille de plus près et dire rondement son fait au major.[4]

L'hypothétique « j'aurais dû » est caractéristique du discours d'un faible, qui se contente de regretter sa conduite antérieure, mais n'agit pas. Miller est dépassé par les événements. Manifestement, il n'est craint ni de sa femme, ni de sa fille. Il crie et tempête sans résultat, traite sa femme « d'infâme entremetteuse »[5], mais n'inspire de peur à personne, pas même à sa fille qui, devant ses parents, avoue son amour pour Ferdinand et son incapacité à l'oublier :

> Je vous comprends, mon père, je sens votre reproche pénétrer comme un couteau dans ma conscience, mais il est trop tard. Je ne sais plus prier, père. Ferdinand et le ciel s'arrachent mon âme saignante...[6]

Louise traite moins son père en chef de famille qu'en confident. Schiller dissocie image paternelle et autorité. Il campe un père impuissant.

Plusieurs éléments renforcent cette image. A maintes reprises, Miller fait allusion à sa situation obscure, à la honte que pourrait ressentir sa fille d'avoir pour père un simple joueur de violon[7]. Cette position sociale subalterne sape sa crédibilité au sein du foyer.

Miller emploie en outre un langage familier, imagé et fréquemment truculent, qui supprime toute distance avec ses interlocuteurs. De plain-pied avec eux, il ne leur en impose pas. Il fait preuve de bon sens populaire, comme le prouve cet avertissement lancé à sa femme :

> Quand bien même, dans tous les arbres de ton jardin, tu parviendrais à mettre un oeil à chaque trou de noeud dans les branches et à monter la garde devant chaque gouttelette du sang qui anime nos deux tourtereaux, eh bien, à ton nez il saurait encore te l'enjôler et trouverait moyen de lui faire un enfant. [...] un homme est un homme. J'en sais quelque chose.[8]

Schiller souligne le côté plébéien, spontané de son personnage. Il lui prête la fraîcheur

---

mal et l'histoire dans le théâtre de jeunesse de Schiller », in *Etudes Germaniques*, 34e Année, N° 1, Janvier-Mars 1979, p. 32)

4 Schiller, *Intrigue et amour*. Texte traduit et présenté par Robert d'Harcourt, Montaigne, Aubier, acte I, scène 1, p. 4.

5 *Id.*

6 *Ibid.* I, 3, p. 11.

7 *Ibid.* I, 1, p. 4.

8 *Ibid.* I, 1, p. 3.

d'imagination et l'inventivité du peuple, sensibles dans l'originalité des images employées et la trivialité pleine de verdeur de certaines formulations. Tel quel, Miller apparaît comme un homme vrai, qui dit ce qu'il pense et dont la rustique simplicité n'inspire pas la crainte. Il ne correspond pas vraiment au père éclairé, au sens où l'entendaient les rationalistes. Son inculture lui inspire une sainte horreur pour les romans que lit sa fille : « Au feu tout ce fatras! »[9], déclare-t-il.

En outre, il est plutôt conservateur. Il défend la morale traditionnelle, la vertu et même l'immobilisme social. Il est objectivement l'allié du système politique en place et projette d'aller avertir le père de Ferdinand. Il imagine le discours qu'il lui tiendra :

> Votre fils a jeté son dévolu sur ma fille ; ma fille n'est pas digne d'être sa femme, mais elle m'est trop précieuse pour être sa catin, un point c'est tout. Je m'appelle Miller.[10]

Ce discours faussement combatif révèle toute son impuissance. D'abord Miller envisage de jouer le rôle peu reluisant de délateur. En outre, il ne remet aucunement en cause la hiérarchie sociale, parce qu'il n'est pas en mesure de le faire. Terrorisé par le pouvoir dont disposent les grands, il ne sait comment empêcher la déchéance de sa fille. C'est pourquoi il cherche un allié dans son pire ennemi, le président, ce qui témoigne de son désarroi. Et encore s'agit-il d'un discours qu'il envisage de lui tenir, mais qu'il se contente de prononcer devant sa femme. Il n'adopte un ton combatif que parce qu'il se situe dans une perspective hypothétique.

Paradoxalement, sa fille tient des propos plus révolutionnaires que les siens. Elle évoque l'avènement d'une société sans classes :

> Lorsque s'écrouleront les barrières qui séparent les hommes, lorsque se détacheront de nous les gaines exécrées dans lesquelles nous enferment les castes, lorsque les hommes ne seront plus que des hommes, alors, oh ! alors, je n'apporterai avec moi que mon innocence et ma pureté.[11]

La fille fait preuve d'une plus grande maturité politique que le père. Les rôles sont inversés. Dans le domaine intellectuel, elle dépasse son père, qui, pour cette raison, n'a que peu d'influence sur elle.

Miller ne correspond donc que partiellement au type du « nouveau père ». Chez lui manque l'arrière-plan idéologique. Son comportement n'est pas motivé par une réflexion sur des principes d'éducation inspirés du rousseauisme. Il est un père moderne sans le vouloir ni le savoir, dans la mesure où il est dépouillé de l'attribut essentiel du père traditionnel : l'autorité. Il n'use pas de contrainte à l'égard de sa fille, mais discute avec elle, tente de la convaincre. Chez lui l'autorité est remplacée par l'amour, caractéristique essentielle de la nouvelle tendance éducative :

---

9 *Ibid.* I, 1, p. 4.
10 *Ibid.* I, 1, p. 5.
11 *Ibid.* I, 3, p. 12.

> Louise, mon précieux enfant, mon bel enfant, prends ma vieille tête usée par les ans, prends tout, tout!... Mais le major, Dieu m'est témoin qu'il n'est pas en mon pouvoir de te le donner. [12]

Il incarne les pères permissifs, en adoration devant leur progéniture, incapables de rien lui refuser. Il résulte de sa déclaration que Louise a été une enfant gâtée, élevée dans un climat de liberté. Schiller souligne donc l'antinomie entre amour et autorité. Pour être aimé, il ne faut pas faire peur, ni vouloir être obéi. L'impuissance sociale de Miller, qui ne peut aller contre les préjugés de classe et donner à sa fille un époux noble, se double d'une impuissance familiale. Il ne peut obtenir d'elle qu'elle renonce à voir le major.

Son seul moyen d'action, c'est précisément l'amour : l'amour qu'il ressent et celui qu'il inspire. Il exerce ainsi une pression morale, comme le démontre la fin de la pièce. Louise désire se suicider. Son père la détourne de sa résolution en lui montrant l'étendue de son affection et de sa douleur :

> Tiens voici un couteau... perce-toi le coeur et en même temps le coeur de ton père ![13]

Il lui donne le couteau et affecte de la laisser libre, mais utilise sa tendresse comme moyen de chantage. Luise, bouleversée, se laisse fléchir :

> Dire que la tendresse d'un père est une contrainte plus barbare que la rage des tyrans.[14]

L'amour est plus despotique que les méthodes de force, car il sape la résistance intérieure, il attendrit et émeut, il obtient l'adhésion psychologique de l'autre, alors qu'une contrainte extérieure stimule et légitime sa capacité de refus.

Dans ces conditions, l'autorité ne s'exerce plus directement, par des ordres ou des interdits, mais insidieusement, par la persuasion, par le biais de l'affectivité. Il s'agit de toucher, d'éveiller la pitié, la tendresse de l'être aimé, et ainsi d'affaiblir sa volonté. C'est donc une autre logique qui se met en place : la logique des sentiments réciproques remplace celle des droits conférés par la loi. A certains égards, Miller est plus habile que Walter.

**- Le père despotique**

Ce dernier incarne les pères d'autrefois. Il est associé à la terreur. Qualifié de « père abominable »[15] par Ferdinand, il inspire une véritable épouvante à Louise : « Oh, que je le crains, ce père ! »[16], « Tu viens de prononcer un nom effroyable... ton père? »[17] Ailleurs il est question de son « regard terrible »[18]. Lui-même déclare vouloir tirer de l'affront subi

12 *Ibid.* I., 3, p. 12.
13 *Ibid.* V, 1, p. 112.
14 *Id.*
15 *Ibid.* I. 7, p. 23.
16 *Ibid.* I, 3, p. 15.
17 *Ibid.* II, 5, p. 47.
18 *Ibid.* I, 7, p. 27.

« une satisfaction effroyable »[19]. Il fait valoir ses droits pour s'imposer à son fils. Il le convoque, quand il veut lui parler : « Hélas ! c'est bien un ordre qu'il me faut donner quand il me prend envie de jouir de la vue de mon fils »[20]. Paradoxalement, il s'en plaint. Il reproche à son fils de ne pas l'aimer : « Tu me fuis »[21]. Il réclame de l'affection, alors que lui-même utilise la force, sans mesurer l'antinomie entre ces deux attitudes.

L'autorité paralyse et détruit l'amour. Walter ravale son fils au rang de marionnette. Il emploie avec lui le plus souvent la forme impérative : « Allons viens, embrasse-moi, Ferdinand! » [22] Or, l'amour ne se commande pas. De même, il lui ordonne de se rendre chez lady Milford :

> Tu seras chez lady Milford aussitôt que le mot d'ordre aura été donné... Nous allons bien voir si un entêté de fils me fera plier. [23]

Il se situe donc aux antipodes de Miller. Sa haute position sociale de favori et de conseiller du prince renforce son autoritarisme. Il ne tolère pas la discussion, ne demande pas à son fils son avis sur le mariage qu'il projette pour lui, mais lui impose ses décisions. Cette union répond à son propre intérêt et non pas à celui de son fils. Il s'agit pour lui de préserver son influence auprès du prince :

> Tu n'ignores pas, Wurm, à quel point mon crédit est lié à l'influence de lady Milford, et que mes plus puissants ressorts à la Cour prennent leur point d'appui sur les passions du prince. Le duc cherche un mari pour la Milford. Un autre peut survenir, conclure le marché, capter avec la dame la confiance du Prince, se rendre indispensable auprès de ce dernier. Afin donc que le Prince reste dans les liens de ma famille, mon fils Ferdinand doit épouser la Milford...[24]

Walter est présenté comme le parfait courtisan, pur produit d'un monde d'intrigues où il s'agit de conserver à tout prix une faveur princière, par essence très fluctuante. Il considère donc son fils comme une pièce maîtresse dans sa stratégie d'éviction des concurrents. Pour garder son pouvoir sur le prince, il abuse de son pouvoir sur son fils. Walter est non seulement un père autoritaire, mais un père dénaturé.

Ferdinand se voit finalement acculé à utiliser envers lui des méthodes analogues aux siennes. Il exerce un chantage, en le menaçant de publier ses malversations et ses crimes, s'il fait arrêter Louise : « Je vais me charger de raconter dans toute la résidence une histoire intitulée : comment on devient Président ! »[25] Il se retourne contre son père, et, à son tour, emploie l'intimidation.

L'intention fortement didactique perce à travers ce tableau à charge. Schiller est

19 *Ibid.* II, 6, p. 53.
20 *Ibid.* I, 7, p. 22.
21 *Id.*
22 *Id.*
23 *Ibid.* I, 7, p. 27.
24 *Ibid.* I, 5, p. 18.
25 *Ibid.* II, 7, p. 56.

d'autant plus négatif qu'à travers le président de Walter il vise l'absolutisme politique. Il présente ce type de père autoritaire comme le produit d'un système politique coercitif, fondé sur les abus et les cabales.

Au sommet de la hiérarchie, c'est le prince qui symbolise le mauvais père par excellence et ensuite déteint sur ses sujets. C'est lui qui, le tout premier, trahit sa mission paternelle envers son peuple. Au lieu de le protéger, il l'exploite. Il vend des soldats à l'Angleterre pour qu'elle les utilise dans sa guerre contre l'indépendance des Etats-Unis, et tire des jeunes filles des satisfactions sexuelles. « Chair à plaisir ou chair à canon, c'est le double et seul aspect sous lequel le prince envisage ses sujets. L'exercice du 'droit divin ' se confond avec l'activité du négrier ou du proxénète[26]» :

> La volupté des grands de ce monde est une hyène insatiable qui va cherchant des victimes à sa faim dévorante... elle avait exercé déjà d'affreux ravages dans ce pays... elle avait séparé le fiancé de la fiancée... déchiré le lien divin des unions régulières, détruit ici le tranquille bonheur d'une famille... ouvert plus loin un jeune coeur candide à la contagion hideuse de la peste du vice. [27]

Ce discours accusateur, prêté sans grande vraisemblance à lady Milford, s'inscrit tout à fait dans la veine schillérienne d'une moralisation un peu grandiloquente. Il s'agit de dénoncer, au nom de vertus bourgeoises et familiales, la corruption des moeurs qui règne dans la noblesse. Famille et débauche constituent deux pôles, que le manichéisme schillérien oppose l'un à l'autre, en un violent contraste. Louise n'ose pas aller demander à son souverain la grâce de son père, car selon Wurm, le secrétaire du président, « il ne le fera pas gratis [...] La personne de la belle suppliante est un prix suffisant. »[28] Le prince instrumentalise ses sujets, de même que Walter instrumentalise son fils.

Tous deux se comportent en proxénètes. Le prince exploite ses sujets pour son plaisir. Walter veut prostituer son fils, en lui imposant le rôle de mari complaisant, afin de le faire servir à sa propre gloire. Schiller qui rêve d'un état patriarcal, dans lequel existeraient des liens filiaux entre citoyens et gouvernants, incarne dans ce prince dépravé et sans scrupule le père mercenaire et indigne, ce qui est une façon de discréditer l'absolutisme.

Le président, copie conforme de son maître, fait preuve de la même immoralité et de la même insensibilité. Il n'est donc pas étonnant de le voir couvrir et favoriser le libertinage du prince. Ainsi est soulignée son indignité à exercer une tâche éducative. A ses yeux, Louise, la petite bourgeoise, ne peut être destinée qu'à servir de passe-temps au jeune noble ; c'est dans l'ordre des choses :

> Que mon fils fasse la cour à une misérable petite bourgeoise, qu'il lui conte fleurette, et même, mon Dieu, qu'il affecte des sentiments qu'il n'éprouve pas, ce sont là choses que j'estime

---

26 Robert d'Harcourt, *La jeunesse de Schiller*, Plon, Paris, 1928, p. 312.

27 *Intrigue et amour*, *op. cit.* II, 3, p. 4.

28 *Ibid.* III, 6, p. 77.

possibles et même pardonnables.[29]

La femme est une « monnaie de roulement qui passe de main en main, au service du calcul politique, le fils de famille épousant 'les restes' du prince ; le petit bourgeois, les restes du fils de famille[30]. » Schiller stigmatise l'amoralisme des grands, dont Walter constitue le prototype. Il met l'accent de façon caricaturale sur son cynisme, son incrédulité devant les sentiments sincères.

C'est pourquoi Walter conçoit la paternité en termes de droits, de pouvoir. Il rappelle à Ferdinand ses devoirs : « Est-ce là le respect que tu me dois »[31]? Il empêche toute spontanéité dans leurs relations, tout élan du coeur. Ferdinand se sent même menacé par lui dans sa vie. Il le considère comme un dangereux ennemi : « Le droit paternel est un mot qui porte loin... Le crime même peut se cacher dans ses plis. »[32] Les droits du père sur le fils faussent et empoisonnent leurs relations. Ils instaurent un rapport de domination qui entraîne la méfiance et la crainte du dominé. Ferdinand a en outre honte de son père, qui a éliminé son devancier par un meurtre : « J'espère que ce n'est pas pour moi mon père?... J'espère que ce n'est pas sur moi que doit tomber le reflet sanglant de ce forfait? »[33] Il est entraîné dans une complicité, une collusion objective qu'il n'a pas voulue. Le lien biologique qui les unit et qui ne peut être nié, devient une chaîne lourde à porter, un fardeau compromettant.

Schiller pousse donc la mésentente père/fils jusqu'à un paroxysme de haine. Il laisse entrevoir un obscur fond de concurrence que la psychanalyse et, en particulier, Freud, ont plus tard analysé. Walter veut maintenir et conforter sa position. Il ne pense aucunement à laisser sa place à son fils. Cette union infamante qu'il lui réserve remplit donc un double but : elle le sert et, en même temps, déconsidère son fils, l'empêche de s'émanciper et de conquérir une crédibilité dans la société. Ferdinand souligne l'avilissement qui en résulterait pour lui : « De quel front paraîtrais-je devant le monde? Devant le Prince? Devant la courtisane elle-même qui laverait dans ma honte la tache de son honneur »[34]? Ce mariage doit sceller sa dépendance et son infériorité par rapport à son père. C'est un moyen de le placer définitivement sous tutelle. Walter apparaît comme un père abusif, qui, au nom de ses droits paternels, refuse de se conformer à la loi de la vie. Il refuse d'admettre la succession des générations, mais se cramponne à ses prérogatives.

Il manigance donc une sombre intrigue avec Wurm, dont le nom ne signifie pas par hasard « ver de terre », pour détacher Ferdinand de Louise. Il s'agit de faire croire au jeune homme que sa bien-aimée le trompe avec un fantoche, le Maréchal de Cour von Kalb. Les parents Miller sont arrêtés. Wurm terrorise Louise et lui extorque une lettre compromettante à von Kalb contre une promesse de libération de son père, tout en lui faisant prêter serment de ne pas révéler dans quelles conditions elle a été écrite. Cette machination relativement complexe et invraisemblable, bien dans la veine pathétique et outrancière du *Sturm und Drang*, constitue le ressort essentiel de la pièce. Elle est destinée à mettre en valeur le côté calculateur et manipulateur de Walter. Il se comporte en *deus ex machina* et traite les êtres

29 *Ibid.* I, 5, p. 16.

30 Robert d'Harcourt, *La Jeunesse de Schiller*, *op. cit.* p. 313.

31 *Intrigue et amour*, *op. cit.* I, 7, p. 27.

32 *Ibid.* II, 5, p. 49.

33 *Ibid.* I, 7, p. 23.

34 *Ibid.* I, 7, p. 25.

humains comme des marionnettes.

Or le dénouement démontre que sa ruse se retourne contre lui et que les comportements humains échappent à toute planification. Ferdinand ajoute certes foi à cette lettre incroyable, mais, en décidant de tuer Louise et de se suicider, il n'agit pas comme prévu. Le manipulateur se retrouve dans la situation de l'apprenti sorcier. Son cynisme l'a rendu incapable d'envisager jusqu'à quelles extrémités une passion déçue pouvait mener. Schiller procède là à une démonstration par l'absurde de la nocivité du principe d'autorité et des droits qu'il donne aux parents sur les enfants.

Il est donc évident qu'il prône une transformation de la relation entre parents et enfants, dans laquelle il voit un reflet de la relation entre l'Etat et les citoyens. Il veut substituer au rapport hiérarchique un rapport d'égalité, à la notion de devoir celle d'amour. L'enfant est, dans cette perspective, considéré comme un être majeur et indépendant, capable de défendre son point de vue devant son père, écoutant et suivant ses conseils, non parce qu'il le doit, mais parce qu'il le veut. A cet égard, Schiller subit très visiblement l'influence de Rousseau. Il ne fait pas oeuvre de novateur. Là où il témoigne de son originalité, c'est précisément dans sa façon de nuancer ces portraits paternels et d'établir au fond certaines similitudes entre ces deux pères.

## II. Préjugés anti-féministes

Le conservatisme de Schiller apparaît surtout dans la place qu'il réserve à la femme. Il a écrit là une pièce d'hommes destinée à des hommes. La femme y est dévaluée, qu'elle soit présente sous les traits de la mère, de l'amoureuse, ou dans les rapports de la fille avec son père. Il faut remarquer que le président von Walter n'a pas d'épouse. On peut supposer qu'il est veuf. Cette absence de mère explique la psychologie de Ferdinand, sa violence et son manque de perspicacité devant les sentiments de Louise. Quant à cette dernière, elle a assurément une mère, mais ne trouve auprès d'elle aucun secours.

### - La mère bornée et gênante

La bêtise de Madame Miller est soulignée de façon réitérée. C'est elle qui dévoile au secrétaire Wurm l'intrigue entre sa fille et Ferdinand. Flattée par cette liaison amoureuse, elle s'abandonne à des rêves de grandeur, dont elle ne mesure pas l'irréalisme. Une indication scénique mentionne : « Mme Miller *sourit sottement, en se donnant des airs* »[35]. Miller la fait taire sans ménagement : « Va-t-en au diable, infâme proxénète »[36]! Plus loin, devant Wurm, il la rabroue vertement : « Ma femme est bête comme une oie. [...] Veux-tu bien clore ton bec ? Veux-tu recevoir un coup de mon violoncelle sur ta boîte à cervelle ? Qu'est-ce que tu peux bien savoir ? »[37] Et il enjoint à sa femme de retourner à sa cuisine. Par la suite, il lui adresse la menace suivante : « Veux-tu que je te casse bras et jambes, vieille radoteuse ? »[38] Il est évident que Schiller veut introduire un élément de comique et pratiquer le mélange des genres, tel que le prônent les nouvelles théories dramatiques en vogue à

35 *Ibid.* I, 1, p. 6.
36 *Ibid.* I, 1, p. 4.
37 *Ibid.* p. 7.
38 *Ibid.* p. 8.

l'époque. Il intitule d'ailleurs sa pièce « drame bourgeois ». Il exploite donc le comique de situation résultant de la mésentente entre époux et retrouve la veine populaire de la farce.

Cependant, par delà cette volonté humoristique, se profile une position de principe. La pièce insiste beaucoup sur les limites intellectuelles de Madame Miller. Wurm l'appelle « la sottise incarnée »[39]. On peut donc observer chez Schiller une volonté délibérée d'escamoter le rôle de la mère en tant qu'intermédiaire entre le père et les enfants, de lui dénier toute fonction réconciliatrice et adoucissante. Le seul pilier de la famille est le père. Madame Miller est présentée comme un personnage encombrant, qui aggrave la situation par sa maladresse et sa vanité déplacée.

Elle se trouve d'ailleurs escamotée à la fin de la pièce. Arrêtée avec son mari, celui-ci seul réapparaît au dénouement. On ne sait trop ce qu'elle est devenue. Son sort importe peu et ne préoccupe guère les autres protagonistes. Miller tient surtout à retrouver sa fille, et la fille à faire libérer son père. Devant l'échec de son amour, Louise envisage un temps de se suicider. Finalement, elle y renonce par affection pour son père, et lui demande de quitter définitivement le pays. Miller est d'accord, mais bizarrement, il ne fait pas mention de sa femme. Il envisage de partir seul avec sa fille :

> Allons où tu voudras, ma fille. [...] Je mettrai en musique sur la guitare l'histoire de ton chagrin ; je chanterai la chanson de la fille qui pour honorer son père s'est déchiré le coeur... Nous chanterons cette ballade de porte en porte, en mendiant notre pain. [40]

Miller remplace l'épouse par la fille. Et cette perspective répond à un désir profond, qu'il avait déjà évoqué auparavant : « Pour moi, je prends ma fille avec moi et passe avec elle la frontière »[41]! Non seulement la mère ne sert pas d'intermédiaire, mais elle apparaît comme une gêneuse dont il faut se débarrasser. Le jeune Schiller dévalue la femme âgée, probablement parce qu'elle n'est plus susceptible d'inspirer du désir.

**- La femme mise sous tutelle**

Certes, toutes les femmes de la pièce ne sont pas présentées sous ce jour négatif. Cependant, elles ne s'évadent guère des types littéraires. Louise, âgée de seize ans, correspond au type de l'ingénue[42], de la jeune première, placée dans une position de sujétion par rapport aux hommes. Lui est opposée, en la personne de lady Milford, la courtisane. Comme Goethe dans son *Götz*, Schiller sépare les jeunes femmes en deux catégories : la pure jeune fille et la femme fatale. Il faut remarquer que lady Milford a perdu son père. Schiller adopte donc les préjugés de son époque. A ses yeux, une femme doit avoir un protecteur, père ou mari. Seule, elle ne sait se conduire et se trouve vouée à la débauche. Lady Milford explique ainsi qu'elle soit devenue la maîtresse du prince :

---

39 *Ibid.* p. 19.

40 *Ibid.* V, 1, p. 113.

41 *Ibid.* II, 4, p. 46.

42 Selon Robert d'Harcourt, « c'est le modèle éternel du 'Mädel' rougissant, du 'Backfisch' (romantisme, lecture) de l'Allemagne du Sud. » (*La Jeunesse de Schiller, op. cit.*, p. 319)

> Malade... sans nom... sans protection et sans fortune... orpheline étrangère, je parvins à Hambourg. [...] Mon coeur brûlait du désir de rencontrer un coeur... je me laissai aller sur le coeur du duc.[43]

Il s'agit d'un tableau conventionnel, dans le style de la littérature larmoyante. Schiller veut faire pleurer sur le sort de la courtisane. Il a réuni les clichés du genre pour expliquer la déchéance de son héroïne. Or, il mentionne en bonne place la solitude, l'absence d'un soutien masculin. Il associe à cette thématique celle du rachat de la courtisane. Une fois de plus, c'est un homme qui détermine cette conversion. Ferdinand en est le moteur.

De même, lorsque Louise tient tête à la grande dame, son courage et la hardiesse de sa pensée sont attribués à un homme, son amant. Lady Milford y discerne l'empreinte de Ferdinand :

> Cette grandeur d'âme, tu ne l'avais pas dans le coeur en naissant et elle est trop juvénile pour que tu la puisses tenir de ton père. Ne me mens point, c'est un autre maître que j'entends parler par ta bouche...[44]

Cette affirmation dénie à Louise toute personnalité. Schiller conçoit la femme comme un être dépendant. Dans une perspective typiquement masculine, il fait de Ferdinand le Pygmalion de Louise, celui qui lui insuffle la force de son jugement. Les propos qu'il prête à lady Milford sont foncièrement misogynes puisqu'ils expliquent les qualités morales de Louise par les deux hommes qui ont compté dans sa vie : son père et son amant. Il s'agit d'une vision réductrice. La femme est présentée comme une créature sous influence qui a besoin pour mûrir et grandir spirituellement de la tutelle masculine. Elle apparaît comme un être immature et malléable que son amant doit modeler. Schiller donne donc de Louise une image passive.

Malgré quelques déclarations générales assez audacieuses, où elle dénonce les inégalités sociales, elle adopte concrètement une attitude plutôt timorée et très respectueuse de l'ordre établi. Lorsque Ferdinand lui demande de le suivre, elle refuse en invoquant d'abord son amour pour son père : « J'ai un père dont le seul bien est sa fille unique... un père qui demain aura soixante ans et qui est assuré d'encourir la vengeance du président. »[45] Ainsi la relation affectueuse avec le père fonctionne comme un frein. D'une certaine manière, l'excuse invoquée met en valeur une des dérives des nouveaux rapports avec les parents. L'amour qu'ils inspirent devient contraignant. Cependant, Ferdinand propose d'emmener dans leur fuite le vieux Miller. Comme toujours, la mère est la grande oubliée.

Alors, étrangement, Louise se retranche derrière l'autorité de l'autre père, du président von Walter : « Je veux rendre à un père le fils qui s'évade... Je veux renoncer à une alliance qui ébranle et disjoint la charpente du monde social et renverse les lois de l'ordre éternel... C'est moi la criminelle. »[46] Louise s'abîme dans une humilité assez surprenante. On

43 *Intrigue et amour*, *op. cit.* II, 3, p.40.

44 *Ibid.* IV, 7, p. 98.

45 *Ibid.* III, 3, p. 70.

46 *Ibid.* III, 3, p. 71.

ne voit pas très bien en quoi elle est criminelle, ni en quoi elle menace « l'ordre éternel ».[47] En tout cas, comme son père précédemment, elle se fait l'alliée de Walter et soutient avec empressement une organisation sociale qui l'opprime. Ainsi, l'absolutisme n'a-t-il pas de meilleurs partisans que les petits bourgeois pusillanimes.

Cependant, il n'est pas sûr que Schiller veuille dénoncer la passivité de Louise[48]. Il lui attribue conservatisme et rigorisme moral[49], car ces éléments font partie de l'image de réserve et de pudeur qu'une jeune fille doit donner. Paradoxalement, lui, le contestataire, dénie à la femme le droit à l'opposition politique et à l'émancipation au nom d'une certaine conception archaïque de la féminité rimant avec douceur, faiblesse, timidité et inaction. A ses yeux, la femme est par définition soumise. C'est pourquoi, même dans le domaine politique, il lui refuse la possibilité de se rebeller. La révolte est pour lui une affaire d'hommes. Une femme qui refuse de se plier aux règles et préceptes de son milieu, fussent-ils arbitraires, lui est suspecte. Selon un a priori masculin simpliste, il assimile chez la femme audace politique et dévergondage.

Lady Milford tient des propos significatifs :

> Nous autres, femmes, n'avons le choix qu'entre commander ou servir, mais la plus haute volupté donnée par le pouvoir n'est qu'une bien misérable compensation quand le bonheur plus haut d'être les esclaves de l'homme que nous aimons nous est refusé ![50]

Ce n'est pas un hasard si Schiller a prêté cette déclaration à une femme qui exerce précisément une certaine influence politique, mais qui est aussi entretenue. A ses yeux, l'un et l'autre vont de pair : la femme ne peut jouer un rôle dans la société sans compromission sexuelle. Schiller se fonde à cet égard sur le spectacle des maîtresses de princes ou de rois, fréquent à son époque, mais manque totalement d'esprit d'innovation et d'anticipation. Il reste englué dans la tradition.

Lady Milford se renie elle-même et exprime de manière surprenante son aspiration à la subordination amoureuse. Elle dresse même, plus loin, un véritable constat d'échec :

---

47 Selon Benno von Wiese, l'attitude de Louise s'explique par le conflit entre sa piété et le monde bourgeois, représenté par son père : « L'attitude de Louise et le déchirement tragique inévitable qui lui est imposé, s'expliquent par une double obligation : envers l'amour que Dieu lui-même a permis, et envers son père et le monde bourgeois qu'il représente et qui est forcément limité. » (*Friedrich Schiller*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1959, p 198.)

48 Selon Hans-Erich Struck, « la première pensée de Louise concerne son père, la seconde sa propre culpabilité, la troisième son amant. » (Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe*, Interpretation von Hans-Erich Struck, Oldenbourg, München, 1994, p. 59.)

49 Selon Joël Lefebvre, Louise n'est pas un être autonome ; son rigorisme moral la retient de fuir avec celui qu'elle aime, et c'est par fidélité envers le serment qui lui a été arraché qu'elle refuse de révéler la véritable nature de la lettre. Derrière ces comportements rigides, il y a l'attachement au père : pour elle, l'ordre moral, l'ordre familial et l'ordre social forment un tout intangible et sacré. » (*Théâtre allemand 1750-1850*. Eléments pour l'analyse du texte de théâtre. Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 124.)

50 *Intrigue et Amour*, *op. cit.*, II, 1, p. 30.

> La façon puérile dont nous tenons le sceptre, nous autres femmes, ne montre-t-elle pas assez que nous ne sommes bonnes qu'à être tenues en laisse ?[51]

Elle procède à un auto-dénigrement, en rabaissant la femme de pouvoir et en célébrant la femme-esclave. Mais, derrière elle, c'est le dramaturge qui se profile et qui abrite perversement une attitude anti-féministe derrière des prises de position subtilement attribuées à un personnage féminin.

Ainsi le message progressiste de cette pièce se révèle-t-il, après plus ample analyse, partiel. Il laisse subsister un vieux fond de misogynie dû probablement à la jeunesse de Schiller. Le progressisme se situe ailleurs, dans l'évocation d'un arrière-plan pulsionnel et inconscient qui semble préfigurer les analyses freudiennes[52], même si l'on peut s'interroger sur la volonté explicite du dramaturge à dévoiler cet arrière-plan.

## III. Des aperçus psychanalytiques

Paradoxalement, Schiller insiste moins sur la composante éducative et intellectuelle de la relation du père avec sa fille que sur la composante sensuelle.

### - Relations incestueuses entre le père et la fille

Volontairement ou involontairement, le dramaturge confère à ce lien une forte connotation amoureuse. Il ne dépeint pas un amour filial. On apprend que Louise aime son père « passionnément »[53]. Wurm explique qu'elle « n'a que deux côtés vulnérables [...] son père, le major »[54]. La mère est oubliée. Schiller a du mal, semble-t-il, à envisager une affection entre personnes du même sexe, c'est-à-dire une affection dépourvue de composante libidinale. Il confère, en revanche, à l'expression de l'amour filial chez Louise, une forme exaltée[55]. En apprenant l'emprisonnement de son père, elle se lamente en ces termes : « Assurément, outre le major, un autre être était cher à mon coeur »[56].

Le père apparaît comme un rival de l'amant. Il déclare : « Tu as perdu un amant, mais tu as fait un heureux père. »[57] Il se réjouit d'avoir supplanté son concurrent, ce qui projette un autre éclairage sur son refus d'admettre la liaison de sa fille au début du drame. La prudence ne dicte pas seulement son attitude, mais une obscure jalousie.

*A contrario*, on comprend pourquoi le président et son fils ne s'entendent pas. C'est parce qu'ils sont du même sexe et entretiennent un rapport de rivalité. Le président, en

---

51 *Id.*

52 « A partir du quatrième acte, le drame social est en retrait par rapport à une tragédie psychologique fondée sur la méfiance et l'erreur. » (Joël Lefebvre, *Théâtre Allemand, 1750-1850*, *op. cit.* p. 124.)

53 *Intrigue et Amour*, *op. cit.* III, 1, p. 61.

54 *Ibid.* III, 1, p. 60.

55 Selon Benno von Wiese, « Schiller conçoit son personnage dans la perspective morale et sentimentale du 18e siècle [...] [Son] mode de représentation n'est [...] absolument pas réaliste, mais au contraire pathétique. » (*Friedrich Schiller, op. cit.*, p 194.)

56 *Ibid.* III, 6, p. 74.

57 *Intrigue et Amour*, *op. cit.* V, 1, p. 112.

imposant à son fils un mariage de raison, l'empêche de connaître une plénitude amoureuse qu'il n'a lui-même probablement jamais goûtée. Il ne veut pas que son fils soit plus heureux que lui. Ces personnages offrent donc un intéressant domaine d'étude à la psychanalyse, même si elle était ignorée du temps de Schiller.

La sensualité est omniprésente dans la pièce, et affleure dans la verdeur du langage et l'évocation de situations scabreuses. Les deux pères, Miller et Walter, mentionnent crûment les réalités sexuelles. Walter prône cyniquement une adaptation aux moeurs faciles de la cour :

> Que t'importe que le louis que tu empoches vienne tout neuf de la frappe ou sorte de la banque? Console-toi avec les belles dames de l'aristocratie d'ici. Dans notre classe, il est bien rare que sciemment ou non un mariage se conclue sans qu'au moins une demi-douzaine des convives ou des témoins ne soient en état de donner les dimensions géométriques de ce qui sera l'Eden du fiancé.[58]

Le jeune Schiller retrouve la veine égrillarde, le goût du jeu de mots grivois, cher à la farce populaire. Il pratique ainsi le mélange des genres, tel que l'exige le drame bourgeois, car ici le comique s'inscrit dans un contexte tragique. Et le président est rien moins qu'un plaisantin. Ses propos sont donc destinés à dévoiler son cynisme et la corruption du milieu aristocratique. L'amour, qu'il existe entre amants ou entre parents et enfants, est une notion bourgeoise, que méprise la noblesse. En revanche, elle admet et favorise le plaisir sensuel. Schiller, le moraliste, voit là un signe de dépravation.

Pourtant, il dépeint des relations entre le père et la fille qui ne sont pas dénuées d'équivoque. Paradoxalement, tout en paraissant défendre une conception sentimentale et idéale de l'amour à la manière de la littérature larmoyante du XVIII[e] siècle, il y introduit une forte dose de sensualité. L'amour de Miller pour sa fille apparaît progressivement sous un jour non seulement incestueux, mais possessif et presque commercial. Il rejoint celui de Walter pour son fils. Miller compare sa fille à un capital qu'il a amassé et dont il entend bien un jour pouvoir profiter : « La petite est juste ce qu'il faut pour combler tout mon coeur de père... tout mon capital d'amour je l'ai placé sur ma fille »[59]. Il tient un discours de banquier.

Amour et pragmatisme se mêlent étrangement chez lui. Il soumet sa fille à une sorte de chantage :

> Tu étais mon idole. Ecoute, Louise, si dans ton coeur il y a encore place pour les sentiments d'un père... Tu étais mon tout ! Si maintenant tu t'ôtes la vie, ce ne sera plus seulement ton propre bien que tu dissiperas ; moi aussi, j'ai tout à perdre ; tu le vois, mes cheveux commencent à blanchir. Le temps vient peu à peu pour moi, le temps où nous autres, pères, nous aimons jouir du capital que nous avons amassé dans le coeur de nos enfants... Ce capital, veux-tu me le dérober,

58 *Ibid.* I, 5, p. 17.

59 *Ibid.* V, 3, p. 119.

Louise ? [60]

Cette déclaration se caractérise par deux sortes de langages, tout aussi inappropriés l'un que l'autre, d'une part, un langage pathétique marqué par l'enflure et l'hyperbole (« mon idole », « mon tout »), qui donne à cet amour une connotation incestueuse, et d'autre part un langage pragmatique et commercial, s'articulant autour de ce terme financier de capital, et donc en décalage complet par rapport au précédent.

Il en résulte que l'attachement de Miller pour sa fille est violent, exclusif, et se rapproche de celui d'un propriétaire pour un objet de valeur acquis chèrement. Miller exprime une conception utilitaire de la relation père/fille. Il veut tirer profit de son enfant. On retrouve paradoxalement ici la conception de la femme objet, monnaie d'échange qui a cours dans l'aristocratie. Miller présente sur ce point une analogie avec Walter qui lui aussi entend que son fils le dédommage des efforts qu'il a fournis pour s'élever dans la hiérarchie sociale et qu'il prétend avoir accomplis pour lui : « C'est donc ainsi que tu me paies de mes nuits sans sommeil ? Et du souci constant qui m'use ? »[61] Lui aussi emploie une terminologie d'homme d'affaires, comme le marque l'utilisation du verbe « payer ».

Dans cette optique, le père est créancier et l'enfant placé en position d'éternel débiteur. L'aristocrate corrompu par les constantes intrigues de palais et le petit bourgeois humilié par les grands ont sur ce point la même approche. La différence, c'est que Ferdinand regimbe contre une telle conception, alors que Louise l'accepte et se laisse convaincre. En somme, ce qui est choquant dans la relation d'un père à son fils ne l'est plus lorsqu'on a affaire à une fille. En établissant une telle distinction, Schiller laisse affleurer une fois de plus un a priori misogyne. Il existe, chez lui, un fossé entre un progressisme affiché et un conservatisme évident dans son approche des rapports homme/femme.

**- Un monde d'hommes**

Assurément, il dénonce l'exploitation sexuelle que fait subir le prince à ses sujettes. Cependant, il ne semble pas condamner le comportement despotique de Miller ou de Ferdinand à l'égard de Louise, mais plutôt le présenter comme normal.

En apprenant la prétendue infidélité de sa fiancée, Ferdinand décide de la tuer parce qu'il estime avoir un droit de propriété sur elle. Par deux fois, il affirme qu'elle lui appartient : « Justicier du monde, ne me la réclame pas ! Elle est à moi, cette jeune fille ; j'ai abandonné pour elle tout ton vaste monde [...] La jeune fille est à moi, j'ai été jadis son dieu ; je suis maintenant son démon ! [...] Oui, j'accepte tout : l'éternité tout entière passée avec elle, attachés tous deux sur la même roue de damnation »[62]. D'une certaine manière, il commet la même erreur que son père, même si ses mobiles en sont tout différents. Il instrumentalise Louise, il la considère comme un objet[63]. Il ne respecte pas sa liberté mais

60 *Ibid.*V, 1, p. 110.

61 *Ibid.* I, 7, p. 23.

62 *Ibid.* V, 4, p. 89.

63 Selon Benno von Wiese, il faut se garder d'interpréter cette oeuvre à partir de concepts modernes, mais rester fidèle au contexte historique et idéologique de l'époque. Au sujet de l'attitude de Ferdinand envers Louise, il écrit : « Le jeune Schiller aurait assurément été très étonné, qu'un tel comportement puisse être interprété comme le ravalement du partenaire au niveau d'un objet. » (*Friedrich Schiller*, *op. cit.* p. 195).

s'arroge un pouvoir sur sa vie. Il applique en outre une logique comptable et procède à un marchandage avec Dieu, en monnayant le meurtre, qu'il compte perpétrer, contre l'abandon de son âme à Satan.

Il le monnaie également avec Miller, à qui il remet avant d'exécuter son dessein, une bourse remplie d'or. Il semble ainsi lui acheter sa fille. Sur ce point, Schiller souligne la fascination qu'exerce l'or sur Miller :

> Miller *(sautant en l'air, comme s'il était à demi-fou de joie).* - Tout cela est donc à moi, à moi, avec la volonté et de l'aveu du bon Dieu.[64]

Le vieil homme témoigne de cette cupidité, qui marque également quelque peu son amour paternel. Certes, il ne sait pas ce que paie cet argent. Il envisage d'exaucer avec cette somme tous les voeux de sa fille et de lui donner une éducation de dame. Il rêve de promotion sociale : « Et je veux que la petite apprenne le français à fond et qu'elle sache danser le menuet et chanter et qu'on le lise dans les journaux. »[65] Ce rêve n'a rien d'éthéré. Il met en valeur le prosaïsme du père Miller.

Celui-ci, après le meurtre de sa fille, jette assurément la bourse aux pieds de Ferdinand : « Garde ton or maudit ! Voulais-tu avec cet or m'acheter mon enfant ? » Mais Ferdinand insiste : « Il faut lui conserver cet argent... C'est l'acquittement de mon affreuse dette »[66]. La mort des héros se déroule donc sur un fond de tractations commerciales. C'est pourquoi cet or donné par l'amant au père projette sur toute la scène un éclairage douteux et inquiétant. Il revêt ici son symbolisme satanique habituel, devient signe de collusion avec les forces du mal.

De plus, il révèle une déviation morale chez Ferdinand, cherchant à remplacer par de l'argent la perte de l'être cher. Louise apparaît donc comme un bien de consommation dont les hommes se disputent la propriété. Il existe une certaine collusion entre ceux-ci. Ferdinand adopte un comportement qui se rapproche dangereusement de celui du prince. Ce dernier viole les jeunes filles ; il fait pire, il les tue.

Schiller met donc en évidence la présence chez ses personnages masculins de sentiments violents et possessifs ataviques. Il montre son héroïne victime de la misogynie ambiante et d'un rapport de forces qui lui est défavorable. Être faible, elle subit la loi des hommes. Elle n'a d'alternative qu'entre son père et son amant. Il n'est cependant pas sûr que le dramaturge veuille stigmatiser une telle situation ni militer en faveur de l'émancipation féminine, même s'il s'agit d'un thème cher aux *Stürmer und Dränger*. Déjà, dans son précédent drame de jeunesse, *Les Brigands*, il campait un héros qui finissait par assassiner sa fiancée. Il s'agit d'un thème récurrent qui le fascine. Il associe la femme et la mort, une mort donnée par l'amant, ce qui matérialise sa totale sujétion, son statut d'objet livré à la volonté de son propriétaire, une mort qui apparaît comme une parodie tragique de l'acte sexuel. Tout imprégné des théories du *Sturm und Drang*, il veut dépeindre des passions paroxystiques et destructrices. Et il ne condamne pas vraiment ce droit de propriété que s'arroge l'amant sur sa bien-aimée.

---

64 *Intrigue et Amour*, *op. cit.* V, 5, p. 123.

65 *Ibid.* V, 5, p. 124.

66 *Ibid.* V, scène dernière, p. 137.

Ferdinand a certes quelques scrupules, mais bizarrement il les ressent vis-à-vis du père : « Sa fille unique !... Sens-tu tout ce que cela veut dire, assassin ? ... Sa fille unique, meurtrier ! »[67] Là encore se fait jour une conception tribale et primitive de la femme, enjeu de transactions entre individus mâles. Louise apparaît comme un être humain de seconde catégorie. Sa mort devient une affaire d'hommes. Or Ferdinand est présenté dans la pièce sous un jour positif. Ainsi, Schiller légitime son comportement. Certes, il met en valeur sa démesure et sa violence. En même temps, ces défauts sont minimisés, car ils apparaissent comme la conséquence de qualités telles que pureté, loyauté, refus des compromissions. Ferdinand est portraituré sous les traits du jeune premier incorruptible et passionné. D'une certaine manière, il fait figure d'idéal[68], digne d'être imité.

Et pour le rendre plus touchant, Schiller lui confère, avant tout, les traits d'une victime de l'absolutisme et des combinaisons de son père. Il lui prête des propos qui atténuent sa propre culpabilité et la font porter à son entourage : « Ma vie m'a été volée. »[69] Il rejette la responsabilité de son crime sur son père. Il désigne à Miller le coupable : « Je suis innocent... C'est celui-ci que tu as à remercier ! »[70] Sa mort, par laquelle s'achève la pièce, prend une valeur expiatoire. Elle le lave de toute culpabilité et lui donne l'auréole du martyr. Schiller, qui à l'époque de la composition du drame, n'avait pas vingt-cinq ans, semble donc, malgré ses convictions progressistes, prisonnier de préjugés masculins. Ceux-ci se manifestent à l'évidence dans la dépendance à laquelle il réduit son héroïne vis-à-vis de ses partenaires masculins, qu'il s'agisse du père ou de l'amant.

Cependant, il est indéniable que le dénouement délivre un message en faveur d'une nouvelle approche de la paternité. On assiste à la conversion du père terrible. Il perd son attribut essentiel : l'autorité, et acquiert celui du père moderne : l'amour. La mort de son fils fait éclater sa carapace d'insensibilité et libère en lui le sentiment paternel. Pourtant, au début de la scène, celui-ci prend une forme quelque peu revendicative. Le père demande des comptes : « Mon fils, pourquoi m'as-tu fait cela ? »[71] Puis il réclame la pitié de l'assistance : « N'y-a-t-il donc personne pour prend en pitié un père désespéré ? »[72] Or son fils est plus à plaindre que lui. Walter n'est pas encore délivré de l'égocentrisme et de la morgue de l'homme de pouvoir qui rapporte tous les événements à lui.

Un tournant se produit, lorsque Wurm, mis en accusation par lui, décide de révéler leurs communes turpitudes. Le président se retrouve alors en position d'accusé, il perd soudainement sa puissance. Wurm lui déclare : « Bras dessus, bras dessous, nous allons tous deux marcher à l'échafaud ! Bras-dessus, bras-dessous nous allons descendre en enfer ! »[73] Paradoxalement, cette descente qu'évoque Wurm signifie aussi un rapprochement avec Ferdinand. Le président est arrêté par les hommes de justice, et c'est comme prisonnier qu'il quitte la scène. Ainsi se trouve créée une égalité entre le père et le fils mourant. L'un comme

67 *Ibid.* V, 5, p. 120.

68 « C'est un être loyal, noble, désintéressé ; c'est un homme demeuré, au milieu d'une société pervertie, aussi pur que la nature l'avait créé; c'est l'idéal même de la 'jeunesse allemande' » (Ernest Tonnelat, *Schiller*, Didier, 1934, p. 45.

69 *Intrigue et Amou, op. cit.* V, scène dernière, p. 135.

70 *Ibid.* V, scène dernière, p.135.

71 *Id.*

72 *Id.*

73 *Ibid.* V, scène dernière, p. 137.

l'autre sont au ban de la société. Walter, qui a perdu sa superbe, implore son fils :

> Mon fils ! Ferdinand ! Aucun regard ne tombera-t-il donc sur un père écrasé ? [...] Je suis abandonné du Créateur et des créatures... aucun regard ne s'abaissera-t-il donc plus sur moi pour ma dernière consolation ? [74]

Le père terrible se transforme en père pitoyable. Les rôles sont inversés. C'est lui qui a besoin de son fils. Or, Ferdinand, sur le point de rendre l'âme, lui tend la main. Il s'agit d'un geste de pardon. La pièce s'achève donc par l'image de cette réconciliation[75]. Seulement, celle-ci ne s'effectue que grâce au changement de statut social du père qui entraîne chez lui un changement de mentalité. Il lui faut au préalable perdre toute autorité, apparaître dans sa faiblesse et sa vulnérabilité, quémander de l'amour pour en inspirer. En ce sens, il incarne les nouveaux pères. Il en réunit au dénouement les caractéristiques. Il ne fait plus peur, ne représente plus une menace, et peut donc être aimé. Il y a bien dissociation du pouvoir et de l'amour.

Dans *Intrigue et Amour*, Schiller s'avère moderne dans la mesure où il s'inscrit dans la continuité des *Lumières*, dénonce l'absolutisme et, à travers la silhouette du père, met en cause le concept d'autorité pour lui substituer celui d'amour. Il plaide pour une sorte d'égalité entre parents et enfants, fondée sur le respect et la tendresse mutuels.

Il fait ressortir aussi la misogynie masculine, la façon dont la femme sert de monnaie d'échange, est dégradée au rang d'une marchandise dont les hommes se croient détenteurs. Mais, sur ce point, sa position reste ambiguë, car, s'il condamne les moeurs dissolues du prince, pratiquant une exploitation sexuelle envers ses sujettes, d'un autre côté, il présente le meurtre perpétré par son héros sur sa bien-aimée comme une réaction normale, compréhensible et finalement assez légitime. Que la femme infidèle soit tuée par celui qu'elle a offensé ne le choque apparemment pas, mais lui semble faire partie des prérogatives masculines. En ce sens, il reste prisonnier d'une vision conservatrice et inégalitaire des rapports homme/femme.

Son modernisme réside plutôt dans la façon dont il dévoile le rôle joué par l'inconscient. Schiller laisse pressentir, sans peut-être vraiment en avoir l'intention, les pulsions secrètes au coeur des hommes, comme la pulsion incestueuse ou encore la pulsion narcissique, qui inspire à son héros un amour possessif, jaloux et destructeur. En ce sens il se fait psychologue. Même si sa pièce fourmille d'invraisemblances que les critiques ne se sont pas fait faute de relever, indéniablement, l'évocation de la puissance de l'Eros a des accents modernes et anticipe sur certaines analyses freudiennes.

**Aline LE BERRE**
***Université de Limoges***

74 *Id.*

75 « Ici, le sacrifice du fils, à nouveau rédempteur, fait aussi rentrer, par le pardon de Ferdinand, le père charnel dans l'ordre du Père céleste. Schiller réussit, sinon à décharger le père de toute responsabilité, du moins à le racheter, à le justifier par le sacrifice du fils. » (Claude Porcell, « Les signes, le mal et l'histoire dans le théâtre de jeunesse de Schiller », *op. cit.* p. 32).

# *LE VOYAGE A REIMS* DE GIOACCHINO ROSSINI : APOTHÉOSE DE LA TRADITION LYRIQUE ET INNOVATION DRAMATURGIQUE

*Il Viaggio a Reims ossia l'Albergo del Giglio d'oro* (ou *L'Hostellerie du Lys d'Or*), est le dernier ouvrage lyrique écrit par Rossini (1792-1868) sur un livret italien. Cette « cantate scénique » en un seul acte coupé en deux vastes parties fut créée le 19 juin 1825 au Théâtre Italien, en présence du roi Charles X et de la Cour, à l'occasion des fêtes données pour célébrer le sacre du nouveau souverain. Rossini venait tout juste de se fixer à Paris, ambitionnait le poste de Maître de Chapelle du Roi et commençait sa « carrière parisienne ». Il ne savait certes pas lui-même qu'il ne lui restait plus que deux opéras à écrire – avant d'entrer dans un silence volontaire de près de quarante ans - deux opéras français : *Le Comte Ory* dans le genre comique (dont la musique est, pour plus de la moitié, puisée dans celle du *Viaggio*) et le chef-d'œuvre qui devait donner un second souffle au genre du grand opéra historique français, le très attendu *Guillaume Tell*.[1]

Ces circonstances officielles, entourant la création du *Viaggio*, eussent pu donner lieu à un ouvrage fort convenu, « de commande », dans le style le plus académique et le plus banal. Il n'en est rien pourtant, bien au contraire. Tout dans cet ouvrage étrange et inclassable, depuis le livret de Luigi Balocchi, malicieux, ironique, auto-ironique même et pétillant à souhait, plus pétillant et surtout de toute autre manière qu'un opéra-bouffe traditionnel, tout depuis la musique rossinienne spirituelle, élégante et si recherchée qu'on ne peut la qualifier que de « chef-d'œuvre retrouvé de Rossini »[2], tout jusqu'à la *vocalità* de l'ouvrage, traditionnelle certes mais si brillante, si diversifiée, si magnifique qu'on ne peut qu'en rester ébloui et sans voix, tout, jusqu'à l'audacieuse et presque révolutionnaire dramaturgie, porte la marque de l'originalité la plus hardie, la plus inattendue dans ce contexte.

Cette originalité si rossinienne, si plaisante et spirituelle, toujours souriante et bondissante, se fait jour, entre tradition et modernité, entre apparence célébrative et subtile ironie, entre affectation de « bon ton » et auto-critique désarmante, voire corrosive, et se fait jour sur trois niveaux à la fois : l'aspect musical et vocal ; l'engagement dramaturgique ;

---

1 *Le Comte Ory*, 1828, Opéra de Paris ; *Guillaume Tell*, 1829, Opéra de Paris. En 1826 Rossini présenta à l'Opéra de Paris *Le Siège de Corinthe*, tragédie lyrique tirée de son opéra italien *Maometto II*, considérablement remanié, et, en 1827, son *Moïse* français tiré de son *Mosè in Egitto*. Durant le long silence qui va de 1830 à sa mort en 1868, Rossini écrira tout de même un *Stabat Mater* et sa célèbre *Petite Messe solennelle* ; il publia enfin, à la fin de sa vie, un recueil remarquable de pièces de salon chantées, *Les Soirées musicales*, et un recueil de piécettes burlesques pour piano : *Les Péchés de ma vieillesse*. Les raisons de ce silence de près de quarante ans (le fameux *gran rifiuto*) n'ont pas été vraiment éclaircies.

2 Expression de Janet Johnson. L'ouvrage fut en effet longtemps considéré comme perdu, hormis les parties réutilisées dans *Le Comte Ory*. Les parties manquantes furent redécouvertes dans les années 1970, dans différentes bibliothèques d'Europe.

l'aspect politique, très discret mais néanmoins omniprésent ici « par définition » et que le musicien-dramaturge se devait de prendre en compte, nous verrons comment.

## 1. Musique et vocalité

Sans le savoir lui-même donc, Rossini écrit là un adieu, son adieu au *bel canto* pur, à la vocalité italienne. Les ouvrages présentés ensuite au public parisien (et à la Cour), qu'il s'agisse du *Comte Ory* ou de *Guillaume Tell* se veulent délibérément « français », Rossini écrivant alors sur un texte français et s'efforçant d'adapter son style à la vocalité de notre langue. Il fait de même dans les ouvrages adaptés et traduits de l'italien[3], munis d'une ligne de chant plus sobre, d'une orchestration plus travaillée, d'une ouverture nouvelle et plus longue, dotés de brillants ballets, enfin de tout l'appareil qui faisait le « style français » d'opéra. Cela était le moins que Rossini pût faire alors qu'il briguait le poste de premier musicien du royaume, poste ayant appartenu il est vrai très souvent depuis Lulli à un musicien italien. (Rossini succédera à Ferdinando Paer)[4]. S'excusant auprès du roi Charles X d'avoir dû écrire son *Viaggio a Reims* - à cause du manque de temps - sur un livret italien, Rossini assure Sa Majesté qu'il travaille à un grand ouvrage français. (Il pense au *Guillaume Tell*).

Le Maître nous livre donc là, avec le *Viaggio*, son adieu au *bel canto* pur, pour notre plus grand bonheur. Mieux, disposant, vu les circonstances, d'une pléiade de chanteurs et de cantatrices absolument hors pair - les forces du Théâtre italien plus une partie de celles de l'Opéra Royal[5] - le Cygne de Pesaro peut se permettre de se livrer à un véritable feu d'artifice lyrique et belcantiste. Nous aurons donc droit à un chant italien de tradition, certes, (le *bel canto* est bien vivace en 1825, et encore pour deux ou trois décennies environ) mais il s'agit là d'une tradition magnifiée pour un instant, libérée des contraintes de tel ou tel théâtre, de tel livret, des exigences de tel impresario ou de tel public. Il s'agit là d'une sorte d'apogée du chant romantique rossinien qui brille de toute ses facettes : dans les styles bouffe, lirico, élégiaque, semi-seria, seul le style tragique étant par définition exclu. Il est extrêmement rare, en effet, dans l'histoire de l'opéra, de voir un musicien disposer, ne fût-ce que pour quelques représentations, comme ce fut le cas pour le *Viaggio*, d'un tel « plateau », d'une telle pluie de *dive* et *divi*. De là sans doute ce bonheur rare dans l'écriture, cette joie fulgurante du chant, cette joie de créer et de chanter qui se dégage de cette partition unique à tous points de vue.

---

3 *Le Siège de Corinthe* et *Moïse* : voir note 1.

4 Donizetti, avec *Les Martyrs*, et Verdi, avec *Jérusalem, les Vêpres siciliennes* et *Don Carlos*, écriront encore directement pour l'Opéra de Paris sur des textes français.

5 Ont participé à cette création pour trois représentations en 1825 : Giuditta Pasta (Corinne), Adelaide Schiasetti (la marquise Melibea), Laure Cinti (la comtesse Folleville), Ester Mombelli (Madame Cortese), Domenico Donzelli (Belfiore), Marco Bordogni (Libenskof), Carlo Zucchelli (Lord Sydney), Felice Pellegrini (Don Profondo), Vincenzo Graziani (Trombonok).

**2. La révolution dramaturgique**

Sur le plan dramaturgique en revanche, l'innovation est totale, drastique. Jamais personne n'avait osé offrir un « projet dramaturgique » aussi hardi à son public, surtout en de pareilles circonstances. L'usage était, en pareil cas, à Paris ou ailleurs, qu'il s'agisse de couronnements ou de mariages princiers, de se contenter d'une allégorie mythologique dans le style du XVIIIème siècle, héritage déjà du siècle précédent. Le *Viaggio a Reims*, au contraire, nous présente un grand nombre de personnes de notre temps, en juin 1825 donc, venues de toute l'Europe pour assister à Reims au sacre du nouveau roi de France. Bloquée cependant dans un hôtel thermal de Plombières par un manque de chevaux inévitable, vu les circonstances, cette délégation internationale de bons vivants et de femmes charmantes et spirituelles n'arrivera jamais à Reims : le titre de l'opéra n'est lui-même qu'un clin d'œil, qu'une ironie, l'auto-ironie basique de l'ouvrage. Tout l'ouvrage se déroule dans cet hôtel thermal de Plombières (le Lys d'Or : le sous-titre, lui, clin d'œil à la monarchie, reste exact, fidèlement explicatif du livret, contrairement au titre ironiquement mensonger).

Tout l'opéra n'est donc qu'une parodie immense de l'Opéra, en tant que genre, parodie auto-ironique donc : tout le monde attend vainement ces chevaux qui n'arrivent pas, ce départ pour Reims qui n'a pas lieu. Chacun sait que l'opéra est un genre où les soldats chantent pendant vingt minutes : « partons ! partons ! » sans bouger d'un millimètre ; où les amoureux dissimulés dans un bosquet, épiés par des oreilles malveillantes, hurlent des serments d'amour qu'ils sont pourtant censés se murmurer à l'oreille ; où les héros moribonds trouvent la force de chanter pendant dix minutes un air d'une remarquable vaillance vocale.

Le *Viaggio* semble donc prendre délibérément acte de toutes les conventions du genre, surtout les plus invraisemblables, les moins acceptables pour des auditeurs « modernes », pour les brandir, les revendiquer plaisamment, les utiliser comme un élément comique de plus ; l'opéra de circonstance, jouant avec lui-même, pour parvenir à prouver, au terme de ce parcours auto-ironique très brillant, qu'il existe vraiment malgré tout, que ces conventions un peu ridicules peut-être, sont néanmoins nécessaires et encore porteuses de la plus exquise poésie, de la meilleure, de la plus sincère conception de l'art. Les personnages renoncent finalement à aller à Reims mais festoient pour célébrer l'événement à l'Hôtel même (ces chants et ces danses constituant le tableau final de l'ouvrage) avant de partir pour Paris où ils pourront enfin voir le roi et assister aux magnifiques festivités offertes par le nouveau souverain aux Parisiens, au premier rang desquelles, bien sûr, le dernier ouvrage du *maestro* Rossini : le *Viaggio a Reims*...

Très habilement, donc, Rossini, semblant dénoncer ouvertement et comiquement tous les travers et toutes les conventions d'un genre apparemment mort ou mort-né (l'opéra de circonstance ou l'opéra tout court ?), en démontre ce faisant toute l'actuelle vitalité. Car il n'y a pas que l'apparente métaphore des voyageurs immobiles en cause ; tout l'ouvrage, très statique « sur le papier », offre une succession de scènes d'amour et de petites jalousies de la pire convention ; les nombreux personnages de toutes nationalités y sont traités comme des caricatures : la Française, la Comtesse de Folleville, est coquette, jeune veuve pleine de grâce et de brio, frivole et uniquement préoccupée de modes et de vêtements ; le Cavalier Belfiore, jeune officier français fait évidemment la cour à toutes les femmes tandis que le général russe, Comte de Libenskof et Don Alvaro, le Grand d'Espagne, sont, eux, amoureux passionnés et jaloux. On pourrait multiplier les exemples. Bref, on arrive à peine

à comprendre comment cet ouvrage peut, sans le secours d'aucune action vraie, encombré de tant de conventions voulues et affichées, « tenir la route », et procéder avec autant de bonheur et de brio. C'est que tout cela est minutieusement calculé et voulu : et notre étonnement même fait partie de la dramaturgie, effet voulu par l'auteur et le compositeur. Bien entendu, presque tout repose encore sur la musique, sur la musique comme ressort dramaturgique, comme élément comique (chose toujours difficile mais où Rossini excella toujours). Mais il n'en demeure pas moins que le jeu - le second degré - sur la convention dans l'opéra et ses excès, constitue ici une matière de réflexion qui est le sujet même de l'ouvrage, et constitue le jeu et le véritable ressort comique de l'ouvrage. L'opéra en tant que genre, l'opéra de circonstance, se trouvent de ce fait légitimés, remplis d'une légitimité nouvelle et d'une fraîcheur nouvelle : peut-on dire dès maintenant qu'il y aurait ici une nouvelle métaphore et que nous pourrions alors passer à la métaphore politique qui se fera inévitablement jour dans un tel contexte : comme le genre lyrique qui le célèbre « en cet heureux jour », Charles X se voit-il, par la grâce rossinienne, « re-légitimé » en quelque sorte, doté d'une fraîcheur politique nouvelle, d'une crédibilité que l'on eût pu croire - de même que les conventions de l'art lyrique - surannée - vieillie, ridicule, insupportable ? Nous aurons l'occasion d'aborder cette question trop négligée, ou au contraire trop et mal mise en valeur par certains metteurs en scène pour qui la provocation tient lieu d'inspiration, pour qui les banalités intellectuelles et politiques d'aujourd'hui tiennent lieu d'interprétation esthétique, et dont les préjugés de notre temps viennent dénaturer et enlaidir la musique de Rossini, si fraîche qu'elle parvenait à elle seule à décaper les préjugés de la Restauration finissante.

### 3. La Gloire du Monarque : où est la politique ?

Dominique Fernandez dans son ouvrage *Le Promeneur amoureux* propose une vision à notre sens exacte de l'Opéra. L'Opéra, dit-il, s'adresse non à notre raison (toutes ces conventions nous font sourire quand elles ne nous lassent pas) mais à notre sensibilité intérieure, mieux, à notre subconscient (sollicité par le lyrisme de la musique, les situations extrêmes, « de crise », l'appel qui est fait ainsi à nos sentiments les plus profondément humains). On sait d'ailleurs quel usage systématique a pu faire un Wagner par exemple de cet « appel au subconscient » dans toute son œuvre.

Si les soldats, dit encore Fernandez, chantent « partons ! » en restant immobiles, c'est qu'ils n'ont au fond aucune envie d'aller faire la guerre ; si les amoureux hurlent et ne murmurent pas leur amour, c'est qu'ils ont envie de le hurler au lieu de le dissimuler ; si les moribonds chantent longuement leur testament spirituel, c'est parce qu'ils ont, en cette heure extrême, beaucoup de choses importantes à confier à leurs proches (ou qu'ils aimeraient pouvoir leur confier).

Dans le *Viaggio*, Rossini ne lésine pas sur les hommages rendus au nouveau monarque, sans cesse flatté, remercié, comblé de vœux, de souhaits de bonheur, prospérité etc... Toute cette adulation culmine à l'extrême fin de l'ouvrage : lorsque tous les personnages ont chanté leur chanson, chacun dans son style propre[6], la parole est donnée à

6 Sept « chants nationaux », sur des paroles de circonstance, dont le célèbre *Kaiserlied* de Haydn, le *God save the King*, des chansons russes, espagnoles, polonaises, la chanson « Charmante Gabrielle » écrite selon la tradition par Henri IV, une tyrolienne enfin.

Corinne, poétesse improvisatrice italienne[7], qui, en s'accompagnant de sa harpe, chante en trois strophes magnifiques une ode sur un sujet « tiré au sort » devant nous. Les sujets proposés par chacun des personnages étaient : Jeanne d'Arc, les bourgeois de Reims, Charles X, roi de France, La Bataille de Tolbiac, *Las tres estirpes reales de Francia* (proposition de l'Espagnol don Alvaro), David et Samuel, Le Saint-Chrême et la Couronne, Hugues Capet, Saint Louis. Le hasard fait bien les choses : la marquise tire de l'urne : « Charles X, roi de France ».

L'ouvrage se conclut donc par un air aussi splendide musicalement et vocalement qu'il est platement flagorneur dans son texte. On peut en juger par la deuxième strophe ; les autres sont de la même encre :

*Della corona*
*Sostegno* e *onore*
*Carlo le dona*
*Novel vigore*
*Dal maestoso*
*Regal suo ciglio*
*Traspar del core*
*La nobiltà.*
*E' il bel sembiante,*
*Pegno soave*
*D'alma bontà*[8]

Précisons que Corinne est un personnage tout à fait à part dans le petit monde des hôtes de l'Hostellerie. Très respectée et admirée de tous, Corinne vit à part, ne participe pas aux discussions et aux intrigues des autres personnages. C'est La Poétesse inspirée par excellence. Avant son grand air final, elle n'intervient qu'une seule fois, brièvement, pour exhorter les autres - qui commençaient à se chamailler - à « la paix et à l'harmonie ». Intervention plus qu'efficace : tous frappés de stupeur et d'admiration extatique cessent aussitôt leur querelle et admirent la beauté du chant, sensibles à sa voix comme jadis les animaux et les pierres à celle d'Orphée. C'est dire que cet hommage de la Muse elle-même au Roi est mis en scène et valorisé dramaturgiquement. Après Corinne, quelques chœurs encore plus flatteurs terminent l'ouvrage sur les exclamations : « Vive le Roi ! Vive la France ! »

Après une telle débauche de banalités académiques - certes obligatoires - le spectateur ne peut toutefois se défendre d'une impression diffuse déjà dans toute l'œuvre : et si ce « trop », ce « légèrement trop », ces deux doigts d'excès dans la flagornerie habilement

7 Ces « improvisateurs », encore actifs en Italie au XIXème siècle, déclamaient en improvisant un texte sur un sujet donné au dernier moment, tiré au sort, en s'accompagnant d'un instrument (guitare). Le poète russe A. Pouchkine eut l'occasion d'entendre un de ces improvisateurs italiens à Saint-Pétersbourg comme en témoigne son récit « Nuits d'Egypte ».

8 « Soutien et honneur / De la couronne / Charles lui donne / Une nouvelle vigueur. / Dans son regard / Majestueux, royal / Transparaît la noblesse / De son cœur. / Ce noble aspect / Est le gage suave / De sa bonté d'âme ».

mise en scène et orchestrée par le *maestro* était délibérément voulu par lui ? N'y a-t-il pas là comme un petit sourire moqueur en coin ? Quelque chose comme : « voyez un peu comme je sais faire donner les orgues quand il le faut ! Certains peuvent être dupes... d'autres non ! » En un mot Rossini semblerait bien avoir voulu se moquer gentiment, encore une fois, de ces conventions, de cette obligation de rendre hommage pompeusement au nouveau souverain. Cette impression est souvent confirmée par le décalage énorme et voulu entre la noblesse de l'inspiration musicale et la platitude des vers ou des situations ; qu'il s'agisse d'hommages « politiques » ou de la perte des chapeaux de la comtesse, laquelle exprime sa douleur immense par des mélodies dignes de Desdémone ou des plus douloureuses héroïnes de l'*opera seria*. S'il en est ainsi, la célébration deviendrait un rien sacrilège. Mais si Rossini applique à ce domaine « politique » le même processus dont il a usé pour se moquer de l'opéra de circonstance, pour mieux le revivifier, comme nous l'avons vu plus haut, nous serions fondés à croire alors qu'il est un courtisan - habile, et qu'après avoir élégamment frondé le genre célébratif, il vise à lui redonner toutes ses lettres de noblesse. Processus finement conduit, appréciable en ces années de restauration bourbonienne. La réalité semble être encore un peu plus complexe. Rossini, qui est italien, cherche en fait à faire passer, sous le manteau de la plus respectueuse célébration, quelques-unes de ses idées politiques les plus chères. Vu les circonstances, il est contraint à la plus extrême prudence ; il procède donc par légères petites touches où l'on peut voir poindre quelques aspects de ce que l'on pourrait appeler sa « pensée politique ». Nous ne prendrons qu'un exemple, mais très significatif : celui de la liberté des peuples ; donc, celui, pour un italien, de l'unité et de l'indépendance de l'Italie : le *Risorgimento* et le « carbonarisme » commencent à peine leurs carrières dans ces années-là et Rossini en est bel et bien un pionnier, quoique fort discret. Et l'on trouvera effectivement un écho très subtilement placé de cette « revendication nationale » dans le *Viaggio*.

Rossini introduit dans son ouvrage un personnage absolument inutile, qui ne prononce qu'un seul mot[9] en tout et pour tout (!), chose déjà étrange en soi. Il s'agit de Delia, « jeune orpheline grecque protégée de Corinne et qui voyage en sa compagnie ». A la scène XIV, un bref aparté :

CORINNE : *Quelles nouvelles ?*
DON *PROFONDO : Lisez cette lettre.*

9 Un mot de dialogue. Delia intervient encore pour renforcer les ensembles, et notamment dans le morceau à quatorze voix. Disons aussi, pour anticiper sur notre raisonnement, que Rossini autorisa la présentation en concert de quelques morceaux de son ouvrage dans une soirée au profit de la cause grecque...

D'autres « reprises » de cet ouvrage au XIXème siècle ne furent pas en revanche autorisées officiellement par le musicien. Il s'agit d'un *Viaggio a Parigi* donné au Théâtre Italien pendant la Révolution de 1848. (Intitulé : *Andremo a Parigi* ?) Les protagonistes cherchent à se rendre à Paris pour participer à la Révolution. L'opéra fut donné enfin à Vienne en 1855 à l'occasion du mariage de l'Empereur François-Joseph et de la princesse Elisabeth, sous le titre : *Il Viaggio a Vienna*. Ces diverses circonstances illustrent parfaitement le caractère ambigu et certainement pas anodin de cet ouvrage « de circonstance ». Il est curieux qu'à six ans d'intervalle, il ait pu faire le bonheur des Révolutionnaires de 1848 et celui de la sourcilleuse cour de Vienne.

(à *Delia pendant que Corinne lit la lettre)*
*Belle Delia, consolez-vous,*
*Tout va bien...*
DELIA: *Vraiment ?*
DON PROFONDO : Je *vous l'assure.*

Or, nous savons que l'essentiel des événements entourant l'indépendance grecque se sont déroulés précisément entre 1825 et 1829. La Grèce, ayant proclamé son indépendance en 1827, soutenue par l'Angleterre, la Russie et la France (par Charles X donc). Les « bonnes nouvelles » annoncées par deux Italiens, Don Profondo et Corinne, à la jeune fille grecque, ne peuvent concerner que l'avenir de sa patrie. Les hôtes du Lys d'or ne se contentent donc pas tous de festoyer et de chanter mais s'intéressent à la politique européenne... Et si l'indépendance grecque - la Grèce « sœur aînée de l'Italie » - est appuyée par les trois grandes monarchies européennes, dont les Bourbons de France, pourquoi ne pourrait-il pas en être de même pour l'indépendance et l'unité italienne ? On le voit, Rossini, sans se mêler ouvertement de « politique », ce qui eût été inconvenant et incongru en de pareilles circonstances, sait néanmoins suggérer habilement ce qu'il a à dire à sa Majesté. Delia, de plus est l'anagramme du mot *l'idea*. Tout au long de l'ouvrage d'ailleurs, le contenu des hommages rendus au roi met sans cesse en avant la paix, « l'harmonie » - le mot « harmonie », souvent associé à Corinne étant systématiquement utilisé dans son double sens musical et « philosophique ». Rossini, se montrant « fidèle sujet et bon courtisan », ne manque pas de faire savoir qu'il espère que le nouveau monarque saura faire le bonheur de son peuple et mettre ainsi un peu plus « d'harmonie » chez les peuples d'Europe...

En 1829 donc, *Guillaume Tell* est créé avec un grand retentissement à l'Opéra de Paris. Or, cet ouvrage met en scène la libération d'un petit peuple de montagnards, les Suisses, dont le courage et la détermination parviennent à faire plier l'Empereur lui-même. C'est là le premier ouvrage lyrique « patriotique » écrit par un Italien. Hors d'Italie, il est vrai. Suivront avec bonheur la *Norma* de Bellini créé à la Scala en 1831 (on y voit les Gaulois résister à l'occupant romain) puis, premier d'une longue et glorieuse série verdienne, le célèbre *Nabucco* où l'on voit les Hébreux captifs en Egypte pleurer leur patrie perdue. On sait le parti politique que le mouvement indépendantiste italien tirera, ouvertement cette fois, des « opéras patriotiques » de Verdi, promu « chantre officiel » du *Risorgimento*.

Mais l'initiateur de cette métaphore politique (montrer un peuple opprimé qui se libère) était bel et bien Rossini. Et il est piquant de remarquer que le *Guillaume Tell* a vu le jour à Paris, précisément devant l'un des monarques les plus réactionnaires d'Europe. Personne ne s'émut alors à Paris. On parla au contraire « de fort nobles sentiments patriotiques ». Personne, ni le roi ni la Cour, n'y vit, semble-t-il, malice. Ou bien, assez vraisemblablement, la cause italienne n'était-elle pas considérée d'un œil défavorable en France, Charles X y voyant une épine, non dans son propre pied, mais dans celui de l'Empereur Habsbourg, ce qui pouvait après tout lui être assez agréable...

Rossini ne se présente donc absolument pas, comme plus tard Verdi, en musicien politiquement « révolutionnaire » (« un musicien avec un casque » disait de lui, narquois, l'auteur du *Barbier de Séville*) ; mais il ne se montre pas non plus l'humble et muet courtisan qu'on pourrait croire. C'est pourquoi il nous paraît absolument aberrant,

esthétiquement et dramaturgiquement parlant, de faire ce qu'a fait le metteur en scène Dario Fo (qui est aussi comédiographe « engagé ») dans son « travail » sur le *Viaggio* présenté à Helsinki durant l'hiver 2002-2003. Ne trouvant pas à son goût le texte du livret de toute la seconde partie (il avait déjà tripoté quelques répliques de la première partie), il s'est permis de tout récrire, substituant au texte original un texte en prose de son cru, nul, sans esprit et sans grâce, qui s'adapte tant bien que mal à la musique des arias. Quant aux récitatifs, il sont évidemment parlés - les récitatifs de Rossini sont supprimés - et l'ouvrage devient un monstrueux hybride stylistique, mi-opérette, mi-« théâtre engagé » des années post-1968. Un véritable saccage esthétique. De Rossini finement parodique et auto-ironique, il ne reste rien. Dario Fo a le droit d'écrire ce qu'il veut et de faire représenter les ouvrages de son cru qu'il veut. Ses idées politiques sont sans doute courageuses et son théâtre n'est sans doute pas sans qualités ; mais pourquoi ne nous laisse-t-il pas jouir de ce chef-d'oeuvre de subtilité qu'est le *Viaggio* ? Nous ne prendrons qu'un exemple de ce que peut produire tant d'aveuglement (?), d'ignorance, de mépris pour une œuvre originale et de vanité mal placée. Charles X y est traité de « colonisateur de l'Algérie » (sic). En 1825, chacun sait que la seule ville d'Alger a été conquise cinq ans plus tard et que le mot « Algérie » n'existait même pas, l'Afrique du nord étant alors la Berbérie. Mais oublions ce triste « voyage » de Rossini en Finlande et voyons à présent comment le maître de Pesaro a su, dans une réussite esthétique parfaite, concilier tradition belcantiste et modernité dramaturgique.

**4. De l'ironie à l'harmonie : subversion par le chant ou champs de subversions.**

Dix personnages principaux se partagent la scène, chacun d'eux devant défendre une partition hérissée de difficultés et de prouesses vocales dignes d'une grande partition de *prima donna* ou de *primo uomo* du plus redoutable *opera seria*. Un critique[10] allemand a pu parler à juste titre, vu les huit nationalités différentes des protagonistes, de « véritable ONU du *bel canto* ». Voici leurs principales caractéristiques ainsi que les airs et les duos où leur personnalité vocale s'exprime le mieux.

*a) Corinna (soprano lyrique)*

« L'improvisatrice » italienne occupe, nous l'avons vu, une place tout à fait à part. Elle est en quelque sorte l'emblème de la poésie, de « l'harmonie », dans tous les sens du terme, mais aussi de la paix, de l'apaisement. (Ce que souhaitaient représenter d'ailleurs les Bourbons restaurés.) Elle est toujours accompagnée de la harpe, symboliquement encore. Notons qu'elle représente donc aussi l'Italie, mère des Arts et de la Musique. Protectrice de la petite Delia, elle peut sous-entendre aussi un rôle de prophétesse : celle de l'Italie éternelle... et nouvelle. Son chant toujours égal, *spianato cantabile* ne se départit jamais d'un calme apollinien qui contraste vivement avec le brio, la vivacité, voire la *furia* de certains autres personnages.

Sa principale intervention est justement réservée à l'extrême fin de l'ouvrage : c'est sa grande « improvisation » sur le thème « Charles X, roi de France ».

10 Klaus Keitel

***b) La marquise Melibea (mezzo-soprano)***

« Dame polonaise, veuve d'un général italien mort le jour même de leurs noces d'une attaque surprise de l'ennemi » nous dit le livret. Coquette et brillante, cette dame se laisse courtiser par le comte russe à qui elle finira par accorder « son cœur et sa main » (scène XXIII et duo). La voix de *mezzo coloratura*, brillante et enjouée était alors par excellence la voix rossinienne des *prime donne* dans l'*opera buffa*. C'est le rôle qui est ici dévolu à la marquise, brillante et enjouée.

***c) La comtesse de Folleville (soprano)***

C'est la « Française » par excellence, vive, spirituelle et très élégante, frivole et passionnée de mode. La perte de tous ses chapeaux - sauf une capeline - détruits durant le voyage est à l'origine d'une des scènes bouffes les plus désopilantes de l'ouvrage : évanouissement, *lamento* tragique, suivis d'un grand sextuor des autres personnages, indécis sur la manière de la soigner (scènes VI à XI). Coquette aussi, elle se laisse courtiser par le chevalier Belfiore. C'est elle qui « sauve la situation », en invitant tout le monde chez elle à Paris où - faute de cathédrale de Reims - on pourra voir le roi et s'amuser bien sûr.

***d) Madama Cortese (soprano)***

« Femme spirituelle et aimable, née au Tyrol, épouse d'un commerçant français en voyage », elle est la patronne de l'auberge du Lys d'Or (hôtel de bains). Efficace et autoritaire avec son personnel (scène III et aria), elle regrette elle aussi dès la scène IV de ne pouvoir aller à Reims, retenue par ses fonctions à l'Hôtel.

***e) Le Cavalier Belfiore (ténor léger)***

Jeune officier français, élégant et enjoué, qui fait la cour à toutes les femmes, et surtout à la comtesse de Folleville. Peintre à ses heures. Il tente aussi sa chance - en vain bien sûr - auprès de la belle Corinne (air, scène XV et duo qui suit). Durement rabroué par la Muse, il retournera à la jolie comtesse avec qui il se réconcilie. La voix de ténor léger est rarement utilisée en Italie ; c'est une touche de francité qui est parfaitement à sa place ici pour caractériser un personnage typiquement français.

***f) Le Comte de Libenskof (ténor)***

Ténor puissant, personnage ardent. Général russe d'un caractère impétueux, amoureux de la marquise Melibea ; très jaloux. La scène XXIII, et le duo qui suit, le réconcilient avec la jolie polonaise comme nous l'avons vu.

***g) Lord Sydney (baryton)***

Colonel anglais, secrètement amoureux de Corinne. D'un caractère pudique et délicat, il exprime ses sentiments dans un fort beau monologue : récitatif et air (scène XII).

***h) Don Profondo (basse)***

Homme de lettres, Italien, ami de Corinne, membre de différentes académies, collectionneur d'antiquités. C'est l'homme « qui sait », à qui on fait confiance et souvent une sorte de *deus ex macchina*. Son grand air de bravoure est un redoutable morceau d'anthologie, vraie pierre de touche de la voix de basse bouffe, bien plus brillant et amusant encore que le célèbre air de la Calomnie du Barbier. Il est rare de l'entendre parfaitement

bien interprété. Chargé de faire l'inventaire de tous les bagages et les objets précieux des voyageurs avant leur départ pour Reims, Don Profondo nous livre là un « air de catalogue » époustouflant. Pour chaque personnage dont il annonce la nationalité avant chaque strophe, il imite l'accent étranger en italien, le style, le débit, égrenant un catalogue d'objets absurdes et inutiles, allant jusqu'à parodier en voix de fausset les intonations féminines ; le tout dans un *prestissimo* foudroyant dans la meilleure tradition de l'*opera buffa* (*Medaglie incomparabili*, scène XVI).

*i) Le Baron de Trombonok (basse)*

Major allemand, passionné de musique. Lui aussi utilise le mot « harmonie » dans les deux sens. Il est le porte parole de ce que Rossini aime ou n'aime pas en musique : mais *a contrario* (ou en négatif) ; il n'en est pas pas moins sympathique et actif. C'est le grand coordinateur des chants célébratifs du final. Admirateur de l'art de Corinne.

*j) Don Alvaro (baryton)*

Grand d'Espagne, officier général de marine, amoureux de la marquise Melibea, rival malheureux donc du comte russe. Rôle vocalement très incisif de baryton aigu.

A ces dix personnages principaux viennent s'ajouter encore huit personnages secondaires. Le plus étrange est que ce torrent d'airs et de duos, loin d'entraver une action par ailleurs quasi inexistante, semble au contraire la créer, la diriger vers une fin logique mais non convenue. Cette *vocalità* traditionnelle, outre ses fonctions classiques - celles de caractérisation des personnages et de création d'un certain climat dramaturgique - parvient de plus à conforter l'auditeur dans l'idée que tout cela a un but, une fin précise. Ce but, nous le découvrirons à la fin de l'ouvrage : et ce n'est pas la célébration évidente du nouveau souverain, mais bien le souhait, l'affirmation du désir ardent exprimé par tous ces personnages divers, de voir enfin la paix et l'harmonie régner sur l'Europe. Ce qui est encore aujourd'hui, en 2003, on en conviendra, un discours on ne peut plus actuel. La plupart de ces personnes n'ont pas de vraie patrie, nation unie et libre : c'est le cas par exemple de la jeune grecque et des Italiens, de la Polonaise et du baron allemand. Les chants nationaux ou caractéristiques entonnés par chacun d'eux lors du grand final renforcent encore cette impression : le baron allemand chante aussitôt l'hymne allemand, le *Kaiserlied*, célèbre composition de Haydn, qui est encore l'hymne allemand d'aujourd'hui. Mais en 1825, l'Allemagne n'est pas unifiée, et il s'agit là d'un « morceau national » qui sert d'hymne d'ailleurs à la monarchie austro-hongroise. (Les paroles de ces hymnes sont changées et visent toutes à célébrer « l'harmonie entre les peuples ».) L'Anglais chante bien sûr le *God save the King*, sur des paroles célébrant la naissance posthume du fils du duc de Berry. Tous les autres morceaux sont des « pièces de genre » : chansons polonaises, russes, espagnoles. Curieusement, les Français, le chevalier Belfiore et la comtesse de Folleville entonnent la vieille chanson française « Charmante Gabrielle », sans doute écrite par Henri IV, (ici sur des paroles de circonstance bien sûr.) Est-ce à dire que la France n'aurait point d'hymne national ou royal véritable ? Que la France monarchique, faute de pouvoir entonner « La Marseillaise » ne peut que recourir au folklore du Vert-Galant ? Etrange tout de même ! Enfin, Don Profondo et Madame Cortese (française d'origine tyrolienne) font entendre une jolie tyrolienne avec ses jodels. Corinne, par sa grande « improvisation » finale, conclut l'ouvrage donc, et représente ainsi dignement le chant italien. L'art italien du

chant, certes ; mais le chant-symbole de la nation italienne brille par son absence. Et l'idée-fixe de ce grand final célébratif reste bien l'aspiration à une Europe pacifiée, sereine (l'harmonie!) et surtout (mais cela appartient ici au non-dit) plus juste c'est-à-dire dans laquelle tous pourront avoir enfin leur nation indépendante et reconnue. Charles X apparaissant alors comme une possibilité, une probabilité, une lueur d'espoir : pourquoi dès lors refuser cet espoir dans le tout nouveau souverain ?

Ce grand final mis à part, deux autres morceaux constituent les solides fondements dramaturgiques de l'ouvrage ; deux grands ensembles : le sextuor de la première partie et surtout le grand ensemble à quatorze voix (!), véritable tour de force d'écriture vocale. Rossini, allant au-delà des quintettes, septuors ou octuors traditionnels, ne réinvente pas ici le concept d' « ensemble » vocal mais parvient à faire chanter quatorze solistes en même temps, sur un sujet apparemment futile (on apprend qu'il n'y a plus de chevaux, que le voyage à Reims est définitivement impossible, la comtesse sauve alors la situation : on ira à Paris, non sans avoir célébré à Plombières le sacre du Roi). Rossini fait débuter son ensemble extravagant par deux voix (*tempo* lent), puis en prend neuf, quatorze enfin pour un *crescendo* foudroyant, typiquement rossinien. Commencé *a cappella*, le morceau décrit parfaitement les sentiments des personnages qui apprennent d'abord qu'il n'y a plus de chevaux ; puis une lettre lue annonce que de grandes festivités se tiendront à Paris. La comtesse sauve la situation et les « voyageurs » décident de leur conduite à tenir, réagissent, chacun selon son humeur, à ces différentes humeurs du « destin ». Rien n'y manque : l'amusant contraste entre la futilité du sujet et la gravité du style musical est bien souligné ; le coup du destin est commenté avec force :

*Cruel destin! Ta rigueur*
*Hélàs, nous fait trop souffrir!*

Puis, on organise la réponse à tous ces contretemps :

*Maudit destin!*
*Tu ne peux plus nous contrarier,*
*Et tous, malgré toi,*
*Nous allons nous réjouir.*

Faisant contre mauvaise fortune bon cœur, tous chantent déjà, alors, une paix du cœur, une « harmonie » retrouvée. Car, de même que le sextuor de la première partie, cet ensemble à quatorze voix qui précède le grand final, a pour fonction essentielle de ramener la paix et la sérénité dans les cœurs après la tourmente. Ici, le « coup du sort » (absence des chevaux) et dans le sextuor, chamailleries, disputes intimes, et divergences de vues sur les méthodes à employer pour faire revenir à elle la comtesse évanouie.

Clin d'œil encore dans ce vaste ensemble à l'ironie décidément omniprésente du titre : on ne manque pas, après avoir décidé de partir (demain) pour Paris, de chanter avec entrain le fameux « partons ! partons ! » Pour Paris, certes, non plus pour Reims. Mais on oublie, ou l'on feint d'oublier, que pour l'heure on est encore bloqué à Plombières : il n'y pas de chevaux ni pour Reims, ni pour Paris... A moins que le « partons! » n'indique pour but que la table toute proche du festin.

Ouvrage en partie perdu puis retrouvé il y a peu, le *Viaggio* a certes, comme les voyageurs qu'il met en scène, mis fort longtemps à parvenir jusqu'à nous. Cet « opéra sur l'opéra », ouvrage d'exception à tous points de vue, est en réalité un ouvrage destiné aux connaisseurs, et empreint de cette allégresse réelle mais sage, mais non point débridée, qui restera comme l'essentiel du message rossinien ; demi-sourire, qui fait contre mauvaise fortune bon cœur, semi-résignation coupée de clins d'œil nombreux, esthétiques, politiques, musicaux. Rossini dramaturge y brille donc par son sens du comique en musique, son sens de l'équilibre entre le dit et le suggéré, mais aussi par cet art de vivre que révèle, entre les notes, le *Viaggio*, cet art de se mouvoir dans une société en évitant subtilement ses contradictions, ses vides, ses carences. Et, parvenant ainsi à créer, malgré tout, entre traditions musicales, vocales et rénovation scénique, entre réaction politique et aspiration à la liberté, un ouvrage foncièrement novateur, parfaitement original et équilibré.

**Richard DEDOMINICI**
*Nice*

# VU SUR SCÈNE
# *L'ANNEAU DU NIBELUNG* DE RICHARD WAGNER
# Á BADEN-BADEN (JANVIER 2004)

Il s'agissait d'un *Ring* 100% russe puisqu'importé directement du théâtre Marijnski de Saint-Pétersbourg. Le chef Valery Gergiev, à la tête des ses chanteurs et de ses musiciens, avait déjà donné une *Tétralogie* complète à Saint-Pétersbourg durant l'été 2003, (dans le cadre des « Nuits blanches », Festival d'été) ce qui constituait un événement en soi dans la mesure où, depuis 1914, jamais une *Tétralogie* complète n'avait été montée en Russie. Ce spectacle fut ensuite acheté (et représenté pendant les fêtes de Noël 2003) par le Festspielhaus de Baden-Baden, soucieux d'asseoir, semble-t-il, sa réputation toute neuve (il a cinq ans d'existence) de maison dynamique et de remplir son immense salle de 2800 places. Spectacle repris de nouveau à Baden-Baden et que nous eûmes l'opportunité de voir les 22, 23, 25 et 27 janvier 2004.

Le spectacle mis en scène par Julia Pevzner (décors de George Tsypin, costumes de Tatiana Noginova) nous était annoncé comme absolument inédit : un *Ring* volontairement archaïque et barbare, dans un monde d'idoles sauvages et dans un syncrétisme où cérémonies religieuses archaïques et rituels étranges laissaient se dérouler librement la musique de Wagner. Notre espérance a été une fois de plus déçue.

Tout le dispositif scénique tourne autour d'immenses idoles de pierre de formes vaguement humanoïdes, assez monstrueuses, le plus souvent couchées sur le plateau mais parfois s'élevant à mi-hauteur ou plus haut dans les airs ou, parfois, encore debout. Les chanteurs peuvent monter dessus et s'en servir comme de tribunes, de maisons, de campements ou de moyen de transport. Aux moments forts des quatre journées, ces « statues » s'éclairent de l'intérieur d'une couleur rouge sang et participent ainsi à l'effet de « cérémonie magique » que le metteur en scène tente de conférer aux épisodes charnières du drame (endormissement de la Walkyrie par exemple). Ces « idoles couchées » tendent à monter vers les cintres au fil des journées et, à la fin du *Crépuscule des Dieux*, elles disparaissent presque complètement. Intéressant au début, ce dispositif scénique unique finit toutefois par lasser à partir de *Siegfried* d'autant que l'on ne voit guère ce qu'il entend signifier et ce qu'il apporte au drame wagnérien dans son ensemble. S'agit-il de « forces telluriques » avec quoi les Dieux, les Héros et les hommes du Drame tentent d'entrer en communication et d'où ils tirent leur force? Ou bien d'une projection de la puissance des Dieux eux-mêmes, peu à peu amoindrie ? Ces énormes totems confèrent de plus un aspect extrêmement statique au drame, aspect d'abord intéressant et qui n'est absolument pas en contradiction avec l'esprit du drame wagnérien, lui-même souvent fort statique. Mais au fil des journées, encore une fois, ce parti-pris d'immobilité ne fait que rajouter sa lourdeur à la lenteur wagnérienne alors qu'il faudrait tout au contraire animer la scène quelque peu. Les costumes, d'un syncrétisme volontairement bigarré et incongru, n'apportent aucune réponse à nos interrogations. On passe avec aisance de l'Egypte antique (à la fin de *L'Or du Rhin*, Wotan prend un masque d'Anubis et Fricka celui de Basthet !) aux civilisations précolombiennes (tout un peuple d'esclaves muets, petits et menus, déguisés en Aztèques),

et d'éléments gaulois ou scandinaves antiques à un orientalisme chinois très coloré. Ainsi les Walkyries, qui sont d'ailleurs au nombre de seize et non de neuf (!), portent un diadème semblable à celui que l'on voit sur la tête de la princesse Turandot dans l'opéra chinois de Puccini. Le plus réussi, c'est le pittoresque des effets spéciaux : les apparitions magiques et monstrueuses de la première journée ; les géants, horribles à souhait ; l'Or, véhiculé dans une sorte d'immense cage à oiseaux ; « l'oiseau des bois » (le Waldvogel) de *Siegfried* devenu vraie femme-oiseau. La direction d'acteurs quasi inexistante n'aide en rien à la compréhension de ce rébus, et laisse les chanteurs livrés à eux-mêmes dans ce capharnaüm et le spectateur à ses perplexités puis à son ennui.

La direction d'orchestre fut profondément décevante. Certes Gergiev choisit souvent les bons *tempi*. Mais l'orchestre de Saint-Pétersbourg n'a jamais approché, en quatre soirées, le frémissement, la profondeur, la violence et le lyrisme wagnériens que l'on était en droit d'attendre. Pas de passion, pas d'urgence, pas d'engagement véhément. Pour l'essentiel Gergiev semble laisser les choses suivre leur cours et les lenteurs wagnériennes prennent alors fâcheusement le dessus, ce qui ne devrait jamais advenir et n'advient jamais quand on a affaire à une direction et à des musiciens habités. Parfois, dans les passages vraiment spécifiques (la Chevauchée par exemple), Gergiev semble se souvenir qu'il dirige du Wagner, et veut s'en persuader. Nous avons alors droit à des *fortissimi* brouillons, pas du tout expressifs, d'où s'est enfuie toute la pensée du Maître.

L'orchestre n'a absolument pas ce « son » wagnérien, cette densité, cette richesse sonore, cette profondeur, et cette intensité de tous les instants qu'il devrait avoir. Il n'est pas partie prenante du drame : c'est tout dire. Il ne s'y efforce même pas. Le résultat est informe, incohérent, ennuyeux et trahit profondément la pensée wagnérienne.

Du côté des chanteurs : même ignorance du style de chant wagnérien, et de l'expression spécifique des passions. C'est vraiment dommage, car tous les chanteurs entendus au cours de ces quatre soirées étaient pourvus d'une voix la plupart du temps conforme aux exigences de leurs rôles respectifs. Sur le plateau on aurait pu entendre un *Ring* cohérent et bien chanté. Hélas, le style n'était pas au rendez-vous. La diction allemande est déplorable ; des amis allemands m'ont assuré ne rien comprendre à ce que disaient les chanteurs ! De plus le placement typiquement wagnérien (et allemand) de la voix faisait cruellement défaut. Le seul à tirer son épingle du jeu est le Wotan distribué dans l'opéra *Siegfried* ; volume vocal, engagement dramatique, tout y est. Ce chanteur campe un Wotan désespéré, conscient de la décadence des dieux et de sa propre impuissance.

Autre particularité de ce *Ring* étrange : Gergiev dispose de deux ou trois chanteurs pour le même rôle. Ce qui est assurément admirable ; aucune maison d'opéra en Europe ou en Amérique ne peut se vanter d'une telle richesse et de telles ressources vocales. Ce qui lui permet de remplacer au dernier moment un chanteur malade sans le moindre problème (comme il advint pour le Loge de *L'Or du Rhin*). Toutefois Gergiev use de cette possibilité, en « donnant leur chance » à tous ses chanteurs, et en « faisant tourner » ses interprètes au fil des journées. Nous avons ainsi entendu un Wotan différent, chaque jour, (quatre différents donc), deux Siegfried, trois Brunnhilde etc... Ce qui est tout à fait fâcheux et dommageable à l'unité de la *Tétralogie* dans son ensemble. Cette pratique nous prive de la

spécificité du *Ring* qui est de voir au fil des journées s'affiner, évoluer et mûrir (ou non) la psychologie d'un personnage, la conception qu'a de son rôle tel ou tel interprète, de voir s'affirmer ou non au fil des journées la prestance et l'autorité vocale de tel chanteur associé à tel personnage. C'est la particularité unique de cette œuvre lyrique immense faite de quatre opéras qui se succèdent logiquement.

Certes, monter un *Ring* complet est aujourd'hui une entreprise coûteuse et risquée. Certes, les bons chanteurs wagnériens ne sont pas légion. Mais le spectateur de 2004 mériterait sans doute de pouvoir accéder, ailleurs qu'à Bayreuth, à un Wagner de qualité musicale et vocale acceptable, soutenu par une mise en scène fidèle et originale à la fois. La chose ne semble pas impossible : ni en ce qui concerne le répertoire wagnérien, ni en ce qui concerne le répertoire italien ou français. Mais que l'on n'impose pas à des artistes le devoir d'interpréter des rôles qui ne sont pas pour eux, comme il arrive trop souvent, ou des ouvrages dont ils ignorent tout depuis le style musical jusqu'au style de chant et jusqu'à la langue originale. Ni Wagner ni le théâtre Marijnski n'ont gagné quelque chose dans cette affaire. Seul le théâtre de Baden-Baden a réussi là une excellente opération médiatique habilement montée en épingle par ses habiles dirigeants.

Serait-il encore nécessaire de rappeler que l'activité de metteur en scène n'est pas un jeu gratuit où tout est permis dans le plus libre et le plus joyeux défoulement collectif. Que les chefs-d'oeuvres du passé ne sont pas des cours de récréation destinées aux pré-adolescents en difficulté ni des pistes d'essais libres en vue de quelque expérience de pataphysique appliquée ?

**Richard DEDOMINICI**
*Nice*

## DISTRIBUTIONS

***DAS RHEINGOLD***

Michail Kit, *Wotan*

Svetlana Volkowa, *Fricka*

Nikolai Gassiev, *Loge*

Viktor Schernomorzev, *Alberich*

22/01/04

***DIE WALKÜRE***

Vladimir Vanejev, *Wotan*

Olga Sergejewa, *Brünnhilde*

Viktor Lutsiuk, *Siegmund*

Valeria Stenkina, *Sieglinde*

23/01/04

***SIEGFRIED***

Leonid Zakozaew, *Siegfried*
Nikolai Gassiev, *Mime*

Viktor Schernomorzev, *Alberich*

Larissa Gogolevskaja, *Brünnhilde*

25/01/04

***GÖTTERDÄMMERUNG***

Olga Sergejewa, *Brünnihlde*

Mikhail Petrenko, *Hagen*

Viktor Schernomorzev, *Alberich*

27/01/04

# LA VOIX UNIQUE DE *L'ÈVE FUTURE* (1871) DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

De son vivant, et ce ne fut pas le cas non plus après sa mort, Villiers de l'Isle-Adam ne connut pas le succès grâce à son théâtre, dont la production fut pourtant obstinée. Pour les grands romanciers du dix-neuvième siècle, il n'est de consécration que sur les planches et tous rêvent d'arriver un jour là où Hugo a commencé son ascension glorieuse. En cela aussi, la fin de siècle est l'avatar du romantisme : mélodrames, drames historiques ou/et métaphysiques (*Axël*), le drame de Villiers est difficilement classable et tend même à dépasser les frontières génériques. Cela explique la disproportion de ces œuvres par rapport aux contraintes de la scène : soit la parole y déploie une action trop « intérieure » qui ne gagne rien à être représentée, soit elle relève du genre diégétique et les longues didascalies descriptives semblent conférer au décor un rôle que l'acessoire ne saura jamais remplir, soit l'auteur s'exprime en son nom propre dans ces didascalies. Villiers de l'Isle-Adam porte à ses ultimes conséquences la libération du théâtre romantique des contraintes de la scène ; en cela il expose les contradictions essentielles entre deux régimes antagonistes : celui de la *diégésis* et celui de la *mimésis*. Son œuvre est le moment de perméabilité accomplie des genres. Devant l'insuccès du *Nouveau Monde*, il envisagea vite de réécrire la pièce en roman. Et réciproquement, combien de ses nouvelles et de ses romans ne sont-ils que des dialogues ? Il faudrait introduire une catégorie intermédiaire entre le récit et le drame : la « causerie ». Quand on cause, *on* cause, c'est-à-dire que la parole qui intéresse perd son énonciateur au profit de l'énoncé. Pour reprendre un titre de chapitre de *Claire Lenoir*, « on cause philosophie ». Le récit idéal énoncerait une vérité impersonnelle. De cette neutralité idéale, l'énoncé de Villiers offre tous les niveaux intermédiaires : le « on » est tantôt le personnage, tantôt le narrateur, tantôt un narrateur ironique... En cela, Villiers est proche de Diderot et des jeux narratifs de *Jacques le fataliste*. On eût vite ramené cette complexité au fonctionnement perturbateur du roman, genre sans genre, mélange romantique, où finalement, c'est la voix du narrateur qui manie les fils du récit. Or, Villiers refuse cette immanence du méta-récit, qui suppose qu'il n'y ait jamais que ce qui est dit. S'il y a encore du théâtre, si par la *mimésis* quelque chose d'autre que notre propre représentation nous est donné, c'est parce que l'on y croit. Prouver que l'illusion a un régime propre irréductible, affirmer cette suprématie du théâtre, au-delà des genres, tel est l'objet...d'un roman de 1871 : *L'Eve future*.

C'est paradoxalement dans un récit que Villiers reprend en effet son projet de jeunesse de réécrire le second *Faust*[1]. Le personnage central d'Hadaly est le *type*, la figure à la fois dramatique et mythique qui condense en sa personne une série interminable de mythes féminins. Elle est Hélène ramenée du passé, résurrection de Marguerite, synthèse du paganisme et du christianisme (la série d'identifications se poursuivant en Hélène, préfiguration de celle qui apporta le péché dans le monde, Eve...). Ainsi, la figure de Hadaly réfléchit à l'infini le mythe de l'éternel féminin, étant l'Eve antique et future. Mais cette construction par strates renvoie moins à des archétypes mythiques et religieux qu'à une

1 Villiers de l'Isle-Adam, *L'Ève future*, Introduction de N. Satiat, Garnier-Flammarion, Paris, 1992, pp. 10-19.

intertextualité littéraire : essentiellement au *Faust* de Goethe, à *Arria Marcella* de Gautier, à la *Walkyrie* de Wagner – et aussi à *Parsifal*. Le projet faustien (méphistophélique) d'Edison est en effet de créer une femme parfaite à partir d'autres femmes, et surtout de lui donner une voix propre, faite pourtant de la répétition de voix enregistrées. Edison est comparé dans le premier chapitre au musicien absolu, au maître de Wagner, il est un « Beethoven de la Science ». Son retrait du monde est un retrait dans le monde du silence, dans le « pavillon séparé de son château », en un jeu de mots qui assimile le scientifique au musicien sourd[2]. Sa recherche de l'absolu est d'abord musicale :

> Ceux-là qui ne sauront jamais lire, auraient-ils su jamais entendre ?... Ce n'est pas d'entendre le son, mais l'En-dedans créateur de ces vibrations même, – ces voiles ! – qui est l'essentiel.[3]

Le défi créateur d'Edison est donc le défi littéraire même de Villiers, qui compose un roman allégorique en recomposant des opéras ! L'enjeu est, en effet, que la beauté de la voix ne renvoie pas à une intériorité creuse, mais à une véritable profondeur de sentiments et de pensées. Une voix à la fois du dedans (du pavillon), et du dehors, « c'est-à-dire, d'une fidélité de son de voix vraiment... intellectuelle »[4]. L'androïde est explicitement décrite comme une walkyrie[5], avant qu'elle ne s'empare du corps de Alicia Clary, et elle répète également une réplique de Kundry, lorsqu'elle est forcée par Edison-Klingsor de s'incarner[6]. Car peu à peu l'on découvre que le corps reconstitué est finalement doué d'une âme propre : Sowana est cette âme, la voix extraite du corps de Mistress Anderson, atteinte de la névrose incurable du Sommeil[7]. C'est pourquoi Hadaly peut chanter, pour s'adresser à son futur amant, « avec des inflexions d'un féminité surnaturelle »[8]. Protégée d'une barrière de feu électrique, elle renoncera à son immortalité pour l'amour, provoquant ainsi le *fatum* (c'est le titre du dernier chapitre) tragique, exactement comme Brünnehilde renonce à son immortalité pour l'amour de Siegfried. Elle porte sur son épaule un oiseau moqueur[9], autre référence au corbeau, dont le nom celtique à l'origine de « Walküre » signifie « celui qui choisit et saisit les cadavres »[10]. L'Averne, dont Edison est le dieu, est aussi un Walhalla, le souterrain où étaient récupérés, par les Walkyries, les corps des héros

---

2 *Ibid.*, I, 1, p. 100. L'intention ironique est confirmée par la phrase prononcée par Edison: « Quand bien même j'arriverais à faire voler au vent les pavillons auriculaires de mes semblables », p. 112.

3 *Ibid.*, p. 111.

4 *Ibid.*, p. 213. D'où, quelques phrases plus loin, l'écriture avec une majuscule de la « Voix ».

5 *Ibid.*, description p. 178, référence directe p. 207.

6 *Ibid.*, p. 180 : « Oh!...[...] me forcer de vivre ». Entre le son de Edison et le son (*Kling* de *klingen* : sonner) de l'enchanteur de Wagner, n'y aurait-il pas analogie ? Edison est en outre appelé « l'enchanteur » par Lord Ewald, p. 407.

7 *Ibid.*, p. 395.

8 *Ibid.*, p. 234.

9 *Ibid.*, p. 232.

10 Michel. Guiomar, *Imaginaire et utopie*, tome I *Wagner*, Librairie José Corti, Paris, 1976, pp. 339-340.

tombés au combat. Dès lors, le père du monstre est un nouveau Wotan, un nouveau Wagner.

L'enjeu méta-textuel de cette fable est de rédimer la malédiction des signes, le péché originel qui fait que le physique ne *corresponde* pas au moral, le corps à l'âme, l'image au sens. La modernité, dont Villiers ne cesse d'être la conscience critique, se définit proprement comme ce défaut des langues, dû à la rupture par rapport à la tradition et aux lettres désormais mortes :

> ... l'esprit d'analyse, ayant aboli dans le tympan des *existeurs* modernes, le sens intime de ces rumeurs du passé (sens qui en constituait, encore un coup, *la véritable réalité*), j'eusse beau clicher, en d'autres âges, leurs vibrations, celles-ci ne représenteraient plus aujourd'hui, sur mon appareil, que des sons morts [...] *puisque c'est en nous que s'est fait le silence.*[11]

Toute parole est une musique déjà écrite, répétée jusqu'à la mort ; le projet d'Edison naît donc du constat de cette usure et de l'impossibilité d'improviser[12]. L'art consiste donc à imiter non la nature, mais l'art lui-même, suivant le modèle du *Gesamtkunstwerk*, aboutissement de tous les arts de l'humanité, œuvre des œuvres. Le roman reprend aussi le cœur de la thématique des opéras de Wagner, le drame de l'Incarnation. C'est l'âme en attente d'un corps, « la voix » dite Sowana, qui annonce elle-même l'accomplissement d'un miracle, d'une féerie : « ...après l'incarnation, ce sera surnaturel »[13]. Le but de l'artiste-Frankenstein est donc de recomposer les cadavres de l'art et de l'histoire, de rendre vie aux signes morts, puisque « il en est des bruits comme des voix et des voix comme des signes »... En comparant, à de nombreuses reprises[14], Alicia à la Vénus de Milo, pour ses qualités plastiques, Villiers attire l'attention sur la valeur allégorique du personnage. Paradoxe d'une « Déesse bourgeoise », elle est la preuve que la perfection grecque est révolue et que « la beauté moderne n'est plus l'expression de l'intériorité du dieu »[15]. Ni divinité transparaissant dans la beauté, ni subjectivité profonde de l'individu moderne, elle est une contradiction à l'esthétique hégélienne, le démenti que l'ère bourgeoise a porté à l'idéalisme. L'invention d'Edison consiste à rédimer ce défaut de l'expression, à recréer l'unité de l'œuvre dans la femme idéalisée.

Le paradoxe d'Alicia Clary, la belle et sotte actrice dont seule l'enveloppe charnelle servira à la construction, est un paradoxe incarné du comédien, ou plutôt de la cantatrice. Le projet prométhéen d'Edison est d'inventer une voix, de concilier la répétition du disque et de l'authenticité de ce qui ne peut être qu'unique, dans une seule et même personne. Autrement dit la Walkyrie doit faire coïncider la perfection physique avec la beauté intérieure, la plastique et la musique dans l'œuvre totale. L'hypotexte de ce roman, paradoxe du chanteur, est donc essentiellement opératique : les références abondent à

---

11 Villiers de l'Isle-Adam, *op.cit.*, pp. 112-113.

12 « ...tout ce parlage insignifiant, tout ce rebattu où nous nous répandons en croyant « improviser » », *ibid.*, p. 293.

13 *Ibid.*, p. 355.

14 *Ibid.*, p. 146 et p. 156.

15 *Ibid.*, p. 113.

Wagner[16], Saint-Saëns[17], Mozart[18], Weber[19], Bellini et Berlioz compositeur de *Faust*[20]. Villiers lui-même fait dire à Edison, en une ironie révélatrice, que *L'Ève future* est le titre d'un opéra : « Nulle autre artiste, dit Edison à Alicia, je le gagerais, n'osera jouer ni chanter après vous *L'Ève future* ». Alors que la soubrette finira par faire carrière comme chanteuse d'opéras-comiques[21], l'Ève future, au contraire, serait une cantatrice parfaite :

> Ses accents approfondiront le charme des crépuscules d'été — jailliront, dans la beauté de l'aurore, mêlés aux concerts des oiseaux. Une légende s'éveillera dans les plis de sa longue robe, lorsque, sur les herbes du parc, on l'aura vue passer, seule, aux rayons du soleil ou sous la clarté des étoiles.[22]

> ...en une ambiance plus riche de Rêverie que tout l'air d'ici-bas, déité costumée aux invisibles plis d'un tissu d'accords.[23]

La prose poétique de Villiers semble évoquer, en un résumé d'images, la poétique symboliste, entre Verlaine et Mallarmé. Son texte n'est pas seulement un palimpseste du passé, mais, par le jeu intertextuel, celui du présent. La Cantatrice, symbole du symbolisme, dans un décor d'opéra... La scène du roman réduit en effet les décors à un lieu unique et la catastrophe finale a lieu hors-scène : elle n'est que rapportée dans un courrier. La part des actions comme celle des descriptions est réduite à peu de lignes, et l'ensemble est essentiellement un dialogue entre l'inventeur de la femme idéale, Edison, et l'amant déçu par la bêtise des femmes, Lord Ewald. La clef de l'intrigue pourrait se formuler ainsi : combien de voix y a-t-il dans le roman ? En effet, l'androïde, lorsqu'elle parle ou chante, est à la fois singulière et n'est personne, puisqu'elle n'a pas d'âme. Cependant, à la fin du roman, la révélation d'Edison : qu'il utilise l'animation médiumnique d'une femme tombée dans le coma, modifie cette perception. Car si sa voix chaude est si touchante, c'est qu'elle n'est pas *que* la répétition phonographique de ce qui a déjà été dit mille fois. Et l'on devine, par la révélation faite par Sowana à Lord Ewald, que c'est son esprit qui, en fait, guidait *de mortibus* les recherches d'Edison. La figure romantique de l'artiste médium de l'absolu apparaît ici, en allégorie et littéralement ! S'il joue le rôle du médium, tout se passe sur la scène intérieure, la Fiction ou l'espace de l'Imaginaire. Les dialogues eux-mêmes tendent à n'être que le faux monologue du créateur, lui-même habité par une voix défunte. Le texte

---

16 Outre les passages cités ici, on relève l'incompréhension d'Alicia pour l'art « sans air » de Wagner, p. 162 et une citation du livret de *La Walkyrie* en exergue du chapitre X du Livre VI, p. 385.

17 *Ibid.*, p. 152.

18 Livre II, chap. X, « Cosi fan tutte ».

19 *Ibid.*, pp. 341-343, où est apprécié le *Freischütz*, autre opéra où se fait un pacte avec le diable.

20 *Ibid.*, p. 239 et p. 343.

21 *Ibid.*, p. 391. L'auteur parle, par la voix d'Edison, de son roman comme d'un opéra.

22 *Ibid.*, p. 211.

23 Mallarmé, *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, pp. 543-544. Ce texte est publié le 8 août 1885, *L'Ève future* un an plus tard, le 4 mai 1886.

du roman, enfin, est la catacombe où résonnent les voix d'outre-tombe du passé, un palimpseste de mythes. Le récit est une machine répétitive à la recherche d'une voix, un phonographe qui ne veut pas perdre l'aura de la Littérature :

> Qu'importe le son de la voix, la bouche qui prononce, le siècle, la minute où telle idée s'est révélée, puisque toute pensée n'est de siècle en siècle *que selon l'être qui la réfléchit* ? Ceux qui ne sauront jamais lire, auraient-ils su jamais entendre ?... Ce n'est pas d'entendre le son, mais *l'En-dedans* créateur de ces vibrations mêmes, – ces voiles ! – qui est l'essentiel.[24]

*Le Nouveau Monde*, dont Villiers composa aussi la musique, fut une véritable tentative d'écrire le drame musical, de faire le pendant exact de l'œuvre d'art totale[25]. *L'Ève future* est, elle, une « parodie » de l'opéra wagnérien au sens premier d'un chanter faux, une transposition déformante d'où naît l'humour : « *parôdein*, d'où *parôdia*, suppose Genette, ce serait [...] le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant » [26]. Et Edison/Villiers cherche à atteindre, par l'imitation, un genre transtextuel dont l'opéra serait l'architexte[27], par la création d'un hybride, d'un Androïde, moquant la création divine. D'après Edison, ce n'est pas la matérialité de la voix qui en fait la valeur, autrement dit ce n'est pas la musicalité qui sauve la littérature de la répétition, mais la valeur unique de l'Idée qui s'exprime. D'où la citation improbable de Hegel selon lequel : « Il revient au même de dire une chose une fois ou de la répéter toujours »[28]. « En vérité, dit Edison, toute parole est et ne peut être qu'une redite »[29] – mais lui-même est guidé par une volonté secrète qui se réalise à travers lui (la voix de Sowana). Comment interpréter alors le naufrage final : le vaisseau brûle et sombre dans l'océan, ôtant l'*Ève* à la réalité ? Le projet faustien d'Edison, de créer un inouï à partir de la répétition du déjà-dit, échoue devant le *fatum* ironique, par lequel le navire brûle sur l'océan, empêchant le couple de sortir de la scène. Lord Ewald veut soustraire la femme idéale au lieu de sa création et à la machinerie qui l'a créée. Cette scène-prison n'est autre que l'esprit du créateur faustien, dont l'œuvre ne vit qu'autant qu'il la profère et l'anime de sa voix propre. Edison veut croire en la réalité de cet arrière-monde, un autre espace imaginaire : « un autre espace inexprimable et dont l'espace apparent n'est que la figure »[30]. Villiers opère un renversement final, quand le texte prosaïque du télégramme vient contredire la profession de foi d'Edison en la réalité de l'Imaginaire. De façon plus nuancée que dans *Claire Lenoir*, l'ironie de l'auteur joue contre le discours du narrateur – qui est la voix prédominante des

24 Villiers, *op.cit.*, p. 111.

25 Incapable de composer tout l'accompagnement musical selon une technique du leitmotiv, il la confie finalement à Alexandre George. Après l'échec des représentations de *La révolte* et de *Nouveau-Monde*, Villiers se convainc de ne plus écrire pour une scène parisienne guidée par « la claque ». Et pourtant, il demandera de nouveau à Alexandre Georges de composer une musique pour *Axël*

26 G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982, p. 17.

27 Villiers, *op.cit.*, p. 7.

28 *Ibid.*, p. 236.

29 *Ibid.*, p. 292.

30 *Ibid.*, p. 376. La mention de l'Imaginaire se trouve juste à la suite.

dialogues. L'idéalisme, au sens où le monde ne serait que notre représentation, est démenti par l'histoire du roman. L'amour, où l'être de la personne aimée n'existe qu'en vertu de la volonté de l'amant, ne trouve aucun refuge. Dans la catastrophe finale, la prose du monde engloutit et embrase la poésie de la scène théâtrale. Le mystère est mortel et Dieu, pour reprendre une expression du texte, « s'est retiré du chant »[31]. Il n'est d'autre vérité que la répétition du sort commun : la mort comme répétition exemplaire. En une ironie suprême de l'auteur contre la prétention de l'artiste absolu que voulait être Edison, le suicide de Lord Ewald a été simplement retardé ; l'histoire fantastique, entre ces deux suicides, n'est alors qu'un songe de théâtre. L'illusion ne survit pas hors la féerie scénique et l'œuvre ne prouve rien que l'ingéniosité de l'homme-orchestre. L'être n'y est que Fiction, qui requiert la croyance subjective :

> ... il [Lord Ewald] lui avait été impossible d'admettre que l'être qui lui avait donné, à ce point, l'illusion d'une vivante incluse dans une armure fût un être tout à fait fictif, né de la Science, de la patience et du génie.[32]

L'horreur de cette fin, tout inspirée de l'univers de Poe, est celle encore d'un déjà-vu, c'est une répétition au carré. Mallarmé a pu donc reconnaître dans la figure d'Edison à la fin du roman, éclairé par « la clarté lunaire [...] songeur attristé, se perdant en des impressions inconnues », un autre Faust dépité, un nouvel Hamlet, héritier qu'un lourd héritage contraindrait au silence :

> ... – puis son regard s'étant levé, enfin, vers les vieilles sphères lumineuses qui brûlaient, impassibles, entre les lourds nuages et sillonnaient, à l'infini, l'inconcevable mystère des cieux, il frissonna, – de froid, sans doute, – en silence.[33]

Le décor de *Igitur* sera en effet le même ; identique également la poétique du tiret, marque typographique de la lettre silencieuse, où expire le Type du théâtre :

> Quand les souffles de ses ancêtres veulent souffler la bougie, (grâce à laquelle peut-être subsistent les Caractères du grimoire) – il dit « pas encore ! »
> Lui-même, à la fin, quand les bruits auront disparu, tirera une preuve de quelque chose de grand (pas d'astres ? le hasard annulé ?) de ce simple fait qu'il peut causer l'ombre en soufflant sur la lumière –
> Puis – comme il aura parlé selon l'absolu – qui nie l'immortalité, l'absolu existera en dehors – lune, au-dessus du temps : et il soulèvera les rideaux, en face.[34]

---

31 *Ibid.*, Livre I, chapitre IV : « Dieu », p. 235.
32 *Ibid.*, p. 278.
33 *Ibid.*, p. 412.
34 Mallarmé, *Igitur. Déchet. La folie d'Elbehnon*, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 473.

*L'Ève future* est un roman qui cherche son salut dans le drame musical, mais, le cherchant, ne le trouve pas ; le langage cherche sans cesse quelque preuve de son authenticité. Wagner a accompli ce miracle dans le drame musical : dans ses critiques de *l'Or du Rhin* et de *Lohengrin*, dans les transcriptions pour piano qu'il faisait entendre à ses amis et admirateurs, Villiers n'a cessé de propager son enthousiasme sans faille pour Wagner. En le répétant dans ce roman, il sait pourtant qu'il ne peut que le parodier. Edison est aussi une figure de l'inventeur scientifique ; mais il n'est pas Bonhomet et le personnage, au cours des différents états du texte, a évolué d'un positivisme étroit vers une créativité d'artiste. Il y a beaucoup de l'autre inventeur du phonographe dans ce personnage : Charles Cros. Au contraire du phonautographe qui, dès 1840, traduisait en ligne les sons, le phonographe reproduit en effet les voix enregistrées à partir de leurs traces[35]. Son premier inventeur, Charles Cros[36], voit dans son invention un instrument de connaissance de l'audible, complément à la photographie, qui capture le visible. Pour Cros, science et poésie sont des instruments de connaissance qui permettent d'effacer les limites entre « le connu et l'inconnu »[37]. La quête commune aux deux amis que sont Villiers et Cros cherche un moyen d'entendre une âme dans la machine, de trouver une voix authentique dans la répétition mécanique. A la figure du thaumaturge wagnérien se superpose celle du poète lyrique et de l'inventeur. Plutôt que de théâtre, il faut plus proprement parler d'opéra dans le roman. Soumettre la fuite fugace du temps, tel est l'effet de la musique dans la prose du monde ; chanter le monde, tel est le moyen de retrouver la nature dans le monde de la production industrielle. La musique est peut-être l'unique système de répétitions par variations, de dépassement de la répétition par elle-même. Système complexe des voix, le roman inclut le théâtre et l'opéra : tout son succès se joue dans l'instant où, dans le moment de la reprise, la parodie elle-même se charge d'un certain pathos. L'oeuvre d'Edison, le re-créateur, devient belle quand la mécanique déraille, quand la répétition s'accélère et que l'inauthentique comme tel entraîne la coyance en la plus pure Fiction.

**Eric LECLER**
***Maison Descartes, Institut Français des Pays-Bas, Amsterdam***

35 J.C. Valtat, *Les figures de la relativité dans « Le temps retrouvé » et « Finnegans Wake »*, Thèse de Littérature comparée sous la direction de M. Bessière, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 120. Edison produit sa machine à l'Exposition universelle de 1878 et connaît un grand succès, p. 121 (*L'Ève future* paraît en 1886).
36 *Ibid.*, III, 1, 1, « De la photographie à la phonographie », p. 116 : Charles Cros dépose le premier son projet en avril 1877, mais Edison, qui le dépose en juillet, obtient le brevet car il apporte des financements pour la réalisation. Sur ce sujet voir les notes de l'édition de la Pléiade, *Œuvres complètes*, vol. I, 1986, pp. 1442-1445.
37 *Ibid.*, p. 118.

# TRADITION ET MODERNITÉ AU THÉÂTRE : UNE TENTATIVE SCÉNIQUE DE RAINER MARIA RILKE

En janvier 1902, Rainer Maria Rilke commet un étrange texte. Une sorte de dialogue entre deux personnages aux désignations génériques : « L'Etranger » et « L'Artiste ». Sur l'équivalent de quatre pages dactylographiées, il développe un échange destiné à la scène : intitulé « Pour l'inauguration de la Halle des Beaux-Arts » (*Zur Einweihung der Kunsthalle*), il est sous-titré « Scène pour festival » (*Festspielszene*). La mention d'une date en outre indique une représentation prévue, qui sera effectivement offerte au public, le 15 février 1902.

Il s'agit d'abord de feuillets imprimés hors commerce, distribués aux visiteurs venus écouter, à l'occasion de l'inauguration de la Halle des Beaux-Arts de Brême, le drame *Sœur Béatrice* de Maurice Maeterlinck, pour lequel Rilke avait collaboré à la mise en scène. Faire-valoir de l'œuvre maeterlinckienne sans doute, accompagnement de l'ouverture d'un musée d'autre part, l'écrit de Rilke acquiert un statut hybride, dramatique et esthétique. Il mérite un examen particulier, quand on sait qu'à l'époque son auteur cherchait de nouveaux chemins de création, passant par l'exigence d' « apprendre à voir » (formule dont il fera le leitmotiv de ses *Cahiers de Malte*, dont la rédaction commence en 1904[1]), et par un intérêt marqué pour le travail du dramaturge « symboliste » belge, qu'il considère comme une piste ouverte mais non tracée.

Dans cette mesure, ce que Rilke livre ici pourrait être envisagé comme une suite significative à la pièce de Maeterlinck : au-delà d'un hommage rendu, sa participation à la mise en scène et la proposition d'une « apostille » dévoileraient d'autres ambitions. Recréer (ou créer encore) un texte de théâtre en le portant à la scène, et manifester concrètement l'avenir d'un nouveau théâtre, en le dotant d'une œuvre supplémentaire : voilà le projet rilkéen, didactique et stratégique. Il s'agit de valoriser l'autre *et* d'œuvrer pour son compte propre : artiste metteur en scène et poète tragique, habité par un souci pédagogique comme par une revendication d'avant-garde, Rilke n'irait-il pas, par ses suggestions dramatiques, plus loin encore que son prédécesseur, qu'il considérait comme un précurseur ? Une innovation théâtrale, dans ses traces, mais bien conforme à des préoccupations personnelles, serait par lui offerte au public - qui, rappelons-le, était d'abord venu, pour cette inauguration, voir des tableaux, assister à un drame, dont il n'était pas directement le signataire.

La "Scène" de Rilke s'annonce bien comme l'héritière des influences maeterlinckiennes. On y retrouve les marques distinctives relevées par Rilke lui-même dans les trois principaux essais qu'il consacra au dramaturge belge : « Pelléas et Mélisande », « Le théâtre de Maeterlinck », « Maurice Maeterlinck » - ce dernier ayant été écrit

1 v. R. M. Rilke *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Insel Taschenbuch, 1982, p. 10 : *Ich lerne sehen.*

d'ailleurs pour préparer le public à la représentation de *Sœur Béatrice*, et lu le 9 février 1902 lors d'une conférence à la galerie d'art von Halem.

Rilke s'inspire du théâtre selon lui expérimental de Maeterlinck, et de sa prose réflexive, pour défendre le principe d'une forme dénuée de tout contenu traditionnel : détachée des exigences de « l'action », dévouée à l'émergence d'un phénomène habituellement invisible, qu'il nomme « la vie de l'âme ». « C'est là où il paraît s'arrêter que sans doute l'homme commence, et là où se borne sa vie visible, là commence la vie de son âme, qui est la seule vie réelle », énonce Rilke en commentant Maeterlinck, qui aurait tenté, pari inhabituel, « de parler de cette autre vie invisible de façon visible et à l'aide de personnages », dans ses drames[2]. Un relevé partiel des moyens mis en œuvre par l'exemplaire auteur de *Pelléas* est établi par Rilke dans ses articles ; une mise en application est tentée dans sa pratique personnelle.

Condition première à ces tentatives de théâtre nouveau : le respect d'une « forme dramatique ». Pour particulière, déroutante qu'elle soit, elle ne laisse pas d'être évidente, selon Rilke, chez Maeterlinck :

> Que Materlinck ne soit pas jouable, cela semblait un fait avéré, même aux yeux de ses inconditionnels, et peut-être surtout à leurs yeux. Que néanmoins l'on tente sans cesse de le réconcilier avec la scène, cela tient à ce qu'on ne peut pas ne pas voir que ses oeuvres ont une forme dramatique[3].

Rilke souhaite défaire une réputation d'auteur « injouable » - par ses propos théoriques, mais aussi en collaborant à une mise en scène. Le projet maeterlinckien, de faire advenir un théâtre « d'âme », est jugé par lui suffisamment intéressant (et réalisable!) pour qu'il ne reste pas confidentiel, inabouti. Rester fidèle à Maeterlinck, c'est d'abord ne pas défier la règle fondamentale du théâtre, liée à sa dimension *scénique*. *Sœur Béatrice* sera montée et montrée. Dans ce sillage, la « Festspielszene » de Rilke proposera aux spectateurs un face à face dialogué entre deux personnages : succession de répliques formellement apparentées aux échanges dramatiques. L'échange ici résonne étrangement certes (s'il s'agit de communications d' « âmes »), mais il résonne avec un écho théâtral.

Une distribution est logiquement envisagée, par le dramaturge metteur en scène. Pour incarner les personnages de *Sœur Béatrice* (même si « désincarner » paraît, sur le plan sémantique, un terme plus exact), Rilke avait choisi de faire appel à une majorité d'acteurs néophytes, espérant de leur part une plus grande « naïveté », une expression plus franche, plus directe que celle des professionnels, détachée de tout « savoir-faire ». La fameuse communication des « âmes » aurait été selon lui favorisée par une certaine « innocence » vis-à-vis du jeu (ironie du sort ou mauvais calcul, la plus accomplie aux yeux de tous dans un rôle du répertoire maeterlinckien, Else Vonhoff - à laquelle Rilke avait, il est vrai, adressé toute une série de conseils épistolaires - se révélera aussi la seule véritable actrice du groupe...).

---

2 R. M. Rilke « Maurice Maeterlinck », trad. B. Lortholary, in *Oeuvres en prose, récits et essais*, Gallimard, La Pléiade, 1993, p. 716

3 *Ibid.*, p. 706.

Quant à sa propre « scène » : l'Etranger fut joué (*parlé - gesprochen* - selon les termes de la langue allemande dans l'édition Verlag) par le Dr. Heinrich Finke, l'Artiste par le Dr. Hermann Apelt, et rencontra un succès bien plus grand que la représentation de *Sœur Béatrice* : des applaudissements très soutenus éclatèrent.

Fortune de circonstance ou temps fort de la carrière de Rilke : l'épisode en tout cas ne passa guère à la postérité. Publié ensuite à Brême, avec pour en-tête « L'Ancien et le Nouveau » (*Altes und Neues*) le texte est toujours disponible aujourd'hui, même s'il relève plus de la trace (d'une tentative limitée) que de la preuve (d'un engagement durable). Il témoigne quoi qu'il en soit de la fervente admiration de Rilke pour Maeterlinck, de son désir de la faire partager, voire même de forcer celle du public en dépassant si possible les réussites de son modèle.

Rilke louait le drame de Maeterlinck intitulé *La mort de Tintagiles*, dont il écrivait que « c'est un poème qui nous fait entrer dans une angoisse »[4]. Le théâtre nouveau se rapprocherait heureusement de la poésie, dans son souci de communiquer un sentiment, une émotion, plus que de faire apprécier le déroulement d'une action. L'intrigue - s'il doit y en avoir une - ne serait que prétexte à une expérience intime, de l'ordre d'une recherche cognitive inhabituelle, au rebours de toute visée divertissante.

Rilke propose dans cette voie une scène sans titre, offre occasionnelle (« Pour l'inauguration... ») qui confronte deux personnages sans noms : archétypes possibles de ce qui, dans le répertoire théâtral connu, n'existe pas. Essences rêvées plus qu'existences restituées, l'Etranger et l'Artiste entament un dialogue gratuit : au service d'aucune péripétie dramatique - qui ne constitue pas même une stance, et prend fin au terme d'une réplique à tonalité lyrique plus qu'informative.

L'Etranger tout au long de la scène questionne l'Artiste : un homme venu d'ailleurs, un *autre*, placé face à l'art, s'interroge. Il ne sait rien du monde qui l'attire, espère apprendre quelque chose de ce fascinant lointain : « Tu en parles comme si c'était très proche », énonce-t-il[5]. Il demande ce qui peut être visible dans ces salles constituant la « maison des tableaux », d'où vient l'Artiste (périphrase allusive qui confère à la *Kunsthalle* un statut paradigmatique)[6]. Il demande aussi si « là-bas » on a pu voir une « pièce », assister à un « drame »[7]. L'Artiste lui répond de manière *poétique* - indirecte, suggestive - commentant, sans qu'aucune mention référentielle ne soit faite, la visite de l'exposition à Brême, suivie de la représentation de *Sœur Béatrice*.

> Tu parles par images, et de ce drame
> je ne sais rien de plus qu'il y a une heure.
> Quel était son contenu ? A-t-il trait à l'art,
> qu'on ait ainsi trouvé bon de jouer, devant ce fond, cette
> maison,

4 R. M. Rilke « Le Théâtre de M. Maeterlinck », trad. B. Lortholary, in *Oeuvres en Prose*, *op. cit.*, p. 708.

5 P. I., p. 174, Z. E., p. 406 : Du sprichst davon, als wär es sehr verwandt

6 P.I., p. 171, Z.E., p. 405 : *das Haus der Bilder*

7 P. I., p. 174, Z. E., p. 406 : « Theater also! Saht ihr dort ein Stück ? »

qui est consacrée à un art autre, peintre,
au Tien. Comment se terminait ce drame ?

insiste l'Etranger[8]. L'Artiste ne raconte pas le « contenu », parce que là n'est pas l'essentiel sans doute du message dramatique (le drame idéal, rappelons-le, dans ce contexte serait « sans contenu » - ce que n'est pas d'ailleurs exactement *Sœur Béatrice*, que Rilke idéalise ici, à moins qu'il n'en estime sa mise en scène suffisamment peu éloquente...) :

Le contenu, c'était...
... *Il n'y avait* pas de contenu... Un *contenu*, ce n'en était
pas un.[9]

« Le contenu d'une vie » ne se résume pas : or c'est bien le grand « Tout », la « plénitude » qu'ambitionne de transmettre le théâtre nouveau, en quelque sorte dévoué à formuler l'indicible : à livrer par des mots (en poésie : sons, images et silences), des impressions, des révélations défiant toute narration :

Ainsi un visage est plein
de choses qu'on ne peut pas nommer. (...)
Peux-Tu voir le contenu d'une vie?
Peux-Tu raconter ce que contiennent
les heures d'une agonie, qui, pleines à ras bord (...)
s'écroulent dans le Tout... :
il n'y a nulle part de contenu, — est partout plénitude![10]

Un « *Silence* » s'établit ensuite. Comme dans les drames de Maeterlinck, la scène rilkéenne est ponctuée de silences, indiqués par une didascalie, des points de suspension, des tirets. L'échange avance lentement, riche de tout ce qui n'est pas dit, offert à l'écoute, à l'imagination, à la pensée qui doit mûrir, seule, active, attentive. Ce Silence dans lequel censément se forment les grandes choses - Maeterlinck le répète (!) dans son essai à lui consacré[11] - respecte et favorise la compréhension de l'Etranger, initié par là au rythme de l'Art. L'artiste lui donne le temps de sa réflexion propre (cet espace scénique, miroir d'un « espace-papier » constellé de signes typographiques symbolistes), partage avec lui sa recherche d'une réponse juste. Il hésite, se reprend :

...Ce tableau m'est si proche... Peint pourtant -

8 P. I., p. 175, Z. E., p. 407 : « Du sprichst in Bildern, und ich weiss nicht mehr / von jenem Drama als vor einer Stunde. »

9 P. I., p. 175, Z. E., p. 407 : « Der Inhalt war... / ...Es *war* kein Inhalt...*Inhalt* war das nicht. »

10 P. I., p. 175, Z.E., p. 407 : « So ist wohl ein geliebtes Angesicht / von Dingen voll, die man nicht nennen kann. / (...) kannst Du den Inhalt eines Leben sehn? / Kannst Du erzählen, was die Sterbestunden / enthalten, die gefüllt bis an den Rand, (...) / gleich schwer hinunterfallen in das All... / Inhalt ist nirgends,-Fülle überall ! »

11 v. M. Maeterlinck « Le silence » in *Le Trésor des Humbles*, Labor, Bruxelles, 1986, p. 15.

personne ne l'a peint.

Il développe des variations autour d'un mot - ainsi le mot « contenu » :

Qu'est-ce que le contenu d'un jour de printemps,
Qu'est-ce que le contenu d'une nuit au bord de la mer?
Qu'est-ce que le contenu d'un adieu?

puis sollicite son interlocuteur : « dis-le »[12] . Il répond à ses questions par des questions, ou enchaîne les définitions négatives (sur le « contenu » toujours, suivant la réplique précitée). Il met l'accent sur le manque pour suggérer la plénitude, déçoit à dessein les attentes : il tempère l'avidité curieuse de l'Autre, pour l'engager à imaginer - sinon à percevoir - une présence infinie.

Et vous avez donc vu
dans ces salles là-bas des tableaux?

demande l'Etranger.

Oui et non : Les tableaux que nous avons vus ne sont plus
et pourtant ils étaient pleins d'immortalité.

répond l'Artiste, qui évoque

des salles pleines uniquement de mutisme.
Car les tableaux se taisent.

Il invite enfin son partenaire à l'accompagner pour qu'il fasse lui-même, mieux encore que par cette conversation (l'idée d'une dévalorisation de la parole, toute idéalement dramatique qu'elle soit, se dégage là), *l'expérience* de l'Art :

Viens demain, à l'heure où commence un jour nouveau,
viens avec moi dans ces salles ouvertes,
là où sont les statues et les tableaux.
Iras-tu demander que je te parle d'eux?
Je ne le pourrai pas. Car ils sont sans contenu,
Les meilleurs des tableaux que je connaisse là.
Sans contenu, ils le sont aussi, comme le drame (...)

12 P. I., p.174-5, Z. E., p. 406-7 : « So nah ist dieses Bild mir...Doch gemalt - / gemalt hats niemand.». « Was ist der Inhalt eines Frühlingstages, / was ist der Inhalt einer Nacht am Meer ? / Was ist der Inhalt eines Abschieds...? sages »

L'art, sa grandeur est au-delà de tout contenu.[13]

Le propos dramatique, entendu comme médiation poétique, est là pour préparer une approche singulière, unique, de ce que veut, de ce que sait transmettre la création (Rilke fait ici, avec celui du commentaire, a fortiori, le procès de la critique, préfigurant les analyses qu'il enverra à sa femme Clara lors de ses visites à l'exposition Cézanne de 1907 à Paris). Il existe presque dans l'intention de s'effacer : grâce à lui disparaîtra tout intermédiaire; il se fait poésie pour annoncer le silence, pour favoriser la solitude de l'expérience, la chance fusionnelle de la rencontre qui ne s'opère plus entre deux êtres, mais entre deux âmes : celle de l'artiste (selon son œuvre, non selon son discours), et de l'inconnu, rapproché de lui non par ses interrogations, mais par son écoute devenue absolue - ou muette.

Les marques traditionnelles de la poésie s'imposent - comparaisons, puis métaphore : aucune « information » n'est directement livrée (tâche impossible ou vaine) ; le sens est recherché, frôlé, suggéré. « Le cours d'une vie » (celle de la sœur Béatrice), censément représenté dans la pièce au sujet de laquelle l'Etranger s'interroge, aurait été déroulé, explique l'Artiste, *comme* les fils d'une toile d'araignée, selon une manœuvre naturelle et inéluctable - qu'on ne saurait mieux évoquer que de façon métaphorique :

les fils des conflits chatoyaient
dans sa splendeur comme des toiles d'araignée,
où les larmes d'une vie entière étaient suspendues
comme une rosée, et ça rien que pour *apparaître beau*[14].

La revendication esthétique se fonde sur la valeur éthique du projet maeterlinckien, repris et développé par Rilke (paradoxe en l'occurrence ici d'une éloquente *condensation*). Loin des traditionnelles préoccupations liées aux exigences de l'action dramatique, au rebours des attentes convenues d'un public qu'il s'agit maintenant d'éduquer, d'initier au sens véritable de la vie - mission d'envergure cette fois confiée au théâtre - la beauté seule de la scène (mélodie des phrases, splendeur des images) suffit à transmettre l'intensité de la vie. Intensité d'une vie qui s'en va vers la mort : le théâtre sérieux n'a pas d'autre sujet profond, pas d'autre justification, pas d'autre prétention esthétique - que celle qui vise à communiquer la vérité de l'existence : son essence poétique.

Théâtre donc! Avez-vous vu là-bas une pièce?

demande l'Etranger. « Oui », répond l'Artiste, en poursuivant ainsi, à coup d'abstractions et de dénégations :

---

13 P. I., p. 175-6, Z. E., p. 408 : « Komm morgen, wenn ein neuer Tag beginnt, / mit mir in diese aufgetanen Säle, / darinnen Statuen und Bilder sind. / Verlangst Du, dass ich dir davon erzähle? / Ich kann es nicht. Denn sie sind inhaltlos, / die besten Bilder, die ich drinnen weiss. / Inhaltlos wie das Drama sind auch sie »

14 P. I., p. 175, Z. E., p. 406-7 : « Ein Lebenslauf (...) / es schimmerten die Fäden der Konflikte / in seinem Glanz wie Spinngewebe auf, / in welche eines ganzen Lebens Weinen / wie Tau sich hängte, nur um *schön zu scheinen*. »

une pièce, âme, Dieu, bonheur.
Un drame - oui. Mais pas un de ces drames
qui ont pour nom celui qu'ils ont reçu de telle ou telle passion
(...)
tout y a été représenté[15] .

La totalité, la « plénitude », sont atteintes par l'abolition des conventions limitatives, par la suggestion poétique, qui fait signe et sens.

Le théâtre tend ainsi vers le poème (formellement et théoriquement), jusqu'à devenir même critique interne, ou active : non pas passive, extérieure, mais *créatrice* - au sens par exemple où l'entendait Baudelaire, maître de Rilke, lorsqu'il prétendait que seul le créateur a droit de parole sur les œuvres. En abyme, le théâtre en effet parle de lui-même : la scène de Rilke évoque la pièce de Maeterlinck, l'explique, pourrait-on dire, à ces spectateurs qui viennent de la voir sans peut-être tout à fait la comprendre. L'intrigue de *Sœur Béatrice* est résumée ainsi :

ce qu'on a vu (...)
et la madone avait l'attitude hiératique ;
ce qu'on a vu : son sourire, elle l'a trouvé et l'a perdu :
et la madone était en brocart d'or.
Et devant elle est venue s'agenouiller une nonne
pleine de peur et de pressentiment qui priait pour sa vie...
Et sans un mouvement se tenait la reine...[16]

Une sorte de poème en prose sur la scène exprime le drame - le duplique ou le remplace. La notion de *poème dramatique*, employée par Rilke au sujet de Maeterlinck, prend ici plus que jamais son sens : sa force et sa forme. Maeterlinck ne s'accomplirait-il pas grâce à Rilke, à la faveur de cette quasi-substitution? L'impulsion répétée donnée par les « et », mélodieuse et naïve – lyrique - le retour des mots (« la madone »), donnent au texte la valeur d'un chant. L'insistance accordée aux attitudes, au costume, crée une image, au point que l'Etranger demande à l'Artiste : « As-tu peint ce tableau ? »[17] Les arts entrent en correspondance, pour recréer une impression, quintessence de la perception dramatique, et théâtre encore.

Le contenu n'est plus rien dès que l'art le saisit
et se l'apparente ; sa réalité,
doucement, comme un vêtement lui est retirée,

15 P. I., p. 174, Z. E., p. 406 : « Ja, ein Stück Seele, ein Stück Gott und Glück. / Ein Drama - ja. Doch keins von jenen Dramen, / die von den Leidenschaften ihren Namen / erhalten haben. Neid und Eifersucht (...) / das alles kam drin vor. »

16 P. I., p. 174-5, Z. E., p. 405 : « und die Madonna stand in steifem Staat ; / man sah : und fand ihr Lächeln und verlor es : / und die Madonna stand in Goldbrokat. / Und vor ihr kniete eine Nonne hin, / die, bang und ahnend, um das Leben bat... / Und unbeweglich stand die Königin... »

17 P. I., p. 174, Z. E., p. 405 : « Hast Du dies Bild gemalt ? »

qu'il en devienne nouveau et nouvelle sa réalité.
C'est ainsi que dans le fruit, pour Toi mûri,
Tu ne vois plus l'arbre et plus la pluie et plus la terre, -
uniquement un arôme, uniquement une douceur

ajoute l'Artiste[18]. Fidèle à la leçon maeterlinckienne, qui prône l'absence de contenu, l'Artiste délivre l'Etranger de son souci du « référentiel », de l'anecdotique (il veut qu'on lui *raconte*...), en l'invitant à orienter sa préoccupation vers autre chose, tandis que Rilke en « résumant » par sa bouche Maeterlinck dépouille son message : l'habillant de poésie laconique, le met à nu. Ce faisant, il le transmet « théâtralement » - par un jeu de répliques, performation dramatique et *ars poetica*.

Ce pédagogue qu'est le personnage de l'artiste vis-à-vis du profane, de l' « Etranger », impose une rhétorique particulière, en même temps qu'il propose un manifeste poétique. Dramatique et didactique, son propos met en pratique ce qu'il enseigne. Le « contenu » des œuvres est magistralement réfuté, et poétiquement écarté : le résumé livré de la prétendue « action » dans la pièce *Sœur Béatrice* en fait foi. Annulée se trouve l'intrigue, suivant une optique minimaliste, qui ne garde que les impressions (« un arôme, une douceur »), les échange, selon une prosodie musicale (partition avec effets de rimes, tirets en guise de soupirs), qui sélectionne les images. « Tu parles par images », constate l'Etranger face à l'Artiste orateur...

Du drame de Maeterlinck ne reste qu'un poème iconique, montrant une reine debout, une femme agenouillée. De ses essais lus par Rilke ne demeure qu'une réclamation « iconologique ». Aux portes d'une galerie d'art, la parole dramatique « fait tableau ». Au moment où le poète, parallèlement à ses tentatives dramatiques, esquisse les poèmes du *Livre des images* (*das Buch der Bilder*, publié en 1902 et en 1906), et déjà même quelques-uns des futurs *Nouveaux Poèmes*, il rédige une scène destinée à montrer qu'il a « appris à voir ». Rilke, marié depuis peu à une femme sculpteur (Clara Westhoff), et familier de son amie peintre (Paula Becker), Rilke, récemment admis dans la communauté d'artistes de Worpswede, et employé à mettre en forme une rédaction dédiée aux plasticiens qui la composent, s'attache plus que jamais à honorer la correspondance des arts.

Dans cet esprit, une sélection minutieuse d' « images » vient servir le propos dramatique, accomplir son dessein. Par la bouche de l'Artiste, une « madone en brocart d'or » apparaît, belle aussi de n'être cette fois que dite, non plus représentée. La suggestion de parole fait se lever l'image dans l'imagination du spectateur, ravivant et orientant son souvenir. L'ellipse dramatique (ou la substitution verbale) fait signe vers la pièce jouée dans un temps révolu, dont ne subsiste sans doute qu'une mémoire à éduquer. Cette éducation s'opère par l'épure : seuls les moments forts, les éléments *figuratifs* (représentatifs, et non *de* représentation) de l'action théâtrale sont retenus, sertis par un artiste, qui, pour exprimer au mieux un message, l'évoque « par images ».

18 P. I., p. 176, Z. E., p. 408 : « Die Kunst ist über jede Inhalt gross. / Er gilt nicht mehr, sobald sie ihn ergreift / und ihn verwandelt ; seine Wesenheit / wird, wie ein Kleid, ihm leise abgestreift, / damit er neu und neuen Wesens werde. / So siehst Du in der Frucht, die Dir gereift, / nicht mehr den Baum, den Regen und die Erde,- / nur einen Duft und eine Süssigkeit. »

Conformément à l'Esthétique théâtrale revendiquée par Maeterlinck, qui baptisa certaines de ses pièces « petits drames pour marionnettes », cet artiste placé là sur la scène n'aura lui aussi qu'un contour, qu'une silhouette. « La marionnette n'a qu'un seul visage, et son expression est fixée à jamais (...) Chacune n'a qu'un sentiment peint sur le visage, mais elle l'a tout entier, poussé à l'extrême », écrivait Rilke en louangeant le théâtre de son prédécesseur[19]. Si aucune didascalie ici ne « fige » son personnage, qui apparaît sans nom, sans prénom, sans attributs, réduit à son seul statut d' « Artiste », cette unique mention, relative à son activité, son engagement, sa vocation, le définit, lui confère sa plénitude. Le caractère évasif de ses propos, d'autre part, renforce encore le sentiment d'infinitude lié à la nature de son être. Tout de nuances, d'hésitations, de reprises, de renvois vers une altérité insaisissable tant elle est riche : son discours suggère tout ce qu'il ne peut dire. Leitmotiv rilkéen, « le pays de (son) enfance », patrie non dévoilée, fait de ces « grandes choses » qui ont doté son inspiration, vit autour de lui, l'auréole, comme est proche de lui ce tableau mystérieux, au sujet duquel l'Etranger l'interroge, qu'il a vu sans le peindre ni pouvoir le dépeindre, et qu'a dû *vivre* (peindre ou écrire se résument à vivre) « un solitaire, un sans-sommeil, (...) un sage ».

Ce tableau, c'est celui du dramaturge sans doute, de celui dont les « mains / se mouvaient sur des feuilles, écrivant dans la nuit »[20]. Deux portraits « en creux » se dessinent : celui de l'Artiste présent, si peu « cerné », et celui de l'artiste absent, ressemblant au premier sans être lui, comme sont proches deux êtres issus « de la même mère », puisque dans l'univers élu des correspondances les arts plastiques et dramatiques idéalement sont jumeaux :

> Car ils sont sans contenu, les meilleurs des tableaux que je connaisse là.
> Sans contenu, ils le sont aussi, comme le drame,
> proches de lui par des centaines de légers traits :
> sœurs l'une de l'autre voisines, comme si
> les portait le ventre toujours de la même mère[21].

Pour soutenir ces jeux de miroir, suggérer ces mises en abyme, Rilke avait d'ailleurs proposé au directeur du musée des Beaux-Arts de Brême, Gustav Pauli, d'encadrer sa « Scène » comme on le ferait d'un tableau...

Une réflexion sur l'Art, sur sa valeur, ses pouvoirs, donne donc sa substance à cette scène « sans contenu », formée de longs monologues poétiques, pseudo-réponses, du personnage-peintre à son interlocuteur profane ou néophyte, « Etranger » représentant sans nul doute (en abyme...) les spectateurs que nous sommes, que les tableaux encadrés, au musée, au même titre que les tableaux « vivants », au théâtre, fascinent et déconcertent.

---

19 R. M. Rilke, « le théâtre de Maeterlinck», *op. cit.*, p. 707.

20 P. I., p. 174, Z. E., p. 406 : « das Land / darin die Kindheit mir vergangen ist : / das stand um mich(...) / mit *seinen* grossen Dingen sprach ichs aus. ». « Erlebt hat es ein Einsamer, durchwacht, - / erfahren an unendlich vielen Dingen / hat es ein Weiser. Seine Hände gingen / über die Blätter, schreibend in der Nacht. »

21 P. I., p. 176, Z. E., p. 408 : « (...) mit ihm verwandt durch hundert leise Züge : / Geschwister, die sich nahe sind, als trüge / sie immer noch derselben Mutter Schooss. »

Une pédagogie est ici proposée : propédeutique de l'Art en somme, par un débat engagé sur la scène de façon, il est vrai, bien peu spectaculaire. Les grands motifs rilkéens s'y retrouvent : solitude nécessaire de l'artiste, recueillement en retour indispensable au spectateur de son art. La « maison des tableaux » n'ouvre ses portes qu' « un soir de fête », lorsque « s'achève en ville un bruyant jour ouvrable ». Les « marteaux » des travailleurs se taisent, les « cœurs » se laissent entendre, prêts à cueillir le « seul silence » des œuvres en ces espaces muets disposés pour la rencontre[22]. Lieux communs de la Poétique maeterlinckienne, telle qu'elle est exposée dans le fameux essai consacré par le dramaturge à l'éloge du Silence[23], ces exigences relatives à la naissance comme à la réception de l'art sont reformulées par Rilke en un discours qui se voudrait le paradoxe d'un théâtre *silencieux*. Exemple du « second dialogue » prôné par Maeterlinck (celui qui ne se soucie plus de recenser des données utiles aux multiples péripéties qui affectent - encombrent selon lui - le théâtre d'action[24]), le phrasé rilkéen adopte ici des circonvolutions métaphoriques, expressions directes d'une préoccupation unique : celle d'une vie vouée à un questionnement sur elle-même - manœuvre spéculaire qui réfute tout narcissisme pour revendiquer l'aura de l'universel. Par l'Art réduit à la communication suprême, qui parle en peu de mots de l' « âme » humaine, on parviendrait à toucher le plus vaste public - au rebours de tout élitisme - et peut-être à changer sa vie.

Ainsi, Rilke en nous présentant deux faux « stéréotypes » (l'Artiste présent n'est pas le prototype de l'artiste, puisqu'il fait signe vers un artiste absent ; l'Etranger nous figure en masquant les singularités de tous nos visages) veut faire mouche, et, parlant de l'Art, nous interpeller sur le sens profond et caché de nos vies quotidiennes :

> C'est toute l'imperfection de cette vie
> que contenant et contenu s'y désunissent.
> La vie en est souvent de si piètre valeur,
> si insipide la nourriture et la boisson vulgaire

déplore son personnage[25]. Ce théâtre, sous ses faux airs symbolistes, aux limites parfois de l'hermétisme, livre une ambition toute simple : celle de nous faire réfléchir sur nos existences communes, pour tâcher d'y mieux *voir*, d'acquérir le pouvoir de mûrir, au cours d'une vie d'homme enfin spiritualisée, orientée, grandie :

> beaucoup de ceux qui ont vu ces tableaux,
> leur petite vie, ils la continuent en plus grand.
> Ici grandissent les hommes, ici, dans cette maison,
> plus d'un devient voyant et pour sa vie entière,

22 P. I., p. 173, Z. E., p. 405 : « tun wir das Tor auf zu dem Haus der Stille »

23 v. M.Maeterlinck « Le Silence », *op. cit.*

24 v. M. Maeterlinck « le Tragique quotidien » in *Le Trésor*, *op. cit.*, p. 107 : « A côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez que c'est le seul que l'âme écoute profondément (...) »

25 P.I., p. 176, Z.E., p. 408 : « das ist des Lebens Unvollkommenheit, / dass dort Gefäss und Inhalt sich entzweit ; / das macht das Leben oft so stückhaft klein, / die Speise nüchtern und den Trank gemein. »

qui jusqu'ici se faufilait en aveugle au sein de la foule[26].

L'image du fruit qui arrive à maturation à force de soins et de patience, favorite de la poésie rilkéenne, s'évanouit dans l'évocation d'un « arôme » : évanescence définitive, comme la fragrance que laisse pour toujours la vision des toiles dans la Halle ou la réception de *Sœur Béatrice*.

Les tableaux que nous avons vus ne sont plus
et pourtant ils étaient pleins d'immortalité

conclut l'Artiste[27].

Après *La Princesse Blanche* (*Die weisse Fürstin*), pièce d'inspiration symboliste, influencée par Maeterlinck déjà, rédigée fin 1898, publiée en 1899 dans la revue *Pan*, et *La Vie quotidienne* (*Das tägliche Leben*), pièce représentée le 20 décembre 1901 au Residenz-Theater de Berlin, puis imprimée en 1902 à Munich, la « Scène » offerte à Brême se présente comme une conjonction : de facture « poétique », comme la *Princesse*, dont la première version comprend des vers centrés dans la page, elle traite, comme *La Vie quotidienne*, dont le protagoniste est un peintre, des questions relatives à « l'Artiste ». « Contenu » autant que sujet dans sa pièce d'allégeance encore naturaliste (*La Vie quotidienne* accorde autant d'importance à la condition de l'artiste - aux problèmes de sa « vie quotidienne » - qu'à sa « nature » - ou à son « âme »), le motif de l'Art prend avec la nouvelle « Scène » une tournure plus abstraite, plus théorique. Rilke y confère une allure versifiée à un raisonnement sur l'Art.

On peut juger étrange le choix, pour ces communications presque « internes » - art par lequel l'artiste parle encore de lui-même, art qui est à lui-même son propre référent - de la forme dramatique, si ce n'est, on l'a vu, qu'avec sa « Scène » Rilke en abyme évoque et « sublime » le théâtre de Maeterlinck, résumant *Sœur Béatrice* en prolongeant sa résonance. Théâtre, poésie et peinture dialoguent par la bouche de deux personnages, respectivement destinateur et destinataire du message artistique, qui est promesse de vie — vie accomplie, vie « sensée ». L'effort esthétique est gage d'Ethique. La tentation d'un *Gesamtkunstwerk* - œuvre d'art totale - passe par le théâtre, qui suppose un espace scénique, projection d'un *Weltinnenraum* (« espace intérieur du monde », suivant le concept cher à Rilke). La préoccupation rilkéenne, d'un avenir de l'Art - et du sien tout d'abord - officialise un débat intérieur, qu'il offre et ouvre. L' « Artiste » et l' « Etranger » - le créateur et le spectateur - sont réunis sur scène pour convenir des modalités de la Rencontre fondamentale : celle des œuvres avec leur public. Le propos acquiert une valeur didactique, sinon démonstrative (le public d'alors, par son accueil enthousiaste, l'estima probablement déjà performatif). Par son effort, Rilke espère gagner l'assistance à une cause essentielle : celle des

26 P.I., p. 176, Z.E., p. 408 : « viele, die von diesen Bildern gingen, / das kleine Leben grösser weitertun. / Hier wachsen Menschen, hier in diesem Haus / wird mancher sehend für sein ganzes Leben, / der sich als Blinder durchs Gedränge wand ; »

27 P.I., p. 173, Z.E., p. 405 : « Die Bilder, die wir sahen, sind nicht mehr / und waren doch voll Unvergänglichkeit. »

métamorphoses de l'existence par l'Art. Intimement convaincu, il souhaite briser une chaîne : défier les principes conventionnels de l'action dramatique (le fameux « contenu »), et provoquer la rupture des attentes. Contre la revendication di-vertissante (le théâtre de boulevard, ou de veine naturaliste, dont il fut lui-même un émule - ou une victime - est sa cible explicite), il propose l'exigence vitale d'une conversion, susceptible d'entraîner la cartharsis décisive : en renonçant à leurs distractions, en oubliant leurs pâles vicissitudes, ses invités attentifs, recueillis, trouveront grâce à l'art un sens à leur vie. En apprenant à entendre et à voir, les anciens « aveugles » (le terme est dans la « Scène ») choisiront, traceront librement leur chemin. Rien de moins.

Le prosélytisme du jeune Rilke, naguère fondateur de la revue *Wegwarten,* distribuée aux pauvres dans la rue, peut nous sembler naïf ou ampoulé. Délivrée par des épanchements lyriques au finale de la « Scène », sa ferveur nous paraît d'un « style » pour le moins suranné. A l'instar de Maeterlinck, qui voulait dispenser des leçons de sagesse et de liberté, donner au « peuple » l'impression que, malgré de nombreuses servitudes et déterminations, il reste, par sa conduite, maître de sa destinée, Rilke offre un message optimiste, de rédemption par l'Art justement « vécu ». Comme il le fera souvent, il adopte pour communiquer ce credo une rhétorique empruntée au vocabulaire de l'Eglise. Dans une optique post-nietzschéenne, l'Art palliera la mort de Dieu. Les vrais « temples » deviennent les musées, où les œuvres attendent, belles en sommeil, leur éveil, par la grâce d'un regard bien posé, qui rendra à l'observateur une vie renouvelée :

> (...) ces lieux sont comme des temples,
> ces lieux où tu peux accueillir cette grande force
> qui naît de choses profondément réconciliées,
> là où forme et contenu ne s'opposent plus
> et se tiennent en si calme et si juste équilibre
> que beaucoup de ceux qui ont vu ces tableaux,
> leur petite vie, ils la continuent en plus grand.[28]

Le monologue prend des allures de prêche. L'Artiste serait le prêtre d'une religion nouvelle, dévouée au culte de l'Art, dont le vecteur privilégié est le théâtre. Sur la scène (avant-scène du musée), comme dans une chapelle, on communie avec la salle recueillie :

> et l'église est ici, ici Dieu est donné
> et le lieu où tu te tiens est pays consacré![29].

Cette dernière réplique provoqua chez le public de l'époque un « tonnerre d'applaudissements »[30]. Si nous pouvons demeurer réservés ou souriants, face à une

28 P.I., p. 176, Z.E., p. 40 « Und das macht diese Stätte tempelhaft, / zu einem Ort, an dem Du grosse Kraft / empfangen kannst von tiefversöhnten Dingen / in denen Form und Inhalt nicht mehr ringen / und so gerecht im Gleichgewichte ruhn, / dass viele (...) »

29 P.I., p. 176, Z.E., p. 409 : « und hier ist die Kirche, hier wird Gott gegeben, / und wo Du stehst, da ist geweihtes Land! »

30 v. Ralph Freedman *Rilke, la vie d'un poète*, trad. Pierre Furlan, Solin, Actes Sud, 1998, p. 227.

conclusion qui « récupère » de manière hyperbolique (et aujourd'hui passée de mode) le *Sacré*, nous pouvons néanmoins rendre hommage à un dramaturge peu chevronné, mais empli d'une foi peu commune en le théâtre. Engagement esthétique, éthique, et finalement politique (quoi qu'en pussent dire les détracteurs de Rilke, après sa mort surtout, qui lui reprochèrent de s'être enfermé dans une tour d'ivoire et d'ivresse...), la vocation théâtrale fut réelle et profonde chez lui, même si, sans doute par le paradoxe d'une ambition démesurée, elle n'aboutit pas à des réalisations durablement convaincantes. La « Scène » bien peu scénique, déclamatoire et statique, qu'il proposa aux Brêmois et aux artistes de Worpswede venus assister à la représentation de 1902, fut suivie d'une réécriture de *La Princesse Blanche*, pour une version améliorée rédigée en 1904, et publiée, intéressant indice, en 1909, dans le recueil des *Poèmes de jeunesse de l'auteur (Die frühen Gedichte)*. L'édition de 1997 des œuvres de Rilke en France dans La Pléiade reprendra la tradition d'une inclusion de cette pièce, seule avouée par Rilke (qui reniera sa production dramatique antérieure), dans la catégorie des « Œuvres poétiques ». La « Scène pour Festival » y rejoint *La Princesse*, et d'autres morceaux apparentés à une dramaturgie lyrique, intitulés *Jeux*. S'il semble, d'après l'éditeur allemand Ernst Zinn de ses *Sämtliche Werke*, que Rilke ait prévu un regroupement significatif de sa production lyrico-dramatique, en la distinguant de l'œuvre, reniée par lui, d'inspiration naturaliste, qui comprend ses drames de jeunesse, il n'en reste pas moins que, faute d'une mise en forme accomplie du vivant de l'auteur, la postérité retiendra l'aspect poétique de ses tentatives dramatiques, plutôt qu'elle ne se souciera de leur destination proprement théâtrale.

Touchés, sinon convaincus, par les premières manœuvres d'un auteur requis par le théâtre, et peut-être arrêté dans son élan par la difficulté d'une mission à laquelle il assignait la valeur la plus haute, dont il espérait la portée la plus vaste, nous ne regretterons pas d'être revenus un moment sur ces pages bizarres, sincèrement écrites, et portées à la scène par une conviction très forte : celle qu'un certain théâtre, art supérieur, art suprême et conjonction des arts, saurait par sa parole - son Verbe puissant - nous amener à devenir les acteurs de nos propres vies.

**Marie-Françoise HAMARD**
***Université de Paris-III-Sorbonne nouvelle***

---

NOTES

**Abréviations** : P.I. désignera *Pour l'Inauguration de la Halle des Beaux-Arts*, (Brême), le 15 février 1902, *Scène pour festival* in R.M.Rilke *Oeuvres poétiques et théâtrales*, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, trad. M. Regnaut, 1997.

Z.E. désignera *Zur Einweihung der Kunsthalle* (Bremen), am 15. Februar 1902, *Festspielszene* in R.M.Rilke *Sämtliche Werke*, dritter Band, Jugendgedichte, Insel Verlag, 1963.

**Traduction** : Pour les raisons pré-exposées, nous ne donnons le texte original en notes que lorsqu'est concernée l'oeuvre de Rilke à proprement parler (théâtre, poésie, prose "fictionnelle", et non essais ou conférences). Pour ces derniers, on se reportera en l'occurrence à l'édition suivante : R.M.Rilke *Schriften*, Band 4. Insel Verlag, Frankfurt, 1996.

# LE VERBE DÉMEMBRÉ DE CLAUDEL

Dans l'imagination de Claudel, l'association surréaliste de la Bourse et d'une active scie, dans une réplique de *L'échange* (première version) peut se voir comme une expression critique de la « modernité ». Mais ce mariage alchimique de l'ancien et du nouveau, de la nature et de la culture, est lui-même hanté par une grande figure mythique de la tradition égyptienne qui, si elle n'est pas nommée dans cette réplique, est associée par le Claudel théoricien à ses recherches graphiques de poète, adaptées au mariage des contraires qui caractérise son esthétique. Ainsi la figure d'Osiris, évoquée par Claudel à propos des enjambements si remarquables de ses vers, se voit-elle liée, dans cette réplique, à l'univers boursier et à celui des usines, entre lesquels une « active scie » est un moyen-terme provocateur : car d'Osiris à la Bourse, Claudel ne fait que mesurer le devenir culturel du Nombre, déchu de l'aura matérielle qu'il reçut dans l'Égypte antique, pour se dégrader dans l'activité boursière...

Au début de *L'échange* (première version), une réplique de Louis Laine doit son relief au thème de « l'ouvrier », filé dans tout l'espace de ce drame : « l'ouvrier à genoux » du vers 7 de cette réplique de l'acte I. La valeur métaphorique de ce thème à l'égard du travail poétique (vérifiée dans certaines remarques de Claudel à propos de grands poètes[1]) s'accuse à l'autre pôle du même acte, avec la comparaison du groupe des quatre personnages « réunis » sur la scène « comme des ouvriers qu'on a loués pour travailler à une même pièce ». Lechy parle ici pour la conscience créatrice, lorsque cette allusion suit l'évocation de l' « harmonie entre les couleurs » comme « entre les voix. / Et, comme entre les voix, il y a un concert entre les âmes, qu'elles se haïssent ou s'aiment ». Ce souci de l'harmonie est aussi celui du poète Claudel, qui avouait avoir projeté sur la scène de *L'échange* les parties inconciliables de sa propre âme. Cette oscillation de la haine et de l'amour, qui révèle peut-être le fondement des capacités poétiques de Claudel, donne un contenu sentimental à l'alchimie de valeurs où se résume l'esthétique de Claudel. En témoigne la réplique de Louis Laine centrée sur le motif de l'ouvrier, dont les douze vers sont ceux d'une « illumination » (c'est le terme que Louis Laine emploie lui-même, au début d'une évocation analogue) que vient brutalement conclure la question inattendue : « - Et combien reste-t-il encore? » [2]

**L'Oeuvre alchimique de Claudel**

1 Louis Laine. - Il est dix heures, et le soleil monte dans la force
de sa cuisse.
2 Ce n'est plus l'heure où l'eau des lacs a la couleur de la fleur
du pommier,

1 Voir les remarques de Claudel à propos de Poe, Baudelaire, Mallarmé et Verlaine, dans ses *Oeuvres en prose*, Paris : Gallimard, 1965 (pp.508-09, 1464).

2 P. Claudel, *Théâtre I*, Paris : Gallimard, 1967, p. 663.

3 Blanc avec un peu de rose, et la figure de l'enfant s'ouvre comme une rose rouge.
4 Mais de la gauche tu frappes les hommes avec une lumière éclatante,
5 Et la sueur brille sur leurs fronts, et ils te regardent en montrant les dents d'en haut.
6 L'active scie
7 Flamboie au travers de la planche, et les usines sont pleines, et les écoles; et l'ouvrier à genoux,
8 Un boulon entre les dents, ramasse sa pince; et à l'intérieur de la Bourse,
9 Les hommes d'argent aux yeux de sourds aboient et agitent les mains.
10 Et la nuit ramène la volupté.
11 Et le dimanche ils iront aux champs, rapportant des feuilles et des bouquets de fleurs jaunes.
12 Mais moi, je ne fais rien du tout le jour, et je chasse tout seul, tandis que les rayons de soleil changent d'endroit, écoutant le cri de l'écureuil.
13 - Et combien reste-t-il encore?

L'attention du lecteur est d'abord attirée par l'enjambement spectaculaire grâce auquel le travail de « L'active scie » (vers 6) se visualise dans l'espace graphique : « L'active scie / Flamboie au travers de la planche ». La malice de cette disposition est soulignée par le chiasme lexical et sonore qui encadre cette scie : « dents d'en haut [...] entre les dents ». En même temps, l'axe médian de la surface écrite de l' « illumination » proprement dite prend dans notre imagination l'aspect de la planche au travers de laquelle « L'active scie /Flamboie ».

Cet axe formé par les deux vers 6 et 7, s'il hérite du symbolisme uniaire dont rayonnent les détails périphériques disposés en quasi symétrie : « Il est dix heures », (vers 1) « Et le dimanche » (vers 11), partage pourtant le caractère infernal de cette scie flamboyante. Cette imbrication des valeurs divines et diaboliques, si sensible au niveau de cet axe, semble elle-même symbolisée par cette scie aux dents triangulaires. Quoi qu'il en soit, l'intérêt de cette disposition graphique où culminent les aspirations de l'auteur des *Idéogrammes occidentaux* ou de *L'Harmonie imitative*, ne se limite pas au mariage des deux vagues de six vers, « réuni(es) » (comme les deux couples de *L'échange*) par cet enjambement. L'image concrète de la scie est encore le symbole parlant — comme les « rayons de soleil » avec lesquels se referme l' « illumination » — du procédé par lequel le poète ouvrier agence ses motifs au fil des vers, dont la succession comporte des raccords voyants, lexicaux, sémantiques et phonétiques, qui suggèrent eux aussi la découpe des dents d'une scie : « Il est dix heures, / Ce n'est plus l'heure [...] fleur de pommier, / Blanc avec un peu de rose, [...] et [...] l'enfant comme une rose rouge. / [...] les hommes avec une lumière éclatante, / Et la sueur brille [...] les dents d'en haut. / L'active scie »... Le procédé qui se complexifie vers le centre de la réplique (avec le rapport des « dents » et de la « scie ») semble fléchir avant de s'altérer dans un système de relais serrés, volontiers croisés.

C'est ensuite « l'ouvrier à genoux, / Un boulon entre les dents [...]; et [...] la Bourse, / Les hommes d'argent »... Ces derniers « agitent les mains ». D'où peut-être l'usage du verbe « ramène », dont le sujet « la nuit » s'inscrit dans un groupe de mots : « Et la nuit » qui trouve un écho immédiat, certes plus lumineux : « Et le dimanche » avant l'allusion contrastive au « jour » du vers 12. Et si les « rayons de soleil » de ce vers réfléchissent les « bouquets de fleurs jaunes » du vers précédent, le sens du participe « rapportant » appliqué à ces bouquets rappelle celui du verbe « ramène » au vers 10. Par leur sens même, ces verbes peuvent d'ailleurs se lire comme les indices de la fermeture imminente de la séquence versifiée. — Un phénomène déjà sensible dans les premiers poèmes de Claudel, à commencer par *Pour la messe des hommes*, où l'usage du verbe « ramener », cette fois au milieu d'un développement étiré sur dix strophes, annonce le retour (dans les deux dernières strophes du poème qui en compte douze) des motifs sur lesquels s'ouvre le poème, construit à l'imitation du mouvement des cœurs « ramen(és) aux eaux immaculées / De l'Eden d'autrefois »[3]. Dans cette réplique de Louis Laine en effet, la présence des formes négatives aux vers 2 et 12, parmi d'autres détails, suggère l'idée d'une spirale, plutôt que celle d'un cercle fermé.

Or, l'image des « rayons de soleil » du vers 11, évident reflet du « soleil » du vers 1, ne partage pas vainement la valeur symbolique des dents de la scie, qui concerne d'abord le zig-zag — ou le prisme lexical et sémantique précédemment mesuré, dont l'intensification à partir du vers 6 aboutit à ces « rayons de soleil ». La violence de « L'active scie », suivant la *Remarque sur l'enjambement*[4] de Claudel, oblige le lecteur à « passer de la position passive à la position active ». Il s'agit dans le cas présent, non pas tant d'imaginer un terme pouvant occuper la place du verbe « Flamboie » mais de faire violence à la linéarité du texte en poursuivant l'arpentage auquel nous convie ouvertement le jeu réflexif des deux « soleil(s) ». Les « yeux » du lecteur se font donc « scie », dans un va-et-vient qui mesure la surface harmonisée des douze premiers vers de cette réplique. L'image de l'œuf, discrètement suggérée par l'Eden suspect où se love le bien-être de Laine qui s'identifie lui-même à un oiseau, pourrait fort bien s'adapter à la composition de cette réplique. On peut même songer à l'Oeuf hermétique, quand le mythe de l'Androgyne[5], ce mythe qui s'incarne avec une netteté spectaculaire dans le rapport des personnages de *L'échange* mais encore dans leurs traits, leur comportement, trouve sa forme poétique la plus aboutie dans le jeu de reflets purement textuel de cette réplique où s'illustre une indéniable « alchimie du verbe »...

En effet ces « rayons de soleil (qui) changent d'endroit » sont le symbole complaisant de l'instabilité psychologique de Louis Laine, que lui reproche tant Marthe et qui lui vaudra d'être « divisé ». (Ce mot semble utilisé pour son sens alchimique de purification

3 Les douze strophes écrites en alexandrins parfois suspects du poème *Pour la messe des hommes : dernier sacrifice d'amour!* sont tendues par un système d'échos, adapté au thème du repli mystique annoncé dans le titre. (*Oeuvre poétique*, Paris : Gallimard, 1967 (pp 5-6)).

4 Dans *Positions et propositions sur le vers français*, *Oeuvres en prose*, *op. cit.* (p.6).

5 Voir A. Espiau de la Maëstre, « Le mythe de l'Androgyne dans l'oeuvre et la pensée de Paul Claudel ». *R.L.M.* n° 14 (1954).

préparatoire à l'unification et en même temps pour son sens habituel, opposé au précédent!) Cette instabilité, féminisée par la volupté de l'inaction du chasseur : « je ne fais rien du tout le jour » contraste avec la vigueur du « soleil » du premier vers, qui « monte dans la force de sa cuisse ». Cette allusion à la « cuisse » évoque la légende de Dionysos, auquel s'apparente en effet Louis Laine, saisi d'un délire qui n'est pas seulement poétique. À la fermeté ambiguë de cette cuisse matricielle répond d'ailleurs au vers 12 une alchimie de la vigueur et de la douceur : « le cri de l'écureuil » où l'instabilité de Louis Laine trouve une sorte de reflet juvénile et rassurant. La sensualité des deux évocations les rapproche, suggérant une coïncidence des contraires qui ne cesse de se confirmer au fil des motifs disposés autour de l'axe médian de la réplique, à mesure que se précisent les enjeux spirituels d'un projet d'écriture auquel participent, apparemment concentrées autour de cet axe, des valeurs abstraites. Si la solitude bienheureuse de Louis Laine « tout seul » répond à l'autosuffisance du soleil de « dix heures » (ce détail horaire apparaît comme le chiffre de sa rayonnante unité), l'aveu du vers 12 : « rien du tout le jour », certes plus incisif que l'expression d'abord employée sur le manuscrit : « rien tout le jour »[6], contraste par sa veulerie négative avec le détail temporel du vers 1 : « Il est dix heures », qui convient si bien à l'impact viril du premier soleil, pourtant féminisé sur un mode positif par l'évocation de « sa cuisse ».

Le « Mais » adversatif qui introduit ce vers 12 se justifie par le contraste des occupations de Louis Laine, résumées dans ce vers, avec celles des ouvriers et des « hommes d'argent » évoqués dans les vers précédents. Or ce « Mais » reprend en écho le « Mais » inaugurant le vers 4 (nouvelle phrase, comme le vers 12) qui introduit l'évocation des peines des hommes, victimes du soleil qui agrémente les délices de Louis Laine. La symétrie décalée de ces deux « Mais », parmi d'autres aspects similaires, confirme la solidarité des deux moitiés de la réplique, qui s'équilibrent par la disposition des valeurs positives ou négatives (notions bien fluctuantes dans un tel jeu) alternant dans chaque moitié.

Ainsi au début du vers 2, le caractère nostalgique — ou simplement évasif ? — de l'affirmation : « Ce n'est plus l'heure » se voit corrigé par la fermeté de l'allusion qui commence le vers 11 : « Et le dimanche », dont l'impact même se dilue dans la promesse béante d'une vacance dominicale. Une tension analogue a-t-on vu, caractérise les détails temporels des vers 1 et 12 ; mais elle s'exerce en sens contraire quand la mollesse très relative de l'expression : « Ce n'est plus l'heure » est rachetée par l'impact apparemment plus fiable de ce « dimanche ». L'accord de ces deux vers 2 et 11 se marque avant tout dans le contraste des « fleurs de pommier » si fragiles et de la vigueur agreste des « bouquets de fleurs jaunes », avec lesquels s'inverse encore le schéma suggéré par les deux soleils : le premier vigoureux, le second oscillant. Et le symbolisme apparent de ce pommier juvénile se verra bientôt altéré par la « volupté » du vers 10, éclairé par la lumière biblique du « dimanche » : le pommier du jardin d'Eden ? À « l'eau des lacs » dont la « couleur » est justement celle de la « fleur du pommier », s'oppose l'allusion aux champs qui n'ont rien de cette féminine liquidité. Pourtant la négation temporelle : « Ce n'est plus l'heure où l'eau des

6 Voir Pierre Brunel, *L'échange de Paul Claudel (Première version)*, Besançon : Les Belles Lettres, 1980.

lacs » et le futur : « ils iront aux champs » s'unissent dans l'espace intangible balayé par l'imagination de Laine, dont la parole instaure ainsi l'équivalence du passé et du futur.

Le procédé se renouvelle au niveau des vers 3 et 10 avec la « volupté » qui termine le vers 10, dont le symbole universel est livré à la fin du vers 3 : « une rose rouge ». Ici l'esquive de toute reprise en écho se justifie par la gradation dans laquelle l'innocence incarnée : « Blanc avec un peu de rose, [...] la figure de l'enfant » prend les couleurs de la volupté : « s'ouvre comme une rose rouge ». Cette reprise du sémantème « rose » dans le même vers vaut comme une mise en abyme des effets spéculaires qui nous occupent. Ces valeurs sensuelles seront bientôt nuancées par l'image de la planche fendue en deux, où l'on peut pourtant voir une forme exaspérée de cette sensualité. Et le contraste de la « nuit », certes voluptueuse, et du cadre si clair où se découpent ces deux « rose(s) », corse ce jeu poétique. La différence syntaxique des deux mots ne fait que donner une forme lexicale au rapport du double et de l'unité, principe de tous ces effets. (Au vers 12, les valeurs nominale et adverbiale de « tout » : « je ne fais rien du tout le jour, et je chasse tout seul » compléteraient, avec une coloration plus masculine et sur un mode purement linguistique, la révélation esquissée au vers 3, concernant l'agir même du Verbe de Claudel.)

Mais ces reflets textuels de l'Androgyne perdent leur relief à mesure qu'on se rapproche du cœur de la réplique, offerte comme une rose au lecteur qui l'effeuille, à l'instar des hommes « rapportant des feuilles et des bouquets » du vers 11. Cette altération, surtout sensible à partir des vers 4 et 9, n'en suit pas moins la logique des équilibres qui font l'unité de tous les plans du texte. Entre les vers 4 et 9, la Rigueur est à l'honneur, complément obligé de la Douceur dans les conceptions traditionnelles qui revivent grâce à l'instinct du poète métaphysicien. Aucune allusion à la droite ne répond à la main « gauche » du vers 4, cette main solaire et néfaste qui « frapp(e) les hommes ». Au vers 9, ce sont justement les « mains » des hommes qui s'agitent, et le relief de cette main « gauche » précise le sens plutôt négatif de la démonstration poétique qui concerne, on le devine, l'essence même du travail de Claudel. Ce travail s'apparente bien à celui de l'alchimiste, aux prises avec le « vortex double » de l'Oeuvre[7], symbolisé par la double spirale à laquelle s'apparente la construction de cette réplique, parmi bien d'autres passages de *L'échange*.

Le relais voyant qui unit les expressions « tu frappes les hommes » et « Les hommes [...] aboient et agitent leurs mains », ce relais ne vaut que par l'altération syntaxique des « hommes », objets de la violence du soleil, puis agents d'une violence latente qui s'épuise dans leur aboiement et dans l'agitation de leurs mains. Le possessif « leurs » qui remplace le simple article défini noté dans le manuscrit, augmente le poids de ces mains pour équilibrer celui de la main du soleil dont le poids redoutable, allégé sur le plan du vocabulaire par la sobriété de l'expression « de la gauche », s'accuse pourtant sur le plan de l'énonciation grâce à la valeur allusive de cette même expression, qui suggère le pugilat. Cette disposition évoque la double polarité de la victime et du bourreau, poétisée dans maintes répliques, et qui trouve son illustration la plus préoccupante dans le meurtre de Laine par Christophe Colomb Blackwell : inversion noire de ce Laine dont la vocation sacrificielle est annoncée

7 Voir Titus Burckhard, *Alchimie : Sa signification et son image du monde*, Milano : Archè, 1979.

par son nom : la laine de l'Agneau pascal, associé au Christ, — et victime de ce Christophe... (L' « esprit de songe » damnateur qui inspire à Louis Laine sa passion de l'ailleurs trouve bien son modèle dans la vocation du fameux explorateur dont ce bourreau noir porte le nom.)

La « lumière éclatante » du vers 4 est d'ailleurs complétée par l'allusion du vers 9 aux « hommes [...] aux yeux de sourds » qui « aboient ». Cette association des domaines visuel et sonore, qui interfèrent encore mieux dans l'expression « yeux de sourds », est typiquement claudelienne. La violence sensorielle de ces évocations, accentuée au vers 9, contamine cette coïncidence alchimique des oppositions, dont l'essence même semble ne faire plus qu'un avec cette violence. Cette alchimie du verbe s'intensifie avec ces « hommes d'argent » qui l'incarnent peut-être, si l'on songe à la soif de l'or qu'ils éprouvent. La proximité du mot « yeux » redonne au déterminatif « d'argent » l'éclat visuel du métal ou de la couleur de l'argent, en harmonie avec la « lumière éclatante » qui frappe les hommes du vers 4. Ces derniers, différents certes des « hommes d'argent » qui « aboient », ne sont pourtant pas moins agités. Leur comportement évoque aussi bien celui des chiens : « montrant les dents d'en haut ». (Vers 5.) Pourtant la présence de l' « argent » et de la « lumière » du « soleil », dans cette réplique où paraît s'effectuer une mise en abyme de l'alchimie spirituelle des quatre personnages « réunis », suggère la réunion symbolique de l'or (lumière solaire concentrée dans un corps) et de l'argent qui, associé à l'or, traduit la finalité du travail alchimique, vécu comme une « lutte contre les tendances opposées de l'âme », au terme de laquelle est approchée la vérité de l'Etre pur qui inspire toutes les formes de la Création.

L'alchimie verbale s'accentue au niveau des vers 5 et 8, à l'occasion d'une célébration ambiguë du travail où Claudel engage sans doute sa propre conception de travail poétique. L'éclat de la sueur qui « brille sur leurs fronts » paraît visualiser celui des prouesses imaginatives des « ouvrier(s) » de la plume. Et cette allusion peu valorisante est complétée au vers 8 par la plongée « à l'intérieur de la Bourse », où les mystères de la création poétique trouvent une image peu surprenante sous la plume de Claudel. Dans *L'échange* en effet, comme dans maintes autres œuvres de Claudel, le thème des computations monétaires — celles de Thomas Pollock Nageoire en particulier[8] — reçoit une valeur métaphorique à l'égard des aspects purement lyriques du travail poétique. Le caractère dévalorisant de cette métaphore viserait ici la régularité quasi mathématique des liens qui rassemblent cette suite harmonisée de douze vers (un trait constant du faire de Claudel), à laquelle pourrait pourtant s'appliquer le verdict de Claudel condamnant le principe « mécanique » de l'alexandrin. L'image de la Bourse aurait donc une valeur auto-critique. Le treizième vers de cette réplique: « - Et combien reste-t-il encore? » exprime trivialement le souci de la conscience poétique, confrontée aux aspects strictement mathématiques du lyrisme. Il s'agit là d'un problème majeur, esquivé par les commentateurs pour qui le Nombre chez Claudel « délivre

8 Les propos de Thomas Pollock Nageoire : « je suis comme un marchand dans sa boutique, comptant. [...] Et je suis comme l'aiguille qui est entre les plateaux » (*op. cit.*, p.673) doivent se lire en songeant aux aveux du poète épris du Rythme pur, qui prétendait vers la fin de sa vie avoir manqué une carrière d' « épicier ».

des entraves du chiffre », à la faveur des « appels phonétiques impériaux » qui peuvent en effet suggérer une « arithmétisation » poétique, substituée au « pur mensuralisme »[9].

La violence annoncée dans l'aspect des hommes « montrant les dents » est astucieusement atténuée par la précision « (dents) d'en haut ». (Ce redoublement sonore annonce immédiatement la vision de « L'active scie » au vers suivant.) Et cette violence nuancée — ou aggravée par la confusion du sourire et de la morsure — se convertit dans une autre violence, au vers 8, celle de l'ardeur du travail de l'ouvrier : « Un boulon entre les dents ». La « pince » de l'ouvrier, sans doute « ramass(ée) » sur le sol, contraste avec les fronts pourtant abaissés dans le labeur qui les fait briller au vers 4, ces fronts dont on ne saurait dire si la sueur des animalise ou si elle les ennoblit. Le principe alchimique suivant lequel « ce qui est en bas est semblable à ce qui est en haut » se dégrade avec le relais de ces deux visions qui circonscrivent la violence inhérente au geste créateur de Claudel. Et ce geste, vaguement désigné par ces « fronts », s'illustre dans la « pince » qui appelle très vite « les mains ». Le « boulon » vient à point, au milieu de la surface écrite, pour illustrer l'idéal qui, ailleurs dans *L'échange*, se voit représenté dans la roue du potier...

**Le Verbe et ses mesures**

La violence en question se précise au niveau des deux vers médians, dans l'enjambement qui visualise le travail de « L'active scie ». Le principe fondateur du lyrisme est en effet visé dans cette image où se matérialise d'abord la puissance qui orchestre l'espace visible de ces douze vers. En effet les six noms dont la répétition souligne la structure en dyptique de la réplique forment un ensemble de *douze* mentions (essentiellement noms communs: heure(s), rose, dents, soleil, fleur(s), hommes). La répétition du mot « tout » au vers 12 trouve sa raison dans l'harmonie créée par l'alternance régulière des répétitions immédiates (ou quasi immédiates) des mots « heur(e) », « rose », « dents » et « tout » :

heures - soleil -heure - fleur - rose - rose - hommes - dents - dents - hommes - fleurs - tout - tout - soleil.

Les autres *six* mots (non soulignés), forment un chiasme parfait :

soleil - fleur - hommes - hommes - fleurs - soleil.

Le renoncement de Claudel à certaines répétitions du manuscrit (« main » au vers 1, « écureuil » au vers 9) répondrait à la recherche du rythme particulier, qui se retrouve à d'autres niveaux du lexique.

Employée quatorze fois dans l'espace des treize vers (treize fois dans les douze premiers vers), la conjonction « et » est utilisée *douze fois* pour lier des propositions

9 Voir notamment Joseph Samson : *Paul Claudel musicien*, Paris : Milieu du monde, 1947 (ch. « Le Nombre », p.54).

complexes, et seulement deux fois pour lier deux termes simples : verbes au vers 9 ( « aboient et agitent ») et substantifs au vers 11 (« des feuilles et des bouquets »). Le rôle conjonctif de ce mot, utilisé pour apparier deux termes, expliquerait cette faveur qui témoigne des ressources lyriques de l'écriture de Claudel. Plus mystérieux, l'équilibre des six virgules et des six points sur le manuscrit de *L'échange*, relevé par la présence de trois points-virgules, fut abandonné au profit d'une autre répartition de la ponctuation : huit et seize marques, autour de « L'active scie ». *Vingt-quatre* marques donc, pour ces douze vers! (Les réminiscences bibliques ne manquent pas dans *L'échange*, qui permettraient de voir dans ce réseau de marques l'image visuelle de l'ordre cosmique, — ou de la sagesse divine, incarnée par les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse.)

L'ensemble de *douze* termes formé par les pronoms personnels, les pronoms réfléchis, et par les adjectifs possessifs, implique le lien qui unit tous les sujets qu'ils désignent. Notons déjà la répartition harmonisée de ces douze termes : aux vers 1, 5 et 11 se disposent symétriquement les pronoms « Il (est) » - « ils (regardent) » - « ils (iront) ». De même pour les adjectifs possessifs, aux vers 1, 5 et 8 : « sa (cuisse) » - « leurs (fronts) » - « sa (pince) ». Le pronom « tu (frappes) » au vers 4 réclame le contrepoids tardif mais redoublé du vers 12 : « je (ne fais rien...) je (chasse) », qui implique une tension, sinon un lien entre le « je » et le « tu ». On songe ici à la théorie des origines du langage, développée par Ernst Cassirer dans *La Philosophie des formes symboliques* : l'origine des nombres remonterait à l'opposition du « moi » et du « toi », à partir de laquelle serait intuitionnée l'opposition (et le lien) de « un » et « deux ». Une disposition analogue intéresse les formes réfléchies des vers 3 et 5 : « la figure s'ouvre » et « ils te regardent » auxquelles répondrait l'inscription du « moi » au vers 12. Cette défaillance apparente se justifie par le lien qui unit en fait ces trois sujets, conformément à l'éthique suggérée dans l'acte III par l'image du potier qui « se façonn(e) la tête sur une roue ». — A rapprocher du sentiment noté par Claudel dans son *Art poétique* : « Je suis comme une roue dételée de sa courroie [...] rien ne m'est plus extérieur, c'est moi qui suis extérieur » etc.[10]

Aux vers 1 et 12, la tension entre le pronom sujet neutre et le « je » dans ces deux énoncés : « Il (est dix heures) » et « je (ne fais rien du tout le jour) » suggère l'anéantissement du « je » qui parle et qui se disperse dans la pluralité des sujets ou objets participant à la rêverie du locuteur, étirée sur douze vers. (A la neutralité du « Il » qui inaugure cette « illumination » répondrait la négation « je ne fais rien du tout », accompagnée du détail temporel « le jour », qui s'accorde aux « dix heures ».)

Claudel se rapproche ainsi de la démonstration à laquelle se livre Rimbaud dans le poème *Michel et Christine*, coupé en son milieu par un enjambement spectaculaire. On sait la densité des « réminiscences » de Rimbaud, étudiée chez Claudel par Jean-Claude Morisot, John Mac Combie. Marie-Joséphine Whitaker a noté l'association de Louis Laine et de

10 «Traité de la co-naissance (IV) », in *Oeuvre poétique*, *op.cit.*, p.183.

Rimbaud dans l'esprit de Claudel[11]. Or, la strophe médiane de *Michel et Christine* semble inspirer le contenu du vers 12 de la réplique :

> Mais moi, Seigneur ! voici que mon Esprit vole,
> Après les cieux glacés de rouge, sous les
> Nuages célestes qui courent et volent
> Sur cent Solognes longues comme un railway.

Le vers 12 en effet : « Mais moi, je ne fais rien » etc. peut se lire comme un reflet elliptique de cette strophe, quand la solitude du chasseur inoccupé répond au désarroi de cet « Esprit » qui se réfléchit dans la confusion générale des acteurs du poème, victimes ou /et prédateurs. Le symbolisme de l'orage subit sous lequel s'effectue cette confusion trouve un écho paradoxal dans le mouvement des « rayons de soleil » où se visualise la duplicité de Louis Laine, si bien exprimée dans la chaîne graphique de son nom. Et « L'active scie » qui inaugure une évocation diabolique des progrès humains évoque les valeurs médiatisées par le terrible « railway » de Rimbaud...

Rappelons que dans cette réplique, le Nombre (dont les aspects les plus religieux sont questionnés dans *Michel et Christine*) est l'objet d'une accusation, sensible dans la question du vers 13 qui rompt avec le ton des vers précédents, dans un effet de contraste où s'exprime la dualité foncière qui emprunte à l'intérieur de ces vers les formes d'une esthétique de l'oxymore. Encore ce contraste se nuance-t-il, quand le « Et » qui introduit cette question semble prolonger l'anaphore intéressant l'usage récurrent de la même conjonction dans les deux vers précédents.

La présence des *douze* groupes de mots formés par les substantifs reliés par des prépositions incite à poursuivre cette enquête. La répartition de ces groupes, alternée sur neuf vers ( 1, 2, 3 / 5 / 7 et 8, 9 / 11, 12) présente une certaine harmonie : « la force de sa cuisse (...) l'eau des lacs [...] la couleur de la fleur du pommier [...] la figure de l'enfant [...] les dents d'en haut [...] au travers de la planche [...] l'ouvrier à genoux [...] l'intérieur de la Bourse [...] Les hommes d'argent aux yeux de sourds (...) des bouquets de fleurs jaunes [...] les rayons de soleil [...] le cri de l'écureuil ». La raison interne de cette harmonie se révèle dans les neuf termes au pluriel et les dix-huit noms au singulier, liés par dix-huit prépositions parmi lesquelles la forme « de » est employée neuf fois. La rose redoublée du vers 3 peut bien être qualifiée de mystique : elle éclaire l'espace quantifié du texte, régi par les nombres-clés de la tradition chrétienne, qui caractérisent les archétypes sur lesquels se modèle l'élaboration de l'Œuvre alchimique. (La tension des nombres 12 et 13 dans tout l'espace de cette réplique appellerait des remarques analogues.) Mais la volupté bientôt nocturne de cette rose et la violence de la lumière qui découpe la planche du vers 7 rappellent la présence, au fondement des conceptions les plus sacrées, de la contradiction très reculée qui inspire la catharsis diversifiée des pratiques oratoires dont Claudel retrouve intuitivement la loi. Et cette loi se dramatise dans le rapport des quatre personnages incarnant pour Claudel

11 Marie-Joséphine Whitaker : « Rimbaud dans le théâtre de Paul Claudel », *Colloque de Cerisy : La dramaturgie claudelienne*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 199-208.

la dualité spirituelle qui l'agite et qui inspire la force de son verbe[12]. Cette démonstration auto-accusatrice implique donc l'interprétation des « grands rythmes de la nature », justement captés dans l' « alchimie de la prière » qui facilite l'élaboration de l'Œuvre alchimique.

La dualité en question trouve son expression la plus aboutie dans la gamme des verbes qui sous-tendent l' « illumination » de Louis, avec les *douze* verbes conjugués au singulier qui alternent avec *six* formes verbales au pluriel, dans un ensemble soigneusement réparti autour du vers 6 : « L'active scie ». (Les verbes au singulier : « Il est [...] le soleil monte / Ce n'est plus [...] l'eau [...] a la couleur / la figure [...] s'ouvre / tu frappes / Et la sueur brille / (vers 6) / Flamboie / [...] ramasse / (vers 9) / Et la nuit ramène / (vers11) / je ne fais [...] je chasse... ». Les formes au pluriel s'étagent à partir du vers 5 : « ils te regardent / les usines sont / (vers 8) / Les hommes [...] aboient et agitent / (vers 10) / ils iront / les rayons changent ... »). L'alternance du singulier et du pluriel dans cet équilibre régi par le rapport du double et de l'unité s'impose comme un reflet textuel du mythe de l'engendrement du multiple, autrement dit l'expansion de l'Unité, instaurée par sa scission. L'équivalence numérique des formes verbales au singulier et au pluriel sur le second volet de l' « illumination » n'est pas moins suggestive.

La même énigme se resserre avec les trois participes présents, deux avec des sujets au pluriel : « les hommes (...) montrant les dents » — « Les hommes [...] rapportant des feuilles », et un seul avec un sujet singulier au vers 12 : « moi [...] écoutant le cri de l'écureuil ». Le « je » du locuteur apparaît alors comme le point originel (le Son causal, rabaissé dans ce « cri » ?) auquel se ramène la multiplicité des « hommes » : simple illusion générée par ce « moi ». Mais la puissance évocatrice de cette gamme verbale où se condensent toutes les magies du Verbe est minée par l'énoncé recélant les deux verbes qui marquent exactement le cœur de cette gamme (participes exceptés) : « L'active scie / Flamboie [...] et les usines sont pleines », — deux images où le rapport de l'Un et du multiple prend les couleurs d'une violence caractérisée.

La nature contradictoire de cette violence s'énonce dans les dispositions psychiques de Louis Laine, et dans la « division » consentie de lui-même, qui scelle un élan néfaste vers un ailleurs illusoire. Cet élan dans lequel se consomme le tourment qui structure sa conscience est celui qui emporte la plume de Claudel rédigeant l'*Ode jubilaire à Dante*.[13] Au cœur de la réplique, le choc des « usines » et des « écoles » (que ne sépare aucune virgule dans la version primitive) concentre toutes les formes du dualisme, pour les rendre à

12 Cette contradiction est désignée par Claudel comme la « lutte (alchimique?) entre l'esprit sauvage et indomptable [...] et l'âme chrétienne patiente et raisonnable » qui se partagent sa conscience. (Lettre à G. Batault, citée par P. Brunel, *op. cit.*, p.121).

13 Je cite ici les vers les plus expressifs de cette « ode » où Claudel dépeint les affres convoités de l'exil volontaire : « Il y a toujours le onzième pied qui est de trop, il y a l'intervention toujours de ce troisième vers sans repos qui m'entraîne ailleurs. / [...] Il y a ce gardien à coups redoublés qui me frappe, [...], il y a ces espèces de frères terribles qui m'attendent », etc. (*Oeuvre poétique*, *op. cit.*, p.681).

la mimésis, dont le rôle et les effets sont signifiés par la reproduction mécanique des marchandises élaborées en usine, et par le thème de l'apprentissage scolaire.

Ce dernier thème est plus présent dans deux répliques encadrant celle que nous étudions[14]. Dans la seconde, Marthe imite d'ailleurs ouvertement la déclaration antérieure de Louis, qu'elle infléchit dans un constat fort cruel sur la fatalité néfaste de l'imitation. Au travail imaginatif de l'araignée fileuse qui, dans la première de ces répliques, inspire à Laine sa vocation, répond dans la réplique de Marthe celui du crochet, comparant de l'agitation manuelle des hommes, décodée par Marthe enfant comme un système de signes. Mais les capacités mimétiques de Marthe se sont absorbées dans son dévouement à Laine, dont elle imite inconsciemment les propos avant de conclure : « Et je suis devenue ta femme. / Et voici qu'en moi est entrée la passion de servir ». Dans la réplique de Louis Laine, l'image contrastive des « ouvriers déchargeant ces bateaux, comme les scieurs de bois [...] portant les planches deux par deux », en étoffant le symbolisme du fil de l'araignée, prépare la métaphore du crochet qui précise le sens de cette image. Or les aspects les plus concrets du travail de Claudel, si bien illustrés dans ces motifs, se schématisent dans la réplique que nous étudions.

La violence, envisagée dans son lien à l'imitation, paraît se portraiturer dans la répartition des valeurs antagoniques de ce tableau versifié. La perfection des emboîtements de relais lexicaux ou sémantiques, dans lesquels se perpétuent les « rythmes instinctifs » condamnés par Rimbaud dans son *Alchimie du verbe*, glissent sur la même pente.

Or, c'est tout le destin de Louis Laine appelé à être « divisé » qui s'effectue dans l'espace de cette réplique. Le lieu même du sacrifice de Louis Laine : le « Carrefour des Cinq Routes » aussi bien que la présentation du cadavre : « Croise-lui les mains sur la poitrine et attache-lui la tête sur les genoux » se poétisent par anticipation dans cette réplique, où l'on peut reconnaître une mise en abyme de la composition générale de ce drame, qui présente une harmonie comparable à celle de *La ville*, étudiée par Michel Lioure.[15] Cette parole de Laine où se transcrit la division fatale renoue certes avec le mythe du Verbe, dont le souvenir se déforme dans le doublet « dents d'en haut - entre les dents », qui encadre l'enjambement médian. La surface lisible et visible du texte impose à nos esprits l'image d'une bouche ouverte d'où jaillit une vulgaire scie — au lieu de l'épée à double tranchant matérialisant le Verbe créateur dans la bouche du Fils de l'Homme de l'*Apocalypse* de Jean. Le mythe de la scission de l'Unité première (et partant, celui de l'Androgyne ou du Verbe créateur, modèle des efforts poétiques de Claudel), ce mythe avant de s'incarner tragiquement dans le corps divisé de ce personnage, se réfléchit dans cette réplique où s'énonce la contradiction violente qui, faut-il croire, inspire le mythe du Verbe. Au-delà des accents rimbaldiens du personnage, sensibles dans cette réplique et repris en échos par ses partenaires au fil de *L'échange*, Louis Laine dans ces douze vers où il s'exprime tout entier

14 Répliques de Louis Laine : « -Je n'ai pas été élevé » etc. et de Marthe : « - Je ne suis point de celles qui parlent » etc. (*op. cit.*, pp. 662 et 665).

15 Voir M. Lioure : *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris: A. Colin, 1971, p.602. J'ai moi-même étudié en détail la structure de *L'échange* dans un article : « Le trictrac musical de Claudel » in *Claudel Studies* XX (1 & 2), 1993 (p. 45-62).

donne sa voix au « sanglot de l'origine » si ambigu[16], qui domine les préoccupations métaphysiques de Claudel. Ce dernier mettrait donc à la question, dans son écriture même, le fondement spirituel du dogme qui sert pourtant de cadre à sa vision du monde. (Un tel sanglot peut aussi bien nommer la « dissociation intérieure » dont parlait Jacques Petit pour expliquer l'importance du thème du double dans l'oeuvre de Claudel[17] .)

La vérité la plus intime de Louis Laine se manifeste donc dans sa propre parole, un peu à l'instar d'une expérience mystique, vécue comme une quête intérieure au terme de laquelle le sujet ne fait plus qu'un avec la vérité du divin Soi. Mais la vérité mise à jour dans cette réplique ne coïncide pas avec la conception traditionnelle du Soi où s'abolissent toutes les oppositions. Le rapport alchimique des « hommes » (objets de la violence du soleil) et des « hommes d'argent » (sujet du verbe aboyer) médiatise une violence irréductible qui apparaît — au moins d'après les allures christiques du destin de Louis — comme le fondement occulte de cette conception. L'enjambement médian stigmatise la conception métaphysique de l'Unité, envisagée comme la puissance d'engendrement que visualise l'axe immobile, modèle des principes de l'alchimie. Le flamboiement de la scie est lui-même fort ambigu : alchimie de valeurs positives et négatives, mais de toutes façons violence, qui s'inscrit dans la planche, image de la réplique et du destin de Louis Laine. (Claudel, qui emprunte tant d'éléments du vocabulaire poétique de *L'échange* à la tradition des Indiens d'Amérique du Nord, connaissait-il le symbole du zig-zag rouge visualisant l'Esprit qui régit la Création[18], analogue du « lion rouge » des alchimistes ?) Enfin si le cercle fermé de cette réplique bouclée sur elle-même évoque le mouvement de reflux en elle-même de la Puissance créatrice, autrement dit celui du Verbe divin, la violence prédatrice, dans les motifs disposés aux extrémités de la réplique : soleil en muscles et chasseur solaire, infléchissent cruellement ce symbolisme traditionnel.

Dans une suite de répliques de l'acte III, diverses *Illuminations* de Rimbaud (en particulier *Matinée d'ivresse*) mêlées aux souvenirs de *Mauvais sang*, revivent dans la bouche de Lechy, possédée par un feu dans lequel elle désire marier son corps et celui de Laine « comme de la laine et comme de la pâte qui se réduit sur une plaque de fer »! Le pétrissement de la « pâte » nécessaire au Grand Œuvre, et sa cuisson, symbolisée par le dragon avec lequel Louis Laine, cet amphibie dont Bernard Howells a étudié les traits[19], a tant d'affinités, ne sont pas étrangers au feu poétique de Lechy. Mais ce feu n'est que l'inversion malfaisante de l'élixir alchimique, empoisonné dans le vers : « Et la mer est comme du feu bleu et les rivages en sont peints en jaune ».

Claudel, qui parle d'une « hémorragie du sens inclus » des mots coupés « ailleurs qu'à l'articulation des syllabes », applique volontiers des métaphores charnelles à son travail poétique. On peut compter parmi elles « L'active scie » grâce à laquelle « on met sur les bras

16 *Oeuvre poétique*, *op. cit.*, p. 196.

17 J.Petit, « Claudel et le double », *Revue des deux mondes*, 1971, p.8.

18 Titus Burckhardt, *op. cit.*, p.114.

19 B.Howellsb : « Les difficultés du texte claudélien : *L'échange*, 1ère version », *Colloque de Cerisy : la dramaturgie claudelienne*, p.133 et suiv.

(du lecteur) ce corps mutilé et tressautant [...] cet Osiris typographique ». Mais cette justification métaphysique du travail poétique n'est rien sans le contenu de la légende, qui coïncide si bien avec celui du drame. La jalousie fraternelle dont fut victime Osiris apparaît comme le modèle obscur du destin de Louis Laine, victime de celle qui vécut « avec les Gypsies ». Les liens connus de cette légende et de la Passion du Christ, modèle plus tangible du parcours de Louis, pourraient conforter ce rapprochement. Quoi qu'il en soit, la fameuse *Remarque sur l'enjambement* n'est pas moins expressive lorsque l'énoncé déjà cité, qui forme précisément l'axe médian de cette *Remarque* : « je suis obligé de passer de la position passive à la position active », ne révèle rien moins que le fondement violent de l'esthétique — et de la vocation de Claudel (« l'esprit de songe » qui possède Laine, ce « faiseur de mensonges »).

**La ronde métaphorique**

La division de Laine revêt certes un sens mystique lorsqu'elle coïncide avec les deux impératifs de l'Oeuvre alchimique : « je divise » et « j'unis ». Mais elle apparaît d'abord comme la justification de la ronde évoquée par Lechy à la fin de l'acte I, dans la réplique déjà citée au début de cette étude : « Rangeons-nous en rond, comme font les enfants quand ils comptent pour savoir lequel sera pris ». L'unité du groupe est un leurre et les passions jalouses qui rassemblent ses membres exigent le sacrifice de Laine, qui nettoie de ses tensions la « ronde » des quatre où se visualise, d'après les aveux de Claudel, le travail alchimique devant réconcilier les « éléments internes » de son âme. Cette réplique de Lechy permet d'ailleurs d'apprécier un équivalent spectaculaire de l'Osiris typographique étudié jusque là.

En effet le rapport des quatre personnages, tel qu'il est évoqué par Lechy aux deux extrémités de la réplique, s'illustre dans la structure en boucle de cette coulée de vers que prolonge une comptine de quatre vers. (Aux vers 4 et 21, les mots « recourbée » et « en rond » seraient les indices parlants de cette structure[20] .) La valeur allégorique de la ronde des quatre à l'égard de l'harmonie (picturale, musicale, etc.) se précise après les douze premiers vers, dans la partie B. Or cette ouverture métaphorique est soigneusement préparée en A. D'abord par l'interférence des domaines sensoriels que suggèrent les propos de Lechy, dans lesquels semble se poétiser l'élaboration de l'Œuvre alchimique. Mais surtout lorsque le thème de la parole « échang(ée) » — le mot « parol(e) » est d'ailleurs employé quatre fois dans la réplique — se voit explicitement associé à la musicalité des bruits de la nature, qui annoncent l'allusion au « concert » en B. L'évocation en A de ces quatre bruits (les trois derniers sont regroupés sur trois vers suivis) est d'ailleurs le prétexte d'une alchimie sémantique, accordée au rapport des quatre personnages évoluant dans un paysage où se portraiture en fait le « je » créateur de Claudel : « Je finirai par entendre les morts [...] et

20 Je ne cite que quelques vers des parties A (12 vers): « - C'est ainsi que tous quatre nous échangeons des paroles, / Nous tenant debout ensemble, et nos yeux s'en vont de l'un à l'autre; / La bouche livre les paroles et l'oreille les reçoit. (...) » et B : « Mais je puis pénétrer jusqu'à l'âme, car la parole / Répond dans la pensée des autres; / Comme quand je joue je sais ce que l'autre répondra. / Car, comme il y a une harmonie entre les couleurs, il y en a une entre les voix ». etc.

j'entends [...] trois bruits : / La rumeur de la mer, / Et un petit frémissement dans les feuilles, comme le souffle de quelqu'un qui dort, et le cri des locustes dans l'herbe haute ».

Le souvenir d'une parole de Rimbaud : « Plus de mots ! J'ensevelis les morts dans mon ventre » semble inspirer l'allusion aux « morts » qui « parlent », avec lesquels Claudel, après Rimbaud, semble condamner les arts de la parole. Cette vision critique se confirme en B, où l'usage du mot « pièce » à propos des quatre ouvriers revêt son sens le plus littéraire, sinon théâtral : « nous sommes réunis / Comme des ouvriers qu'on a loués pour travailler à une même pièce ». (Cet emploi à double sens équilibre un énoncé en A dans lequel interfèrent les sens concret et abstrait du verbe « per(cer) ».)

La cohérence des douze premiers vers se marque notamment par les doublets lexicaux qui les balisent et par des relais comme celui qui unit la « pie » et les « locustes » dont est mentionné le « cri ». La partie B doit surtout son unité aux deux énoncés qui la délimitent, intéressant les aspects culturels et sociaux de la violence mimétique : le jeu théâtral de Lechy, lié à sa redoutable aptitude à pénétrer la conscience d'autrui, et la « ronde » des victimes latentes, poétisée dans le lien des parties A et B, chacune si bien équilibrée dans ses dispositions internes.

La philosophie du *Traité de la co - naissance* est curieusement anticipée dans cette réplique de la maléfique Lechy. Cette philosophie manifeste la volonté de donner une assise éthique à une certaine vision des rapports humains : la constitution du sujet par les autres sujets (ou « corps »), dans une réciprocité dont Claudel contourne le caractère inquiétant. Les formes de l'art auraient pour vocation d'exorciser cette dualité dont le sens violent et le sens métaphysique semblent converger dans l'expression « sanglot de l'origine », appliquée par Claudel au mystère de l'inspiration.

Ce système d'écriture se resserre dans la comptine qui prolonge cette réplique, avec quatre doublets différenciés, parmi lesquels deux noms anglais : Nicolas John et Irish/man, complètent le rythme de la chaîne verbale de la comptine[21], introduite par la didascalie : « *Elle compte* », qui annonce bien sa valeur symbolique. Cette comptine est en fait la transcription, légèrement altérée, des mots magiques chantés par les enfants américains, par lesquels la sorcière d'une légende tzigane fait croire à l'existence d'un trésor caché dans une maison.[22] La sorcière, un modèle probable de Lechy, s'est sans doute imposée à Claudel comme une incarnation de l'illusion — notamment artistique. Or, d'après le contenu de cette comptine, le « grand secret » de la sorcière coïncide avec le « Grand Œuvre » du poète alchimiste. En effet dans la traduction donnée dans l'édition critique de *L'échange*, le parallélisme des deux premiers vers : « *D'abord — ici — tu commences. / Château — gants — tu ne joues pas? Continue!* » vaut par l'accord des deux adverbes et le relatif désaccord du château et des gants, qui préparent finement l'allusion redoublée au « daim » (qui a peut-être formé la matière de ces gants) dans les deux vers suivants : « *Kivi — chaudron — Comment vas-tu? / Stini — daim — daim* ! » L'allusion au chaudron et au daim résume les

21 « Akkeri ekkeri ukeri an / Fillassi fullasi - Nicolas John / Quebee quabee - irishman / Stingle'em, stangle'em – buck ! ».

22 Voir éd. critique de P. Brunel, *op.cit.*, p.129-30.

effets de la violence dualiste, poétisée dans les vers précédents. Dans le modèle original de cette comptine, le choc linguistique des langues tzigane et anglaise pour désigner le daim : « stani – buck ! » serait à l'origine de la réplique de Thomas Pollock Nageoire qui referme l'acte I : « *Well !* Allons dîner ».

Malgré son ironie, cette réplique est un assentiment mimétique aux propos de Lechy, dont ils résument la portée symbolique. A la fin de l'acte I, la réplique de Lechy, sa comptine et l'exclamation de Thomas Pollock Nageoire, partagent le pouvoir révélateur des douze vers de la réplique de Louis Laine, suivie par une question. Et cette fois l'ironie de cette exclamation vient clore un questionnement de l'Unité, qui s'effectue dans le déroulement de la réplique de Lechy dont l'aspect bancal (12 + 9 vers) est compensé par les quatre vers de la comptine, suivie par la réplique de Thomas, évoquant l'idée d'un repas sacrificiel.

A la fin de l'acte I, l'inscription de ce « Well » referme d'ailleurs une remarquable série de *douze* inscriptions du même mot, étirée dans cet acte. Deux emplois de l'expression « Well, sir ! », différenciés des autres « Well », sont équilibrés dans l'acte III par deux exclamations tardives « Well ! » placées dans la bouche de Thomas Pollock. Mais l'harmonie de cette série apparaît mieux si l'on considère l'effet produit par les deux suites continues de cinq « Well » prononcés par Thomas, qui encadrent quatre exclamations de Louis Laine imitant son rival : deux « Well ! » rapidement suivis des deux « Well, sir ! » déjà soulignés, deux doublets qui expriment le fondement de tous les mythes rassemblés dans l'espace de *L'échange*[23]. L'espace graphique, de même que le vocabulaire et l'énonciation des personnages, collaborent donc pour une résurgence des valeurs symboliques sur lesquelles s'appuient les grandes traditions. Mais c'est pour les rendre à la violence du conflit gémellaire opposant Thomas et Louis. Le drame de la victime émissaire, auquel Lechy associe sa comptine, exprime la valeur cathartique du rythme et des jeux sémantiques des douze termes de cette comptine, qui éclaire les aspects majeurs de la technique de Claudel : si évidents dans cette réplique de Lechy, comme dans celle de Louis Laine, où le travail de la scie osiriaque questionne la conception du Verbe, mise à mal dans l'allusion redoublée au daim convoité par les Gypsies.

**Michel AROUIMI**
***Université du Littoral***

23 Voir aux p. 671, 672 et 674 pour les cinq premiers « Well », aux p. 680, 683 puis 713, 716 pour les cinq derniers, après les quatre exclamations de Louis Laine : p.678 et 679.

# MOLIÈRE RESSUSCITÉ PAR UN AUTEUR DU BOULEVARD : *JEAN - BAPTISTE LE MAL - AIMÉ* (1944) D'ANDRÉ ROUSSIN

« Survivre c'est faire vivre les autres. Devenir classique c'est devenir le dépotoir des futurs courants intellectuels. »
A. ROUSSIN, *Un Contentement raisonnable..., p 155*

La commémoration de la naissance ou du décès des auteurs célèbres donne régulièrement lieu à des manifestations diverses dans les milieux littéraires : conférences, tables rondes, débats, séminaires, colloques, symposiums, et autres mises en scène ou projections cinématographiques animent alors la vie culturelle. Les spécialistes en profitent pour revisiter l'œuvre ou la vie des écrivains concernés. Point n'est pourtant besoin d'attendre de telles occasions pour rendre à qui en est digne un hommage bien mérité et c'est certainement ce que fait Roussin en 1944 avec *Jean-Baptiste le mal-aimé*. Cette oeuvre au titre apparemment provocateur (ce Jean-Baptiste ne serait-il pas le précurseur de Jésus dans *La Bible*?) n'est-elle pas destinée à offusquer les chrétiens en tournant en dérision un prophète dont le rôle et l'œuvre n'ont somme toute rien de détestable? Cette hypothèse est immédiatement battue en brèche et remise en cause par la dédicace qui oriente le lecteur vers une autre direction :

> *A tous ceux pour qui Molière est le plus vivant des auteurs français, je dédie cette pièce où j'ai tenté de retrouver son âme.*

Faut-il alors penser que le Jean-Baptiste du titre doit avoir pour patronyme Poquelin, c'est-à-dire l'écrivain qui a choisi pour nom de plume Molière, le dramaturge français fort célèbre? Les didascalies plaident en faveur de cette thèse et il suffit de consulter la liste des personnages pour s'en convaincre. Plusieurs noms cités ici ne peuvent laisser indifférent un vrai amateur de théâtre : outre Molière lui-même, les Béjart sont une famille de comédiens bien connue au XVIIe siècle; deux de ses membres au moins, Madeleine et Armande, ont effectivement fait partie de la troupe de Molière, tout comme Thérèse Duparc et Gros-René d'ailleurs. Autre contemporain de Molière figurant sur cette liste, Boileau. Aucun manuel d'histoire littéraire ne le présente comme auteur dramatique, comédien ou metteur en scène, mais il n'en est pas moins un écrivain de talent, théoricien et critique de renom du théâtre classique. A ce titre, son rôle dans la pièce ne serait-il pas de remettre au goût du jour quelques principes de ce théâtre? Il n'est pas jusqu'à la Comtesse de Rabagnas inventée par Roussin qui ne rappelle la Comtesse d'Escarbagnas créée par le dramaturge classique. L'évocation de tous ces noms plonge inévitablement le lecteur/spectateur averti dans l'atmosphère de cette époque et il peut raisonnablement présumer qu'il aura affaire à une pièce pro ou néo-classique. Molière étant celui qui a donné à la comédie française ses lettres de noblesse, il n'est pas surprenant qu'André Roussin, lui-même auteur de comédies à

succès, ait pensé à lui rendre hommage; faire revivre sa troupe est certes une manière originale, mais le titre n'a pas encore livré tous ses secrets : si ce Jean-Baptiste est vraiment Molière, pourquoi contre toute attente est-il *« le mal-aimé »*? Entraîner son public sur ses traces est peut-être un moyen idoine de justifier cette opinion en le faisant mieux connaître. Cependant, étant donné que Roussin incarne lui-même le héros de la pièce, n'y a-t-il pas lieu de se demander si certains propos qu'il lui prête ne sont pas des paroles à double sens qu'il faut aussi tenter de comprendre en se référant à sa propre situation d'auteur des comédies de boulevard?

## I. Sur les traces d'une étoile

Dans la nomenclature des oeuvres collectives d'André Roussin publiée aux Editions Calmann-Lévy (les références indiquées renverront à cette édition), *Jean-Baptiste le mal-aimé* fait partie des "Comédies de la scène et de la ville" avec *Bobosse* et *La main de César*. Leur caractéristique commune? Mettre en scène ceux-là même qui ont pour profession de faire vivre le théâtre en tant qu'acteurs ou auteurs dramatiques. Dans ces pièces, les spectateurs ne sont plus conviés à assister à la dramatisation de leurs vices ou de leurs vertus, mais plutôt à un jeu de l'arroseur arrosé dans lequel grâce à la technique du théâtre dans le théâtre, les coulisses de la création théâtrale leur sont présentées. A cet égard, l'expérience de Molière semble particulièrement édifiante, ses talents multiformes ayant fait de lui un comédien complet au sens où ce terme désigne à la fois un auteur, un acteur, un metteur en scène, un directeur de troupe, toutes aptitudes qui ont fait de lui un des piliers essentiels du théâtre au XVIIe siècle. En outre, ses qualités d'auteur dramatique sont restées intactes puisque ses pièces tiennent régulièrement le haut de l'affiche. Mais n'est-ce pas là la partie visible de l'iceberg? Un tel degré de notoriété ne s'atteint pas en un jour car il ne résulte pas d'un coup de baguette magique. Pour être reconnu, Molière a dû bien trimer, même si les spectateurs n'en ont pas toujours conscience. Aussi, l'œuvre de Roussin rappelle-t-elle quelques unes de ses difficultés pour rehausser ses talents. Les épigraphes placées en tête de chaque acte paraissent bien insolites parce qu'elles n'appartiennent ni au texte ni aux didascalies ; leur exploitation risque d'être un vrai problème lors de la mise en scène; elles n'en orientent pas moins les intentions de l'auteur et nous nous permettrons de les reprendre dans la suite de cet exposé.

### 1. La naissance d'un auteur

*« Un garçon nommé Molière ... » p. 133*

Une indication scénique précise que le premier acte de la pièce remonte de plusieurs siècles le cours du temps et ramène les spectateurs au soir de la première de *L'Etourdi* à Lyon en 1665. L'atmosphère de gaîté générale atteste que la représentation a été un triomphe que la troupe s'apprête à fêter dans l'intimité. Malheureusement la fête est quelque peu gâchée parce que l'acteur principal, Molière, alias Mascarille, a commis la maladresse de se laisser entraîner par un inconnu qui a réussi à le soustraire aux siens à ce moment crucial. Les protestations bruyantes mais amicales de la plupart de ses compagnons n'empêchent pas

les mécontents de faire entendre leur voix, leurs intentions étant de dénoncer ses incartades et les prétendues inégalités de traitement qu'il réserve souvent à ses collaborateurs. Or, sans en être averti, le mis en cause apporte immédiatement un cinglant démenti à toutes ces allégations qui ne sont en réalité que des calomnies. En effet, le succès remporté par la troupe attire la bienveillance des mécènes qui ne tardent pas à se manifester et il faut savoir en tirer le meilleur parti. Molière qui l'a bien flairé ne se fait pas prier. La preuve? Il ne revient pas les mains vides de sa rencontre avec le seigneur qui l'a invité : la gratification obtenue dépasse largement les espérances; bien répartie, elle fait plaisir à tout le monde. Bien que De Brie continue à bouder, il devra apprendre à s'habituer à ce qu'il considère comme des escapades.

L'allégresse d'un soir n'efface cependant pas instantanément les difficultés auxquelles la troupe est confrontée depuis sa création :

> *Vous rappelez-vous notre installation à Paris, nos trois années de difficultés, toutes ces salles que nous n'arrivions pas à conserver? Combien de villes avons-nous traversées depuis ce temps-là ! (I, p. 140)*

Molière rappelle aussi la vie de bohème que cette troupe en quête de reconnaissance a menée lorsqu'elle parcourait la province et les villes de Toulouse, Narbonne, Grenoble et Carcassonne sont nommément citées. Les tribulations d'hier préparaient-elles la fortune qui semble lui sourire aujourd'hui ici-même à Lyon où elle s'est produite à maintes reprises dans divers genres dramatiques sans grand succès? En tout cas, avec *L'Etourdi*, elle vient enfin de frapper un grand coup et son directeur se charge d'en tirer la première conséquence:

> *De plus en plus, nous chercherons la comédie. C'est là que nous réussissons le mieux. (...) Il faut qu'on vienne rire au théâtre sans arrière-pensée! Il faut que le théâtre soit exposé sous les feux de la comédie comme aux rayons d'un soleil chaud. Il faut (...) que les attitudes de nos corps commandent la joie du public, et que nos regards brillants, nos gestes des mains, tout ce que nous lui présentons le détende, l'éclaire, l'attire à nous comme la lumière du ciel! (I, pp. 141-142)*

Changement de cap donc : plus de temps à perdre, plus d'hésitations à entretenir. Si la comédie est ce qu'il y a de mieux à mettre en scène, à quoi bon chercher ailleurs? Maintenant que l'expérience est acquise et les ficelles du métier maîtrisées, il est temps de se débrider et de laisser parler son génie :

> *Depuis dix ans, nous parcourons tous dans une troupe ou dans l'autre les provinces du pays. (...) Notre vraie vie va commencer, maintenant que nous connaissons toutes les chausse-trapes de notre métier et qu'un sang tout chaud coule dans nos veines... La comédie, c'est une force - c'est la nôtre! C'est la joie d'un pays comme le nôtre qui aime le soleil et les*

> *voix bien timbrées, le rire des belles servantes, les regards malins des valets! (Idem)*

Son enthousiasme est communicatif puisque le gros de la troupe se laisse convaincre facilement mais toutes les résistances ne sont pas encore vaincues : résistance interne avec De Brie, qui conserve sa tête des mauvais jours en dépit des gestes amicaux que Molière multiplie; résistances extérieures surtout parce que tous ceux qui s'intéressent au théâtre ne verront pas toujours d'un bon oeil l'éclosion d'un nouveau talent. Certes, les inconditionnels du théâtre comique seront bien servis et la Comtesse de Rabagnas par exemple s'empressera de manifester à la compagnie toute sa satisfaction et son admiration. Personnage pittoresque aux compliments pompeux et fortement outrés, elle ne manquera pas d'apparaître aux spectateurs avertis comme une réplique de ces pédantes caricaturées par Molière dans *Les précieuses ridicules*. Et si cette comtesse pèche par son langage emphatique, elle a au moins le mérite d'attirer l'attention sur un type de spectateurs particulièrement mal intentionnés :

> *Je me trouvais dans le champ d'un jeune balourd qui pestait le plus insolemment du monde - et à voix haute - contre vous et votre comédie : « C'est rire pour peu de chose, assurait-il à qui voulait l'entendre. Molière est assez bon acteur qui ne devrait pas pousser l'outrecuidance jusqu'à prendre la plume! Si les baladins veulent se mêler de nous supplanter dans le commerce des Muses, où va tomber le théâtre?» (Id, p. 146)*

La phobie de la concurrence se double du complexe d'infériorité chez ces pseudo-auteurs peu sûrs de leur génie. Au lieu de s'en prendre à eux-mêmes, ils en veulent plutôt à ceux qui sont mieux lotis et Molière sera leur cible privilégiée durant sa carrière. Cette observation apparemment anodine devrait être une mise en garde à prendre au sérieux. Venant d'un personnage haut en couleur, elle est noyée dans l'ensemble de ses propos et n'échappe pas aux railleries des comédiens prompts à tout sous-estimer. Qu'importe! Molière a pris conscience de la perfidie de ses confrères et il en parle avec agacement et indignation, sans capituler pour autant. Pourquoi s'arrêter en si bon chemin? Le succès de ce soir est le déclic qui le révèle à lui-même; il sonne en même temps le glas de douze années de galère et d'aventure :

> *Toutes les tragédies, tous mes rôles de héros - César ou autre - j'ai l'impression de les avoir quittés aujourd'hui. (Id, p 166)*

Malgré les difficultés qui se profilent à l'horizon, il est décidé à aller à la conquête de Paris qui ne lui avait pas souri la première fois :

> *Nous irons à Paris avec mes comédies, tu verras, et nous ferons concurrence à l'Hôtel de Bourgogne. (Id, p 168)*

**2. Le temps des incertitudes**

> *« Elle avait un mari d'esprit qu'elle aimait peu... » (p. 171)*

Après les problèmes professionnels, les problèmes conjugaux, serait-on tenté de dire à la lecture de cette épigraphe. Tout n'est pourtant pas si simple que cela. Si une pièce de théâtre peut être considérée comme un produit fini dont la représentation est le moment de la consommation collective, n'est-il pas aussi enrichissant de s'intéresser à ce qui précède ce moment privilégié? Roussin choisit d'amener ses spectateurs rendre visite à Molière dans « *son cabinet de travail (en) janvier 1666.* » Ils n'auront pas le loisir de vivre la phase de répétition qui prépare la mise en scène finale, mais l'occasion leur est offerte d'apprécier certaines difficultés inhérentes à la composition même d'une oeuvre théâtrale. En cette année 1666, Molière travaille sur *Le Misanthrope*; depuis son installation à Paris, les oeuvres se succèdent, les succès aussi. La salle du Palais Royal ne désemplit pas. Il a de nombreux admirateurs, mais sa satire et son réalisme critique ne lui font pas seulement des amis : ses ennemis tout aussi nombreux se comptent parmi ses victimes, ses rivaux de l'Hôtel de Bourgogne, des auteurs dramatiques encouragés en sous-main par Corneille. Même Racine n'est pas toujours correct avec lui. Dans cet environnement hostile, seul Boileau reconnaît ses mérites et soutient son entreprise :

> *Votre plume est une lame fortement trempée (...) Croyez en vous Molière (...) C'est dans la lutte que vous êtes grand! C'est là que vous puisez votre force : vous êtes né pour venger les quelques hommes de bonne foi de la sottise et de la lâcheté des autres! (Id, p. 182)*

Molière apprécie cette marque de sympathie mais les assauts conjugués de ses adversaires ont laissé des séquelles : celui que la lutte pour la survie rendait plus intrépide au début de sa carrière semble maintenant désarmé devant ce qu'il appelle *« un tableau édifiant de la méchanceté des hommes »* (p. 180) Même ses bonnes actions sont retournées contre lui par cette cabale qui s'évertue à l'anéantir par tous les moyens :

> *On lutte contre le froid, contre la faim, contre l'obscurité - tout cela est de bonne guerre et force l'homme à montrer ses mérites ! - Mais voyez aujourd'hui de quoi est fait mon combat... - Je n'ai pas en face de moi un adversaire loyal. Je dois lutter contre des taupes! Je ne rencontre que basses calomnies, injustice, intérêt, fourberie (...) - Non, malgré que vous en ayez, mon cher, mes armes sont faibles contre ces sortes d'attaques et je n'ai plus, pour moi, votre confiance. (Id, p. 182-83)*

Perte de confiance en soi réelle ou simple découragement passager? Une ombre plane sur la suite de sa carrière; Boileau essaie de le réconforter en évoquant la distanciation si nécessaire au théâtre : le temps effacera les raisons personnelles et les spectateurs des siècles futurs seront plus objectifs que ses contemporains. Ils évalueront mieux son oeuvre dont la pérennité semble compromise avec l'interdiction de *Tartuffe* et de *Dom Juan*. La situation s'inversera en sa faveur, d'où cette formule bien frappée :

> *Vous serez aimé unanimement, vous êtes ... le bien-aimé de l'avenir! (Id, p. 185)*

Cette formule a beau être charmante, l'auteur injustement incriminé ne se laisse pas séduire : « *le fond de l'humaine nature* » étant immuable, il préfère être « *le mal-aimé* » éternel et revendique la haine de tous les vicieux qu'il met en scène, qu'ils soient de son temps ou non :

> *Je ne suis pas leur homme ! - Je suis leur ennemi féroce! Je refuse leur amitié et leur respect ! - C'est contre eux que j'écris ! - Et ce sont eux qui me trouveraient à leur goût parce que quelques siècles nous sépareraient? Moi leur ami? Je vous déclare net que je ne le suis pas et ne veux nulle place en ces cœurs haïssables! (...) Je veux qu'on me déteste! Je veux que ces gens-là soient toujours contre moi! (Ibid.)*

Attaqué de toutes parts, trouvera-t-il auprès de ses compagnons le soutien indispensable pour vaincre l'adversité? Les mécontentements de De Brie sonnaient déjà comme une fausse note dans l'harmonie générale du groupe. Maintenant la rédaction du *Misanthrope* montre son pourvoyeur en pièces en butte à une traîtrise plus grave puisqu'il subit les assauts d'une actrice qui entend l'obliger à modifier l'agencement de la pièce en création. Jouissant d'un statut particulier, Armande Béjart tient à faire son entrée au premier acte et non au deuxième comme initialement prévu par le dramaturge. Epouse capricieuse, elle exige que sa volonté soit faite au même titre que celle du roi auquel elle se compare tacitement :

> *Si le roi te demandait de faire une entrée à ce moment-là et de danser une gavotte, tu pourrais ne pas l'avoir prévu dans ton plan, tu ne ferais pas moins cette entrée du roi. (Id, p. 173)*

Pour calmer le jeu, Molière tente de justifier sa position et de faire la part des choses, mais foin d'explication. C'est à prendre ou à laisser. La discussion dégénère en scène de ménage. La vie privée de ce couple mal assorti (Molière prodigue des conseils à ses auditeurs pour les aider à ne pas tomber dans le même piège que lui) est mise à nu. Molière se plaint du manque d'amour, de la frivolité, des sautes d'humeur de sa femme. Armande en fait tellement que sa sœur Madeleine doit intervenir pour essayer de mettre de l'ordre dans la maison. Malheureusement elle n'est pas femme à se laisser raisonner aisément : l'entretien dégénère une fois encore en querelle de ménage; les deux sœurs laissent l'impression de deux co-épouses se renvoyant des aménités tandis que le mari vit douloureusement la situation. Ces scandales expliquent au moins en partie que ces détracteurs aient éprouvé le malin plaisir de l'assimiler à Alceste et Armande à Célimène, réduisant ainsi *Le Misanthrope* à une simple transposition des déconvenues conjugales de son auteur.

Roussin a peut-être voulu respecter une certaine vérité historique en rappelant ces déboires de son prédécesseur, mais il est permis de se demander s'ils intéressent vraiment un spectateur du XXe siècle.

**3. La confirmation d'un talent**

*Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe... (p. 205)*

Si ce vers de Boileau était complété par celui qui le suit directement dans le Chant III de son *Art poétique (« Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope »)*, il éclairerait mieux le troisième acte de la pièce. Son « *action se passe le 24 juin 1671, en la Fête de Saint Jean-Baptiste, un mois jour pour jour après la création des* Fourberies » (III, p.205). Boileau vient assister à une nouvelle mise en scène de cette pièce qu'il n'a pas beaucoup aimée. En attendant le début de la représentation, il devise avec Molière dans sa loge. Celui-ci fait glisser la conversation sur la pièce qu'on va jouer, question pour Roussin d'y introduire un débat de fond sur la critique théâtrale. Il ressort de leur entretien qu'en dehors de toute intention de nuire, un critique peut porter sur une pièce un jugement erroné parce que conditionné par des préjugés. Celui de Boileau sur *Les Fourberies de Scapin* en est une parfaire illustration : il a condamné cette pièce non sur sa valeur intrinsèque, mais « *de n'être pas tout à fait digne de Molière, simplement* » (Id, p. 226) Pour lui, Molière est « *d'abord l'auteur du* Misanthrope » et il ne peut pas comprendre qu'après avoir « *atteint dans cette pièce le sommet de la comédie* » (Id), il soit redescendu au niveau de la farce. Et si son objectif était d'atteindre « *le sommet de la farce* »? Cela ne justifierait rien et n'en constituerait pas moins une faute de goût car

> *La farce est un genre mineur et quelque mérite que puisse avoir votre comédie nouvelle, je n'y reconnais pas ... - non, je n'y reconnais pas l'auteur du* Misanthrope*! (Ib.)*

Heureusement, le critique n'est pas aussi catégorique qu'il l'affirme puisqu'il laisse une opportunité à la révision de son opinion en précisant : « *A moins qu'une seconde représentation ne change aujourd'hui mes vues sur la pièce* ». Avant même d'assister à cette représentation, il aura déjà changé d'idée, parce que Molière l'a astucieusement amené à imiter la célèbre scène de la galère. Emporté par le rythme, il s'est laissé entraîner et a si bien joué le rôle de Géronte que l'auteur voit en lui « *un admirable acteur* ». Touché par ce compliment, Boileau a cette réponse inattendue qui ressemble à une confession :

> *La scène, elle, est admirable et je m'y suis laissé emporter. Je ne veux pas la terminer. Je vais la réentendre! C'est une scène étonnante (...) Quel rythme! Quel accent! Vous êtes inimitable - même dans vos petites oeuvres! Vous allez me faire aimer votre bastonnade, si vous continuez! (Id, p. 239-40)*

Bien que cette scène soit empruntée au *Pédant joué* de Cyrano de Bergerac, sa version originale est complètement transfigurée sous la plume de Molière à tel point que même les plus pointilleux comme Boileau se trouvent subjugués.

Autre visiteur reçu par Molière dans sa loge, un jeune comédien à la recherche d'un mentor. Passionné de théâtre et entiché des oeuvres de cet auteur, il ne se lasse pas de voir sa dernière pièce qu'il suivra pour la troisième fois ce soir, tellement il a été impressionné :

> *Elle (la pièce) est tellement vive. Et dans le rôle de Scapin, vous êtes si entraînant. (Ib., p. 207)*

Il souhaiterait suivre ses traces mais, compte tenu des nombreux désagréments de sa propre vie de comédien, Molière multiplie les mises en garde pour l'inciter à la prudence :

> *C'est cela notre vie! C'est une chaîne au cou, le théâtre; et une chaîne à chaque poignet et un boulet à chaque pied. Et l'on reçoit autant de blessures, autant de coups de fouet que les condamnés; on vous écorche de la même manière à longueur de journée! (Ibidem, p. 209)*

Le théâtre n'est donc pas une sinécure, mais un métier éreintant, une véritable galère, d'où cette allusion malicieuse « *Que diable allez-vous faire ... dans cette galère?* ». Le jeune homme ne se laisse pas distraire et Molière doit recourir à l'argument familial pour le persuader :

> *Les familles ont bien raison au bout du compte! Elles veulent le bonheur de leurs enfants! L'état du comédien n'est pas fait pour le leur donner! C'est la dernière ressource de ceux qui ne savent mieux faire. Pesez bien les choses avant de vous engager dans cette impasse. Croyez-moi! Vous allez enfoncer un poignard dans le cœur de vos parents ... Moi-même, je me suis toujours reproché d'avoir donné ce déplaisir à ma famille ... Si c'était à recommencer, je ne choisirais jamais cette profession, car ses agréments sont trompeurs; elle n'est qu'un esclavage au plaisir des grands; le monde regarde les comédiens comme des gens perdus... (Ib., p. 211)*

Si le théâtre est vraiment un pis-aller, s'il n'est qu'un expédient exploité par des incapables, n'a-t-il pas permis à celui qui le considère comme tel de devenir un acteur et un auteur adulé même par les plus grands? Il peut toujours évoquer n'importe quelle insatisfaction, son exemple fait école : son jeune interlocuteur est aussi un auteur en herbe en quête d'initiation et l'expérience de Molière lui semble particulièrement enrichissante, d'où cette adjuration :

> *J'ai beaucoup à apprendre, je pense, et je voulais vous demander, monsieur Molière, si vous m'autoriseriez à assister dans les coulisses du théâtre à la représentation d'aujourd'hui. (...) Il doit être utile de connaître les tréteaux pour écrire de bonnes pièces. Je voudrais beaucoup voir* Les Fourberies *... à l'envers, si je puis dire. M'y autorisez-vous? (Ib., P. 212)*

En homme de théâtre conséquent, il ne peut se payer le luxe de décevoir une telle attente. Désir exaucé donc et rendez-vous à l'heure du spectacle.

Quand ce jeune homme réapparaît, il trouve un Molière qui lui accorde promptement son satisfecit et se montre disposé à l'aider, prêt à lire son manuscrit. Les conseils qu'il lui donne sont une invite à la persévérance et à la détermination sans lesquelles aucune réussite n'est possible au théâtre. C'est à croire que ce jeune auteur est une doublure de Roussin qui a trouvé en Molière un inspirateur indispensable.

**II. Le théâtre de boulevard, un héritage de Molière ?**

> *« Malgré les snobs et les avant-gardistes qui ont souvent joué leur rôle au théâtre, celui-ci, il faut le reconnaître, reste de tous les arts, le plus classique et en retard sur les autres. »*
> *A.* ROUSSIN, *Un contentement raisonnable ... p 87*

Cette déclaration de 1965 intervient à un moment où la plus grande partie de l'œuvre de cet auteur est déjà produite. Elle explique rétrospectivement l'état d'esprit dans lequel il a travaillé depuis le début d'une carrière qui, avant de prendre son envol, a fait la part belle à Molière : parodie de son *Misanthrope* dans *Les Fureurs d'Alceste*, évocation de sa vie et de son oeuvre dans *Jean-Baptiste le mal-aimé*. En décidant de se fondre dans le personnage d'un homme de théâtre de la trempe de ce monstre sacré dans cette dernière pièce, Roussin se situe d'emblée parmi ses admirateurs, voire ses héritiers. Et même si les événements qui y sont relatés sont effectivement ceux de la vie de l'auteur classique, les propos que celui-ci tient sont à tout prendre ceux du nouvel auteur qui est encore un inconnu dans le monde du spectacle, surtout lorsqu'ils touchent à certains aspects de l'art dramatique. Après des débuts difficiles comme auteur et acteur, il obtient son premier grand succès avec *Am-Stram-Gram*, une petite comédie de fantaisie qu'il monte à ses frais en 1941. A-t-il pressenti qu'il se trouvait à l'aube d'une carrière prometteuse ? Selon toute vraisemblance, ce succès serait le facteur décisif qui l'a déterminé à suivre la voie déblayée depuis fort longtemps par son illustre prédécesseur. Pour ne pas s'engager à l'aveuglette, sans doute a-t-il pensé qu'il était utile de prendre son conseil. Seule possibilité offerte, revisiter sa vie et son oeuvre car, pour un épigone inexpérimenté comme lui, les obstacles auxquels il a été confronté peuvent être autant de balises qui lui serviront de repères. Laisser à ce pionnier le soin d'introduire les premiers éléments de sa perception du théâtre dans *Jean-Baptiste le mal-aimé* n'est pas une innovation : le disciple suit là aussi les pas du maître qui avait déjà confié la même tâche à d'autres personnages dans *La critique de « L'Ecole des femmes »* en 1663. Ce n'est que beaucoup plus tard, quand il sera devenu lui-même un auteur chevronné, applaudi par le public mais méprisé par les critiques professionnels, qu'il complètera cette vision en 1965 par un ouvrage de réflexion, *Un contentement raisonnable* MOLIÈRE RESSUSCITÉ PAR UN AUTEUR DU BOULEVARD : *JEAN - BAPTISTE LE MAL - AIMÉ (1944)* D'ANDRÉ ROUSSIN.

Roussin y parle de son expérience d'auteur et d'acteur, évoque la genèse et les péripéties de l'élaboration de ses pièces les plus représentatives. On y retrouve en outre les éléments épars d'une esthétique du « *théâtre-miroir* » dont il situe l'origine aux toutes premières heures du théâtre français :

> *Le théâtre-miroir (est) le théâtre où le spectateur peut se reconnaître et reconnaître ses travers, ses tics, ses goûts et ses dégoûts, ses passions. Certains pensaient ingénument que c'est là, depuis l'âge classique, le rôle du théâtre. Ne lit-on pas dans la préface de* Phèdre *que l'auteur n'y représente les passions «que pour montrer tout le désordre dont elles sont cause »? Peindre le vice (ou les faiblesses ou les défauts) « C'est là proprement le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer », ajoute Racine. ( p. 168)*

Cette définition appelle nécessairement quelques commentaires dont les plus intéressants ici sont ceux renvoyant au caractère traditionnel de ce théâtre. Bien que nommément cité, Racine sert simplement de caution intellectuelle au classicisme de ce théâtre qui, dans la première partie de la citation, se réfère plus à la comédie qu'à la tragédie. Et en fait, le théâtre comique prend chez Roussin les allures d'un genre privilégié auquel il accorde très tôt sa préférence; son porte-parole le proclame dès *Jean-Baptiste le mal-aimé :*

> *Il faut qu'on vienne rire au théâtre sans arrière-pensée! Il faut que le théâtre soit exposé sous les feux de la comédie (I, p. 141)*

Cette option fera l'objet d'un respect quasi religieux durant trois décennies au cours desquelles il écrira ses pièces et elle aura des répercussions sur l'ensemble de son théâtre. Ainsi par exemple, il n'hésite pas à reprendre des sujets déjà exploités par d'autres auteurs, convaincu que :

> *Dans le roman comme au théâtre, la plupart des chefs-d'œuvre n'ont comme sujet qu'un banal fait-divers ou la situation la plus rebattue (...) Aussi l'obsession du sujet neuf m'a-t-elle toujours paru vaine. Qu'importe le sujet! Il n'y a pas de sujet vraiment original. Ce sont les personnages qui doivent être originaux et le vieux sujet connu de tous se trouve lavé de sa poussière sitôt que des personnages neufs apparaissent. ( pp. 88-89)*

Autant il se soucie très peu de l'originalité des sujets, autant la nouveauté des thèmes n'est pas tellement sa préoccupation et si l'amour est un thème de prédilection chez lui, c'est parce qu'il le considère comme un sujet inépuisable qu'on peut exploiter à l'envi :

> *L'amour n'est-il pas un sujet sans fin? Marivaux ne brode-t-il pas toujours sur le même canevas? Si l'amour existe, pourquoi donner alors au thème social la primauté sur les problèmes et les soucis du cœur? (p. 91)*

D'ailleurs, fait-il remarquer avec malice, c'est sur des thèmes éternels ( la cité, l'amour, l'ambition) que sont bâties les grandes oeuvres et derrière les grandes dates de l'Histoire, les guerres ou les traités des hommes se cachent très souvent des histoires sentimentales ou l'influence d'une femme. D'où cette conclusion toute faite :

> *Quand je cherche ce qui depuis vingt-cinq ans me pousse à écrire des comédies, je m'aperçois qu'une seule chose m'a vraiment intéressé : l'amour. (Ibidem)*

Il convient cependant de nuancer cette déclaration dans la mesure où cet amour ne sert quelquefois que de toile de fond à d'autres thèmes. C'est par exemple le cas de la cupidité dans *Le mari, la femme et la mort* où, pour une sombre affaire d'héritage, une femme a failli tuer l'homme qu'elle n'a épousé que dans l'espoir de le voir bientôt mort pour lui laisser la liberté de jouir d'une hypothétique fortune qui n'existe d'ailleurs pas; ou encore du drame d'un père face à la médiocrité de ses fils dont l'un se complaît dans la pédérastie pendant que l'autre se fait entretenir par une vieille femme dans *Les Oeufs de l'autruche*. Peu importe la multiplication de ces exemples; la permanence de ce thème est à l'origine du mépris des critiques qui n'ont vu dans ce théâtre que la reprise incessante du trio mari/femme/amant et d'autres clichés éculés pour provoquer l'admiration du public qui l'a régulièrement ovationné. Que dire de ce paradoxe?

Dans sa définition du théâtre-miroir, le public occupe une place centrale : il est à la fois la matière première et le destinataire premier de l'œuvre. A ce titre, il bénéficie de toutes les attentions du dramaturge. Avant de parler de ses rapports avec un interlocuteur aussi incontournable, Roussin rappelle que Corneille était tellement soucieux de se faire écouter qu'il faisait alterner les scènes de tension dramatique et de détente pour ménager l'attention de son auditoire. Cela devait lui permettre *« de prendre un plaisir entier »* (*dixit* Corneille) à la représentation de ses pièces. Si les contempteurs peuvent y voir *« le comble de la concession »* ou pire encore *« le signe du "fabricant" »* qui recherche le succès en s'intéressant de si près aux réactions du public, Roussin n'en a cure : il considère plutôt cette technique comme *« le comble de l'art » (p. 124)*, la supériorité du dramaturge résidant non *« dans son mépris pour le public ou dans la méconnaissance de ce public et de ce qui doit lui plaire » (Ib.)*, mais dans son aptitude à subjuguer ceux à qui il s'adresse :

> *L'auteur ne peut donc pas dire qu'il écrit sans penser au public. Celui-ci est son adversaire de jeu. Il s'agit pour l'auteur de le vaincre c'est-à-dire de le soumettre à la partie qu'il dirige, lui, de la scène. (p. 125)*

Et tout auteur étant obligé d'être lui-même son premier spectateur puisque l'autre est absent au moment où il écrit, il ne peut offrir à autrui que ce qui lui a effectivement donné du plaisir. Cette mise au point faite, il peut formuler quelques assertions allant dans le même sens que ses modèles. Ainsi par exemple, il déclare :

> *Le but premier des oeuvres théâtrales est de rencontrer un public et de le retenir. (p. 8)*

Cette remarque préliminaire vaut autant pour la pièce de théâtre que pour toute oeuvre littéraire, le public étant celui qui lui assure vitalité et pérennité. En plus, son action complète celle de l'auteur et la parachève :

> *Il n'y a pas de création sans joie mais il n'y a de succès que s'il existe deux joies. Le chef-d'œuvre théâtral sans public n'existe pas. (p. 13)*

Or la réaction du spectateur ne semble déterminée ni par la modernité de l'œuvre, ni par le caractère traditionnel de son contenu. Seul le plaisir de ce partenaire obligé intéresse notre auteur qui s'en remet au classicisme pour justifier sa prise de position :

> *Le succès est une chance, c'est la rencontre de deux plaisirs, celui de l'auteur écrivant une oeuvre et celui des spectateurs écoutant, plus tard, cette oeuvre-là. J'emploie le mot dans le sens du XVIIe siècle où l'on prenait « plaisir » aux tragédies de Corneille et de Racine comme aux comédies de Molière. Emouvoir, bouleverser, passionner et faire rire, en effet, sont tout un. Cela s'appelle : plaire. (p. 12)*

Ajoutons simplement que ces trois auteurs n'ont pas été avares de déclarations illustrant leur volonté de procurer du plaisir aux spectateurs et cette interrogation de Roussin confirme la convergence de leur point de vue :

> *Qu'est-ce donc qu'un chef-d'œuvre de théâtre si celui à qui il s'adresse - le public - ne l'aime pas ? (p.154)*

Si tous se proposent de plaire aux spectateurs, les chemins empruntés pour atteindre cet objectif ne sont pas identiques. Le théâtre d'idées en vogue au vingtième siècle a pour ancêtre lointain la tragédie; c'est une des tendances majeures d'un théâtre qui ne cesse de se préoccuper du destin de l'homme, de son avenir historique. Il n'a cependant pas réussi à faire oublier la comédie, qu'elle soit dramatique, gaie ou simplement légère. Celle-ci se propose de perpétuer l'essence même du théâtre qui, à l'origine, devait distraire et divertir. Le roi ne s'était pas trompé en faisant de Molière le principal pourvoyeur de ses divertissements. C'est cette voie (royale?) que Roussin a décidé de suivre, lui qui a toujours considéré le théâtre comme un jeu et qui s'est évertué tout au long de sa carrière à en respecter les règles :

> *L'auteur a dit « Jouez avec moi! » Le public est venu jouer. Le laisser partir la larme à l'œil est une faute de goût. (p. 132)*

Une fois de plus, il rejoint dans l'histoire un autre écrivain célèbre, Rabelais. Celui-ci pensait qu'il valait mieux écrire des histoires amusantes que celles qui font pleurer parce que « *rire est le propre de l'homme.* » Mais ce rire ne risque-t-il pas de masquer l'essentiel de l'œuvre? En d'autres termes, le jeu et le sérieux sont-ils incompatibles? Pour bien jouer, doit-on

nécessairement s'abstenir de réfléchir? Rabelais ne le pensait pas, Roussin non plus; chez eux, tout est question de priorité, d'où cette précision du dramaturge :

> *Nous mettons en scène des gens que nous connaissons et que nous voyons vivre : nous montrons de notre mieux leurs défauts, ou les vices de notre époque; le drame ou la comédie des cœurs; nous avons tous une idée de l'homme meilleur qu'il n'est dans ses rapports avec son semblable ou son partenaire humain et nous tâchons de l'éclairer par des pièces où il peut trouver quelquefois matière à réflexion. (p. 181)*

Dans ces conditions, il évite d'abattre toutes ses cartes et laisse au spectateur la liberté d'exercer sa perspicacité en cherchant à découvrir le sens profond de l'œuvre qui est souvent bien loin de ce qu'elle laisse paraître.

Finalement, les premières pièces qui semblaient ancrer ce théâtre dans une sorte d'archaïsme servile par une évocation schématique de la vie et de l'œuvre de Molière n'étaient qu'une introduction. Elle devait à la longue conduire son auteur à la peinture de ses contemporains. Peinture dénuée de toute prétention révolutionnaire peut-être, mais qui, tout compte fait, n'en assure pas moins la modernité.

**Emmanuel NJIKE**
*E.N.S. (Annexe de Bambili) / Yaoundé (Cameroun)*

# MODERNISME ET TRADITION, ÉCHOS D'UN HUMANISME MILITANT

Dans *The Rational Theatre*, proposé en introduction d'une édition des pièces du dramaturge contemporain Edward Bond, il est question des intuitions philosophiques et humanistes de Shakespeare. Edward Bond s'indigne du fait que dans l'enseignement littéraire de ses œuvres dramatiques il est trop souvent fait omission de ces pensées et questionnements qui pourtant lui sont propres :

> *Recently I spoke to a man whose job it was to teach the meaning of Shakespeare's writings to students at a university. He told me that Shakespeare had no opinions of his own, he could understand and retell everyone's opinion, he left it to others to judge. It is disturbing that students can still be taught this. Had Shakespeare not spent his creative life desperately struggling to reconcile problems that obsessed him he could not have written with such intellectual strength and passionate beauty.*[1]

Il faut peut-être resituer ces propos dans les années 60-70, lorsque la méfiance d'une gauche révolutionnaire à l'égard de ce qui était appelé un art bourgeois, instrument de soumission d'une société de classes, était encore relativement présente.[2] Bien que l'importance des œuvres classiques soit moins en cause, l'instrumentation et la mainmise de forces conservatrices (dont l'art est estimé être l'unique objet, favorisant une conscience, ou, culture d'élite insensible aux charges subversives universelles et intemporelles d'un théâtre en quête de vérité) reste une constante chez le dramaturge marxiste britannique. Edward Bond a toujours reconnu l'importance du répertoire classique dont il continue d'explorer les thématiques et portraits humains tout en répudiant jusqu'à récemment *The Royal Shakespeare Company*, institution avilie.[3] En effet, par le biais d'anachronismes et autres artifices, l'auteur refuse au public ce refuge pour conscience tranquille que constitue la séparation historique d'avec les tragédies classiques.[4] La rencontre désormais mythique de l'auteur adolescent avec *Macbeth* est à cet égard déjà révélatrice. Ainsi, de l'évidence

---

1 Edward Bond, *Plays Two*, Eyre Methuen, London, 1978, first ed. 1972, p. ix.

2 Manuel Vazquez Montalban, « La gauche et la culture », *Le Monde Diplomatique*, janvier 2004, p.32.

3 Dans un article dans *Le Monde* l'auteur admet mieux s'entendre avec la nouvelle direction de l'institution britannique, *Le Monde*, 19 avril, 2003, p. 24.

4 A propos de Lear : « The 'contemporary' ingredients have the effect of lifting the action above the merely mythic- so that, where an Elizabethan dramatist imposed a Renaissance setting upon his materiel simply from a less hide bound sense of history, here the more conscious use of anachronism has the positive effect of refusing an audience the moral funk-hole of safe historical separation. » *Edward Bond*, Simon Trussler, Longman, London, 1976. p. 25.

fulgurante du lien entre l'expérience vécue et son écho dans l'œuvre d'art découle le sens qui permet d'appréhender le monde :

> Mon éducation, ça a été *Macbeth*. C'est surprenant et cela mérite une explication. Mes premières leçons sur *Macbeth* m'ont été données par les aviateurs allemands qui essayaient de me tuer durant le blitz. Quand je me suis retrouvé à lire *Macbeth*, je savais tout sur le meurtre et les sorcières qui volent dans la nuit. La différence entre la littérature et la vie était pour moi effacée: j'aurais alors pu lire *Macbeth*, même écrit à l'encre noire sur un tableau noir - j'avais appris directement de la vie : le livre - *Macbeth* - aurait dû sembler très étranger à des enfants de la classe ouvrière de quatorze ans. Je crois que je l'ai compris - et les autres de la classe aussi - à cause de cette expérience.[5]

Dès lors, à défaut de vouloir et de pouvoir moralement soumettre des enfants aux conditions extrêmes sus-citées, la réponse à la question de l'éducation nécessaire afin de saisir l'importance brûlante de la grande littérature est le caractère théâtral inhérent à l'imagination, fondamentalement humaine selon l'auteur. Le rôle éducatif du théâtre repose pour le dramaturge sur la capacité d'établir des liens entre l'imaginaire et le réel, qui seuls permettent l'expérience civilisatrice d'un théâtre tendu vers la compréhension de soi et du monde.

Dans un même élan, Dario Fo était déjà revenu sur un théâtre potentiellement subversif car porteur de revendications universelles, le répertoire des jongleurs médiévaux qui semble né d'une observation critique des malheurs et misères du peuple.[6] Le *Mystère bouffe* constitue une exploration de ce théâtre populaire ou journal parlé et dramatisé, et en même temps une mise en garde de la part d'un prix Nobel contre les dangers liés à la mystification érudite éloignant l'œuvre de l'imagination vivante. Le théâtre, spécialement le théâtre grotesque, est bel et bien le moyen d'expression par excellence, un moyen de communication mais aussi de provocation et d'agitation au cœur de la cité. La tradition à laquelle se rattachent consciemment les deux dramaturges contemporains semble le mieux exprimé par la citation d'Antonio Gramsci donnée en conclusion de la préface à la première édition de *Mistero buffo* :

> Nous connaître nous-mêmes signifie être nous-mêmes, à la foi maîtres de nous-mêmes et nous différencier, nous sortir du

5 Site internet Edward Bond par David Tuaillon, extrait lettre auteur. Voir aussi le journal *Le Monde* 19 avril 2003, p.24.

6 Dario Fo, *Mystère bouffe*, Dramaturgie, Paris, 1984, un lien est également établi avec Ruzzante, auteur-acteur des plus imaginatifs du 16ème siècle italien. Voir aussi Danielle Quéruel, « Le théâtre médiéval - De la moralisation à la propagande politique », dans *Théâtre et politique*, Revue française d'Histoire des Idées, introduction Alain Viala, n° 8, 2e trimestre, 1998, éd. Picard, Paris.

> chaos, être un élément d'ordre, mais d'un ordre qui nous soit propre, de notre propre discipline par rapport à un idéal... S'il est vrai que l'histoire universelle est comme la chaîne des efforts que l'homme a faits pour se libérer des privilèges, des préjugés et des idolâtries, on ne comprend pas pourquoi le prolétariat, qui veut ajouter un nouvel anneau à cette chaîne, ne devrait pas savoir comment, pourquoi et par qui il a été précédé, et quel profit il pourrait tirer de ce savoir (*Il grido del populo*, 29 janvier 1916).[7]

Edward Bond entend faire naître la conscience que le monde occidental ne semble plus tendre vers cet idéal ou utopie humaniste : de là sa perte annoncée dont on observerait désormais les prémices. Le lien que l'auteur établit lui-même avec le théâtre shakespearien permet une comparaison intéressante avec ce que l'on peut appeler à certains égards une tradition d'humanisme militant aux multiples convergences thématiques et méthodologiques dont le texte shakespearien porte la trace.

Le XVI$^{ème}$ siècle était une période de bouleversements religieux et de doute, à bien des égards proche de la nôtre où la raison ne semble plus à même de proposer une vérité stable plongeant l'homme moralement désorienté dans l'abîme du relativisme libéral ou dans le refuge du fait religieux. Edward Bond dépeint cette condition humaine contemporaine, désespérée par le mal que l'homme éternellement se fait à lui-même. Cependant une foi inébranlable, de la part du dramaturge à l'athéisme révélé, en une essence humaine quasi-divine, le désir de comprendre et le désir de justice, rendent néanmoins une rédemption possible. La pièce *Saved* est, selon l'auteur, sans doute avec un sourire en coin, « almost irresponsibly optimistic ». Le spectateur qui penserait le contraire n'a tout simplement jamais appris qu'il faut entretenir l'espoir le plus infime soit-il. « Clutching at straws is the only realistic thing to do. ».[8] Dans *The Sea*, Everyman, Willy, pressent cette nécessité :

> *If you look at life closely it is unbearable. What people suffer, what they do to each other, how they hate themselves, anything good is cut down and trodden on, the innocent and the victims are like dogs digging rats from a hole, or an owl starving to*

7 Dario Fo, *Mystère bouffe II*, Dramaturgie éditions, Paris, 1984. Voir *The Rational Theatre* : « The value of Greek or Renaissance art is conveyed to us not merely as emotional experience but also as an intellectual imperative. What art conveys is that human beings envisage perfection, that their condition makes the search and creation of that perfection morally necessary, and that the often seemingly arbitrary or absurd events of history have meaning as part of this creation ». Préface, *Plays Two, Lear, The Sea, Narrow Road to the Deep North, Black Mass, Passion*, Eyre Methuen, London, 1978, first ed. 1972, dans *The Sea*, « Think of the miners who spend their lives crawling through the darkness so that you may have light. That also, in a way, is the task of art » (sc.4,20).

8 Edward Bond, Plays One, *Saved, Early Morning, The Popes Wedding*, Eyre Methuen, 1977, Appendix, Author's Note, p.309.

*death in a city. It is all unbearable but that is where you have to find your strength. What else is there.*[9]

De façon similaire, l'humanisme septentrional sceptique des penseurs tel qu'Erasme, More (et Montaigne), puise dans la conscience de la faiblesse et de la fragilité même de l'homme l'immense espoir de sa faculté de pouvoir s'amender. Cet espoir de réforme sociale est alors porté par l'avènement de l'imprimerie du début du XVIe siècle. L'humanisme nordique fait alliance avec le milieu des artistes graveurs et les chambres de rhétorique néerlandaises afin d'exposer sa philosophie morale. Ce rapprochement entre hommes de lettres, artistes peintres et acteurs rappelle celui des hommes d'université et le milieu du théâtre en Angleterre pendant la même période. Dans les deux pays, ces liens se créent en partie par le souci de retenir l'attention d'un public plus vaste.[10]

Le théâtre d'Edward Bond, conçu comme un acte social, se veut l'écho de ce théâtre de nécessité collective éclairé par les questionnements humanistes auquel il fait référence dans le texte *The Rational Theatre*. Les deux figures de cet humanisme militant conçoivent l'ignorance et la naïveté, ou la déraison, comme les racines du malheur humain.[11] Les humanistes du XVIème siècle s'évertuent à répertorier le comportement humain par l'observation empirique et par la compilation du savoir antique et de la sagesse proverbiale dans des traités et des pièces satiriques proposant comme une cartographie morale de l'homme.[12] Essais et séries d'autoportraits marquent alors une quête troublée vers une vérité intérieure.[13] En partie sous le signe de cette introspection, le théâtre est miroir de soi et du monde, idéalement, l'art sert alors de pierre de touche à la conscience morale du spectateur.[14] Cette sensibilité est relevée par Edward Bond lorsqu'il décrit un Shakespeare

9 Edward Bond, *Plays Two, Lear, The Sea, Narrow Road to the Deep North, Black Mass, Passion*, Eyre Methuen, London, 1978, first ed. 1972, *The Sea*.

10 Josée Nuyts-Giornal, « Le miroir de la folie. La gravure néerlandaise et le drame élisabéthain, » Thèse de doctorat, Montpellier III, 1998. p. 134-218. Voir aussi, Kent Cartwright, *Theatre and Humanism, English Drama in the Sixteenth Century*, Cambridge University Press, 1999 et Robert B. Bennet, *Romance and Reformation, The Erasmian Spirit of Shakespeare's « Measure for Measure »*, University of Delaware, Press associated University Press, London, 2000.

11 Edward Bond, Plays One, *Saved, Early Morning, The Popes Wedding*. Eyre Methuen, London, 1977, « Author's Note, p.11. Josée Nuyts-Giornal, « Le miroir de la folie. La gravure néerlandaise et le drame élisabéthain, » Thèse de doctorat, Montpellier III, 1998. p. 134-218.

12 Josée Nuyts-Giornal, « Savoir moral et Théâtre », *Théâtres du Monde*, Université d'Avignon, Cahier n°11, 2001, pp. 27-39.

13 Les *Essais* de Montaigne, où l'auteur se peint lui-même. Les séries d'autoportraits d'artistes comme Albrecht Dürer et surtout, par la suite, Rembrandt. « A Genreprint Perspective on Early Modern English Literature. » Communication Congrès SAES mai, 2003.

14 Dans *Theatre and Humanism, English Drama in the Sixteenth Century*, Cambridge University Press, 1999, Kent Cartwright mentionne un critique qui, à l'instar d'Erasme, estime que les spectateurs devraient emporter avec eux leur jugement éthique lorsqu'ils se rendent au théâtre.

avec un sens aigu du détail psychologique[15] qui permet l'entendement moral nécessaire dont procédera la réforme sociale si ardemment désirée par l'humaniste contemporain. Aussi dans l'art, en dehors du commentaire social important en soi, il y a un point fondamental :

> *If we have to improve people's behaviour we must first increase their moral understanding, and this means teaching morality to children in a way they find convincing. [As morality grounded in religion is felt as morally bankrupt...] And that means, oddly enough, moral scepticism and analysis not faith.*[16]

Dans *Theatre and Humanism*, Kent Cartwright éclaire les liens entre humanisme nordique, dont une des particularités était ses emprunts à la culture populaire, et le théâtre à la même époque. Érasme emprunte le bonnet d'âne que porte dame Folie à mère folle qui arpentait les planches de théâtre de la place publique dans le sillage des sociétés joyeuses et des jongleurs, lui permettant de démystifier pouvoir et institutions temporelles, y compris les détenteurs du pouvoir temporel de l'Église. La figure du Fou littéraire occupe ensuite la position d'excentrique, c'est-à-dire excentrée de l'observateur humaniste idéal. Dans ses interviews, Edward Bond se saisit de ce concept intemporel de la folie nécessaire pour pouvoir se démarquer de ce monde où les hommes se corrompent eux-mêmes au nom de la raison capitaliste qui nie notre humanité profonde. Ce raisonnement post-moderne du dramaturge évoque la méfiance affichée envers les pouvoirs néfastes de l'argent au début de l'époque moderne.[17] Dans *The Fool*, le dramaturge joue sur plusieurs acceptions sémantiques propres au titre choisi, dressant un portrait polysémique de l'artiste et de son rôle dans la société, inspiré de la vie du poète anglais, John Clare.[18] Ainsi, l'isolement narcissique de l'artiste l'éloignant des troubles sociaux et de l'agitation politique est dénoncé dans le titre par le dramaturge socialiste. Mais c'est également l'isolement et la folie, en son expression extrême, l'internement, qui rendent à l'artiste la dimension de poète fou dont la violence révélatrice ou lucide inquiète la société. Le refus de la part de Clare d'accepter les valeurs mondaines d'un art mercantile exemplifiées par les recommandations bourgeoises de Mrs Emerson lui permet d'emprunter *in fine* le statut du Fou humaniste sans

15 Edward Bond, *The Rational Theatre* : « No one before Shakespeare had looked so closely at the human mind and passions, fears and hopes ranging in it. » *Plays Two, Lear, The Sea, Narrow Road to the Deep North, Black Mass, Passion*, Eyre Methuen, London, 1978, first ed. 1972, p. ix.

16 Edward Bond, Plays One, *Saved, Early Morning, The Popes Wedding*, Eyre Methuen, London, 1977, Préface *Saved* 1966, en Annexe, p.311. L'intérêt du dramaturge pour de multiples projets d'art dramatique avec des élèves de Lycée ou étudiants est évidemment révélateur de son engagement au profit d'une éducation réellement citoyenne par le biais du spectacle dramatique.

17 Dans *L'Eloge de la Folie*, Erasme imputait le chaos moral du monde contemporain, où la vertu est folie, à Plutus, dieu de l'argent.

18 Valérie Francoite-Chabin, « La Figure de l'artiste dans *The Fool* d'Edward Bond », dans *La Mer d'Edward Bond*, Presses Universitaires du Mirail, 2001, p. 63-69.

toutefois disposer de toutes ses prérogatives.[19]

Edward Bond ne cesse de vouloir sonder le monde, tel Hamlet la conscience du roi, afin de trouver des réponses aux problèmes de l'homme moderne.[20] Ses pièces lucides et brutales semblent alors autant de souricières « mousetraps » tendues au spectateur stupéfié par les multiples visages de l'inhumanité, créant l'occasion de songer à son humanité. Le théâtre de Bond est un théâtre de l'excès très imagé tant par le langage que par les situations concrètes sur scène. Le recours à la métaphore aiguillonne l'imagination du spectateur. En cela aussi le dramaturge semble marcher dans les pas de ses précurseurs humanistes. En effet, le même présupposé a régi l'intérêt que l'humanisme nordique porta au théâtre et aux arts picturaux, tentant par ce biais de donner corps à ses idées. Le thème du miroir de la folie constitutif d'une part non-négligeable d'œuvres dramatiques et graphiques impose alors des images d'excès et de transgression traquant la déraison de l'homme dans tous les recoins de sa psyché. Une image de Pieter Bruegel l'Ancien résume bien les préoccupations humanistes majeures dont l'œuvre de Shakespeare, également réceptacle des pensées d'une époque, porte la trace. Dans la gravure, Chacun ou *Everyman* est montré encombré de ballots, cherchant fébrilement son profit particulier « *privatum commodum* » parmi un tas de marchandises, se disputant même un linceul. Une ville assiégée par une armée, à l'arrière-plan droit, indique que la recherche du profit particulier entraîne la guerre. Shakespeare emploie le même propos dans *King John,* lorsque le Bâtard donne une description assez précise de « *commodity – the biais of a mad world* » (2.1.562-599). Bruegel l'Ancien nous laissa à peu près autant d'espoir qu'Edward Bond. Ainsi, dans un petit tableau au fond, l'artiste dévoile la raison de tant d'absurdité, le manque de connaissance de soi. Seul le personnage de Personne dépeint en bouffon se connaît pour ce qu'il est. « *Knowbody knows himself* ». Le scepticisme à la Renaissance fait se tourner vers Dieu qui n'a point besoin de verges pour nous châtier car nous les portons en nos entrailles.[21] L'essence divine ou le rien mystique que Personne contemple dans son miroir recèle alors sa dignité d'homme.

Selon Edward Bond, la valeur de l'art grec ou de l'art de la Renaissance est transmise non simplement en tant qu'expérience émotionnelle mais également en tant qu'impératif intellectuel. Ce que l'art évoque est que l'homme envisage la perfection et que sa condition rend la quête et la réalisation de cette perfection moralement nécessaire :

> *Art isn't the discovery of particular truths in the way science is ; it also demonstrates the practical working out of the human*

19 Le statut de personna satirique qu'occupe le bouffon et auquel fait référence Jacques le mélancolique dans *As You Like It* était déjà accepté comme étant un leurre moral. L'observateur privilégié, à même de pointer les défauts de chacun, n'existe pas puisque chaque homme est enfermé dans sa vision subjective des choses. Josée Nuyts-Giornal, « Savoir moral et Théâtre », *Théâtres du Monde*, Université d'Avignon, Cahier n°11, 2001, pp. 27-39.

20 Edward Bond, *Si ce n'est toi, Chaise, Existence,* trad., Michel Vittoz, L'Arche, Paris, 2003, préface.

21 Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, partie I, p. 408, Holbrook Jackson, Londres, 1977.

*need for truth.*[22]

Hamlet illustre ainsi l'homme qui tente de s'expliquer ce que cela signifie que d'être humain dans une société donnée.[23] Ce désir irréductible de comprendre et sa conséquence, le désir de justice, constituent pour Bond l'essence proprement humaine en laquelle il a une foi inébranlable. La question essentiellement humaine du pourquoi est ce qui donne *in fine* à l'homme sa dignité, cette vérité transparaît toujours dans l'art à travers ce que l'époque ou la société impriment. Le miroir qu'Edward Bond tend à la société reflète l'esprit destructeur de celle-ci afin d'éveiller la conscience critique ou le jugement éthique. Le dramaturge distingue alors deux phénomènes propres à l'art qui rejoignent les théories de Manuel Vazquez Montalban sur les deux conceptions de la culture. En effet, ce dernier parle de la culture comme patrimoine et de la culture comme conscience, c'est-à-dire conscience de l'être, de l'existence, des rapports avec le monde et avec autrui, les deux conceptions peuvent être objet d'une manipulation politique de récupération ou de rejet révolutionnaire. Edward Bond a très bien saisi l'enjeu en différenciant les phénomènes de la rationalité objective de l'art, qui permet à une société la conscience de soi, « *self-conscious* », et de l'interprétation fallacieuse qui tend au contraire vers une réaction identitaire en communion avec l'ordre établi anesthésiant toute remise en question, « *self-identified* ».[24] Ainsi, chez Bond, toute culture est conflictuelle et ne peut être créée que de façon dramatique et non pas apprise machinalement. L'art dramatique est au cœur de toute démocratie la culture est essentiellement dramatique. [25] La conception bondienne d'un théâtre, témoin et acteur de la nécessité d'évolution morale de l'homme à travers le temps, évoque à certains égards les propos de T. S. Eliot, repris par Montalban, sur l'essence de la culture, incarnée par la conscience de l'homme moderne que le fait culturel se perpétue à partir d'un relais dialectique entre tradition et révolution. Pour le poète de droite, c'est bien de ce choc, entre le patrimoine culturel dont nous héritons et la conscience critique, qu'émane la possibilité d'une continuité.[26]

Dans la pièce *Bingo* d'Edward Bond, le personnage Shakespeare semble bien faire les frais de ce choc. En effet, faute d'avoir su changer le monde ou, peut-être, à cause de son manque d'exemplarité comparé à d'autres auteurs de la même époque qui ont su s'élever contre l'injustice de disettes parfois aggravées par les premières ignominies d'un capitalisme naissant, l'auteur se suicide.[27] Avec *The Fool* and *The Woman,* la pièce forme

---

22 Edward Bond, *The Rational Theatre* dans, *Plays Two, Lear, The Sea, Narrow Road to the Deep North, Black Mass, Passion,* Eyre Methuen, London, 1978,

23 Extrait d'une lettre à K. Oakley 21 avril, 1990, dans Théâtre Vidy-Lausanne, n° 01, septembre octobre, 2003, Site internet Edward Bond par David Tuaillon.

24 *The Rational Theatre*, Edward Bond, dans *Plays Two, Lear, The Sea, Narrow Road to the Deep North, Black Mass, Passion,* Eyre Methuen, London, 1978,

25 Edward Bond, *Mardi, L'Enfant dramatique*, L'Arche Editeur, Paris, 1995, p. 68.

26 Manuel Vazquez Montalban, « La gauche et la culture », texte adapté d'une conférence prononcée à Alicante en 2001, *Le Monde Diplomatique*, janvier 2004, p.32.

27 Voir *Het Cooren*, Laurizs Jansz, Thieme Zutphen , 1985. Dans *Shakespeare et l'Argent*, Actes du Congrès SFS 1992, Les Belles Lettres, Paris, 1993. Arthur F. Kinney, « Textual signs and economic

une trilogie à mi-chemin entre les premières pièces du dramaturge appelées « *problem-plays* » et un second ensemble regroupant les « *answer-plays* ». Dans *Bingo*, Edward Bond remet en question le retour à l'ordre qui clôt les pièces de l'écrivain Shakespeare, par le biais de son revenant parodique. Le dramaturge admet cependant que Shakespeare, désormais patrimoine culturel, avait su poser les bonnes questions. Celles-ci continuent de hanter par exemple la fin de *Pièces de Guerre II* où le quatrième chœur interroge :

> Et ainsi les bombes reposent parmi les miettes sur votre table de cuisine et parmi les livres sur les pupitres d'école. [...] Vous devez créer la justice : et quelle chance avez-vous de le faire, vous qui devez manger le pain cuit dans les usines à bombes ?

La société occidentale se trouve ainsi confrontée au dilemme de conscience de Claudius suite à la pièce dans la pièce ; peut-on en même temps bénéficier d'un système et le rejeter afin de trouver le salut ? Contrairement à Shakespeare, Edward Bond tente d'indiquer, par préface, interviews et essais, ce dont parlent ses pièces. Pour certains, l'œuvre en soi ne saurait recouvrir ou exprimer un sens simplement par ce que l'auteur en a dit. La vision du monde personnelle et singulière d'Edward Bond, qui le rapproche tantôt du jongleur médiéval tantôt du bouffon cruel humaniste d'autrefois, permet cependant d'appréhender ses pièces avec cette sérénité nécessaire pour débusquer dans les interstices du texte et des commentaires de quoi saisir la vérité sur notre monde. Ainsi l'Art est philosophie ou, selon Adorno, « le domaine littéraire n'est pas prétexte à une application de théories philosophiques ou sociologiques, il est lui-même philosophie et instrument de connaissance. »[28] Cette philosophie ou quête de vérité est de nos jours d'autant plus urgente que le silence laissé par Hamlet est rempli du bruit assourdissant des mensonges.[29]

**Josée NUYTS-GIORNAL**
***Avignon***

---

signals in *The Merry Wives of Windsor* », p. 23-38. Terence Hawkes « Shakespeare and The General Strike », p.117-136. Chez Shakespeare, dans *The Merry Wives of Windsor*, écrit en période de disette, aucune référence n'est relevée et sans doute pour cause. Il semblerait que les greniers de William Shakespeare étaient bien remplis. Par contre, dans *Coriolan* le peuple affamé est affublé d'un méprisant « the mob » aussi dans le roman de Charlotte Bronté, *Shirley*, 1849, la pièce donne lieu à une discussion sur l'injustice politique.

28 Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, Flammarion, 1984, 1e éd. 1958. Gianni Vattimo semble aller dans ce sens lorsqu'il explique la nécessité d'une *pensée faible*, nécessaire à l'homme post-moderne qui se doit de lire le monde sans arrogance ou agressivité, avec modestie. L'art offre pour Gianni Vattimo un modèle polyédrique de « vérité », susceptible de recevoir un nombre infini d'interprétations. *Libération*, Cahiers des Livres, jeudi, 4 mars, 2004. De même, René Girard désigne l'art comme le meilleur moyen d'appréhender le monde d'aujourd'hui dans une émission au titre évocateur « La nostalgie de l'avenir ». *Le Monde*, Le monde télévision, 17 janvier 2004, p.28.

29 « Turn back and look into the fire. Listen to the howl of the flames. The rest is lies. » Edward Bond, *The Sea*.

*Elck ou Chascun*, J. Cock
d'après Bruegel l'Ancien

# QUE RESTE-T-IL DU *HAMLET* (1600) DE SHAKESPEARE DANS *HAMLET-MACHINE* (1977) DE HEINER MÜLLER ?

La pièce de Heiner Müller est une pièce très courte, une douzaine de pages à peine, composée en 1977 par cet écrivain dont Jean Jourdheuil, son traducteur en français et aussi son metteur en scène lors de la première production de cette pièce dans un théâtre français, en 1979, écrit, dans les quelques lignes de présentation de l'auteur (pour les Editions de Minuit qui publient le texte français en 1985) : « Né en 1929 à Eppendort en Saxe. Vit à Berlin-Est. Dramaturge à la Volksbühne ». Tout ceci est bref. On est peu renseigné. Mais faut-il en savoir davantage pour constater les atteintes ravageuses d'une modernité à tout crin sur un des monuments de la tradition théâtrale ? Car on est vite amené, le texte une fois pris à bras-le-corps, à prendre conscience qu'en peu de temps, en peu d'action, en vraiment peu de respiration Müller a lancé une attaque en règle contre la tradition, lui a « tordu son cou », laissant la modernité déchirer à belles dents ce qu'un respect profond et du texte de Shakespeare et de sa beauté plastique avait interdit de seulement envisager.

Traversant – ou plutôt parcourant – cinq thèmes, en cinq mouvements de longueur et d'intensité inégale, Müller présente d'abord son « ***album de famille*** », donnant exclusivement la parole à Hamlet[1]. Ce dernier se laisse d'emblée identifier en se présentant, comme de l'extérieur, comme étranger à lui-même, prenant un certain recul que traduit l'emploi résolu du passé et non du présent : « *J'étais Hamlet* » (et non pas : « *Je suis...* »), trois mots brefs qui devront suffire, pas de fioritures, pas d'élégance de langage superflue, pas de *blabla*. Car s'il y a rupture avec le héros shakespearien, c'est bien là, avant tout, qu'elle se situe. Lucidement, Hamlet2 y fait référence : « *Je me tenais sur le rivage et je parlais avec le ressac* BLABLA ». Il ajoute, replaçant l'affaire de famille – si intensément et si douloureusement au centre de la tragédie shakespearienne – dans un contexte plus large, non seulement national mais international : « *... dans le dos des ruines de l'Europe* ». Intrusion brutale de la modernité : ces « ruines de l'Europe » que la deuxième guerre mondiale a déchirée et durablement traumatisée, laissant flétrissure et meurtrissure dans la conscience et dans le corps de la vieille Europe. Là où Hamlet1 pleurait la disparition d'un père assassiné, le vieux roi Hamlet, Hamlet2 pleure la mort de la vieille Europe, la mère assassinée, avec son cortège d'assassins, « *au pas de l'oie derrière le cercueil de l'éminent cadavre* ». Ce que le héros traditionnel déplorait – et qui constituait une tragédie familiale – a pris une dimension universelle, qui concerne non plus seulement un clan, ni même un peuple, mais une culture et une civilisation multiséculaires, c'est la fin d'une vieille histoire qui est en cause : on assiste à la naissance de la modernité arrachée au forceps du sein nourricier de la tradition. Et du coup, à l'enterrement de la vieille Europe, le cortège funèbre prend des allures de conspiration où suivent, en un deuil concerté, « *assassin et veuve un couple* » et où « *au pas de l'oie derrière le cercueil de l'éminent cadavre les*

1 Par pure convention et commodité d'usage, nous désignerons dans la présente étude le héros de Shakespeare sous l'appellation de Hamlet1 et celui de Müller sous celle de Hamlet2.

*conseillers se lamentent en deuil mal rétribué* » : on imagine Polonius réservant désormais ses services au plus offrant, au plus puissant, le nouveau maître déclaré. Autre façon de décliner la servitude des peuples et la servilité des dirigeants inféodés à un pouvoir autoritaire parvenu à ses fins par l'assassinat des valeurs traditionnelles, avec la soumission sinon le consentement des plus hauts dignitaires de l'ancien régime. Mais il est clair que l'ancien souverain ne valait guère mieux que le nouveau maître et le cortège funèbre se fraie un passage au milieu de la foule, « *entre les haies de la population, œuvre de son art du gouvernement* », au milieu du peuple qui ne s'y trompe pas : « *QUEL EST CE CADAVRE DANS LE CORBILLARD / POUR QUI CES PLEURS ET TOUT CE TINTAMARRE / LE CADAVRE EST CELUI D'UN HOMME / GRAND DONATEUR D'AUMÔNES* » mais surtout il apparaît comme « *UN HOMME QUI NE PRENAIT TOUT QU'A TOUS* ». Au traditionnel bon roi assassiné de la tradition shakespearienne succède l'évocation sans complaisance du despote grandeur nature ramené à sa dose de cynisme quotidienne, *un homme qui ne prenait tout qu'à tous*.

La « bizarrerie » d'Hamlet1 (*Hamlet's lunacy*, 2.2.49, *antic disposition*, 1.5.181) prend alors, chez Hamlet2, des allures de folie scandaleuse : « *J'arrêtai le cortège funèbre, défonçai le cercueil avec mon épée* » et, selon un rite cannibalesque où se mêlent, comme dans un cauchemar, des réminiscences de l'assassinat de Polonius, il décrit la scène du partage des dépouilles opimes de son père, – comprenons de l'Europe, ou peut-être de l'Allemagne an 1945 – distribuées au peuple afin qu'il s'en repaisse : « *Je distribuai le géniteur mort VIANDE QUI SE RESSEMBLE S'ASSEMBLE aux misérables tout autour* ». On se souvient, dans la tragédie de Shakespeare, de la scène où Hamlet, interrogé par Claudius sur le point de savoir où il a dissimulé le cadavre de Polonius, répond que ce dernier « *est à souper... non pas où l'on mange mais là où l'on est mangé* », ajoutant « *un certain congrès de vers politiques l'a pris en charge. Pour les plaisirs de la table, le seul vrai souverain, c'est votre ver* » (4.3.19-22). On a sans doute là la version primitive de l'adage macabre de Müller, « *viande qui se ressemble s'assemble* », image sinistre à laquelle la vision d'une Allemagne dépecée à la fin des années quarante n'est probablement pas étrangère. Il suffit, pour s'en convaincre, de rappeler comment, la paix une fois revenue, les scènes de liesse eurent tôt fait de faire oublier chez certains le deuil de tout un peuple accablé de malheur et les décombres encore fumants d'un pays souffrant : « *Le deuil se changea en allégresse, l'allégresse en gloutonnerie, sur le cercueil vide l'assassin saillait la veuve* ». On a en mémoire, dans le *Hamlet* de Shakespeare, des propos sarcastiques que tient le jeune prince à son ami Horatio, venu assister aux obsèques du roi Hamlet :

> *Horatio* – Monseigneur, je suis venu aux obsèques de votre père.
> *Hamlet* – Ne te moque pas, je te prie, mon camarade,
> Dis que tu es venu au mariage de ma mère.
> *Horatio* – Il est vrai, Monseigneur, qu'il les a suivies de bien près.
> *Hamlet* – Economies, économies, Horatio ! Les gâteaux du repas funèbre
> Ont été servis froids au festin des noces (1.2.176-81)

On se souvient aussi que l'un des griefs les plus acerbes formulés par Hamlet1 à l'encontre de sa mère pouvait se résumer dans ces vers : « *Oh, quelle hâte criminelle, de courir / Si ardemment aux draps incestueux !* » (1.2.156-7). Dans sa modernité, le texte de Müller n'évite pas le langage le plus cru (mais Shakespeare, en son temps, ne s'en privait pas non plus...). Hamlet2 se vautre, par mimétisme verbal, dans la luxure fantasmée de sa mère et de son oncle, verbalisant de manière perverse une de ses visions obsédantes : « *VEUX-TU QUE JE T'AIDE A GRIMPER ONCLE OUVRE LES CUISSES MAMAN* ». A partir de cette seule vision, l'accouplement contre nature, tel un viol plus ou moins consenti, du bourreau et de la victime, Hamlet2, littéralement atterré (« *je me couchai par terre* »), subit, impuissant, les bouleversements qui s'opèrent alors dans le monde : « *j'entendis le monde tourner au pas cadencé de la putréfaction* ». En filigrane transparaît une partie du monologue de Hamlet1 :

> Qu'épuisant et vicié, insipide, stérile
> Me semble le train du monde !
> Horreur ! Il fait horreur ! C'est un jardin
> D'herbes folles montées en graine, et que d'affreuses choses
> Envahissent et couvrent... (1.2.133-7)

à quoi l'on peut associer la formule prononcée avec répulsion par le soldat Marcellus : « *Il y a quelque chose de pourri au royaume de Danemark* » (1.4.90) – comme nous y invite d'ailleurs, de manière assez explicite, cette reprise par Hamlet2 dans ce qui paraît être un de ses cauchemars (cauchemars qui font épisodiquement irruption dans le cours de son monologue – et dans lesquels s'introduit de façon erratique un Richard III parfaitement inattendu, qualifié ici de « *DEUXIEME CLOWN DANS LE PRINTEMPS COMMUNISTE* ») : « *SOMETHING IS ROTTEN IN THIS AGE OF HOPE* ». Hamlet2 en plein délire, voilà qui ne nous éloigne guère de Hamlet1, obsédé lui aussi par l'illusion d'une pureté perdue et la perspective d'une corruption rampante sur le point de tout recouvrir (« *...que d'affreuses choses / Envahissent et couvrent* »).

Et puis, reprise du fil de l'histoire, retour à la présence du spectre du vieux roi assassiné – mémoire de cette vieille Europe qui n'en finit pas de mourir : « *Voici que vient le fantôme qui m'a fait* » (fantôme qui, ici, n'est plus celui d'un roi *empoisonné*, comme dans le *Hamlet* traditionnel, mais celui d'un roi, « *la hache encore dans le crâne* », qu'on a éliminé dans la violence et dans le sang). Il en résulte un sentiment d'horreur, de dégoût de l'humaine engeance, de la *chiennerie* féminine même ; s'adressant au fantôme, il déclare : « *Je sais que tu as un trou de trop. J'aurais voulu que ma mère en ait eu un qui lui manque, quand tu étais de chair* » – car cette horreur est liée à l'horreur même de la naissance et de la procréation : « *j'aurais été épargné à moi-même* ». On retrouve ici encore, en filigrane, les imprécations de Hamlet1 contre la femme : « *Faiblesse, ton nom est femme !* » (1.2.145), contre le destin même qui l'a fait naître et supporter un fardeau accablant : « *Le temps est hors de ses gonds. O sort maudit / Qui m'a fait naître pour devoir le remettre en place !* » (1.5.188-9). On retrouve également des échos de l'obsession maladive de Hamlet1 à l'égard du sexe – et de la luxure qui a poussé sa mère à « *croupir dans le stupre, à bêtifier et forniquer / Dans une bauge ordurière* » (3.4.93-4). Haine de la procréation, disions-nous ; rappelons les terribles paroles lancées par Hamlet1 à Ophélie : « *Vas-t'en dans un couvent ! Pourquoi procréerais-tu des pécheurs ?* » (3.1.120) ; haine qui peut aller

jusqu'à ce désir morbide, sinon de ne pas être né (« *... je pourrais m'accuser de choses telles qu'il vaudrait mieux que ma mère ne m'eût pas conçu* », 3.1.122-3), du moins de voir se résorber la chair, cette chair pécheresse, en une vapeur proche du néant : « *O souillures, souillures de la chair ! Si elle pouvait fondre / Et se dissoudre et se perdre en vapeurs !* » (1.2.129-30). Le Hamlet de Müller en arrive à cette conclusion : « *On devrait coudre les femmes, un monde sans mères* », directement inspirée du Hamlet de Shakespeare : « *Qu'il n'y ait plus de mariage, voilà ce que je dis* » (3.1.146). Hamlet2 en tire d'ailleurs une conséquence qui va largement dans le sens de cette auto-annihilation tant désirée par Hamlet1 et même l'amplifie en l'étendant à toute l'humanité. Là, en effet, où le Hamlet de Müller préconise : « *Nous pourrions nous massacrer tranquillement les uns les autres, et avec quelque espoir, quand la vie nous devient trop longue ou la gorge trop serrée pour nos cris* », le Hamlet de Shakespeare disait déjà :

> Mourir, dormir,
> Rien de plus ; et penser qu'un sommeil peut finir
> La souffrance du cœur et les mille blessures
> Qui sont le lot de la chair ; oh, c'est un dénouement
> Ardemment désirable ! mourir, dormir ! (3.1.60-4).

Simplement, Hamlet2 **universalise** et **dynamise** (« *nous massacrer les uns les autres* ») la règle érigée (ou plutôt souhaitée, voire *rêvée*) par Hamlet1 à titre **personnel** (c'est au suicide individuel, « *ardemment désirable* », qu'il fait en effet expressément allusion).

Dans *Hamlet-machine*, le fils éploré reste toutefois assez lucide pour hésiter à s'enfermer dans le cycle infernal de la violence et de la vengeance dans lequel semble vouloir le plonger le fantôme du père assassiné. Le vieux roi Hamlet n'était pas, lui non plus, exempt de tout crime mais traînait derrière lui sans aucun doute le souvenir de morts de victimes innocentes : « *Vieux resquilleur. N'as-tu pas de sang sur tes chaussures* ». Et ce « *vieux resquilleur* », qui nous fait penser à la « *vieille taupe* » prompte à se faufiler sous terre – qu'évoque Hamlet1 au départ du fantôme après sa révélation (« *Bien dit, vieille taupe, comment peux-tu avancer si vite, sous terre ?* », 1.5.162) –, peut-être bénéficiera-t-il du salut (« *peut-être iras-tu au ciel tout de même* »), comme cette vieille Europe – et cette Allemagne des temps anciens – dont le souvenir survit aux révolutions qui ont perdu tout le pouvoir magique des lendemains qui devaient chanter mais qui ne chanteront plus : « *Les coqs ont été tués. L'aube n'aura plus lieu* »... et demain, au petit matin, les coqs ne chanteront plus, l'espérance a été tuée. Comme Hamlet1, qui fait montre tout au long de la pièce d'une extrême répugnance à accomplir la mission de vengeance dont le fantôme l'a chargé (« *Je ne sais pas pourquoi j'en suis encore / A me dire : voici ce qu'il faut faire / Quand tout, motifs et volonté, force et moyens, / Me pousse à l'accomplir* », 4.4.43-6), Hamlet2 se dérobe devant toute action qui perpétuerait et pérenniserait le temps de la violence embourbé dans l'engrenage de la vengeance : « *DOIS-JE / PUISQUE C'EST LA COUTUME ENFONCER UN BOUT DE FER / DANS LA VIANDE LA PLUS PROCHE OU CELLE D'APRES* ». Hamlet1 avait tué Polonius, « *dormant un coup d'épée à travers la tapisserie* » (3.4.23) dans la chambre de sa mère ; Hamlet2 sait bien comment il est censé se comporter selon la règle traditionnelle de la violence mimétique, il sait que telle est « *la coutume* » car, comme le disait le vieil adage, « le sang appelle le sang » : s'en prendre donc au nouveau régime, au totalitarisme envahissant, incarné par son oncle assassin.

L'arrivée tardive d'Horatio – l'homme de la *ratio*, de la raison – qui ratiocine après le drame, une fois l'horreur accomplie, intervient, dans *Hamlet*, au moment des obsèques du vieux roi et des noces de sa veuve avec son assassin (1.2.175-9) et, pareillement, dans *Hamlet-machine*, au moment le plus sombre d'une Histoire dont l'horizon semble s'être soudainement obscurci « *depuis que l'aube est voilée par le ciel vide* ». Les amis, les alliés ne peuvent plus rien pour cet Hamlet – pour cette Allemagne sous le joug – qui souffre, abandonné de tous, et leur sollicitude impuissante, même si elle se veut compatissante (« *complice de mes pensées* »), demeure inefficace, extérieure au drame que vit le héros : « *TU ARRIVES TROP TARD L'AMI POUR TON CACHET / PAS DE PLACE POUR TOI DANS MA TRAGEDIE* ». Comme Polonius, le complice de l'intérieur, le « collaborateur » à l'échine assez souple pour adhérer au nouveau régime, Horatio, l'ami compatissant mais inefficace, arrivé trop tard pour tenter d'éviter l'inévitable, est assimilé à un complice de l'extérieur, un collaborateur *objectif*, au point que se crée dans l'esprit de Hamlet2 une confusion d'où naît un personnage-valise, Horatiopolonius. Il n'est pas loin, d'ailleurs, de le considérer comme un hypocrite, comme un comédien (« *Je le savais, que tu es un comédien* ») à qui il propose : « *Veux-tu jouer Polonius* ». Polonius, dans *Hamlet*, n'avait-il pas reconnu avoir été lui-même, au temps de sa jeunesse, un comédien ? (« *Hamlet – Monseigneur, vous avez joué la comédie à l'Université, dites-vous ? Polonius – Certes, monseigneur, et l'on jugea que j'étais un bon acteur*, 3.2.92-3).

Comme le proclamait déjà Hamlet1 devant ses deux anciens condisciples, Rosencrantz et Guildenstern, « *le Danemark est une prison* » (2.2.240) car il étouffe dans cette atmosphère délétère qu'un roi corrompu et assassin fait régner partout. Hamlet2 confirme : « *Le Danemark est une prison, entre nous croît un mur* » (comment ne pas penser au mur de Berlin ?) car lui aussi se sent à l'étroit, broyé dans cet univers concentrationnaire et totalitaire qui étouffe toute liberté. Il en veut à ces ennemis de l'intérieur, ces complices du pouvoir qui, comme Polonius, finissent châtiés comme des traîtres : « *Exit Polonius* ». Il en veut à ce peuple – cette mère trop complaisante – soumis à une dictature dont il accepte de subir le joug sans état d'âme : « *Ma mère la jeune mariée... Tu as oublié ton texte maman. Je souffle. LAVE-TOI LE MEURTRE DU VISAGE MON PRINCE / FAIS LES DOUX YEUX AU NOUVEAU DANEMARK* ». Ce Hamlet des temps modernes, dans une scène de profanation où l'outrage le dispute à la hargne, à la rancune et à la rage, réactualise la fameuse « scène de l'alcôve » (*Hamlet*, 3.4) où le prince danois invectivait sa mère avec une rare violence au point que le fantôme devait intervenir pour calmer sa fureur : « *Mais vois, le désarroi accable ta mère, / Oh, entre elle et son âme en combat, dresse-toi !* » (3.4.112-3). C'est ainsi que Hamlet2 malmène sa mère – son peuple – dont la trahison est patente et dont la soumission révoltante et indigne le révulse : « *Je te rendrai de nouveau vierge, mère, afin que ton roi ait des noces sanglantes* ». Puis suit une série de violences sacrilèges qui ont valeur de délivrances, scandées par l'annonce faite, à chaque fois, comme lors d'un cérémonial, de l'acte commis rituellement : « *A présent... A présent...* » :

> A présent je te lie les mains dans le dos, parce que ton étreinte me répugne, avec ton voile de mariée. A présent je déchire ta robe de mariée. A présent il te faut crier. A présent je salis les lambeaux de ta robe de mariée avec cette terre, ce qu'est mon père devenu, avec ces lambeaux ton visage ton ventre tes seins.

> A présent je te prends, ma mère, dans le sillage invisible, le sien, de mon père. (...) A présent va à tes noces, putain, large sous le soleil danois, qui brille sur ce qui est vivant et ce qui est mort.

Le passage entier, dans un grand vomissement de dégoût (« *ton étreinte me répugne* »), dans un grand cri de désespoir et de dépit rageur (« *A présent va à tes noces, putain* »), est un jaillissement de fiel, une explosion de malheur longtemps contenu. C'est une profanation salutaire (« *A présent je salis les lambeaux de ta robe de mariée* ») au nom de valeurs anciennes (« *avec cette terre, ce qu'est mon père devenu* »), lesquelles mériteraient d'être ressuscitées. Mais c'est aussi le refus de la fatalité, un appel à la révolte et au renouveau enfanté dans la douleur, l'aspiration à une nouvelle alliance qui renouerait – sous le signe de la perversion, sinon de la subversion (« *A présent je te prends, ma mère* ») – avec une ancienne alliance défunte (« *dans le sillage invisible, le sien, de mon père* »). Il y a ici comme l'amalgame cauchemardesque de ce qui, dans le *Hamlet* de Shakespeare, relève peut-être seulement du fantasme (le fameux complexe d'Œdipe !) et de ce qui est véritablement, dans la « scène de l'alcôve », tout le discours agressif (mais ce n'est qu'un **discours**) de la violence filiale rentrée, du reproche et du ressentiment. Et cette mère, « *large sous le soleil danois* » apparaît, comme l'était Hamlet1, « *beaucoup trop sous le soleil* » (1.2.67), ce (roi)-soleil danois qui *brille* trop (« *sur ce qui est vivant et ce qui est mort* ») aux yeux de Hamlet2. Acte de profanation ultime – qui se veut surtout acte de vengeance à l'encontre du nouveau pouvoir –, Hamlet2 se propose de faire sentir à tous l'odeur de la corruption, de « *fourrer le cadavre dans les latrines, que le palais étouffe dans la merde royale* ». S'il y a vraiment quelque chose de pourri au royaume de Danemark, assurément, cette pourriture dégagera son odeur fétide dans une atmosphère pestilentielle qui envahira tout le palais... afin que nul ne l'ignore !

Alors seulement, une fois la gravité de la situation révélée sur la place publique, une fois cette affaire de famille, qui est aussi une affaire d'Etat, soumise à ce qui ressemble fort à une manière d'autopsie, alors seulement se présente le cas d'Ophélie : « *Ensuite, Ophélie, laisse-moi manger ton cœur qui pleure mes larmes* ».

Le deuxième tableau, « **l'Europe de la femme** », très court, est entièrement consacré à la femme et à ses souffrances, la femme qui vit au rythme des battements de son cœur : « *Son cœur est une horloge* ». Elle est celle qui, de maintes façons, tant de fois, est morte d'amour. Elle a souffert, elle, la femme, au point d'être acculée au suicide : car Ophélie n'est pas seulement morte en se noyant (cf. *Hamlet*, 4.7.162-90). Elle est morte, désespérée, de mille manières, dans l'Europe meurtrie, soumise à feu et à sang ; car elle est Ophélie, « *Que la rivière n'a pas gardée. La femme à la corde la femme aux veines ouvertes la femme à l'overdose... la femme à la tête dans la cuisinière à gaz* ». Mais Ophélie n'est plus Ophélie, celle qui pouvait mettre fin à ses jours – de manière quasiment romantique – par désespoir d'amour : « *Hier j'ai cessé de me tuer* ». Elle ne sera plus désormais soumise à une fatalité, soumise à sa condition de femme, soumise à une tyrannie, celle du père, celle du frère, celle de l'amant – et Polonius et Laërte, aussi bien que Hamlet, semblent, sur ce point, être renvoyés tous trois implicitement au banc des accusés – car elle se sent soudain neuve dans son corps dont elle s'affirme seule maîtresse : « *Je suis seule avec mes seins, mes cuisses, mon ventre* ». La voilà qui subitement se révolte contre sa condition de femme-objet, dans un grand mouvement de libération : « *Je démolis les instruments de ma*

*captivité, la table la chaise le lit* ». L'heure a sonné de la grande rébellion émancipatrice : « *Je ravage le champ de bataille qui fut mon foyer* ». Fini l'étouffement carcéral (après le **Danemark** comme prison, à présent le **foyer** comme prison !) : « *J'ouvre grand les portes, que le vent puisse pénétrer et le cri du monde. Je casse la fenêtre* ». Fini l'accablement des souvenirs sclérosants, et avec eux la nostalgie peut-être – et surtout le temps de l'esclavage : « *De mes mains sanglantes je déchire les photographies des hommes que j'ai aimés et qui ont usé de moi sur le lit sur la table sur la chaise sur le sol* ». Rupture totale avec un passé asphyxiant, rupture dans la violence de l'immolation, purification par le feu : « *Je mets le feu à ma prison. Je mets mes vêtements au feu* ».C'en est fini une bonne fois du temps des regrets, des illusions et des espérances qui faisaient battre le cœur : « *Je déterre de ma poitrine l'horloge qui fut mon cœur* ». Arrêt du cœur, arrêt du temps. Un monde nouveau est né, Ophélie est une Eve nouvelle, femme de la modernité, libre et ardente, bouillante, le sang à fleur de peau (« *Je vais dans la rue, vêtue de mon sang* »), faite désormais pour « ***l'Europe de la femme*** ».

Et puis l'on passe à un mouvement intitulé « **scherzo** », mouvement vif et brillant si l'on s'en tient à la définition commune de ce terme. Mais ce mouvement est, paradoxalement, animé par une assemblée de trépassés et c'est à une sorte de danse macabre que l'on assiste, à laquelle participent les philosophes morts, « *l'université des morts* » (« *de leurs pierres tombales (chaires) les philosophes morts lancent leurs livres sur Hamlet* »), et « *la galerie (ballet) des femmes mortes* » (« *La femme à la corde la femme aux veines ouvertes, etc.* »). C'est en effet les tenants d'une culture morte, les dépositaires de traditions mortes qui continuent à mener la danse, tenant à distance Hamlet2, le laissant comme **extérieur** à cette modernité conquérante que venait de symboliser la nouvelle Ophélie libérée de ses chaînes – le mettant, pour résumer, « *dans l'attitude d'un visiteur de musée (de théâtre)* ». Comme dans une fantasmagorie glaçante, voilà ensuite que « *d'un cercueil dressé portant l'inscription HAMLET 1 sortent Claudius et, vêtue et maquillée en putain, Ophélie. Strip-tease d'Ophélie* ». Sans doute faut-il voir dans cette évocation le souvenir de ce passage dans *Hamlet* où le protagoniste, s'abandonnant à des visions malsaines, faisait reproche à Ophélie, et à toute la gente féminine à travers elle, de s'apprêter de manière outrageuse :

> J'ai aussi entendu parler, et bien trop, de vos barbouillages. Dieu vous a donné un visage et vous vous en faites un autre, vous vous trémoussez, vous trottinez, vous zézayez, vous donnez des surnoms à ce que Dieu a créé, vous êtes impudiques sous une feinte candeur (3.1.141-5).

La scène fantasmagorique se poursuit. Comme dans une vision cauchemardesque, il y a glissement d'un personnage à l'autre : Claudius est manifestement « *à présent père d'Hamlet* » ; Ophélie – que son indécence affichée rend *objectivement* solidaire de cette gente féminine qui fait tellement horreur à Hamlet – semble devenue le substitut de la reine Gertrude au point qu' « *elle se retire avec Claudius / père d'Hamlet dans le cercueil* ». Quant à Hamlet, que son obsession a métamorphosé, il devient l'objet même de son obsession (« *Je veux être une femme* »). Et, de fait, « *Hamlet met les vêtements d'Ophélie. Ophélie lui fait un masque de putain* ». Apparaît alors « *un ange, le visage sur la nuque :*

*Horatio* », cet Horatio qui, dans la tragédie de Shakespeare, célébrait en ces termes la mort de son ami Hamlet : « *Bonne nuit, cher prince, / Que les chants des anges te portent à ton suprême repos* », 5.2.341-2) et qui semble, à son tour, avoir ici glissé dans le rôle d'un ange. Le mouvement vif du *scherzo* se précise (« *Il danse avec Hamlet* »), puis s'accentue : « *La danse devient plus rapide et plus sauvage* ». Entre-temps, Ophélie, qui a proposé à Hamlet, comme par défi : « *Veux-tu manger mon cœur, Hamlet* » – ce cœur-horloge qu'elle a « *déterré de sa poitrine* » –, reprend avec insistance : « *Ce que tu as tué, tu dois aussi l'aimer* », allusion probable aux propos de Hamlet1 dans la « scène du couvent », scène où le prince, mortifié, proclamait, devant celle qui allait souffrir à en perdre la raison et à en mourir : « *Je ne vous aimais pas* » (3.1.118). Car admettre que le passé est mort ne doit pas empêcher que l'on reconnaisse aussi qu'il fut peut-être tout de même le temps de l'amour (Hamlet1 n'avait d'ailleurs pu, dans un premier temps, le nier : « *Je vous ai aimée* », 3.1.114).

Le scherzo macabre s'achève par une vision qui résume à elle seule toute l'horreur d'un monde où se répandent inexorablement cette corruption et ce pourrissement qu'on ne pouvait éviter, d'emblée, de pressentir « *au royaume de Danemark* » : alors que la danse s'immobilise (« *Horatio ouvre un parapluie, étreint Hamlet. Immobilisation dans l'étreinte sous le parapluie* »), apparaît une figure emblématique, celle de « *la madone au cancer du sein* », qui étend son empire sur toute la scène : « *Le cancer du sein rayonne comme un soleil* ». Le monde de la modernité, qui n'a décidément rien à envier au monde de la tradition, est certes « *beaucoup trop au soleil* »…

On en arrive alors au quatrième tableau, le plus long de *Hamlet-machine*, intitulé « **Peste à Buda/bataille pour le Groenland** ». L'allusion semble claire à l'insurrection qui éclate en octobre 1956 à Budapest, insurrection vite réprimée et qui s'achève le 4 novembre, quand les chars soviétiques occupent Budapest et écrasent la révolte hongroise : « *Le poêle fume dans cet octobre mouvementé… JUST THE WORST TIME OF THE YEAR FOR A REVOLUTION* ». Faisant irruption dans la modernité, « *l'interprète de Hamlet* » prend la place de Hamlet le personnage. L'heure n'est plus en effet à la violence mimétique : la véritable violence s'est installée et point n'est besoin de simuler ce qui est devenu la réalité quotidienne : « *Je ne suis pas Hamlet. Je ne joue plus de rôle. Mes mots n'ont plus rien à me dire. Mes pensées aspirent le sang des images. Mon drame n'a plus lieu* ». Et, comme pour bien marquer la distance qui sépare la fiction ancienne de la nouvelle réalité, on voit sur la scène que « *des machinistes, à l'insu de l'interprète d'Hamlet, installent un réfrigérateur et trois postes de télévision* ». De plain-pied désormais dans la modernité, la scène présente un monument qui « *gît sur le* sol ». Il s'agit du monument, « *agrandi cent fois, d'un homme qui a fait date* », sans doute celui de Staline car il fut « *renversé trois ans après les funérailles nationales de celui qui fut haï et vénéré par ses successeurs au pouvoir* ». Mais « *son nom est interchangeable* » et il peut tout aussi bien s'agir, comme on l'apprend plus tard, de « *MARX LENINE MAO* » car ce qui est en cause, c'est l'esprit totalitaire, le pouvoir dictatorial qui conduit le peuple à la misère, à l'humiliation et au malheur. Suit l'évocation détaillée et diversement représentée du processus de révolte, de soulèvement, d'insurrection : « *La rue appartient aux piétons. Ici et là on retourne une voiture… Des groupes se forment, d'où émergent des orateurs… L'appel à plus de liberté se change en cri à la chute du gouvernement… le gouvernement fait donner la troupe, les chars…* ». Dans ce contexte insurrectionnel, voire

révolutionnaire, l'affliction de Hamlet passe au second plan. Ce qui compte, c'est exclusivement, à présent, le malheur du peuple. C'est pourquoi il n'est plus question de Hamlet, le personnage, mais de **l'interprète de Hamlet**, un homme du peuple, qui vibre et vit l'événement dans sa brutale modernité, à la fois du côté de l'oppresseur et du côté de l'opprimé : « *Ma place, si mon drame avait encore lieu, serait des deux côtés du front, entre les fronts, au-dessus* ». A la fois bourreau et victime, il est devenu l'humanité souffrante qui transcende le cas Hamlet pour vivre les affres de tout un peuple déchiré et soumis à la torture : « *Je fais le nœud coulant quand les meneurs vont être pendus, enlève le tabouret, me brise la nuque. Je suis mon prisonnier* ». Que devient l'histoire de Hamlet au milieu de ce fracas sanglant qui recouvre les murmures éplorés du prince accablé par son malheur ? Futilité soudain ? Banalité d'un destin commun ? « *Mon drame n'a pas eu lieu. Mon manuscrit s'est perdu* ».

Après la terreur et la dictature, après la révolte et la répression, retour à une forme de normalisation et arrêt sur l'image du quotidien : « *Télévision La nausée quotidienne Nausée* ». On est entré dans l'époque moderne de la banalisation et de la bêtification à bon marché : « *Du verbiage apprêté De la bonne humeur prescrite / Comment écrit-on BIEN ETRE* ». On est entré dans l'ère du mensonge et du faux-semblant – que Hamlet1 détestait par dessus tout (« *Je ne sais pas ce que "sembler" signifie*, 1.2.76) – et c'est une voix anarchiste que l'on entend s'en prendre à l'hypocrisie ambiante :

> Nausée
> des mensonges auxquels croient
> les menteurs et personne d'autre Nausée
> des mensonges auxquels on croit Nausée
> des visages de faiseurs marqués
> par la lutte pour les postes / les voix / les comptes en banque

car, au beau milieu de la « *bataille de la consommation* », persiste la « *Pauvreté sans la dignité* ». Un seul cri demeure audible : « *Vive COCA COLA* » et l'empire des puissants... Plus rien d'autre ne compte que le profit et les intérêts égoïstes. De quoi verser dans un accès de rage folle : « *Mon royaume / pour un assassin* ». Richard III troquerait-il aujourd'hui son royaume pour un cheval, quand un assassin semblerait devoir si bien convenir pour le tirer d'affaire ? Quel assassin ?

La confusion s'installe, les mots qui suivent sont : « *J'ETAIS MACBETH* », qui rappellent obscurément le tout début : « *J'étais Hamlet* ». Beaucoup qui ont lutté sur place sont morts. D'autres n'ont dû leur salut que dans la fuite, dans l'exil international, de capitale en capitale. Ceux-là sont des déracinés mais ils ont survécu :

> Dans la solitude des aéroports
> Je respire Je suis
> un privilégié Ma nausée
> est un privilège
> protégé par mur
> fil de fer barbelé prison

Pour en finir avec la souffrance et le malheur, il faut impérativement cesser d'être humain, renoncer à tout comportement humain, voire simplement animal : « *Je ne veux plus manger boire respirer aimer une femme un homme un enfant un animal. Je ne veux plus mourir. Je ne veux plus tuer* ». Il faut désormais ne plus être que mécanisme, ne plus être que machine, ne plus penser, ne plus sentir : « *Mes pensées sont des plaies dans mon cerveau. Mon cerveau est une cicatrice. Je veux être une machine. Bras pour saisir jambes pour marcher aucune douleur aucune pensée* ». Il faut annihiler en l'homme ce qui est le propre de l'homme. Il faut oublier cette noblesse que Hamlet1 avait cru découvrir en l'homme et dont, contrairement à Hamlet2, il vantait les mérites quand il disait :

> Qu'est un homme
> Si tout son bien, si l'emploi de son temps
> N'est que manger et dormir ? Une bête, rien plus.
> Oh, celui-là qui nous dota de ce vaste esprit
> Qui voit si loin dans le passé et l'avenir,
> Ne nous a pas donné cette raison divine
> Pour qu'inactive elle moisisse en nous (4.4.33-9)

La scène se termine sur un délire apocalyptique. Plus d'informations, plus de propagande (« *Les écrans-télé noirs* »). Seuls, Marx, Lénine et Mao sont encore là à vouloir prêcher la révolution (« *IL FAUT BOULEVERSER TOUS LES RAPPORTS* »). Mais, pendant que Hamlet devient « *PATURE DES VERS* », « *UN BOULEDOGUE REPLET SE GLISSE DANS LA CUIRASSE... entre dans l'armure, fend avec la hache les têtes de Marx Lénine Mao* ». C'en est peut-être fini des terreurs du passé, remplacées par une terreur glaçante, qui rappelle partiellement le titre de ce quatrième tableau, et sans doute, comme l'évoquait l'interprète d'Hamlet un peu plus haut, « *la pétrification d'une espérance* » avec l'avènement d'une modernité réfrigérante : « *Neige. Epoque glaciaire* ».

Alors, quel avenir pour l'humanité ? Le titre du cinquième et dernier tableau le résume parfaitement : « **Furieuse attente / dans l'armure terrible / des millénaires** ». Le temps aura passé et à « *la belle Ophélie* » succédera cette « *Ophélie en fauteuil roulant* » entourée, au fond de l'abysse, de « *poissons ruines cadavres et morceaux de cadavres* ». La femme n'est plus l'avenir de l'homme. Elle est cette figure entravée que symbolise Ophélie sur son fauteuil roulant, autour de qui « *deux hommes en blouses de médecin enroulent... des bandelettes de gaze de bas en haut* ». Elle parle avec la voix d'Electre « *qui parle. Au cœur de l'obscurité. Sous le soleil de la torture. Aux métropoles du monde. Au nom des victimes* ». La femme – est-ce Ophélie, Electre, ou encore Lady Macbeth ? – ne sera plus source de vie :

> Je rejette toute la semence que j'ai reçue. Je change le lait de mes seins en poison mortel. Je reprends le monde auquel j'ai donné naissance. J'étouffe entre mes cuisses le monde auquel j'ai donné naissance. Je l'ensevelis dans ma honte.

On pense ici, irrésistiblement, au passage où Lady Macbeth souhaite gommer en elle toute féminité : « *Enlevez-moi mon sexe !* » (1.5.41) et aussi à la violence avec laquelle elle

évoque la négation en elle de tout sentiment maternel : « *J'aurais... / Arraché le mamelon à sa gencive édentée / Et fait éclater son cerveau...* » (1.7.56-8).

Que reste-t-il, pour finir, de cette humanité chancelante mais encore parcourue de soubresauts de révolte ? Elle aura renoncé à la facilité (« *A bas le bonheur de la soumission* »). Elle aura appris à cultiver ces non-valeurs qui signent à plus ou moins long terme l'arrêt de mort de l'homme : « *Vive la haine, le mépris, le soulèvement, la mort* ». La pièce s'achève sur une image figée, celle d'Ophélie « *immobile dans cet emballage blanc* ».

L'homme ayant perdu son âme et Hamlet devenu machine, il ne restait plus, en effet, à Ophélie – et à l'humanité tout entière – qu'à se flétrir avant de mourir comme cette « rose de mai » qui n'aura même pas fleuri l'espace d'un printemps.

**Conclusion**

Le *Hamlet* de Müller ne peut nous apparaître, par rapport au *Hamlet* traditionnel de Shakespeare, que comme un *Hamlet* tronqué, partiel. A l'instar de Brecht dans les années de l'immédiat après-guerre, Müller, manifestement, a fait le choix de nous présenter un *Hamlet* politique, confronté aux conflits et aux tensions d'une époque troublée par les totalitarismes, le brun, sans doute, mais le rouge également. Il a résolument écarté de sa pièce – ou en a considérablement limité la portée – le motif de la vengeance et, sans totalement négliger le drame familial, le drame sentimental, la tragédie personnelle, philosophique, ou les interrogations spirituelles et métaphysiques, il a voulu surtout privilégier, jusqu'à l'excès parfois peut-être, le sombre drame dans lequel était plongée toute une époque, tourmentée et en plein désarroi, submergée par les flots tourbillonnants de l'Histoire.

La modernité de *Hamlet-machine* se paie au prix fort. Elle implique le sacrifice délibéré – au profit d'une outrance, **réductrice** mais peut-être aussi **libératrice** – de toute la complexité que nous réservait le *Hamlet* de la tradition. Jan Kott, dans son célèbre ouvrage, *Shakespeare notre contemporain*, suggérait qu' « *une seule chose importe : parvenir, par l'entremise du texte de Shakespeare, à notre expérience contemporaine, à notre angoisse et à notre sensibilité*[2] ». Sachant ce que nous savons de l'expérience et de la sensibilité de Heiner Müller, nous sommes à présent en mesure de répondre à la question que nous posions dans le titre de cette étude : « Que reste-t-il du *Hamlet* de Shakespeare dans le *Hamlet-machine* de Heiner Müller ? ». La réponse tient en peu de mots : « *La pétrification d'une espérance* ». Mais aussi le goût du défi et de la confrontation[3].

L'une des questions importantes qui peuvent se poser à propos de Heiner Müller, qui nous apparaît comme le chantre de la modernité violente, est : « *Y a-t-il chez Müller une*

2 Jan Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Paris, Julliard, 1962, puis éd. Marabout, 1965, p. 74.

3 Lionel Richard, dans *Le Magazine littéraire*, n° 265, mai 1989, écrit : « Heiner Müller croit à la force productive des conflits, des contradictions, des confrontations. C'est pourquoi il n'hésite pas à choquer, à provoquer les spectateurs. Son théâtre est un lieu d'éclats, de ruptures. Où l'individu est heurté de plein fouet aux grandes fractures de l'Histoire que sont les Révolutions. Des questions en surgissent : qu'avons-nous fait et que faire de la guerre et de la paix ? qu'avons-nous fait et que faire de la Révolution, de l'Histoire, de l'Homme ? Ailleurs qu'au théâtre, l'utopie est-elle encore possible ? ».

*volonté iconoclaste délibérée ?* ». Il est clair que nous pouvons y répondre par l'affirmative, surtout si nous tenons compte de certains propos qu'il lui est arrivé de tenir quand on l'interrogeait sur son grand souci de mettre en scène les grands personnages de la mythologie classique ou les grandes figures qui hantent la conscience occidentale « *confrontés aux décombres de l'Histoire contemporaine* » et qu'il répondait par exemple : « *Ma seule préoccupation quand j'écris du théâtre, c'est de détruire des choses...* ». D'une autre manière, il disait aussi, propos qui se rapporterait parfaitement à la relation qu'il est possible d'établir entre son *Hamlet-machine* et le *Hamlet* de Shakespeare, entre sa **modernité** et la **tradition** qui lui sert de référence dormante : « *Au fond, ce n'est rien de plus que ce que font les enfants avec les poupées. De temps en temps, l'enfant veut savoir ce qu'il y a dans la poupée. Pour cela, il faut la casser, sinon on ne saura jamais ce qu'il y a dedans* ».

C'est en se réappropriant le *Hamlet* de Shakespeare, celui de la tradition, en tentant de l'ouvrir à la modernité, que Müller donne tout son sens à l'universalité de ce qui aurait pu vieillir comme un mythe et qui, en fait, survit aux modes et aux fantaisies, aux adaptations et aux réactualisations, même les mieux intentionnées, cette source vive de toute création : la modernité de la tradition.

**Maurice ABITEBOUL**
*Université d'Avignon*

# LES « MARIE STUART » ITALIENNES : DE LA CONTRE-RÉFORME AU FÉMINISME

Qu'un sujet antique demeure éternellement moderne et puisse être objet d'innombrables interprétations, le théâtre classique européen en a donné mille fois la preuve en réadaptant des sujets antiques, et le théâtre français du XX[e] siècle, avec ses Giraudoux, Anouilh, Camus et autres dramaturges, l'a magistralement démontré. Qui nous délivrera des Grecs et des Latins ? dit, sans le souhaiter, le vieil adage. À leur tour, des sujets qui furent d'actualité il y a quatre siècles peuvent être aujourd'hui encore d'une étonnante modernité. C'est pourquoi on ne se contente pas de les rejouer en des adaptations innovantes, on les réécrit en variant à l'infini les « points de vue ».

Ces banales considérations préliminaires sont confirmées de façon éclatante par la saison théâtrale parisienne des mois de septembre/décembre derniers du « Théâtre Comédie et Studio des Champs-Élysées » où l'association « Les Italiens », sous l'égide de l'ETI (Ente Teatrale Italiano) et sous la direction du metteur en scène Maurizio Scaparro, a programmé en quatre mois une centaine de représentations de pièces de théâtre italiennes. Hormis l'indispensable « commedia dell'arte » et son réformateur Carlo Goldoni, ce ne sont que des auteurs du XX[e] siècle qui ont été joués, auteurs majeurs entrés dans l'histoire littéraire tels que Luigi Pirandello ou Eduardo De Filippo, auteurs moins connus du public français comme Achille Campanile, Alberto Savinio, Giovanni Testori ou Giuseppe Fava, auteurs toujours en vie et à l'apogée de leur activité comme Antonio Tabucchi et Dacia Maraini. Parcourons quelques pages du programme : *L'Ambleto* et *Sdisorè* de Giovanni Testori sont des réécritures de l'*Hamlet* de Shakespeare et de l'*Orestie* d'Eschyle, *Don Sand Don Juan* de Enrico Groppali évoque le mythe du célèbre séducteur, *Marie Stuart* de Dacia Maraini est peut-être à ce jour la dernière (the latest, not the last) réécriture européenne des malheurs de la reine d'Écosse. Après quantité de réadaptations au fil des siècles passés, ces "vieilles histoires" ont encore des choses à nous dire.

C'est pourquoi, pour ce numéro de *Théâtres du Monde* consacré à « tradition et modernité » nous avons choisi de parcourir l'histoire théâtrale des « Marie Stuart » italiennes, « Maria Stuarda » comme l'appellent nos amis d'au-delà des Alpes, sonorisant la consonne finale. Un choix qui démontrera comment, d'une part, l'histoire de la souveraine d'Écosse a passionné en son temps l'Europe entière et s'est avérée d'entrée tout à fait « moderne » puis comment, devenue un « classique », elle a prouvé, par des résurrections ponctuelles – même en Italie, si loin des brumes de la Grande-Bretagne – qu'elle pouvait offrir une problématique éternellement renouvelée, étonnamment « moderne ». Elle est aussi une belle confirmation de la positive « interculturalité » du théâtre, même si Dacia Maraini, dans un entretien de 1973, déplorait que les sujets italiens, aujourd'hui, n'intéressent plus le public italien[1].

Notre parcours centrera son attention essentiellement sur la première écriture du thème, celle de Federico della Valle, qui dès 1591 écrivit *La reina di Scozia*, et surtout – modernité oblige – la dernière, la *Maria Stuarda* de Dacia Maraini. Mais, le plus grand

1 *Il teatro italiano affonda le radici nella cultura non italiana* (01-06-73), in Dacia MARAINI, *Fare teatro, materiali, testi, interviste*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 39-43.

auteur italien « classique » de tragédies étant Vittorio Alfieri, nous mentionnerons sa *Maria Stuarda*, bien qu'elle soit loin d'être un chef-d'œuvre, et, le Romantisme représentant une étape obligée, ne serait-ce que parce que la *Marie Stuart* de Schiller est la source directe de celle de Dacia Maraini, nous considérerons aussi, tradition musicale italienne oblige, le livret de l'opéra de Donizetti, *Maria Stuarda*, lui aussi dérivé de la pièce allemande. Nous laisserons de côté des œuvres aujourd'hui tombées dans l'oubli et dont nous n'avons d'ailleurs pas pu nous procurer les textes[2], celles du napolitain Carlo Ruggeri, auteur d'une *Reine d'Écosse* (1602), et les livrets des opéras de Pietro Casella (1813) et Saverio Mercadante (1821). Mis à part la tragédie d'Alfieri, tous ces textes centrent leur action sur la période d'emprisonnement de la reine et s'achèvent sur son exécution.

### *La Reine d'Écosse*, de Federico della Valle : une tragédie contre-réformiste

La fin tragique de la reine d'Écosse est bien connue des lecteurs, mais, pour la parfaite clarté de l'exposé, sans doute un bref résumé de l'histoire complexe de cette période n'est-il pas inutile et, nous l'espérons, n'offensera-t-il personne. Qu'il suffise de rappeler (nous nous limitons aux éléments réutilisés dans les tragédies et les présentons tels quels) que :

– Marie Stuart (1542-1587), reine d'Écosse, élevée à la cour de France et mariée à François II, fut aussi première dame de France pendant le très court règne de son époux (1559-1560).

– Rentrée, veuve, en Écosse, elle défraya la chronique des scandales par sa vie sentimentale tumultueuse : remariée à Henri Darnley (qui n'aspirait qu'au pouvoir), elle le fit assassiner et en épousa peu après le meurtrier, son favori Bothwell. Darnley, toutefois, avait auparavant fait assassiner lui-même Rizzo, le précédent favori (italien) de son épouse.

– Arrière-petite-fille du roi Henri VII, elle pouvait légitimement prétendre à la couronne d'Angleterre : la reine Élisabeth, d'une part, n'était pas reconnue comme telle par les catholiques en tant que fille illégitime d'Henri VIII (et d'Anne Boleyn), d'autre part, restée célibataire, elle ne pouvait avoir d'héritier.

– La toile de fond est celle des luttes sanglantes entre catholiques et protestants : Marie Stuart est catholique, Élisabeth est protestante. Sur le pays plane le souvenir des répressions cruelles menées contre les protestants par Marie Tudor à Londres et Charles IX à Paris (nuit de la Saint-Barthélemy). La religion réformée, soutenue entre autres par le pasteur John Knox, fait de plus en plus d'adeptes en Écosse.

– Scandales et motifs religieux font que Marie Stuart est contrainte d'abdiquer en faveur de son fils Jacques VI et de fuir. Ayant demandé asile à Élisabeth, elle reste vingt ans prisonnière en Angleterre, dans le château de Fotheringhay.

– Au cours de ses années d'incarcération, elle se trouve au centre d'une « entreprise » papiste menée par la France, l'Espagne et l'Italie, visant à rétablir le catholicisme en Angleterre et à ramener le pays sous l'autorité du Pape. Une correspondance secrète est interceptée : Marie Stuart, accusée d'avoir voulu tenter d'assassiner la reine, est condamnée à mort. Elle meurt décapitée à l'âge de quarante-quatre ans. Son fils Jacques, passé au protestantisme, deviendra roi d'Angleterre à la mort d'Élisabeth.

2 Elles sont mentionnées dans le *Dictionnaire des œuvres* et le *Dictionnaire des personnages* publiés chez Laffont-Bompiani.

– Certaines pièces de théâtre font aussi intervenir Leicester, favori d'Élisabeth, et William Cecil, premier ministre et conseiller de la reine.

Marie Stuart meurt décapitée en 1587. La première rédaction de la pièce de Federico della Valle, *La Reina di Scozia*, est de 1591, quatre ans seulement après l'événement. La mort de la reine marqua tout particulièrement le milieu dans lequel vivait l'auteur. Federico della Valle (1560-1628), en effet, est piémontais, originaire de la région d'Asti. On sait peu de choses de sa vie et de sa carrière, mais il est certain qu'en 1587, quand est exécutée Marie Stuart, il se trouve à Turin, à la cour de Charles-Emmanuel I de Savoie. Il est responsable des écuries (« furier major de la cavaleriça ») de l'infante Catherine, fille de Philippe II d'Espagne et épouse du roi de Savoie. Il y reste au moins jusqu'en 1597, date de la mort de Catherine, après quoi, comme une partie de la suite de l'Infante, il se rend à Milan où siège le gouvernement espagnol de Lombardie[3].

C'est à la demande d'une amie, la marquise Vittoria Solara, que Federico della Valle entreprend de composer une tragédie sur les derniers jours de la reine d'Écosse. Un sujet tout à fait d'actualité alors, et il convient de le souligner avec force. En effet, à une époque où le genre théâtral tragique était réapparu depuis moins d'un siècle, grâce aux humanistes qui avaient tiré les tragédies gréco-latines de l'oubli dans lequel elles étaient enfouies, et alors que ses congénères s'exercent sur des sujets antiques en imitant Euripide ou Sénèque, Federico della Valle – fait remarquable, d'une extraordinaire modernité ! – écrit une tragédie sur un thème qui a été et continue à être un sujet de conversation prisé dans les milieux curiaux et politiques européens. Et tout particulièrement à la cour de Savoie : car quelques années plus tôt s'était rendu en Écosse un personnage de cette cour, le comte de Moretta, emmenant avec lui le jeune Davide Rizzo qui devait devenir le favori de Marie Stuart avant d'être assassiné par Henri Darnley. Les amours de Marie, les bavardages qu'ils suscitaient et la lutte entre catholicisme et « hérésie » anglicane étaient alors au centre des conversations.

Ce thème dut particulièrement tenir à cœur à Federico della Valle puisque sont restées trois versions de la pièce : l'édition imprimée par ses soins en 1628, année de sa mort, fut en effet précédée de deux rédactions respectivement datées de 1591 et 1595 qui nous sont parvenues sous forme manuscrite. Faute d'avoir pu consulter les deux premières rédactions, nous nous limiterons à l'examen de la dernière, tout en soulignant (sur la foi de l'introduction à l'édition que nous avons consultée) que l'auteur effectua une forte épuration de son texte, lequel, dans sa première version, reflétait de manière prosaïque les discussions et potins qui allaient bon train à l'époque. La dernière version, épurée, déjà « classique », fait de la reine d'Écosse une figure légendaire de sainte martyre[4].

La source historique attestée de la pièce est néanmoins une relation publiée à Paris en 1589, *De vita e de rebus gestis Serenissimae Principis Mariae Scotorum reginae Franciae dotariae*. Le seul titre, qui souligne les titres de Sérénissime et de douairière de

3 La quasi totalité de l'Italie est, depuis 1559 (traité de Cateau-Cambrésis), sous domination espagnole, et le demeurera jusqu'au début du XVIII[e] siècle, quand, à l'issue de la guerre de succession d'Autriche, elle passera sous domination autrichienne.

4 Notre texte de référence est le suivant : Federico DELLA VALLE, *La reina di Scozia*, in *Tutte le opere*, a cura di Pietro Cazzani, Milano, Mondadori, 1955, pp. 177-256. L'ensemble est précédé d'une longue et utile introduction (pp. VII-LIII).

France de la reine, annonce un texte tout à l'éloge de la souveraine catholique. Effectivement, la pièce est entièrement centrée sur la sainte figure de la reine d'Écosse. Respectant scrupuleusement la règle des trois unités aristotélicienne, elle met en scène les dernières heures de Marie. L'action, de ce fait, est extrêmement mince. Pendant que, à la manière antique, le chœur des suivantes se lamente (il se lamentera tout au long de la tragédie), un soldat vient annoncer ce qu'il espère être une bonne nouvelle : cinq comtes d'Angleterre s'apprêtent à rendre visite à la reine ; peut-être viennent-ils annoncer sa libération ? Oui, en effet, là est bien le but de leur visite, mais à condition que Marie renonce à ses droits sur la couronne d'Angleterre et qu'elle accepte le protestantisme en Écosse. Ce qu'en bonne reine catholique elle ne peut en aucun cas tolérer. Condamnée à mort et exécutée le soir même, elle meurt héroïquement, en martyre de la foi romaine.

Dans cette dernière version, Federico della Valle a éliminé toute référence superflue à la vie privée et politique de la reine, car rien de doit entacher sa pureté. Cette pièce est un éloge du catholicisme, de ses pratiques, des vertus qui en découlent, et elle brosse une caricature de l'hérétique reine d'Angleterre qui ose se soustraire à la puissance du Pape et se substituer à lui. Liée à ce motif revient sans cesse l'idée que la roue de la fortune tourne et fait varier les destins : qui a été grand se retrouve soudain au plus bas, mais qui s'est élevé de façon impie sera un jour précipité à son tour.

La « modernité » de cette interprétation italienne consiste donc dans la célébration des rites catholiques, dans la piété sans faille de la reine d'Écosse, dans son amour fraternel et saint pour sa patrie et surtout pour ses dames de compagnie, qu'elle appelle ses « filles », pour sa vieille nourrice qu'elle appelle « mère », pour l'inconnue qui noue le bandeau sur ses yeux et qu'elle appelle « sœur ». En un mot, d'un bout à l'autre du texte, le lecteur a l'impression de se trouver dans un couvent et, s'agissant de la condamnation à l'échafaud du personnage principal, d'assister à un « Dialogue des Carmélites » avant l'heure.

L'interprétation contre-réformiste de l'histoire se perçoit jusque dans les détails : dans la description que fait le soldat de la reine en prière, agenouillée à même la dalle, les yeux fixés sur la croix (III, 1)[5], dans l'évocation émue des autels catholiques tout nimbés du parfum de l'encens (IV, 1)[6]... Dans le dernier acte, un long récit rapporte avec quelle sérénité Marie s'est préparée à la mort et décrit avec emphase ses moindres faits et gestes devant la croix du Christ : gestes d'humilité, front prosterné au sol, crucifix embrassé, serré et embrassé à nouveau maintes fois[7], jusqu'au moment suprême de la décapitation où il est

5 « [...] ginocchion premea lastrico nudo, / senza coscin, senza tappeto, e gli occhi / fissi alti in una croce al muro appesa. » (III, 1).

6 « Seguirò vaga la reina mia / ai sacri tempi, ai vaporati altari / di caro arabo odore » (IV, 1).

7 « [...] volgendo il guardo / a la croce ch'è appesa a capo al letto, / vêr lei s'è mossa con le braccia aperte / e al giunger le ha dato un bacio ardente, / figgendo al piè la bocca, ove gran pezza / s'è ferma. E poi, se stessa abbandonando, / caduta ginocchion, con gli occhi fissi / in lei, alti singulti, alti sospiri / ha dato, e quinci declinando il capo, / si che quasi a toccar giungea la terra / a più poter con la man destra il petto / s'è percosso più volte e ripercosso, / sospirando e gemendo. [...] Sorta, bacia la croce e riverente / dal chiodo la discioglie ove pendea, / e strettalasi al petto [...] / Ahi, che la croce ha sovra 'l petto affissa ! / Vedo or come la bacia [...] ». (V, 1).

rappelé bien sûr que la mère du Christ « fut toujours Vierge »[8] (V, 1). Quant au discours ultime de la reine, devant le bourreau, il souligne que la seule et véritable raison de cette condamnation n'est pas une tentative d'assassinat contre la reine d'Angleterre, pur prétexte, mais la foi catholique inébranlable que Marie n'a pas voulu abjurer : elle meurt contente, dit-elle, fidèle à son Seigneur et au Pape qu'elle reconnaît comme seul représentant de Dieu sur terre, et elle invite ceux qui partagent la même foi à prier pour elle. Son dernier portrait est tout pénétré des images édifiantes de la Contre-Réforme : les yeux fixés au ciel malgré l'horreur de la scène, elle tient la croix serrée sur son cœur... : et « maintenant, bienheureuse, elle siège parmi les bienheureux » (V, 4).

Élisabeth, par contre, que l'on ne voit jamais, sournoise comme le mal, est un nouveau Nabuchodonosor : furie à la tête ceinte de pierres précieuses et à l'âme couronnée de serpents, assoiffée de sang[9], elle prétend seule être dans le vrai (Marie entraîne des milliers d'âmes vers les ténèbres éternelles, dit-elle) et avoir seule autorité sur le culte, l'Église de Rome étant impie et fallacieuse (III, 3). Nouveau Judas au féminin, elle a trahi Marie qui a cru en elle – cela est dit deux fois – « comme une femme doit croire à une femme, une reine à une reine, une nièce à sa tante » (IV, 3 et V, 4).

Le résultat est une pièce liée à son contexte au point d'en être caricaturale, tant l'auteur a éliminé tout ce qui a notoirement fait de la reine d'Écosse une "pécheresse", pour en faire, en vertu de la foi catholique hors de laquelle il n'est point de salut, une sainte martyre. Et, précisément pour cette raison, une pièce on ne peut plus « moderne », en relation avec les préoccupations immédiates de l'Italie catholique (et espagnole) de l'époque.

## Les *Marie Stuart* d'Alfieri et de Donizetti : grandes passions, égarements

Nous ne nous attarderons pas plus qu'elle ne le mérite sur la *Maria Stuarda* de Vittorio Alfieri, une tragédie dont la rédaction fut bien difficile si, comme pour celle de Federico della Valle, il en existe trois versions ; une œuvre dont l'auteur lui-même ne fut pas satisfait puisqu'il déclara que de toutes ses tragédies c'était la seule qu'il eût voulu n'avoir jamais écrite. Originaire d'Asti comme son prédécesseur, Vittorio Alfieri (1749-1803) s'empara du sujet en 1778, date à laquelle il effectua un premier canevas, mais ce n'est qu'onze ans après, en 1789, que l'édition définitive fut achevée[10].

Exception dans la série des « Marie Stuart » européennes, celle d'Alfieri n'est pas centrée sur les derniers jours de la reine d'Écosse, mais sur l'assassinat de son époux légitime, Henri Darnley. Elle est à la limite du supportable, car, faute de véritable scène d'exposition et en raison d'une volonté trop grande, de la part de l'auteur, de nous plonger

8 « E in salendo, / con bassa voce ma con alto affetto / espresso nei sospiri, / pregava e invocava il Padre e 'l Figlio, / lor rimembrando la pietà infinita, / la bontà eterna, il sangue e l'aspra morte / e i merti de la Madre / che fu Vergine sempre. » (V, 1).

9 « Sopra me si disfoghi / l'odio ingiusto e crudele, e il mio sangue / spenga l'ingorda sete / di donna, anzi di furia, coronata / di gemme e il capo e l'alma di serpenti » (III, 3).

10 Notre édition de référence est la suivante : *Tragedie*, vol. XI, *Maria Stuarda*, a cura di Raffaele De Bello, in *Opere di Vittorio Alfieri*, Asti, Casa d'Alfieri, 1970, pp. 11-84. Ce volume contient le canevas initial et les trois rédactions versifiées de la pièce.

au milieu d'une situation confuse, le lecteur, tout au long des trois premiers actes, ne comprend pratiquement rien. Il faut arriver au beau milieu de l'acte IV pour commencer à saisir que les ficelles sont tirées par le traître Bothwell (dont l'italianisation du nom en Botuello a égaré le lecteur) qui veut se débarrasser du mari pour épouser la reine et accéder au trône. Les deux tiers de la pièce se déroulent en interminables dialogues où les interlocuteurs parlent à mots couverts et ne se comprennent pas, en monologues perplexes, en malentendus peu convaincants. Le dénouement arrive de façon grotesque, précédé d'une tirade de malédiction prononcée contre Marie et sa descendance par un prêtre anglican tombé sous l'emprise d'une inspiration divine, tel le devin d'une tragédie antique.

Mais si la pièce est décidément bien mal faite, elle nous intéresse néanmoins par le contraste étonnant qu'elle forme avec celle de Federico della Valle qui la précède et celle de Donizetti qui la suit, du fait, précisément, de sa « modernité » à elle. Modernité, certes, par rapport au préromantisme de l'époque qui nourrit un goût pour les grandes passions et les atmosphères d'Angleterre et d'Écosse. Mais, s'agissant d'une Italie que l'Illuminisme a vigoureusement marquée de son empreinte, et d'un auteur fortement influencé par la France qu'il a à la fois aimée et haïe, modernité aussi dans le traitement particulier du motif religieux, qui certes n'est pas le nœud central de l'action mais qui est néanmoins bien présent.

En effet, si chez Federico della Valle les « bons » étaient forcément les catholiques alors que les protestants étaient dans l'erreur, dans la pièce d'Alfieri, les coupables sont les deux catholiques, Marie et Bothwell, alors que le prêtre protestant, Lamorre, d'un bout à l'autre de la pièce est la voix de la raison. Bothwell, en particulier, manœuvre sournoisement (« en jésuite », pourrait-on dire), pratiquant le mensonge au nom du salut de l'âme du jeune fils de la reine dont l'innocence est menacée par l' « hérésie impie » dans laquelle il risque d'être élevé si son père le prend avec lui[11] (IV, 6). Ce serait donc au nom de la défense du catholicisme qu'il joue un double jeu avec la reine d'Écosse et l'émissaire d'Élisabeth. Quant aux dissensions religieuses, elles sont déclarées par Henri (la victime) « inutiles discussions sur de vains rites et de vaines idées »[12] (II, 1), et le catholicisme « religion sanglante, cruelle et abhorrée »[13] (III, 2). En dépit de la mauvaise qualité de la pièce, ce renversement du message religieux offert par la légende « traditionnelle » de Marie Stuart méritait d'être relevé. Ajoutons-y, bien qu'il ne s'agisse que de détails, quelques petits coups de griffe contre la France, qui font de Marie le triste résultat de deux influences néfastes : pour le malheur de l'Écosse, dit le prêtre anglican, Marie a dans le cœur à la fois les « dures pensées persécutrices de Rome et les manières efféminées des Gaules corrompues » (II, 1)[14].

Douze ans après la tragédie d'Alfieri, on doit à Schiller le véritable chef-d'œuvre jamais écrit sur les derniers jours de la reine d'Écosse. Achevé en 1801, ce long drame romantique met en scène une Marie toujours belle et séduisante malgré sa longue

11 « (morte dell'alma vera, / Empio eretico error sovrasta, il sai, all'innocenza sua) » (IV, 6).

12 « E che ? vuoi tu, che in disputar di vani / Riti e di vane opinïoni io spenda / Il tempo [...] ? » (II, 1).

13 « abborrita cruda / Religïon di sangue » (III, 2).

14 « Maria, che a danno della Scozia accoppia / Nel suo cor giovenil di Roma i duri / Persecutor pensieri, e i molli modi / Delle corrotte Gallie [...] » (II, 1).

incarcération, et les dernières manœuvres pour la sauver tentées par un jeune fanatique passé au catholicisme et tombé fou amoureux d'elle. En effet, malgré un respect scrupuleux de la toile de fond historique (pour laquelle l'auteur dit avoir effectué de lourdes recherches) et conformément aux règles du roman historique qui à l'époque commence à fleurir en Europe, le dramaturge allemand invente le personnage du jeune Mortimer, rajeunit Leicester le favori d'Élisabeth, met en scène celle-ci à Westminster, dans ses pourparlers avec les ambassadeurs français venus demander sa main pour le roi de France[15], et surtout, nœud central de l'intrigue, imagine une rencontre orageuse entre les deux reines (rencontre qui, historiquement, n'est jamais advenue), suivie d'une tentative manquée d'assassinat contre Élisabeth : un fait qui détermine inexorablement la condamnation à mort de Marie.

C'est de la *Marie Stuart* de Schiller que sont dérivés l'opéra de Donizetti et l'adaptation moderne de Dacia Maraini.

Gaetano Donizetti (1797-1848) avait trente-sept ans quand il composa *Maria Stuarda* (1834)[16] et avait déjà écrit près de quarante opéras. Celui-ci, néanmoins, lui donna du fil à retordre, car quelques implications politiques, dans l'Italie houleuse du Risorgimento, poussèrent la censure et la police à intervenir pesamment.

Dans un opéra, certes, la tâche du musicien consiste à revêtir de notes un livret écrit par un autre, mais comme le poète à qui fut confié le travail, Giuseppe Bardari, avait à peine seize ans, il est permis d'imaginer que le texte résulta d'une collaboration entre librettiste et compositeur. Peut-être ce dernier se laissa-t-il entraîner par l'enthousiasme du jeune homme. Car cette *Marie Stuart*, composée pour le théâtre San Carlo de Naples et prévue pour le mois de septembre 1834, ne vit même pas le bout de la répétition générale : elle fut interrompue dès le deuxième acte, la pudique reine Marie-Christine de Savoie, épouse du roi de Naples Ferdinand II de Bourbon, n'ayant pas supporté les invectives crues de Marie contre sa cousine Élisabeth. Mais à la délicatesse des oreilles de la reine s'ajoutait une difficulté diplomatique : Marie-Christine descendait de Marie Stuart et le roi craignait des problèmes avec l'Angleterre. L'opéra fut donc retiré de l'affiche.

Une deuxième tentative fut faite à la Scala de Milan en décembre de l'année suivante. Entre-temps le livret avait été remanié par le librettiste Callisto Bassi : au bout de six représentations, l'opéra fut encore retiré de l'affiche. Il fallut attendre l'année 1865 pour que, les Bourbons ayant été chassés et Naples appartenant désormais au Royaume d'Italie, le spectacle puisse enfin être donné au San Carlo[17].

Le livret fut composé à partir de la traduction du drame de Schiller effectuée par Andrea Maffei pour la compagnie de Gustavo Modena. Bien sûr, il s'agit d'une adaptation, un livret d'opéra, où la musique est essentielle, requérant une considérable simplification de la trame : d'où la suppression du personnage de Mortimer et de la tentative d'assassinat de la reine, et la considérable réduction du nombre de personnages. L'œuvre musicale est toute

15 Ainsi l'action se déroule tantôt à Westminster, tantôt dans le château de Fotheringhay où est enfermée Marie Stuart.

16 Édition de référence : *Maria Stuarda*, in *Tutti i libretti di Donizetti*, Milano, Garzanti, 1993, pp. 741-757.

17 Pour tous ces détails, cf. l'introduction de Egidio Saracino au volume ci-dessus, pp. XXVIII-XXXI, et p. 742.

axée sur la jalousie d'Élisabeth, amoureuse de Leicester et désireuse d'écraser en Marie une rivale. Alors que ce motif de la jalousie amoureuse est à peine esquissé dans la pièce allemande, où la reine affirme haut et fort le prix qu'elle accorde à sa chère liberté. Chez Donizetti son acceptation de la main du roi de France et le choix de confier à Leicester le soin de remettre l'anneau à l'ambassadeur ont pour seul but de vérifier si le favori est ou non troublé par la perspective du mariage de sa reine (!). Et effectivement Leicester, amoureux de Marie et désireux de fuir avec elle dès qu'elle sera libre, ne se trouble aucunement. C'est donc par dépit amoureux qu'Élisabeth jure de faire condamner à mort sa rivale (!), la rencontre des deux femmes dans le parc n'ayant pour but que d'humilier la prisonnière. Insultée, Marie n'y tient plus : elle se venge et se perd à la fois, traitant la reine d'Angleterre de « fille impure d'Anne Boleyn », d' « entremetteuse indigne et obscène », de « vile bâtarde » dont le pied profane le sol anglais (acte II)[18].

Dans ce contexte, la polémique protestantisme-catholicisme a peu d'importance : à la fin, toutefois, comme chez Schiller, Marie refuse le prêtre protestant qu'on lui propose et meurt dans le réconfort de la foi catholique, après s'être confessée, comme une sainte, fixant la croix et déclarant pardonner à tous, y compris à sa cousine. Quant à Élisabeth, hormis son caprice de jalouse, d'entrée elle s'est montrée volontaire et virile, affirmant par exemple que si elle épouse son royal prétendant, c'est elle et non lui qui gouvernera l'Angleterre et la France[19].

Œuvre « moderne » pour son époque, malgré son sujet « ancien » ? Oui, car avec sa réduction de la trame à une intrigue purement sentimentale (un fait de jalousie entre femmes) et avec sa fin tragique et cathartique à souhait, elle est tout à fait dans la ligne de la majeure partie des opéras d'alors.

C'est encore une histoire de femmes, mais ô combien différente, qu'imagine Dacia Maraini un siècle et demi plus tard, à partir de la même source.

### La *Marie Stuart* de Dacia Maraini : féminisme et pouvoir

Dacia Maraini est la représentante la plus « internationalement » connue du féminisme italien. Rappelons, pour la situer dans le panorama littéraire actuel, que si nombre de ses romans ont été traduits en plusieurs langues, peu après leur publication en Italie, celui qui a consacré sa célébrité dans le monde entier est *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990), traduit en une vingtaine de langues, disponible en français sous le titre de *La vie silencieuse de Marianna Ucrìa* (très vite passé chez nous en édition de poche) et porté à l'écran par Roberto Faenza : assurément son chef-d'œuvre[20]. Écrivain d'une étonnante productivité, Dacia Maraini est à ce jour l'auteur de plus de vingt romans, plus de quarante

18 « Figlia impura di Bolena, / parli tu di disonore ? / Meretrice indegna oscena, / in te cada il mio rossore. / Profanato è il soglio inglese, / vil bastarda dal tuo piè ». Ce sont là les paroles qui firent défaillir la reine Marie-Christine.

19 « Sì, vuol di Francia il rege / col mio cor l'anglo trono. / Dubbiosa ancor io sono / di accoglier l'alto invito, ma se il bene / de' fidi miei Britanni / fa che d'Imene all'ara m'incammini, / reggerà questa destra / della Francia e dell'Anglia ambo i destini ».

20 Un livre à lire absolument ! ! !

pièces de théâtre[21], d'une dizaine de recueils de poésies et d'une bonne douzaine d'essais. Ajoutons qu'aucune pièce de théâtre n'est dérivée d'un de ses romans, à l'exception de l'histoire de Marianna Ucria, qui fut représentée sur scène pour la première fois l'année qui suivit la sortie du livre, en novembre 1991, à Catane[22]. La clef de cette fécondité ? Le plaisir d'écrire, comme elle le confie dans un recueil d'entretiens, et de donner la parole aux personnages qui habitent son esprit[23] ; l'un de ses derniers essais s'intitule d'ailleurs *Amata scrittura* (écriture bien-aimée)[24].

Le dénominateur commun de cette production : la femme, les femmes. Toutes les œuvres de Dacia Maraini ont comme protagoniste une femme et toute l'histoire tourne toujours autour d'elle(s). Car la femme, dit-elle, a sa propre vision du monde, qui est différente de celle qu'en ont les hommes. Il n'y a pas, affirme-t-elle, un « style » féminin, une manière d'écrire féminine ; il y a un point de vue différent : « une femme qui écrit a donc une perpective différente de celle d'un homme qui écrit, et portera son attention sur certains aspects de la réalité plutôt que sur d'autres. [...] Il y a des fils conducteurs qui apparaissent de temps en temps dans les romans écrits par les femmes [...] une certaine manière de regarder le monde »[25]. Et il y a surtout chez elle un « profond refus de la notion de femme telle qu'elle a été élaborée par l'imaginaire masculin et par l'idéologie dominante qui vise à l'insérer dans un système de valeurs où c'est l'homme qui est la mesure de tout [...], le référent par excellence »[26].

Entreprise dès 1978, éditée pour la première fois en 1981, *Maria Stuarda* est, en Italie et à l'étranger, la plus jouée de toutes les pièces de Dacia Maraini. Elle compte à ce jour une cinquantaine de mises en scène différentes dans une vingtaine de pays[27]. Publiée à l'époque en même temps que deux autres textes intitulés *Suor Juana della Croce* (*Sœur Jeanne de la Croix*) et *Donna Lionora giacubina* (*Eleonora, la jacobine*), elle correspond à une période où l'auteur remonte dans le temps de l'histoire pour y déceler des figures féminines d'exception dont le destin dépasse celui des femmes de leur époque : Marie Stuart et Élisabeth d'Angleterre, Juana Inés de la Cruz (Mexique espagnol), Eleonora de Fonseca Pimentel (protagoniste de la révolution napolitaine de 1799). Pour toutes ces

21 Il s'agit toutefois de pièces de longueur très variable (plusieurs n'ont qu'un seul acte). La production théâtrale de Dacia Maraini de 1966 à 2000 est rassemblée en deux gros volumes intitulés *Fare teatro - 1966-2000* (Milano, Rizzoli, 2000). Quelques pièces, regroupées chronologiquement, ont été republiées en 2001, toujours chez Rizzoli, dans la série économique BUR : *Teatro anni settanta*, *Teatro anni ottanta*, *Teatro anni novanta*.

22 L'action se situe dans la Sicile du XVIII[e] siècle. Dacia Maraini a des origines siciliennes : le personnage de Marianna serait l'une de ses lointaines ancêtres.

23 « Les personnages, ces habitants inconnus de notre esprit, parfois surgissent, pirandelliennement, du fond de la salle de théâtre, et insistent pour raconter leur histoire à la première personne » (*Conversazione con Dacia Maraini*, Roma, Omicron, 1995, p. 6).

24 Milano, Rizzoli, 2000.

25 *Conversazione con Dacia Maraini*, cit., pp. 13-14.

26 Maria Grazia SUMELI WEINBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, Pretoria, University of South Pretoria, 1993, p. 18.

27 D'Amsterdam à Madrid, de Sydney à Montevideo, de Johannesburg à San Francisco...

femmes, malgré un destin d'exception, un constat d'échec : Marie Stuart est décapitée, Sœur Jeanne est contrainte par le Pape de se taire, Eleonora est pendue.

La *Marie Stuart* de Dacia Maraini[28] est annoncée (en sous-titre) comme « librement tirée de la *Marie Stuart* de Friedrich Schiller ». Une intertextualité, donc, mais qui théoriquement ne devrait pas gêner la lecture du texte ou la vision du spectacle. Car l'un des principes de base en la matière est que tout hypertexte peut être apprécié de deux façons : soit on ne connaît pas l'hypotexte de départ, mais comme le matériau d'emprunt est retravaillé pour constituer une œuvre nouvelle on apprécie l'œuvre en tant que telle ; soit on connaît l'hypotexte, et à la lecture pure et simple s'ajoutent la jouissance intellectuelle de la comparaison, du dépistage des détournements opérés, l'appréciation d'une nouvelle élaboration, d'un point de vue différent. Toutefois, dans le cas précis de cette pièce, nous nous permettons d'affirmer qu'elle ne s'adresse pas à un public dépourvu. En effet, non seulement l'histoire complexe de la reine d'Écosse y est supposée bien connue (car il n'y a pas de scène d'exposition, nous sommes plongés *in medias res*), mais la pièce de Schiller l'est aussi, de par les allusions au personnage de Mortimer, à la fourberie de Leicester, à une entrevue entre les deux reines... autant d'éléments inventés par le romantique allemand. En un mot, un lecteur/spectateur « préparé » (ayant revu au préalable sa leçon d'histoire et lu ou relu la pièce de Schiller) aura infiniment plus de facilité (et de plaisir) à lire/voir la pièce italienne qu'un lecteur/spectateur naïf qui sera vite lassé et peut-être même perdu[29].

Dacia Maraini a considérablement réduit le texte de départ puisque la totalité de la pièce est constituée de duos alternés : Marie et sa nourrice Kennedy, Élisabeth et sa dame de compagnie Nanny[30]. Les dialogues se déroulent donc tantôt dans la chambre-prison de Fotheringhay, tantôt au château de Westminster. La rencontre entre les deux reines était une invention de Schiller : Dacia Maraini en fait un rêve de Marie pendant son sommeil, et la place, comme dans la pièce allemande, au centre géographique du texte ; elle n'a donc absolument pas la même importance dramatique.

Il s'agit donc d'une pièce de femmes : les personnages parlants ne sont que des femmes (lorsqu'interlocuteur masculin il y a, celui-ci est physiquement absent : le dialogue, mimé par l'interlocutrice, se situe en analepse par rapport au présent du texte). Une didascalie précise même que toute la pièce peut être jouée par deux actrices qui, d'une scène à l'autre, échangeront leurs rôles, Kennedy devenant Élisabeth et Marie Nanny. C'est ainsi que la pièce fut jouée en novembre dernier à Paris, au sein d'un même décor neutre dont seuls des projecteurs modifiaient l'éclairage.

*Marie Stuart* devenue pièce de femmes, c'est l'affrontement de deux femmes au pouvoir, le heurt entre pouvoir et féminité, le choc entre fonction politique et statut de la femme. Car Dacia Maraini ne s'est pas contentée d'élaguer à grands coups le texte allemand et d'en modifier la distribution des rôles, elle a aussi ajouté quantité de petites scènes et inséré maints détails nouveaux dans les parties réécrites. Le thème religieux, qui occupait la quasi totalité du cinquième acte de Schiller, a complètement disparu (si ce n'est

28 Notre édition de référence est la suivante : *Maria Stuarda*, in *Teatro anni ottanta*, cit., pp. 7-45.

29 Conseil à suivre, dérivé de notre expérience personnelle...

30 S'y ajoute, seule exception, un dialogue entre Élisabeth et une jeune femme. Bien sûr, s'insèrent aussi quelques monologues.

qu'en deux mots Marie refuse de se convertir *in extremis* au protestantisme). Par contre le motif féministe, qui chez l'auteur allemand était déjà bien présent, a été considérablement développé.

La pièce de Schiller[31], en effet, a pu fournir à Dacia Maraini quelques filons précieux dont elle s'est emparée et autour desquels elle a ordonné son propre texte. Relisons quelques répliques de la pièce allemande, par exemple cette scène où Élisabeth doit supporter les avances des ambassadeurs français venus demander sa main car son peuple exige d'elle un héritier (II, 2) :

> *Élisabeth* : [...] Ce n'est pas assez que, pour l'instant, la prospérité rende ce pays heureux, je dois me sacrifier à leur bonheur futur, je dois sacrifier pour mon peuple jusqu'à ma liberté virginale, mon bien suprême, et ils m'imposent de prendre un maître. Et par là ce peuple me prouve que je ne suis qu'une femme, alors que je m'imaginais pourtant avoir régné en homme et en roi. [...] Mais une reine qui ne passe pas ses jours inutilement en une contemplation oisive, qui, sans se laisser rebuter et infatigablement, pratique le plus difficile de tous les devoirs, ne devrait pas avoir à se subordonner à cette loi de la nature, qui soumet une moitié de la race humaine à l'autre moitié.

Finissant par donner son anneau, elle lance avec mépris :

> Une reine, en vérité, n'a aucune prérogative sur une simple bourgeoise ! Le même anneau signifie le même devoir, la même servitude. L'anneau fait les mariages et ce sont des anneaux qui forment les chaînes.

Quand son ministre essaie d'excuser Marie Stuart en mettant en avant la fragilité des femmes (II, 3) :

> Non, la femme n'est pas faible. Notre sexe compte des femmes fortes. Je ne veux pas qu'en ma présence on parle de la faiblesse des femmes.

Et évoquant la vie de sa cousine d'Écosse (II, 9) :

> Elle n'a tenu aucun compte de l'opinion des hommes. La vie lui a été légère, jamais elle ne s'est imposée le joug auquel je me suis soumise, moi. [...] elle s'est acquis la faveur de tous les

31 Édition de référence : SCHILLER, *Marie Stuart*, traduction de Hippolyte Loiseau, Paris, Aubier, 1964.

> hommes, parce qu'elle ne s'est appliquée qu'à être une femme [...].

Des phrases qui sont reprises presque textuellement par Dacia Maraini et considérablement amplifiées. Dans la pièce italienne, Élisabeth se montre si farouchement jalouse de sa liberté et de l'autonomie de sa personne qu'elle ne voit dans l'homme que le mâle voulant dominer la femme. C'est ce qu'elle expose à sa suivante dès la première scène de la pièce :

> Tu sais que tout homme se croit roi parce qu'il possède un sceptre naturel... pense à un homme avec un sceptre de chair et un autre d'or et de rubis... je ne veux pas faire comme cette imbécile de ma cousine Marie. (p. 11)

Quand la suivante sera mariée, Élisabeth la couvrira d'insultes :

> Vous ne pensez qu'à cela, vous les femmes... le mariage, les enfants... à n'importe quel prix... en dépit des humiliations... vous voulez vous rouler dans la boue de l'humiliation, vous voulez être battues, commandées, torturées... plus on vous frappe et plus vous tendez l'échine... courbées, doucereuses, timides, souriantes, innocentes, stupides, perverses, prêtes à tous les sacrifices, à toutes les abjections... [...] tu ne te vois pas, là, prête à être ligotée, montée, pressée jusqu'à la dernière goutte de sang, après quoi tu seras jetée dehors, jetée dehors... va-t'en, chienne puante, et ne te montre plus devant moi ! [...] Mieux vaut mille fois être morte que mariée ! (pp. 25-26)

Elle y reviendra un peu plus loin : qu'est-ce que le mariage ?

> Un acte de vente, un contrat par lequel tu donnes ton corps, ta liberté, ton honneur, ton autonomie, ton orgueil, ta personnalité, en échange d'un plat de soupe [...] d'un toit et d'une servitude à vie. (p. 36)

Marie, qui, elle, représente l'autre catégorie de la gent féminine, celle qui a eu plaisir à tomber amoureuse, à se laisser séduire, qui s'est trouvée au centre de scandales et continue à rêver à de possibles amours (Leicester, Mortimer), est cependant elle aussi fort désabusée : plusieurs fois revient le souvenir de son premier mari, Henri, qui courait les tavernes et les filles et n'a pas même été auprès d'elle quand elle a accouché, et du second, Bothwell, qui n'ambitionnait que le pouvoir (« Comment ai-je fait pour donner mon corps à un homme soupçonné d'avoir tué mon mari, amoureux d'une autre femme, avide d'argent et de pouvoir ?... Comment ai-je fait ? », p. 37).

D'où l'expression d'un irréductible hiatus entre le désir légitime d'être aimée et d'avoir une famille et la condition d'esclave que cela suppose. Ce que laissent entendre diverses répliques échangées entre la reine d'Angleterre et sa suivante :

> *Nanny* : Si j'étais restée chez moi...
> *Élisabeth* : Tu aurais épousé un homme que tu n'aimais pas pour favoriser les ambitions de ton père.
> *Nanny* : J'aurais eu des enfants à moi.
> *Élisabeth* : Tu aurais eu deux maîtres, ton père et ton mari... Avec moi, par contre, tu n'en as qu'un. Et moi je ne te demande pas ton corps.
> *Nanny* : Une maison à moi...
> *Élisabeth* : L'amour est le consentement que l'on donne à la sujétion... l'enthousiasme nécessaire pour donner la permission de se faire sucer le sang. (p. 22)

D'où aussi les termes animaliers dont elle affuble les hommes et en particulier Leicester (Robert à la « belle tête de singe ») : un sujet autour duquel, dans le rêve fait par Marie d'une rencontre avec Élisabeth, loin de laisser éclater leur haine, comme l'imaginait Schiller, les deux cousines, réconciliées, s'unissent en riant aux éclats : Leicester est « un porc », « un beau porc vêtu de satin et de velours », « un porc à l'âme de porc », etc. (p. 29).

Très fort également, tout au long de la pièce, le thème des rapports entre femme et pouvoir : rapports qui soit stérilisent la vie privée, déniant toute féminité à une reine célibataire, soit privent une femme mariée des joies familiales les plus naturelles. Élisabeth et Marie en sont les vivants exemples ; toutes deux apparaissent, dans tous les sens du terme, incarcérées.

C'est farouchement qu'Élisabeth sacrifie sa vie de femme à l'État. Dacia Maraini imagine en ces termes un discours de la reine au Parlement qu'elle a convoqué pour imposer entre autres des projets progressistes :

> Quant à mon mariage, pour ceux qui considèrent répréhensible qu'une femme seule s'occupe du royaume... je veux dire que je considère le royaume d'Angleterre comme mon seul époux et mari... et tous les sujets de ce royaume comme mes enfants... [...] Je voudrais que sur ma tombe fût écrit : « Ici gît une reine qui vécut et mourut vierge ». (p. 31)

Un sacerdoce, donc, impliquant une renonciation absolue à la vie de femme. Élisabeth est d'ailleurs si carapaçonnée dans ses fonctions royales que son propre corps a disparu sous les vêtements et qu'elle doit se contenter de regarder en « voyeuse » le corps nu des hommes jeunes :

> J'ai trois mille robes, mais pas une seule qui m'aille bien [...] il y a des parties de moi-même que je ne vois jamais... on dit que l'on naît nu... quand je prends mon bain j'ai autour de moi quatre femmes robustes qui me couvrent de sels, de vapeurs, de mousse... je suis en train de vieillir et je ne sais pas ce qui

> arrive à mon corps... (*comme si une porte s'ouvrait*) Ah le voilà, le moineau... entre, entre, n'aie pas peur... comme tu es beau mon garçon [...] déshabille-toi, je te l'ordonne. Je veux seulement te regarder. Puisqu'une reine n'a pas de corps, elle se repaît de celui des autres... (pp. 17-18)

Marie, qui, elle, a un corps, s'est toujours trouvée, de par ses fonctions royales, frustrée dans ses affections de fille et de mère. Interdiction de se jeter dans les bras de sa mère, quand elle était enfant (« Tu n'es pas une petite fille, Marie, tu es une couronne... tu n'es pas un corps qui joue, Marie, tu es une statue [...] Rien ne doit troubler tes sens qui n'ait été approuvé par le Parlement ! », p. 10). Interdiction d'allaiter elle-même son fils (« Mais ce ne serait pas mieux que je l'allaite moi-même, docteur ? [...] Non, Excellence, votre lait est aqueux, c'est Lady Mary qui nourrira le petit, ainsi en a décidé le Parlement ». p. 25). D'ailleurs, une fois l'enfant né, on l'a laissée toute seule (« Maintenant que l'enfant est né, le nouveau roi, ils sont tous partis avec lui... on m'a laissée seule, avec tout le sang que je perds ». p. 34). D'ailleurs, autrefois, le pasteur Knox (qui, est-il dit au passage, à cinquante-six ans a répudié sa femme trop mûre pour épouser une adolescente de quatorze ans) l'avait vivement réprimandée pour son comportement, lui exposant quelle devait être sa conduite :

> Si vous êtes une personne sage, comme je le crois, sage et prudente, je vous conseille d'abdiquer et de mettre la couronne entre les mains d'un homme responsable et fort. [...] Trop orgueilleuse pour être pieuse... [...] Vous êtes trop effrontée pour être une femme. [...] Vous êtes une femme et vous ne devez penser qu'à la maternité. (p. 32)

Elle paie cette volonté de liberté par une incarcération de vingt ans au sens propre du terme.

Nous ne voudrions toutefois pas donner, par la collection de citations que nous avons présentée, la seule impression que la *Marie Stuart* de Dacia Maraini ne parle qu'en termes de refoulements sexuels et de maternités frustrées, et que d'un bout à l'autre dansent en filigrane les spectres des sorcières[32]. Nous avons voulu ce faisant souligner le "point de vue" spécifique qui gouverne le texte italien. Pour rendre pleinement justice à cette interprétation, il faudrait aussi exposer avec quelle habileté technique Dacia Maraini, par des retours en arrière, au moyen de scènes mimées, et surtout en comptant sur une parfaite connaissance chez le lecteur/spectateur de l'histoire des deux reines et de la pièce de Schiller, est arrivée à proposer une extraordinaire mosaïque de situations et à les agencer de façon à la fois éparse et cohérente : mises ensemble et convenablement décodées, elles reconstituent de manière étonnante, remarquable, efficace, la quasi totalité de la vie de la reine d'Écosse, en une histoire qui ne pèche par aucun romantisme larmoyant, aucune religiosité contrite.

32 L'un des slogans des féministes italiennes les plus acharnées, dans les années 70-80, était : « Tremate, tremate, le streghe son tornate » (Tremblez, tremblez, les sorcières sont de retour).

En les opposant, Dacia Maraini a surtout réconcilié les deux reines que la tradition littéraire a trop présentées comme férocement ennemies. Il n'y a pas de sottes jalousies de femmes entre elles, comme chez Donizetti, ni de conflits confessionnels, même si les massacres des guerres de religion sont évoqués. Ce qui les sépare, en fait, causant la mort de la plus faible, c'est le pouvoir politique : un pouvoir qui n'apparaît pas déposé dans leurs seules mains à elles mais aussi dans celles du peuple. Ce qui condamne Marie à l'échafaud, c'est la raison d'État. Élisabeth est ligotée à son peuple : c'est lui qui veut la mort de l'Écossaise. Elle a conscience de commettre un précédent irréparable. Car d'une part, pour des motifs juridiques – on ne peut être jugé que par ses pairs ou ses supérieurs – les monarques sont en principe intouchables, et si Marie est jugée par un tribunal et décapitée, Élisabeth aussi pourra l'être un jour ; d'autre part, le Pape pourrait réagir et déchaîner contre l'Angleterre une sanglante guerre de religion. Mais non seulement elle est contrainte de se soumettre à la volonté du peuple (et du Parlement), elle doit aussi accepter, au nom de la raison d'État, que le procès soit falsifié et accéléré par de faux témoignages[33].

En fait, la structure de Schiller ne sert que d'ossature à la pièce. À l'intérieur de ce cadre Dacia Maraini a réécrit une autre pièce, tenant compte de vérités historiques et de vérités éternelles liées à la condition génétique et sociale de la femme. Marie n'est pas jeune et belle comme chez Schiller, le temps chez elle a fait ses ravages. Son corps est « défait ». À l'ouverture de la pièce, la privation du miroir est l'occasion de souligner que ses cheveux sont « mal teints » et ses yeux opaques. À la fin Kennedy décrit la décapitation en termes réalistes : or celle-ci s'achève sur une découverte tristement grotesque :

> Tandis que les lèvres de ma reine bougent encore, Bull soulève la tête et la montre au public. Au moment même où il lève le bras, la tête retombe sur le sol. Le bourreau tient entre ses doigts les épaisses tresses châtain aux reflets roux. La tête de ma reine est par terre, avec ses cheveux courts et gris. (p. 45)

Marie ne meurt pas en sainte martyre comme chez Federico della Valle, ni en bonne catholique comme chez Schiller et Donizetti. Elle meurt en victime d'une démocratie commode et de la raison d'État, et pour avoir voulu à la fois être femme et reine. La tête prématurément vieillie qui tombe par terre, puis le petit chien Sky qui s'échappe des jupes sous lesquelles il était caché rendent tristement dérisoire cette longue et sombre histoire. La tête aux cheveux gris coupés court, comme l'étaient autrefois les cheveux des religieuses que souvent les familles avaient forcées à entrer au couvent, évoque la claustration à laquelle les femmes trop hardies, trop avides de vivre, ont été condamnées et le sont encore dans certaines parties du monde. Chez Dacia Maraini, « l'histoire n'est relue et assimilée qu'en fonction du présent concret »[34].

***

33 Un élément qui renvoie peut-être aussi à de graves problèmes politiques de l'Italie des années 1970-80.

34 Maria Grazia SUMELI WEINBERG, *op. cit.*, p. 18.

Pour clore ce discours, nous voudrions encore, s'il en était besoin, souligner deux points. Le premier concerne la remarquable modernité littéraire des vicissitudes de la reine d'Écosse, si très tôt, dès les années qui suivirent sa mort, elles suscitèrent chez les poètes l'envie de les porter à la scène, si elles purent se plier aux goûts et aux tendances d'époques aussi différentes que les XVII[e], XVIII[e], XIX[e] et XX[e] siècles, et si aujourd'hui il est des metteurs en scène pour les moderniser encore et des publics pour s'y intéresser. Le second est lié à l'étonnement que peut susciter le fait que l'Italie se soit autant intéressée – et si tôt – aux tourments des reines d'Écosse et d'Angleterre : avant la Grande-Bretagne en tout cas[35] – et au moins autant qu'elle, si le *Dictionnaire des œuvres* et le *Dictionnaire des personnages* ne mentionnent que six auteurs britanniques[36]. Quant aux autres littératures européennes, elles semblent y avoir été moins sensibles : les mêmes dictionnaires – nous nous limitons bien entendu au théâtre – ne citent que trois pièces du début du XVII[e] siècle, œuvres du Français Antoine de Montchrétien, de l'Espagnol Juan Baptista Diamante et du Hollandais Joost van den Vondel, toutes trois axant leur interprétation sur la lutte entre protestantisme et catholicisme, et, au début du XIX[e] siècle, outre le chef-d'œuvre de Schiller, trois *Marie Stuart* du Français Pierre-Antoine Lebrun (1820), du Polonais Juliusz Slowacki et du Norvégien Björnstjerne Björnson. Sans doute, en Italie, des problèmes comme la défense du catholicisme ou la situation politique et sociale de la femme stimulaient-ils davantage l'inspiration des écrivains et l'intérêt du public : au moins autant, en tout cas, que dans les Îles Britanniques…

**Brigitte URBANI**
***Université de Provence***

35 La première pièce anglaise (de John Banks) serait de 1684.

36 Six auteurs pour neuf pièces de théâtre sur Marie Stuart (Swinburne en écrivit trois, mais le nom de la reine ne figure dans le titre que de la troisième). Quant à l'Italie, rappelons que si nous n'avons examiné que quatre pièces ou opéras – les plus connus et les plus accessibles –, il y en eut au moins quatre autres.

# AUX FILLES DU TEMPS : UNE APPROCHE DE LA TEMPORALITÉ DANS *COMO SI FUERA ESTA NOCHE*, DE GRACIA MORALES

« Si se ha dicho que el escritor es la conciencia del mundo,
la escritora ha de ser la conciencia del mundo de las mujeres »,
Lidia Falcón.

Chercher à observer, à comprendre le théâtre espagnol actuel pose, de façon plus ou moins directe, mais incontournable, la question de son caractère traditionnel ou de sa nature moderne : deux orientations contraires (et inséparables) qu'il s'agit, avant toute chose, de définir succinctement, de sorte que la vision dialectique qu'elles imposent soit elle-même, à son tour, questionnée. Serait traditionnel un théâtre (dans ses procédés et/ou son contenu dramatique) qui s'inscrirait dans l'héritage du passé. Serait moderne celui qui répondrait à la sensibilité et aux goûts du présent. D'emblée, s'impose donc une vision dichotomique du temps ; un « avant » et un « maintenant », dont on postule qu'ils offrent des caractéristiques différentes.

Dans *Como si fuera esta noche*, la dramaturge Gracia Morales se place délibérément au cœur même de cette dialectique, au carrefour des questionnements relatifs à la temporalité théâtrale. Par la structure de sa pièce, par le motif dramatique qu'elle file (telle une métaphore) à mesure que progresse le discours théâtral, elle parvient à gommer la linéarité, donc la dualité temporelle avant maintenant, pour proposer une lecture circulaire où le temps se trouve aboli, pour ainsi dire, en une synthèse qui réunit en un tout la thèse d'un théâtre traditionnel et l'antithèse d'un théâtre de la modernité.

## La circularité temporelle

La pièce s'intitule, en espagnol, *Como si fuera esta noche*[1], un titre emprunté à la célèbre chanson dont les Français n'ont en mémoire qu'une partie du refrain : « Bésame, bésame mucho... ». Le leitmotiv, méconnu en France, de cette chanson est « embrasse-moi comme si c'était ce soir la dernière fois ». En faisant le choix d'inscrire sa pièce sous le vocable de ce vers populaire, Gracia Morales installe d'emblée l'action dans un *maintenant* qu'appelle « ce soir », mais un *maintenant* dont le lecteur soupçonne immédiatement le caractère intemporel, pour deux raisons au moins : le soir dont il est question s'inscrit dans une virtualité qu'impose la locution conjonctive « comme si » et il est aussi celui de toutes

1 Morales, Gracia, in *Las voces de Penélope/ Les voix de Pénélope/ Como si fuera esta noche/ Bésame mucho*, Toulouse, PUM, 2004 (Nouvelles scènes). Le texte et sa traduction, effectuée par mes soins, sont précédés d'une introduction de Carole Egger. Le texte à partir duquel je travaille aujourd'hui est le tapuscrit autographe que m'a remis gracieusement la dramaturge.

les chansons d'amour, donc d'aucune histoire en particulier. Ce qui s'installe, avec ce titre espagnol, c'est une temporalité psychique (un imaginaire des personnages dans lequel pourra se réaliser une révélation, une compréhension, une prise de conscience...) qui va coexister avec la temporalité scénique et celle de l'action représentée.

Du point de vue de l'action, la temporalité est fixée dès les didascalies d'ouverture, qui ancrent l'argument dans un cadre socio-historique très précis, puisque sont déterminés, d'une part, un espace pouvant être, entre autre, « *la salle à manger d'une famille de type classe moyenne des années 80* », et, d'autre part, deux personnages féminins, l'un dont l'aspect « *s'apparente à celui d'une « femme mariée » des années 80-90* » et l'autre ayant l'allure « *d'une jeune fille du début du XXI^e^ siècle* ». Ce qui frappe, dès les premières lignes, c'est ce recours au *type* sociologique, qui fige le personnage de Mercedes dans la classe moyenne de la période de consolidation de la démocratie espagnole et celui de Clara dans une Espagne extrêmement contemporaine de l'écriture de la pièce (février 2002).

Un tel parti pris sociologique oriente le lecteur vers une finalité idéologique particulière que vers un propos psychologique intemporel et général, comme pouvait contribuer à le faire penser le titre de l'œuvre. Cependant, il apparaît tout aussi rapidement que la contextualisation historique comporte une anomalie dans la mesure où elle se décline en deux temps (synchronisés) : la décennie des années 80 et celle des années 2000. Vingt ans séparent donc les deux femmes présentes sur scène : non pas une différence d'âge de vingt ans, puisque toutes deux ont environ trente ans au moment de l'action, mais bel et bien un décalage temporel de vingt ans entre le présent de l'une et le présent de l'autre.

Qui plus est, les discours d'ouverture font immédiatement savoir que Clara est la fille de Mercedes, ce qui confirme l'impossibilité d'une vraisemblance temporelle et oriente fortement le récepteur vers l'idée d'une temporalité psychique. L'information de la relation mère-fille est délivrée en deux temps (décalés, cette fois) : le spectateur-lecteur entend tout d'abord Mercedes appeler : « Clara !, tu peux venir m'aider ?!... » puis voit entrer en scène, comme répondant à l'appel de Mercedes, le personnage de Clara. Une deuxième apostrophe de la part de Mercedes énonce le lien filial entre les deux jeunes femmes : « Clara ! Clara ma chérie, où es-tu ? Viens m'aider, allez, ton père va arriver et il faut que je termine tout ça... ». Dès lors que ce lien filial est établi, et que se brise toute possibilité de vraisemblable au niveau de la temporalité de l'action, apparaît, pour le récepteur, l'hypothèse d'une décomposition d'un même personnage en deux entités habitant un temps différent et possédant, l'une la qualité de mère, l'autre celle de fille. Dans cette optique, l'ancrage socio-historique, qui aurait pu mettre en scène un conflit de générations, avec son choc violent opposant les éléments issus de la tradition (les valeurs, les opinions, les choix de la mère) et ceux de la modernité (incarnés par la fille rebelle à ces valeurs traditionnelles), tend à s'effacer au détriment de l'idée que ces deux personnages peuvent être, chacun à sa manière, une métonymie de la femme. Et de fait, la suite de la pièce invite à maintenir cette idée que les référents historiques n'ont qu'une valeur secondaire face à la métaphore a-historique des personnages féminins agissant comme en une représentation de l'éternelle condition humaine féminine.

Le procédé dramatique visant à construire cette temporalité particulière au niveau de l'action consiste à faire coexister sur scène deux espaces. Chacun d'entre eux est habité par un personnage féminin, et tous deux correspondent à deux temporalités décalées de vingt

ans du point de vue de l'action, mais présentes *en même temps* du point de vue de la représentation. La simultanéité temporelle est ainsi signifiée par une scission de l'espace scénique, indiquée, là encore, dès l'ouverture de la pièce par une didascalie : « *Durant toute la pièce, les deux femmes partageront le même espace physique, mais chacune, sauf mention contraire, habitera une réalité différente* ». Mercedes et Clara seront donc en scène en même temps, mais chacune dans son espace, chacune de « son côté », comme l'indiquera plus loin une didascalie, chacune dans « sa réalité ».

Cette partition de l'espace-temps, maintenue tout au long de l'œuvre, offre la possibilité d'un dialogue... impossible. Un dialogue où les interlocutrices ne s'entendent pas et semblent pourtant se comprendre. Souvent, les répliques de l'une et de l'autre n'ont aucun point commun : c'est le cas lorsque interviennent deux autres interlocuteurs virtuels entamant un dialogue avec l'une et l'autre (comme dans la première scène où Mercedes parle à une invisible Matilde pendant que Clara parle au téléphone à un non moins invisible Raúl) ; c'est également le cas lorsque la fille tente d'expliquer les étapes douloureuses de sa vie d'adolescente à sa mère, laquelle s'enferme dans un exercice de mathématiques pour enfant, improvisé autour du prix des éléments constituant la liste des commissions. Cependant, malgré le principe d'incommunicabilité entre les deux espaces imposés par les deux « réalités différentes » que fonde la didascalie d'ouverture, un dialogue parvient à se nouer entre les deux femmes. Ou plutôt, leurs deux monologues se mêlent, se combinent au point, parfois, de se répondre. Les points de rencontre des discours respectifs des deux personnages sont, principalement, de deux ordres : sonore et tactile ; et, toujours, ils sont accompagnés par le discours didascalique qui souligne ce pont établi entre les deux espaces, entre les deux temps, entre les deux femmes. Le premier contact s'établit de façon auditive, lorsque la mère se met à chanter :

> *Mercedes commence à murmurer un air : celui de « Bésame mucho ». Elle chante pour elle seule, sans essayer de s'appliquer, pour se distraire pendant qu'elle coud. Clara cesse de faire le ménage : pour la première fois, elle semble s'apercevoir de la présence de l'autre, mais elle ne la voit pas. Elle semble l'entendre.*

À son tour, Mercedes est interpellée par un bruit en provenance de l'autre espace : « Mercedes. — (*Elle regarde en direction de la porte et se tait, comme si elle avait entendu quelque chose.*) : Clara ! Clara, ma chérie !, c'est toi ? ». Ce premier contact (établi par le biais de la chanson reprise à l'unisson par les deux femmes) permet une superposition des monologues, une coïncidence des discours, qui génère par la suite le récit du souvenir chez la fille : « Je me souviens d'elle assise, en train de chanter, son tablier lui faisait comme une seconde peau, je me souviens de ses mains, qui sentaient la lessive, et de ses doigts tâchés de safran... ». Un souvenir appartenant au passé de Clara, mais qui correspond au présent de Mercedes.

Parallèlement à ce premier contact sonore, s'établit un premier contact physique entre les deux espaces-temps par l'intermédiaire de ce geste domestique quotidien, féminin parce que culturellement dévolu aux femmes, qui consiste à plier les draps lorsqu'ils sont secs. « *Elles commencent à plier les draps, comme dans une sorte de danse, se croisant,*

*passant l'une sous l'autre, tout en parlant de façon ordinaire* ». La médiation du drap de toile, dans sa double dimension symbolique filiale (le drap du lit où fut conçue Clara) et textile (fils de la vie : chaîne de la mère et trame de la fille tissées le temps d'une scène imaginaire) — sur laquelle nous reviendrons plus longuement — s'effectue juste après que Clara révèle un élément majeur qui vient renforcer l'impossible communication entre les deux femmes : « Ma mère est morte quand elle avait l'âge que j'ai aujourd'hui ».

Un deuxième contact physique s'effectue plus tard, lorsque la fille, après avoir présenté succinctement le parcours de sa vie jusqu'à ce jour où elle voudrait lui dire qu'elle est enceinte, appuie sa tête sur les genoux de sa mère assise : « *CLARA écrit « vingt-sept ans », puis elle repose la craie, s'approche de Mercedes, s'assied par terre, tout près de ses pieds, et appuie sa tête sur ses genoux. MERCEDES ne la voit pas* ». Comme l'indique cette didascalie, un mur continue d'exister entre elles deux alors même qu'elles se touchent. La mère reste aveugle et sourde aux appels de sa fille (« Écoute-moi, s'il te plait, tu ne vois pas que je suis là ? », questionne Clara, avant d'affirmer : « Si tu m'écoutais, toutes les deux, ce soir, nous pourrions peut-être faire changer les choses… »).

Le troisième moment où les personnages entrent en contact physique montre un crescendo dans le rapprochement des deux femmes. Non seulement elles partagent la même chanson, mais aussi se mettent-elles à danser ensemble, abandonnant pour ce faire la moitié de scène respective que chacune investit depuis le début de la pièce :

> *On entend le début de « Bésame mucho » des Beatles. Les deux femmes l'écoutent tout d'abord tranquillement, puis, très lentement, elles laisseront s'exprimer leur corps jusqu'à danser chacune de son côté, s'abandonnant parce qu'elles ont la certitude que personne ne les regarde. Il arrive un moment où, dans leur mouvement, elles se rencontrent et se mettent à danser ensemble, heureuses.*

Enfin, une étreinte muette marque le point culminant de l'affection contenue tout au long de la pièce. Mercedes est le personnage qui franchit le pas : « (*Elle est sur le point de s'en aller, mais elle change d'idée et se retourne vers CLARA.*) Si seulement je pouvais t'expliquer… (*Elle se tait. L'embrasse. Se sépare d'elle.*) »

Outre ces points de contact (sonores et physiques) entre les deux espaces-temps, le lien s'effectue également au moyen d'une combinaison des monologues. Soit qu'ils s'organisent en stichomythies très symétriques, comme lorsque les deux femmes commentent la vanité des paroles de l'époux repentant qui jure que c'était « la dernière fois » :

> MERCEDES : (…) Mais ce ne sont que des paroles…
> CLARA (*Qui arrête le magnétophone*) : Des paroles…
> MERCEDES : Des paroles apprises par cœur
> CLARA : des paroles enregistrées
> MERCEDES : des paroles entendues mille fois
> CLARA : des paroles énoncées mille fois
> MERCEDES : des paroles murmurées

CLARA : des paroles hurlées.

Soit que les deux monologues se combinent pour se répondre l'un à l'autre, en ce qui devient alors un véritable dialogue, comme dans la suite de l'échange précédent :

MERCEDES : Prenez une parole, rabattez-en soigneusement les angles
CLARA : mettez-la dans un tiroir, en bois de préférence.
MERCEDES : Si vous l'ouvrez trois jours plus tard, vous verrez que
CLARA : de façon totalement inattendue
MERCEDES : et comme par magie
CLARA : votre innocente parole
MERCEDES : toute petite
CLARA : avec ses angles repliés
MERCEDES : vient de creuser un trou énorme
CLARA : dans votre beau meuble en acajou.

Le dialogue occupe, d'ailleurs, toujours plus de place à mesure que progresse la pièce, comme si l'effort de rapprochement de la part des personnages (et plus particulièrement de Clara, la fille) aboutissait à une meilleure communication qu'au départ des retrouvailles imaginaires. La dernière scène, en particulier, frappe par l'évidence d'une communication où chacune entend l'autre et lui répond :

CLARA : Tu te rappelles quand on jouait à la marelle ?
MERCEDES : Bien sûr que oui…
CLARA : C'est toi qui traçais les lignes par terre.
MERCEDES : Et toi tu cherchais une pierre qui allait bien.
CLARA : Ni trop grosse ni trop petite… Mes amies étaient surprises de voir une mère en train de sauter…
MERCEDES (*Elle se met à jouer.*) En bas, la terre !
CLARA : En haut, le ciel !

Ainsi débute l'échange final, qui dure le temps du partage d'un souvenir commun (la marelle, les rythmes hebdomadaires de la famille, la violence conjugale), et redevient dialogue de sourdes, c'est-à-dire juxtaposition de deux monologues, à partir du moment où la mère s'enferme dans le souvenir de son intimité sensuelle alors que la fille retourne à la réalité de la prison où a séjourné son père :

MERCEDES : Il avait un grain de beauté là, tu te souviens, sur l'épaule droite.
CLARA : On dit qu'il a arrêté de boire en prison… Quand il est sorti, la tante Encarna l'a tenu à l'écart… Je ne sais pas si, lui, aurait voulu continuer à vivre avec Pablo et moi… Je ne lui ai jamais demandé.

MERCEDES : Et un autre sur l'oreille, tout petit, presque invisible...
CLARA : J'ai grandi très vite, tu sais ? Depuis un an, on s'est vu deux fois et j'avais l'impression de le voir dépérir un peu plus chaque minute.

Et la pièce s'achève quasiment sur ce dialogue avorté — pour ainsi dire — entre les deux femmes, grâce auquel chacune rejoint son espace (scénique et temporel). Ce retour dans sa sphère respective referme les deux cercles individuels qui n'ont su se confondre que ponctuellement, l'espace d'un désir, l'espace d'une pièce de théâtre. Le recours à cette circularité temporelle restaure finalement l'incommunicabilité entre deux personnages situés, chacun, dans un temps différent et anéantit toute perspective d'évolution excepté, peut-être celle qui parfait la quête identitaire du personnage.

Outre la simultanéité spatiale, la dramaturge a recours, pour signifier la stagnation, a de nombreux signifiants temporels qui, conjugués les uns aux autres, viennent confirmer l'impression tenace de mouvement circulaire perpétuel. *Como si fuera esta noche* est une pièce relativement courte, où se bousculent les adverbes de temps. On ne compte pas moins de treize « siempre » (*toujours*), vingt et un « ahora » et « hoy » (*maintenant, aujourd'hui*), dix « mañana » (*demain*), sans compter les nombreuses locutions adverbiales plus complexes qui émaillent le discours des personnages. Cependant, cette abondance de références temporelles — celles-là même qui aident à fixer une chronologie linéaire — contribue paradoxalement à anéantir l'ordonnancement des actes dans le temps. Non seulement parce que les personnages ne sont pas situés dans la même époque (ce qui rend ambigu, voire impossible, le sens d'un « maintenant »), mais surtout parce que chacun des personnages fait lui-même en sorte, par ses répétitions, que le moment présent ne soit qu'une reproduction d'un autre instant présent situé « avant », et le modèle d'un autre instant présent situé « après ». De sorte que « aujourd'hui » devient synonyme de « toujours » ; de sorte que les adverbes temporels conduisent à une atemporalité, c'est-à-dire à un universel. Lorsque Clara se souvient de sa mère attendant son père les vendredis soirs, elle énonce cette atemporalité : « le temps semblait s'arrêter » ; et plus loin, lorsqu'elle fait allusion aux scènes de violence entre ses parents : « On sait bien ce qui se passe... Ce qui s'est passé avant et qui continuera de se passer ». Mercedes elle-même, qui commente son rythme de vie conjugale, rend compte de ce temps qui piétine : « Un vendredi sur trois, je fais la même chose », et tout en disant ceci, elle refait (une dernière fois ?) les gestes dont elle parle, à savoir : ôter son tablier, se chausser, prendre son sac, y mettre ses clés et descendre dans la rue pour aller chercher son mari au bar. Et une fois de retour, sans son mari qui l'a rabrouée devant ses amis, elle confirme que la perspective du changement n'est qu'une illusion : « je me dis toujours que ce soir, c'est la dernière fois... ». Comme dans le refrain de la chanson, comme dans cette ritournelle entêtante dont le mouvement circulaire participe de l'éternel recommencement.

L'effacement de la progression temporelle est renforcé par la mention répétée d'une date : le vendredi 25 juillet d'une année jamais précisée, qui est, à la fois, le jour où le père a assassiné sa femme et le jour où la fille tente de parler « une dernière fois » avec sa mère morte. La symétrie se renforce avec le fait qu'il s'agit également du jour où la fille s'est rendue à l'hôpital pour avorter (c'est-à-dire assassiner sa fille). La fin de la pièce révèle que

la fille va peut-être faire le choix de garder son enfant, et cette perspective est la seule ouverture possible qui pourrait venir contrarier la fixité du temps, la circularité de ces vies données à voir, à entendre et qui ne parviennent pas à être comprises.

Cependant, dans les dernières lignes de la pièce, il apparaît clairement que la naissance est envisagée comme une transmission de la vie, c'est-à-dire comme la mise en route d'une nouvelle circularité et non pas comme une tangente qui créerait une ouverture, une ligne de fuite dans le monde clos de la future mère. L'espoir d'une rupture de la claustration du personnage, l'espoir d'une naissance comme une mise en branle d'un processus temporel linéaire, est trompé par les propos de la mère (la future grand-mère) qui, par le récit qu'elle fait de son rêve, prive en quelque sorte sa fille d'une échappatoire, d'une libération, en s'appropriant le bébé, en le confondant avec sa propre fille bébé, en se confondant elle-même avec la mère du bébé, en enseignant et transmettant les gestes maternels éternels.

> Cette nuit, j'ai rêvé que j'étais grand-mère. Clara m'amenait un joli bébé, je ne sais pas si c'était une fille ou un garçon, et je le prenais dans mes bras... Il ressemblait tellement à Clara quand elle venait de naître... C'était merveilleux de découvrir la forme parfaite de ses tout petits doigts, de les sentir s'agripper très fort à mon pouce... Clara m'amenait son bébé et moi je lui montrais comment le bercer, comment l'habiller, comment lui faire des petits chaussons et des bonnets au tricot... Après, nous chantions ensemble, avec cette voix qu'ont toutes les mères lorsqu'elles bercent leurs enfants... avec cette voix... très doucement, pour que le bébé s'endorme et qu'il fasse de beaux rêves...

La fermeture-enfermement s'impose à la fois par cette appropriation du bébé, sorte de phagocytose affective et culturelle, et par l'emploi d'un temps verbal du passé pour narrer ce qui n'est pas encore advenu. Les signifiants du temps nient l'espoir d'une orientation vers un avenir nouveau, différent. Ce mouvement de repli est un retour vers le ventre (matrice originale), une stagnation, une négation de l'ouverture. De la clôture de la pièce, ressort une impression tenace d'avortement, précisément. Et si Clara n'avortera pas forcément, ce qui avorte, au final, c'est la possibilité d'une progression, d'échapper à un éternel retour, à la douleur, et pour tout dire, à la tragédie.

Et dans la perspective d'un théâtre mettant en scène un seul personnage féminin éclaté en plusieurs personnages (mère / future grand-mère, fille / future mère), c'est l'éternelle condition de la femme qui est ici associée au tragique de la permanence. Et en ce sens, la pièce de Gracia Morales répond à une dramaturgie « où rien ne se passe qui ne se soit déjà passé, où la représentation est comme la reproduction d'un passé perpétuellement déjà là »[2], bref, à une dramaturgie s'inscrivant, du point de vue idéologique induit par le traitement de la temporalité, dans la tradition classique.

2 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982, pp. 192-193.

**La rhétorique de l'enroulement**

Ce positionnement idéologique est sous-tendu par une rhétorique du temps très éloquente. Qu'on en juge par ces quelques observations succinctes, envisagées comme un relevé fragmentaire, et dont on réserve le développement exhaustif et rigoureux pour une analyse ultérieure. Le traitement du temps tourné vers la circularité se combine avec un réseau serré d'éléments qui tissent, à la manière d'une toile de fond, une véritable rhétorique de l'enroulement.

La métaphore classique du fil de la vie est posée d'emblée avec le personnage de Mercedes, dont on comprend très vite qu'elle est couturière. Le thème est introduit par un dé à coudre égaré : « C'est toujours la même chose... Et à chaque fois quand je suis pressée ! ». La répétition, inscrite dès l'ouverture, laisse donc imaginer que Mercedes est couturière, qu'elle doit interrompre son travail de couture (entendons : faire une pause dans son activité, dans le fil de son temps) pour que puisse s'installer l'échange avec sa fille. Son dialogue avec le personnage invisible de Matilde confirme cette pause tout en insistant sur l'importance de la protection que représente le dé à coudre vis-à-vis de l'aiguille (en une sorte de représentation anticipée et symbolique du coup fatal que lui portera son mari avec la paire de ciseaux de couture, précisément, sans qu'elle ait pu se protéger[3]) :

> Oui ? Oui, Matilde, je suis là, entre... Oui, ici, au fond... (*Elle se lève et secoue sa jupe.*) Tu me trouves par-terre... En train de chercher mon dé ; je le perds tout le temps... Un dé ? Eh bien !, c'est un petit objet que l'on met sur le... Tu ne sais pas ce que c'est qu'un dé à coudre ? Tu as déjà bien dû coudre quelque chose, non ? Non ? Pas même un bouton ?...

La métaphore filée du personnage de la couturière comme une Moire disposant le fil de la vie perdure jusqu'à la dernière page de la pièce, où Mercedes dit vouloir transmettre à sa fille son savoir-faire en matière de tricot afin qu'elle puisse habiller son bébé :

> je lui montrais comment le bercer, comment l'habiller, comment lui faire des petits chaussons et des bonnets au tricot...

Pour renforcer cette impression d'un fil reliant les générations, ce sont au final les trois filles de la pièce (Mercedes, Clara et le bébé dont le sexe n'est pas précisé, mais qui « ressemblait tellement à Clara quand elle venait de naître... ») qui sont identifiables aux « filles de la Nuit » : l'une filant la destinée au moment de la naissance (le bébé ?), l'autre enroulant le fil de l'existence sur le fuseau (Clara ?) et la dernière coupant le fil et déterminant ainsi la mort (Mercedes ?). Et l'on perçoit immédiatement que le mouvement induit par cette métaphore procède de l'écheveau vers la bobine, c'est-à-dire du désordre vers l'ordre, du chaos vers l'enroulé, du plan vers le cercle, de l'infini vers le fini et non pas

3 La bande de tissu que Mercedes s'enroule autour du doigt pour tenter de continuer à coudre sans se faire mal participe doublement de cet échec de la protection et de la rhétorique de l'enroulement.

de la bobine vers le fil dévidé de la vie, qui serait une libération. On assiste donc à un retournement de la chronologie : Mercedes (morte) ne précède pas Clara (vivante) qui elle-même ne devance pas son bébé (à naître peut-être). La temporalité choisie pour l'action représentée amène à une subversion de cette logique, à un anéantissement de la progression qui fait écho à la permanence tragique montrée plus haut.

Clara déroule-t-elle le fil de son existence lorsqu'elle écrit sur le tableau les différentes étapes de son adolescence et les expériences de vie qui y sont liées ? Ou bien est-elle, malgré elle, en train de l'enrouler sur le fuseau et de préparer ainsi la bobine de sa vie depuis le point de vue de sa mort, de la conscience de son enfermement ? (Ou bien les deux à la fois, comme dans ces films où la pellicule placée sur une bobine s'enroule, à mesure qu'avance la projection, sur la même bobine située à proximité de la première ?) En tout état de cause, la bande originale défile, et laisse l'impression d'une projection privée. Si privée qu'elle est elle-même privée de spectateurs, puisque la seule spectatrice attendue reste sourde et aveugle au film, opposant avec opiniâtreté à la chronologie ordonnée de la fille racontant sa vie (quinze ans, seize ans, dix-sept ans, dix-neuf ans, vingt-trois ans, vingt-six ans, vingt-sept ans), les chiffres aléatoires du prix des produits de sa liste des courses (cinquante pesetas, soixante-dix pesetas, deux cent quatre-vingts, deux cent vingt-cinq, dix-huit pesetas, cinquante pesetas).

Par ailleurs, une observation précise de l'avancée des travaux d'aiguille de la mère au cours de la pièce montrerait sans doute son désir partagé entre « raccommoder » les pièces de la vie (en un patchwork faisant finalement sens, même s'il est davantage imaginé que réel) et « défaire » l'assemblage des éléments d'un patron monstrueux. Une didascalie hautement symbolique spécifie : « Elle commence à découdre un pantalon d'homme », au moment où gronde la révolte chez cette femme battue, mais qui n'a jamais su trouver d'autre voie possible que celle d'un éternel retour à l'équilibre matrimonial après chacune des périodes de violence. Mercedes rêve peut-être d'en « découdre » avec son homme, mais c'est elle qui, toujours, accepte de raccommoder son couple. Comme si le retour à l'ordre (bien que potentiellement et fatalement menaçant), comme si la circularité fonctionnait comme une protection, comme une défense face à l'agression. Le discours légitimant la violence portée contre la femme (auto-légitimation d'être violentée) semble prendre ses racines dans ce besoin d'un refuge, tragiquement situé au centre même de la violence. Et la fatalité est renforcée par le fait que c'est la fille elle-même, celle qui pourrait être en position de dénoncer la violence du père, qui assume le discours légitimant ; et toute velléité d'ironie est anéantie par le nécessaire retour à l'ordre après la colère :

> Vivre ensemble est difficile, c'est bien connu ; faites une enquête et vous saurez de quoi je parle, que celui qui n'a jamais péché jette la première pierre. Eh, oui ! on n'y peut rien, il y a des moments, comme ça, où on perd les pédales, personne n'est responsable, elle commence à hausser le ton, il lui demande de se taire, elle crie plus fort, il jette une chaise par terre, elle menace de le quitter, il donne un coup de poing dans le mur, c'est peut-être elle qui donnera la première gifle, puis qui s'écartera, reculera, réalisant qu'il est le plus fort, que les coups vont commencer à pleuvoir, qu'elle devra se mettre

> sous la table ou courir à la salle de bains, fermer à clé et attendre qu'il s'épuise à force de cogner sur la porte...

Le fil apparaît également dans la pièce à travers le téléphone qui relie Clara et son fiancé Raúl, un téléphone dont il est précisé, justement, qu'il est « sans fil », comme si la relation des deux amants était niée à la fois par la difficulté qu'éprouve Clara à parler et par l'absence de fil physique les reliant. Ce fil coupé, pour ainsi dire, est d'autant plus signifiant que face à l'impossibilité de parler au téléphone de son état (elle est enceinte et dit elle-même : « ce n'est pas quelque chose dont on parle au téléphone... »), elle remplacera le téléphone sans fil par un magnétophone, sur lequel elle cherchera à graver la conversation qu'elle veut avoir avec Raúl. Une didascalie clôture sa discussion au téléphone de la sorte : « *Elle raccroche et s'en va. Peu après, elle entrera à nouveau sans le téléphone. Dans une main, elle tient un magnétophone, dans l'autre un verre plein.* ». Le jeu qui commence alors autour du magnétophone fonctionne comme un relais efficace de l'anéantissement de la chronologie. Les enregistrements, les phases où Clara rembobine et écoute ce qu'elle a dit précédemment, le mélange de phrases destinées au futur auditeur (Raúl est censé écouter la cassette enregistrée dans la mesure où Clara sent qu'elle ne parviendra pas à lui parler lorsqu'il viendra la voir chez elle) et celles que la locutrice s'adresse à elle-même : tout contribue à brouiller le présent, le passé et l'avenir, à les empiler, à les confondre, à les faire se rejoindre, comme sur une bande enregistrée écoutée « en boucle ».

A ce brouillage temporel induit par l'usage de la bande magnétique se superpose l'omniprésence du souvenir des personnages, qui ajoute à la circularité du temps. À sa manière, le fil du souvenir vient donc, lui aussi, combiner sa chaîne à la trame d'un temps qui ne passe pas, mais qu'on explore dans son épaisseur davantage que dans son écoulement.

Le premier souvenir partagé est celui des vendredis soirs où la mère attendait le retour de son mari. Ce passage, que nous avons relevé comme étant un des premiers points de rencontre entre les deux femmes en scène, présente l'intérêt de mêler les temps verbaux utilisés par l'une et l'autre des locutrices, comme si la fille était dans le souvenir (imparfait) alors que la mère était dans le « remake », dans la reprise, au présent, de la scène déjà vécue :

> CLARA : J'étais une fillette de neuf ans, j'aimais bien aller sur la petite place, pour sauter à la corde, jouer à la marelle ou à chat perché.
> MERCEDES : C'est très mauvais de se fatiguer comme ça... Un de ces jours, il va t'arriver quelque chose...
> CLARA : C'était un vendredi 25 juillet, comme aujourd'hui.
> MERCEDES : Tu vas tourner de l'œil au milieu de la rue... Ce ne serait pas la première fois.
> CLARA : Vingt-cinq juillet... Je me rappelle que ce soir-là, elle m'avait dit la même chose que tous les soirs...

MERCEDES : Une fois, un cousin de ta grand-mère a eu le souffle court, et pof !, il est tombé tout raide... C'est ce qu'on m'a raconté, du moins.

CLARA : C'était une femme jeune, mais parfois on aurait dit une vieille, comme si elle répétait des phrases qu'elle avait entendues il y a longtemps, des phrases qu'elle savait par cœur...

TOUTES LES DEUX : Si seulement tu aimais un peu l'école et un peu moins aller retrouver les enfants sur la petite place...

CLARA : Si j'avais su que c'était la dernière fois que j'allais lui parler, je lui aurais dit des choses plus... plus importantes.

MERCEDES : Maintenant, tu te mets en pyjama et tu te couches, tu sais bien que ton père n'aime pas te voir debout à cette heure-ci.

Ce premier souvenir mis en commun en appelle un second, celui de la scène où la mère et la fille évoquent l'époque où elles jouaient ensemble à la marelle (autre métaphore de la vie, à côté du fil). Ici, non seulement les deux femmes se projettent mentalement dans une période passée commune, mais aussi est-ce un des rares moments où elles semblent communiquer pleinement malgré leur décalage temporel. Dans l'extrait de la marelle cité plus haut, les deux personnages restituent leur souvenir à l'imparfait, renvoyant à la fois le souvenir dans le passé, mais créant, par ricochet, un présent commun, celui de deux narratrices parlant, en quelque sorte, d'une même voix. Et puis, nous l'avons dit, les souvenirs se détachent ensuite lentement, l'un s'orientant vers la nostalgie de la sensualité partagée avec le mari, l'autre vers la réalité de la prison de l'assassin.

Enfin, le souvenir final du rêve de la mère se superpose à l'avenir de la fille, dans une narration à l'imparfait, comme un rêve prémonitoire au passé, comme le futur antérieur d'un cycle vain, stérile.

Parmi les éléments de la rhétorique de l'enroulement apparaît, de façon prégnante, une juxtaposition, voire une combinaison de cycles superposés (qu'ils soient concentriques ou décalés). Très vite se manifeste un cycle de parole, dans les nombreuses répétitions qui émaillent les discours des personnages (nous avons signalé les réitérations de mots de la temporalité), en particulier la date fatidique du 25 juillet et le refrain de la chanson, qui fonctionne, nous l'avons suggéré, comme une ritournelle, c'est-à-dire comme une rengaine, un éternel retour de l'éternel thème de l'amour. Le cycle de la parole porte en lui le cycle du silence : dès le début de la pièce, il est patent que Clara ne parvient pas à parler : elle « tourne autour » de son sujet, à savoir donner à connaître son état de jeune femme enceinte. Ce n'est qu'à la fin de la pièce qu'elle parviendra à confier : « Le problème n'est pas seulement que j'arrive à trouver les mots exacts... C'est que je ne sais même pas par quel bout empoigner la chose. « Raúl, je suis enceinte ». Ce serait la façon la plus directe et la plus claire... ». Mais c'est à son magnétophone qu'elle parvient à parler, et toujours pas à son ami, ni à sa mère. Le lecteur, pour sa part, n'a pas eu besoin de cette révélation finale pour comprendre, bien plus tôt, que la jeune fille attendait un bébé.

Autre cycle évident : celui des travaux ménagers, longuement développé par Clara :

> D'abord faire la poussière sur les meubles, ensuite balayer, (*Elle continue son énumération d'une voix plus faible, et dans le même temps, Mercedes dit son monologue.*), faire la vaisselle, l'essuyer, la ranger, déplacer les fauteuils, les étagères, la table, le lit et passer la serpillière très consciencieusement, faire ensuite les vitres, le réfrigérateur, les persiennes, la baignoire, les rideaux, le lavabo, la cuvette des wc, le bidet, la rampe d'escalier, le four, les lampes, la faïence de la salle de bain, la faïence de la cuisine, mettre des draps propres, secouer le tapis, décrocher les cadres, les remettre, faire tourner une machine, l'étendre, cuisiner pour toute la semaine, vider les armoires, repasser les jeans, les petites culottes, les t-shirts, bien ranger les couverts, faire la liste des courses, se laver la tête, se faire des mèches, s'épiler et, s'il reste du temps, astiquer à nouveau les vitres, la faïence, laver ce qui est propre, le four, les placards, les lampes, la cuvette des wc, le réfrigérateur, se vernir les ongles, laver à nouveau le sol, se maquiller, ranger les livres, les journaux, se faire une coiffure différente...

La vanité des gestes est énoncée clairement (« s'il reste du temps... laver ce qui est propre »), d'autant plus clairement que le personnage avait eu soin de faire précéder sa longue liste d'une sorte d'avertissement au public :

> Je vais me mettre à faire le ménage... Après tout, pourquoi pas ? C'est un peu... comme un automatisme... Ça aide à ne pas sombrer dans le désespoir, à ne pas se laisser gagner par l'angoisse. Ce serait un beau sujet pour une étude de psycho.

Le cycle est ici considéré comme une parade, comme une protection vis-à-vis de la douleur, de l'angoisse. Clara énonce ici ce qui transparaissait avec le bandage improvisé de Mercedes pour remplacer son dé, avec son dé lui-même, avec son obstination à recoudre les lambeaux de la vie et à retourner dans son couple malgré sa conscience du danger. Parce que rompre le cercle, briser l'enfermement est une douleur plus grande encore que le retour à l'univers connu, celui vers lequel se replient ces femmes, qui les détruit et les sauve tout à la fois. Du reste, c'est une vraie résistance à laquelle se livre Mercedes lorsqu'elle refuse d'entendre le récit de la vie de sa fille, au moyen de sa liste de commissions

> CLARA : Maman... je crois que je vais arrêter le lycée. On m'a proposé un travail : recevoir les clients dans une clinique dentaire...

MERCEDES : Des fruits... On verra si les bananes sont bon marché, c'est les fruits que ton père préfère. Disons que j'en aurai pour... soixante-dix pesetas.

CLARA : Je sais bien que tu aurais voulu que je fasse des études et tout ça..., mais c'est un travail bien payé... Et ça me laisse du temps libre...

MERCEDES : Du décaféiné... Deux cent quatre-vingts...

Parallèlement aux cycles ménagers interviennent les cycles hebdomadaires de la famille, et en particulier du couple. Le vendredi (et parfois le samedi) est le jour où le père rejoint ses amis au café et où son épouse l'attend, puis va le chercher et rentre sans lui. C'est le jour de la violence lorsque le mari rentre au foyer, le jour de la mort aussi.

> Aujourd'hui, par exemple, nous sommes le vendredi 25 juillet, il est dix heures du soir... Vendredi, un vendredi ordinaire, un vendredi ordinaire à dix heures et demie du soir... Fernando rentre toujours tard le vendredi ; c'est son soir de sortie, parce qu'en principe, il n'a pas à se lever le lendemain matin. N'empêche que je me fais du souci quand je vois la nuit tomber et qu'il n'est toujours pas rentré, c'est presque une habitude...

Ce jour du vendredi est martelé tout au long de la pièce, et se trouve, du coup, lui aussi anéanti par la répétition et la force de l'habitude ; à tel point que Mercedes elle-même affirme : « En fin de compte, les noms et les dates ça finit par ne plus avoir d'importance... ». Le rythme de la violence énoncé par Mercedes est « un vendredi sur trois », et le cycle de l'habitude conjugale amène l'épouse violentée à reconstruire, après chaque irruption de violence, son amour pour Fernando.

CLARA : Pendant la semaine qui suivait la cuite, il se passait toujours la même chose, comme si c'était un cycle inexorable. Le samedi, mon père restait au lit toute la journée.

MERCEDES : Demain et après-demain, on ne s'adressera plus la parole. Les trois jours suivants, on ne se dira que le strict minimum... (...) Comme si nous étions deux étrangers partageant le couloir, la salle à manger, la chambre...(...) Je vais passer deux nuits dans le salon et puis la troisième nuit, nous allons dormir ensemble, bien tranquilles, chacun dans sa moitié de lit, (...) très sages, en faisant semblant de dormir.

(...) Et puis une nuit, les pieds se frôlent sous les draps et l'habitude de dormir ensemble nous rapproche et je me réveille dans ses bras et je sais que ce n'est pas un étranger, que c'est lui, et que huit ou dix jours ont passé et que je ne supporte pas ce froid

> dans la maison, ce silence, ces regards pleins de reproches... (...) Et ce jour-là, on parle enfin, surtout moi, je me lâche, je dis tout ce que j'ai gardé pour moi pendant sept jours, (...) je suis prête à pardonner, parce que Fernando regrette, il regrette vraiment, (...) je le vois à son regard, à sa voix, à ses mains ; et il regrette vraiment, il ne sait pas comment faire pour arrêter, mais il va essayer, et il finit par pleurer, il va essayer pour moi, de toutes ses forces, pour Clara et Pablo, il le promet, je sais qu'il parle sincèrement ; non, il n'a pas besoin qu'on l'aide, il va y arriver tout seul, et il parle sincèrement..., « je te promets, Mercedes, je te promets... » (*CLARA s'approche du magnétophone, elle rembobine et enregistre.*) Voilà comment au bout de neuf ou dix jours, je m'efforce de croire que ça ne se reproduira plus...

Et le cycle hebdomadaire de la violence prend une dimension sociologique lorsque Clara utilise les coupures de presse pour dénoncer un « nouveau cas de violence domestique », alors même qu'elle raconte la mort de sa mère. Ce traitement renforce le caractère implacable et fatal de ce qui devient alors une anecdote banalisée et ne peut plus prétendre à être dénoncé comme une horreur en soi. Pire : la banalisation tend à transformer le cycle en rite, en geste invariable, réglé pour toujours.

Si le vendredi est le jour de la violence, le mardi représente son pendant : le jour de l'amour. C'est ce que confie la mère à sa fille, en une scène qui fait éclater le tabou de la pudeur, alors qu'elles sont en train de se remémorer leurs jeux de marelle :

> MERCEDES : (...) Tu sais quand j'y arrivais, moi, au ciel ?
> CLARA : Non, quand ça ?
> MERCEDES : Viens... (*Elle fait s'asseoir CLARA à côté d'elle.*) Les mardis après-midi...
> CLARA : Les mardis ?
> MERCEDES : Oui... c'était notre jour...
> CLARA : Le jour de qui ?
> MERCEDES (*Coquine.*) Mais de qui veux-tu que ce soit, nigaude, celui de ton père et moi... Tu comprends..., « le jour »... Tu ne vas pas te mettre à rougir, dis donc, tu n'es plus une gamine...

De la même manière que pour le rite de la violence et du pardon, le rite de l'amour et de la tendresse impose son rythme immuable :

> CLARA : Vous auriez pu choisir deux jours plutôt qu'un seul...
> MERCEDES : Non... attendre était une sensation délicieuse... Ta tante Encarna était un peu scandalisée, parce qu'elle, elle le faisait seulement par obligation

(*L'imitant.*), « parce que Javier le lui demandait... » Moi, au contraire, je trouvais ça très plaisant (*Elle se souvient.*), je riais beaucoup...

CLARA : Tu riais ?

MERCEDES : Oui... Ton père était un homme très drôle dans ces situations...

CLARA : Je n'arrive pas à y croire...

MERCEDES (*Après une pause.*) En temps normal, il était très affectueux, tu sais ? C'est pour ça que je suis tombée amoureuse de lui... Toi, tu le voyais autrement...

Curieusement, a priori, le cycle mensuel (féminin) n'est exploité que de façon indirecte, à travers la maternité. Dans son désir de confier sa douloureuse expérience de la vie à sa mère, Clara n'aborde pas la période de l'arrivée des règles. Son parcours commenté commence à quinze ans, précisément après que son corps a fait l'expérience des menstruations. Il faut dire que la mère, qui n'hésite pas à confier son intimité à sa fille, reste sourde aux tentatives de sa fille de faire partager sa découverte de l'amour physique (« CLARA : Hier... hier... nous avons fait l'amour pour la première fois... Je ne sais pas si ça m'a plu...MERCEDES [qui estime le prix du chocolat] : Deux cent vingt-cinq. »).

La rhétorique de l'enroulement passe enfin par la création de toute une atmosphère de la rondeur. Si le physique des personnages n'est en rien replet (aucune didascalie ne le spécifie), en revanche, la rondeur du ventre est suggérée par la maternité. Et toute une ambiance intimiste se construit autour de la notion de caresse (*bésame mucho*), de tendresse partagée entre les deux femmes malgré leur incompréhension. L'accolade qu'elles se donnent avant de repartir chacune dans son univers est l'apogée de ce mouvement enveloppant qui parcourt le texte à travers la pudeur, la délicatesse et la douceur des sentiments qui se dégagent des deux personnages féminins. Un contre-pied est établi, qui oriente l'amour sexué de la rengaine vers un amour filial impossible, vers le dernier baiser d'adieu rendu possible l'espace d'une représentation (mentale-théâtrale). Dans ce contexte, symboliquement, la forme contondante des ciseaux (masculins ?) vient transpercer violemment cette rondeur (féminine ?) et couper le fil de la vie.

Comme la chair cède au couteau dans le rapport de force, la femme cède donc à l'habitude, et avec elle renonce à sortir de son univers fait de cercles, de rondeurs, de cycles, de permanence. L'enroulement, tel un réflexe du bras pour protéger le corps, rend plus supportable l'agression des ciseaux de toutes sortes, mais il fige et le temps et la perspective d'évolution. Entre le non-temps du mythe, où la tragédie s'impose parce que « tout est advenu[4] de toute éternité », et l'enroulement protecteur, qui fonctionne comme un espoir de soulagement, la condition humaine féminine, toute inscrite dans le contemporain qu'elle soit (le XXI[e] siècle), piétine, bégaie, radote, même, et ne parvient pas à se libérer de ses carcans éternels. Par son traitement particulier du temps, par sa rhétorique de la

4 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1982, p. 199.

redondance, Gracia Morales fait acte de modernité, tout en délivrant un message idéologique universel, et partant, traditionnel : celui de l'impossible affranchissement.

**Emmanuelle GARNIER**
***Université de Toulouse-Le Mirail***

# LE PASSAGE DU THÉÂTRE DE LA FÊTE AU KIBBOUTZ VERS UN THÉÂTRE MODERNE

## La fête de Pourim au Kibboutz, fête de carnaval : bases traditionnelles et pratique laïque

Pourim est une fête bien particulière[1]. Elle tire son origine dans la Bible : « Le livre d'Esther ». Dans cette histoire traditionnelle, ESTHER sauve ses coreligionnaires grâce à MORDOCHEE. Cette histoire est devenue un mythe. Mais pourquoi ni le nom de Dieu ni celui d'Israël n'y sont jamais prononcés ? Aujourd'hui, elle a pris des dimensions profanes, carnavalesques ; il est dit qu'il faut boire jusqu'à ne plus savoir faire la différence entre « Maudit soit Aman » et « Béni soit Mardochée ». Le nom du carnaval a pris cette acception « ad-lo-yada » - ce qui signifie en français : « ne plus savoir »[2].

Cette fête est actualisée et passionne intensément le public ; elle demande une participation entière. Chacun prendra part à la fête en se masquant. Il est possible de se travestir par tous genres de déguisements. Si le texte traditionnel est choisi, le caractère du travestissement sera fondé sur l'histoire d'ESTHER.

Une partie sera jouée pour les enfants par les enfants (de trois à seize ans) ; une autre par les parents pour les enfants ; enfin, une troisième partie regroupera ceux qui sont âgés de dix sept à soixante-dix ans.

Ainsi donc la soirée suppose l'adhésion pleine et effective du public. Son originalité, c'est d'abord la rencontre dans la salle. Ce jour-là, les membres essayent de changer les règles habituelles de leur société. Ils feront même tout le contraire. C'est là où réside le caractère singulier de ces fêtes traditionnelles : permettre aux juifs pratiquants de faire, un jour, l'inverse de ce qu'ils réalisent quotidiennement ; se libérer des contraintes des « mitzvoth » pour se divertir vingt-quatre heures dans l'année. Généralement, il s'agit d'une fête intime, sans visiteurs venus de la ville et, lorsque les gens se rencontrent, travestis, ils ne se reconnaissent pas – cela permet de dominer sa timidité et d'accomplir des choses qu'on ne se serait pas autorisées un autre jour.

La soirée commence par le défilé des costumes ; sous eux, se cache soit un membre comédien, soit quelqu'un qui, habituellement, est très sérieux. Car en ce jour, chacun veut s'arracher à son habitus. Ces comédiens éphémères auront peut-être préparé un sketch, ou bien, à l'occasion de la rencontre de masques différents, pourra-t-on assister à une improvisation fort originale. Toutefois, cette improvisation n'est rendue possible que si tout le monde « souscrit » au jeu. Cette soirée est une scène et toutes les facultés s'y exprimeront : gens talentueux dans les domaines du jeu, de la mise en scène, de la musique, réalisateurs

1 Vient du mot « pour » qui, en hébreu, est synonyme de chance, hasard ou jeu de hasard.

2 Zohar, O. « Le Théâtre de la Fête et de la Tradition du Kibbutz » in *Forum Modernes Theater*, Ruhr-Universität Bochum, Band 9, pp.161-178, Tübingen (1994).

Zohar, O., « Le théâtre dans le kibboutz et la société du kibboutz dans le théâtre », in *REEH Revue Européenne des Etudes Hébraïques*, (IEEH) Université de Paris VIII, No.5 pp.84-94 (2001).

de costumes, maquilleurs ; elle incitera les humoristes à développer leur verve dans des pièces qu'ils joueront souvent des heures entières devant un public hilare (voir notre étude sur Amnon SHAMOSH publiée dans la Revue *Théâtres du Monde*)[3].

C'est le moment de l'inconnu, de l'incertain, du caché ; les costumes et les masques feront la réussite de ces improvisations. Là se créent de nouvelles amitiés, les barrières que les conventions humaines érigent tombent, ceux qui étaient fâchés depuis des lustres recommencent à s'ouvrir les uns aux autres. C'est une manière indirecte d'utiliser la tradition à des fins de modernité. C'est en cet instant que la relation « JE - TU » bubérienne existe, et le mode existentiel généreux de GORDON peut s'instaurer. Il sera possible aussi bien à l'individu qu'à l'ensemble du kibbutz de s'exprimer à travers des pièces de théâtre courtes ou longues, des chansons, des musiques. En ville il y aura aussi un grand carnaval et des numéros de char raconteront l'histoire d'ESTHER, présenteront les événements historiques sous un angle humoristique.

Au kibbutz on trouve, en outre, un événement véritable dans les relations humaines ; les membres se connaissent et ils auront la possibilité de se libérer des difficultés à l'intérieur d'un cadre à la fois spontané et organisé.

C'est peut-être la raison pour laquelle, dans la tradition juive, on dit de Pourim : « Toutes les fêtes disparaîtront sauf le jour de Pourim qui ne disparaîtra jamais »[4].

**Tendances traditionnelles dans l'art.**

Nous aurions pu nous arrêter plus longuement sur quantité d'événements afin de montrer les différences entre chaque fête et la tradition juive d'où elle procède ainsi que les changements essentiels survenus par rapport à cette dernière depuis cent ans. Nous pourrions noter encore la fête du Premier Mai[5], ou celle de l'anniversaire de la fondation d'un Kibbutz (chaque kibbutz ayant, bien entendu, son jour), ou celle du Jour de l'Indépendance de l'Etat d'Israël, ou celle du Premier jour de l'an selon le calendrier hébraïque (1er Tichri)[6], ou du 1er Janvier de l'année civile.

Nous nous sommes attardé plus longuement sur ces événements et fêtes dans d'autres études que nous avons consacrées à la tradition des fêtes juives kibbutzniques et à la nécessité du sacré comme source d'inspiration. Ces événements ne possèdent pas la force

3 Zohar, O., « A.Shamosh, L'homme de théâtre au Kibboutz, et le bon usage des voyages », in Théâtre du Monde, Revue de l'Université d'Avignon, Institut de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle, Faculté des lettres et des sciences humaines, No. 9, pp. 161 - 167, (1999).

4 Midrash Michelei (paracha 9), p. 31.

5 Chaque année se déroule, dans les rues de Tel-Aviv, une manifestation de tous les travailleurs israéliens. Le 1er Mai 1980, elle fut imposante ; 5 000 représentants de tous les kibbutzim y participèrent, fanions et drapeaux en mains : drapeau distinctif, drapeau rouge, drapeau national. La manifestation regroupait près de 150 000 personnes (ce qui est important, compte tenu de la superficie et de la population d'Israël) et prenait un tour antigouvernemental. Cette fête est donc devenue politique et a été une motivation ; les années précédentes, elle cherchait plutôt son inspiration. Le défilé de chars, d'un caractère carnavalesque, a atténué la puissance de la manifestation de l'avis des observateurs politiques (*Revue Yahad*, n° 13, en date du 9 mai 1980).

6 Fête de Rosh-Hachana, le premier mois de l'année hébraïque, généralement en Septembre.

traditionnelle dont est chargée la fête de Pourim, sauf peut-être les cérémonies commémoratives qui unifient tout le peuple : ainsi en est-il du Jour de l'Holocauste et de l'Héroïsme dédié aux victimes du nazisme ou le jour commémoratif de la mort d'un membre aimé du kibbutz ou de sa famille.

Aussi de quelle peine pourrait-on parler le jour de Pourim, qui puisse avoir la faculté intense de libérer l'homme, puisque Pourim est supposé être une fête joyeuse ? Cette question, nous la lions à l'étude que nous avons faite sur BEN-AHARON, YAARI ou GORDON. Ces hommes se sont interrogés sur la pérennité du peuple juif et du peuple israélien...

En effet, la fête de Pourim rappelle, après tout, qu'un désastre, qu'une annihilation furent évités *in extremis* grâce à l'intelligence d'un homme, ce que GORDON appelait « un miracle ».

Le modèle des fêtes au kibbutz est fondé tout d'abord sur la forme de la vie collectiviste, ses règles et surtout sur la philosophie existentielle de GORDON, fût-ce inconsciemment. Cette société articule un système de vie profane, sans retour en arrière possible mais c'est le profane qui créera « la Synagogue » exactement comme l'annonce Amnon SHAMOSH dans l'article cite précédemment lorsqu'il dit : « le plus important était d'abord la création du kibbutz ». Cette synagogue aura deux tendances distinctes : l'une pratique, l'autre spirituelle.

> Mais au théâtre, cette séparation n'existe pas : à tout moment, une question pratique est une question artistique. L'acteur le plus indiscipliné, le plus gauche est autant concerné par les problèmes de voix, de pauses, d'intonation et de rythme, de situation et de distance, de couleurs et de formes que l'acteur le plus rodé. Durant les répétitions, la hauteur d'une chaise, la texture d'un costume, la qualité de l'émotion sont des préoccupations constantes : l'esthétique est une question pratique[7].

Ainsi, les principes théâtraux découverts par Peter BROOK, dans son chapitre sur le théâtre immédiat sont les mêmes que ceux qui inspirent les premiers kibbutzim au travers des fêtes. Ce qui est le plus important, c'est la création - qui ne doit pas, toutefois, négliger l'aspect pratique.

Notons ici que la pratique du théâtre des fêtes au kibbutz se réalisera habituellement dans la grande salle à manger qui n'est pas du tout aménagée comme un théâtre, mais plutôt comme un restaurant dans une ville, alors que la fête peut aussi s'exercer dans la nature, dans les champs, en plein air. Mais l'idée était de garder le plus longtemps possible l'intimité de la rencontre entre les membres d'un kibbutz.

L'action en plein air se rapproche de la tradition des Hébreux ayant toujours vécu dans le désert avec Moïse au moment où il rédigea la Bible. Or, la Bible est à l'origine de ces fêtes. Par exemple au moment où les membres d'un kibbutz sortent dans la nature avec des vêtements blancs, avec les premiers fruits et légumes récoltés à l'occasion de la fête de

7 Peter BROOK : *L'espace vide - « le théâtre immediat »*, p. 133-134.

« Chavouotte », la fête des premières récoltes située au mois de mai. C'est aussi la fête qui rappelle le don des Tables de la Loi à Moïse.

Cette ambiance dans la nature vous rapproche beaucoup plus de la tradition que dans une salle à manger ou dans un restaurant. Peter BROOK s'interroge sur la dimension que doit avoir un théâtre :

> Je me demande si c'est seulement sur une toute petite échelle dans de petites communautés que le théâtre peut être renouvelé, ou si cela est possible en grand, dans les théâtres d'une capitale. Peut-il exister, dans le cadre des besoins actuels, ce que Glyndebourne et Bayreuth ont réalisé dans des circonstances et avec des objectifs notablement différents ? Gluyndebourne et Bayreuth étaient en harmonie avec les catégories sociales auxquelles ces festivals étaient destinés. Aujourd'hui, on voit mal comment un théâtre vital, un théâtre nécessaire, peut éviter d'être en disharmonie avec la société puisqu'il conteste les valeurs établies au lieu de les célébrer[8].

**Changement capitaliste, construction de grandes salles de théâtre**

La réussite économique du kibbutz, influencé par le capitalisme occidental, est à l'origine du désir de changement d'ordre technique ; aussi souhaite-t-on des salles de théâtre plus grandes. Paradoxalement, la place des artistes, au kibbutz, n'est pas encore reconnue : un agriculteur travaille six jours par semaine, un artiste, même apprécié, n'a droit qu'à trois jours pour son art, les trois autres étant consacrés au « développement du kibbutz ». Cette situation crée un sentiment d'insécurité chez l'artiste qui, ne se sentant pas reconnu par l'ensemble de la société kibbutznique dans laquelle il vit et étant considéré comme une sorte de parasite par les autres travailleurs, refoule alors lui-même son désir de création artistique et culturelle - c'est ce qui explique le côté amateur des artistes kibbutznicks. Par contre, si GORDON a pu écrire, créer, danser en plein air dans des conditions de vie autrement difficiles, c'est qu'il était animé d'enthousiasme et de la volonté de construire un refuge pour les juifs : nous savons qu'il travaillait le jour dans les champs et, la nuit, il s'offrait aux muses. Dans la « Synagogue » du kibbutz, c'est-à-dire dans la création de ce dernier, si le feu sacré de GORDON brûlait toujours, alors la vie elle-même eût été un art. Mais parce qu'on a perdu de vue la tradition et les racines du kibbutz, il a fallu compenser par une technicité moderne et « digne » du 20ème siècle... Certes, beaucoup de kibbutzim continuent d'attacher de l'importance à l'atmosphère spéciale qui naît du déroulement simple des festivités dans la salle à manger. Comment donc expliquer ce désir subit de bénéficier des commodités d'une grande salle de spectacle ?

1) Il faut construire une vaste salle théâtrale pour inviter de grandes troupes professionnelles, par exemple celle de Habima (cette tendance à inviter des artistes extérieurs au kibbutz n'est

8 Peter BROOK : *idem*, p. 176.

pas nouvelle et indique, du reste, la volonté du kibbutz de ne pas s'enfermer sur lui-même). Vouloir construire une grande salle vient du fait que le théâtre Habima ne pouvait plus jouer dans une petite salle et ce à cause de la transformation de ses possibilités techniques. Nous constatons, en l'occurrence, une tendance générale à l'éloignement des cadres intimes antérieurs.

2) Construire une salle pour les fêtes, capable de contenir tout le kibbutz avec ses invités par exemple pour le soir du Séder (les fêtes de Pâques juives). C'est le Kibbutz Eïn-Hachofeth du mouvement « Hashomer Hatzaïr » qui, en 1957, construisit la première grande salle de fête et qui était, en même temps, une vraie salle de spectacle.

3) La salle à manger était « une vieille baraque » (explication donnée par les constructeurs eux- mêmes) devenue trop exiguë. Pour célébrer en commun les fêtes dans un grand kibbutz, il faut une grande salle afin d'accueillir, avec suffisamment d'espace, tous les invités. Et aussi pour permettre à tous les habitants de la région de Eïn-Hachofeth de participer à la représentation et de rencontrer des kibbutzim différents. Dans cette région, il y a, en effet, neuf kibbutzim et trois mochavim. A la suite de l'exemple donné par Eïn-Hachofeth, d'autres mouvements kibbutznicks se lancèrent dans cette « entreprise révolutionnaire »[9]. Ainsi les Kibbutzim Dafna en 1961 et Yagour en 1964. On voit donc qu'il y avait convergence de vue sur la nécessité de se doter, dans les kibbutzim, d'une salle de théâtre, et tout le monde savait que, lorsque la salle serait construite, viendrait le moment d'élaborer quelque chose de vivant[10]. Mais qu'entendait-on par « vivant »[11] ? Des projections cinématographiques en plus grand nombre, des troupes de danses folkloriques des mouvements kibbutznicks, toutes sortes de représentations théâtrales, des troupes israéliennes importantes comme le Habima etc... et aussi des concerts exécutés par l'Orchestre Philarmonique, des danseurs de l'école de Martha GRAHAM, et, bien évidemment, des artistes étrangers en tournée en Israël ainsi que tous ceux qui participent aux festivals israéliens de musique ou d'art dramatique.

Cet exemple des grands kibbutzim, cette tendance aux amusements et jeux venus du dehors « parce que nous étions trop occupés avec nous-mêmes dans le passé »[12] (voir aussi notre étude sur l'Atelier du Néguev[13]) se retrouve au kibbutz Yagour. Bien que Yagour soit situé à quinze minutes de Haïfa, on y construisit une salle de théâtre pour les mêmes raisons

9 « Les kibbutzim construisent des salles de théâtre », Arié NECHER, 1964, cahier *Ariel*, Août 1964.

10 Ibidem, A. Necher

11 « Un lieu nouveau réclame une cérémonie nouvelle, mais bien entendu il eût fallu que la cérémonie existât en premier. C'est la cérémonie avec toutes ses implications qui aurait dû dicter la forme du bâtiment comme c'était le cas pour toutes les mosquées, cathédrales et temples qui ont été jamais bâtis, la bonne volonté, la sincérité, le respect et la foi en la culture ne sont pas suffisants. La forme extérieure ne peut s'imposer que lorsque la cérémonie le peut aussi ». Peter BROOK, in *Le Théâtre Sacré*, p. 69 dans « L'Espace vide », *op. cit.*

12 « Les kibbutzim construisent des salles de théâtre », *op. cit.*

13 Zohar, O. « Bimate Ha'kibbutz », le théâtre d'une société collective « 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. 6, pp. 187-201, (1996)

invoquées par le kibbutz Ein-Hachofeth avec, en outre, les justifications suivantes :

1) Nous étions las de faire des représentations dans la salle à manger ; (à Yagour elle ne représentait plus un lieu de spectacle !).

2) Le déplacement perpétuel des tables et des chaises mettait notre bâtiment et notre matériel à rude épreuve et ne se faisait pas sans dégâts ; édifier un mémorial en souvenir des membres tombés à la guerre.

3) Notre désir de ne plus dépendre, pour nos nourritures culturelles et spirituelles de la ville de Haïfa - au contraire, que Haïfa vienne à nous !

Nous pourrions poursuivre l'énumération des grandes salles de théâtre, ou bien encore celle des grandes salles à manger réussies du point de vue technique... Nous constatons cependant que, parallèlement aux tendances d'évolution technique pour édifier de grandes salles, se manifeste un désir de sortir du kibbutz pour aller vers la culture des villes ou encore un souhait d'introduire, au kibbutz, la culture de la ville. Ce qui est frappant, c'est la situation de cette région septentrionale en Israël, en 1964. Au Kibbutz Ein-Hachofeth, il y a cent cinquante soirées culturelles par an : 50 séances de cinéma, 30 spectacles divers, 40 répétitions de troupes de danses folkloriques et 30 autres festivités. Au kibbutz Yagour, à la même époque, on ne compte que sept à huit soirées culturelles par mois. C'est pourquoi les kibbutzim de Galilée occidentale ont fini par résoudre leurs problèmes de rentabilité, de façon judicieuse, en louant une grande salle de théâtre dans la ville de Naharya, pour quinze à vingt jours par an, et de la sorte ils s'associent pour commander en commun les représentations destinées à leurs membres.

Il nous faudra, à nouveau, poser la même question : le regard tourné vers les technicités performantes des grandes salles ne constitue-t-il pas un autre détour de la voie préconisée par GORDON ? Qui était celle de la création. Nous voulons nous faire comprendre : nous ne nous opposons pas à la technique moderne, mais il nous semble qu'il ne faut pas s'asservir à elle[14]. La technique moderne est nécessaire comme est nécessaire un nombre suffisant de places dans une salle, la culture des cités est aussi utile, mais tout cela n'a de sens, de valeur, que si il y a une répercussion sur la vie qui crée.

La tendance à faire mauvais usage des valeurs kibbutzniques, à oublier GORDON est inductrice de tendances contraires, telles qu'elles se manifestent dans la revue *Chdémotte*.

Si nous évoquons la revue *Chdémotte* c'est pour dire comme elle paraît déphasée, sinon ridicule par rapport aux tendances capitalistes des kibbutzim d'aujourd'hui. En effet, la plupart de leurs membres ne se préoccupent pas de retourner aux anciennes valeurs ou à rechercher leurs sources originelles. Un membre de la revue écrit ceci :

> Les pères du mouvement kibbutznick croyaient en certaines valeurs ; aussi se détachèrent-ils de celles du judaïsme rabbinique sclérosées, c'est ce qui explique leur

14 Le développement des moyens de communication de masse et la culture des masses rendent difficile la continuité de l'évolution créatrice propre au kibbutz - le kibbutz devient un consommateur de culture (*Encyclopaedia Hébraïca*, volume 29, p. 42, 1977).

> identification au socialisme et non au judaïsme ! En prenant le socialisme comme un enseignement universel salvateur (véritable valeur de justice sociale, prophétique, riche de l'esprit messianique - dans le judaïsme -) ils voulaient dire que le socialisme était le contenu d'un nouveau judaïsme[15].

Au cours de notre étude, nous avons démontré qu'il y a une tendance qui dépasse le socialisme et que nous pourrions appeler néo-capitalisme kibbutznick (mais pas si nouvelle, puisque déjà, en 1924, Méir YAARI devint marxiste en réaction à une situation semblable au capitalisme kibbutznick).

Pour Michael LANGUER, membre du kibbutz et écrivain pour la Revue *Chdémotte*, cette situation s'est aggravée en 1977 avec le changement de régime au pouvoir de l'Etat israélien[16]. Il constate une grande différence entre l'idéologie et la réalité : « Jusqu'à ce que la réalité déchire notre masque et que nous nous retrouvions nus face à nous-mêmes »[17]. Michael LANGUER se sentant nu atteint, peut-être, un moment de vérité ; il pose alors la question suivante :

> Est-ce que nous croyons ? Ce n'est pas clair. De toute façon il en est, parmi nous, qui se comportent comme des croyants. Ils croient à la vie commune, à la communauté, en des valeurs plus élevées que celles des sociétés occidentales d'aujourd'hui[18] [19]. Il y a un autre degré de croyance qui est la certitude et une adhésion aux valeurs de la vie en communauté. C'est « encore une force » qui va au-delà de la simple dynamique sociale et qui ne crée pas seulement l'addition arithmétique de tous les individus. Ainsi, on perçoit la réalité d'une « autre force » et on l'interprète comme une preuve de la révélation de Dieu[20].

(La définition de cette force ressemble à la pensée polyphonique dostoievskienne, gordonienne ou celle de AGAM ou à l'improvisation polyphonique chez Peter BROOK). Sur cette base, Martin BUBER et le Rav COOK croyaient que le kibbutz, potentiellement, est une communauté sacrée. Ils pensaient que dans cette société le judaïsme pouvait exister,

---

15 « Socialisme et judaïsme » de Michaël LANGUER, membre du kibbutz Guesher-Aziv, *Chdémotte* n ° 69, p. 94, 1978

16 Dans le théâtre du Soleil, on trouve des improvisations de la vie communautaire, et « des événements de Mai 1968 naît une réflexion approfondie sur le sens à donner à l'activité théâtrale dans notre société », p. 126, Catherine MONNIER, *op. cit.* Au contraire, les trois guerres 1967, 1968 - 1970 et 1973 ont affaibli le peuple d'Israël.

17 « Socialisme et judaïsme », p. 91, *ibidem.*

18 Kantor a dit : « L'artiste doit croire, mais la question est : en quoi croire ? ! » (Centre Georges Pompidou, petite salle, Paris, 17. 1980).

19 Michael LANGUER, p. 91, *op. cit.*

20 Voir la même idée, chez Amos OZ, auteur israélien contemporain de vaste notoriété israélienne, membre à l'époque du kibbutz HULDA (gauche).

pas seulement comme un rituel mais comme une expérience. Bien sûr, dans les kibbutzim religieux, les choses ont un sens unique. Michael LANGUER dit qu'il ne peut définir le public kibbutznick comme incroyant :

> Dieu - ça dépend de la définition - on n'est pas obligé de prendre un an pour résoudre ce problème - ni de prendre cent ans[21].

Nous avons montré, à travers les fêtes du kibbutz, une possibilité de rencontre, d'unité des paradoxes, des liens entre la tradition et le socialisme. Mais la question qui se pose est de savoir si le Comité des Fêtes peut voir les fêtes de ce point de vue ? LANGUER affirme que de nombreux kibbutzim souhaitent un contenu idéologique dans le système éducatif, culturel et religieux du kibbutz. Il demande à tous les mouvements de devenir des messagers pour le peuple d'Israël.

**Ouriel ZOHAR**
***Université de Technion, Haïfa (Israël)***

21 Michael LANGUER, p. 94, *ibidem*.

# RÉGÉNÉRER LA TRADITION
# OU
# *TRADITIONS ARE VERY HOT POTATOES*

Travailler dans le domaine des arts de la scène à travers les périodes historiques est une tâche complexe. Prendre en plus en compte le public ou les publics de ces périodes anciennes et remonter ces formes artistiques dans le monde moderne et donc prendre en compte les publics modernes rend la tâche encore plus difficile. C'est là que l'approche de Marshall MacLuhan intervient. Les artistes de chaque époque visent à atteindre un média complet qui dépasse les limites des médias courants de leur époque et provoque le double sentiment du plaisir intense du dépassement des limites et de l'auto-amputation par perte d'un plaisir connu. L'artiste recherche ce dépassement qui lui ouvre des voies nouvelles vers des réalités rêvées jusque là, car il trouve dans ces nouveaux médias le moyen de dépasser ses limites ou les limites de son temps qui informent les arts ambiants et de réaliser ses désirs les plus profonds.

Beethoven composait pour le piano forte de son époque et sans cesse se plaignait des limites de cet instrument nouveau dont il utilisait toutes les possibilités tout en regrettant qu'il ne puisse pas lui donner un au-delà de ces nouvelles possibilités qu'il désirait. Le public face à ce dépassement à la fois s'y engouffre et s'y complaît avec plaisir d'une part, et d'autre part se sent frustré d'un sens commun qu'il avait intégré en lui et qui se trouve dépassé par le nouveau média, d'où son sentiment d'amputation, de perte d'une certaine puissance.

Son plaisir vient alors de la découverte d'une nouvelle puissance, mais cela est très contradictoire. C'est ainsi que des batailles fortes autour de ces nouveaux médias artistiques, ou techniques, se développent avant que le nouveau média ne devienne à son tour un média ancien, donc intégré parce que dépassable et rapidement dépassé. Le piano moderne réalise alors le rêve de Beethoven, un rêve qu'il n'aura jamais entendu (n'oublions pas qu'il était sourd en plus), qu'il n'aura jamais connu de son vivant (l'instrument moderne ne viendra qu'après lui). Ce n'est donc pas un « crime » (certains puristes de l'authenticité hurlent à la trahison, voire à l'assassinat) que de jouer Beethoven sur un piano moderne dont la puissance dépasse la puissance du piano forte ancien, même si jouer Beethoven sur un piano forte d'époque est une expérience unique.

Ainsi l'intégrale des sonates pour piano et violon de Beethoven jouée au piano forte d'époque et au violon d'époque par Cyril Huvé et Jorja Fleezanis au Festival de La Chaise-Dieu en 2002 permet de redécouvrir la dimension musicale de ces œuvres telles que Beethoven les a composées et ce retour en arrière est comme un dépassement de la facture courante de ces sonates pour le public d'aujourd'hui habitué à les entendre au piano moderne et au violon moderne. Jorja Fleezanis explique, du point de vue de la violoniste, que le son des instruments anciens nettement plus faible que celui des instruments modernes ne projette pas la musique vers le public mais demande au public de se projeter dans la musique. On a là typiquement un va-et-vient entre tradition et innovation. Les instruments modernes sont une innovation qui donne à la musique une puissance qui la projette vers le public qui ainsi se trouve emporté et porté par elle. Les instruments anciens

reviennent à une puissance qui ne bombarde pas le public mais qui exige du public de faire l'effort, car cela est un effort, pour pénétrer la musique.

Mais en son temps c'était presque l'inverse. Ces instruments qui sont anciens pour nous étaient nouveaux pour le début du 19ème siècle. Alors ces instruments exigeaient un effort car ils faisaient passer le public de la musique de salon (avec clavecin et viole et autres instruments beaucoup plus faibles, une musique qui enveloppait le public, au sens le plus spatial possible, qui le berçait d'une certaine façon dans ses propres portées, du fait même du lieu dans lequel elle était jouée) à une musique avec piano forte et violon, beaucoup plus puissants, qui étaient des instruments de concert et donc exigeaient un lieu différent et un rapport différent au public. Le public quittait le salon et entrait en salle de concert. Le public n'était plus bercé par la musique qui l'enveloppait mais devait s'élever vers cette musique qui venait d'un lieu surélevé. Pour lui aussi il y avait nouveauté, il y avait perte de quelque chose, amputation d'un plaisir ancien et éventuellement découverte d'un plaisir nouveau. Passage d'une musique qui enfermait le public dans ses notes à une musique qui tirait le public vers elle, vers ses notes, qui élevait le public vers une hauteur nouvelle. Avant on était de plain-pied dans la musique, après on devait s'élever vers la musique.

Aujourd'hui, les instruments modernes introduisent une nouvelle dimension : la musique se projette fortement vers le public et ce public retrouve alors l'enveloppement qu'il connaissait autrefois mais d'une musique qui vient d'une position supérieure, qui descend et lui tombe dessus, d'autant plus quand cette musique est amplifiée. Enveloppement certes mais aussi écrasement. De l'élévation vers la musique on est passé à une soumission par et à la musique. Pensons au jazz non amplifié des années 20 dans les bars américains, les sous-sols plus ou moins voûtés de Saint-Germain-des-Prés, et le jazz d'aujourd'hui amplifié dans des salles de concert abritant mille ou deux mille personnes, quand ce n'est pas plus.

Ainsi on voit apparaître trois moments successifs dictés par les instruments et leurs évolutions, par les jeux nouveaux et les compositions nouvelles que ces instruments portent et que les musiciens utilisent. Une musique de salon dans laquelle on entre et se laisse bercer, tout en vaquant à d'autres activités mondaines. Une musique de concert qui exige que l'on s'élève vers elle pour la recevoir et y pénétrer, tout en restant assis et immobile. Une musique de concert qui exige une position de réception qui peut même devenir passive comme si on était un réceptacle qui reçoit cette musique et s'en laisse pénétrer, pouvant parfois mener, avec certains genres de musique, à une jonction active dans les rythmes et les mélodies par des danses ou des actions symboliques de fusion avec cette musique. Certains de ces concerts réinventent le « salon » quand le public, debout, peut déambuler, aller au bar, consommer, parfois des substances illicites, ou s'adonner à d'autres activités personnelles ou privées.

C'est un jeu permanent entre un plaisir acquis et un plaisir nouveau, entre un plaisir de l'autosatisfaction par ce sentiment d'être chez soi et à l'aise dans quelque chose que l'on a intégré et un plaisir qui vous tire de ce cadre acquis vers un cadre nouveau qui exige un effort et un développement mental et sensuel qui procure de nouvelles émotions mais nient des émotions anciennes. On est bien là au coeur de la problématique que je vais développer entre tradition et modernité, une problématique qui se marque d'emblée comme un choix entre **tradition rétrospective** et **transgression prospective**, entre un mouvement ou un positionnement tourné vers l'acquis et donc vers l'arrière temporel incluant le présent et un

mouvement ou positionnement tourné vers le nouveau et donc vers l'avant temporel, sans exclure un **mouvement rétrospectif antérieur** qui remonte à une forme d'art plus ancienne et oubliée qui devient alors une nouvelle transgression par le passé vers un plaisir nouveau, plaisir que l'on avait oublié d'une certaine façon et que l'on retrouve à cette occasion.

Le plus étrange c'est de comparer en concert, dans des conditions relativement identiques (taille des salles et taille des publics), les dites sonates de Beethoven jouées avec des instruments modernes comme dans les Concerts de Vollore en juillet 2002 dans de petites églises romanes de la montagne thiernoise, et les mêmes jouées avec des instruments d'époque comme à La Chaise-Dieu en août 2002 dans leur salon de musique qu'est la salle Cziffra. La première performance donne un plaisir de reconnaissance de la facture musicale de ces œuvres tandis que la deuxième performance donne un plaisir de dépaysement et de reconstruction – qui prend un certain temps – d'un nouveau rapport (qui est ancien d'ailleurs, mais qui devient nouveau puisqu'inconnu) avec la musique.

Nous allons aborder des œuvres dramatiques diverses pour explorer cette problématique. Nous allons aborder successivement un opéra biblique du 13ème siècle, *Ludus Danielis* ; une série de films dont les trois premiers sont d'une technique non informatisée et les deux suivants sont d'une technique informatisée, mais avec le même réalisateur, George Lucas, et sur le même sujet, à savoir les films de la série *Star Wars* ; puis le dépassement de la réalité cinématographique classique par l'injection par David Lynch des rapports à la réalité existant ou en développement dans le cadre de la réalité virtuelle avec son film *Mulholland Drive* ; et enfin quelques développements sur des adaptations du *Romeo and Juliet* de Shakespeare et de *En attendant Godot* de Beckett, suivis d'une incursion dans le travail de Daniel Mesguich à (La Métaphore) de Lille au début des années 90 sur Racine et sa *Bérénice*, comparé au travail du Théâtre du Pélican de Clermont-Ferrand en 2002 et à son *Bajazet* du même Racine.

### *I. Ludus Danielis*, un opéra biblique et sa modernité

Cet opéra biblique est du 13ème siècle et il est français, composé et joué dans la cathédrale de Beauvais au début de ce siècle. Rien que cela est capital puisqu'on est trois siècles avant ce que les musicologues considèrent comme l'invention de l'opéra avec les opéras d'église du 16ème siècle vénitien.

C'est un opéra complet dans sa structure. Il a un sujet, à savoir l'histoire du prophète Daniel, ce qui est une trame dramatique complète réalisée dans un livret totalement développé. Il a des personnages totalement définis comme le Roi Balthazar, le Roi Darius, la Reine, et bien sûr Daniel, et quelques autres. Il a bien sûr une musique de bout en bout et est entièrement chanté.

Pour cette époque c'est une œuvre inattendue et totalement surprenante. D'abord parce qu'elle fait référence aux DEUX livres de Daniel, tradition catholique que l'on verra disparaître chez les protestants qui ne retiendront qu'un seul des deux livres (la surprise est pour nous plus que pour le public de cette époque). Mais surtout parce que la Bible n'est lue que par quelques privilégiés, certainement pas par l'ensemble des fidèles. Or cet opéra a été créé pour les fêtes de Noël donc justement pour le grand public. Ceci d'ailleurs révèle que les fidèles connaissaient, au moins dans les grandes lignes, ces livres de Daniel, l'épisode de la prophétie de la chute de Balthazar et de la venue de Darius, l'épisode de

Suzanne et du rôle de Daniel à cette occasion, et même l'épisode du dragon Bal. Ceci révèle que Daniel est largement utilisé dans son rôle de prophète de la chute du temple juif de Jérusalem par la venue du Messie. L'opéra est extrêmement clair sur cette prophétie :

> Les temples passent, le royaume passera,
> Les onctions passeront.
> Pour le royaume des Juifs,
> La destruction et la fin sont proches.
> [...]
> C'est la fin du pouvoir obstiné
> du royaume des Juifs.

On reconnaît ce qui peut apparaître comme un certain antisémitisme, alors même que l'opéra est le triomphe du Dieu de Daniel, c'est-à-dire du Dieu clairement identifié comme juif. Cet opéra pose donc la continuité entre le Dieu des Juifs et le Dieu des Chrétiens. Rien de neuf, nous dira-t-on, et pourtant l'antisémitisme courant en cette époque rejette la religion juive et a donc tendance à rejeter le Dieu juif. Les Juifs, vision courante de cette époque, vénèrent un faux Dieu, souvent associé à des pratiques diaboliques. Par exemple en 1320 au Puy-en-Velay, les Juifs seront accusés d'avoir commis un meurtre rituel sur un enfant assassiné pour revivifier la crucifixion du Christ au nom de la pureté de la religion juive. Il s'ensuivra un pogrom.

Pourtant, cet opéra est une énorme innovation en son temps. On sait que ce 13ème siècle a aussi produit, pour les fêtes de la Nativité, les fêtes ou messes des fous ou des ânes, selon les appellations diverses, œuvres anonymes et profondément nourries de vénération pour le Christ et d'un esprit iconoclaste accepté par l'église que certains voient comme une marque d'une période prospère, ce qui est le cas, et comme un des ancêtres du carnaval séculier. Ces fêtes ou messes des ânes ou des fous mêlent musiques liturgiques traditionnelles et musiques populaires et cherchent un jeu qui consiste à associer l'entier du public au spectacle, à associer langue parlée et langue chantée, à associer le recueillement religieux et un esprit de fête allant avec l'utilisation parfois sauvage des objets du culte : les vases sacrés sont utilisés pour une beuverie, au moins simulée, et les cloches diverses pour produire des musiques profanes. Ces fêtes ou messes ne sont pas des opéras du fait du mélange des genres parlés et chantés, du fait de la non-unicité du récit, de la non-référence à une histoire reconnue et structurée, sauf bien sûr les allusions à la Nativité qui sont fêtées de cette façon. On a bien une « fête » et rien d'autre.

Les nouveautés tiennent dans un certain nombre de faits. D'abord nous avons un « jeu » (*ludus*) qui implique que l'on part d'une histoire sacrée que l'on raconte en jouant, c'est-à-dire que c'est bien l'histoire mais que c'est aussi une illusion car ce n'est pas la réalité réelle : on ne peut guère en revenir au temps de Daniel. Ceci est important car des traces nombreuses subsistent dans nos langues pour le théâtre que ce n'est qu'un « jeu » : le jeu de l'acteur bien sûr, et jouer qui va avec ; en anglais *a play* pour une pièce de théâtre, *a playwright* pour un auteur dramatique, *to play* pour jouer pour les acteurs ; en allemand de même on retrouve le verbe *spielen* et *ein Spiel* pour jouer et une pièce. On passe donc une étape ici par rapport aux « mystères » plus anciens. On entre dans une saisie complète que c'est bien une histoire biblique que l'on raconte en la « mimant », en la « jouant ».

Mais nouveauté encore dans le choix lui-même des livres de Daniel. Plutôt que de jouer une simple Nativité, ce que les fêtes et messes des ânes ou des fous font, on joue ici une prophétie classique et on pousse la prophétie très loin : la Reine est ainsi identifiée comme une préfiguration de la Reine de Salomon dans le Cantique des Cantiques et bien sûr de la Vierge Marie. Elle est posée comme sage car elle donne le conseil à Balthazar d'appeler Daniel pour lire une prédiction divine.
Voyez cette femme avisée,

de haute naissance,
riche et puissante,
magnifiquement vêtue
d'habits dorés,
l'épouse royale est là.
Elle va faire sortir de sa retraite
le prophète
dont la bouche
fera entendre au Roi
que sa propre destruction
est ici inscrite
Avec joie, donc, accompagnons
cette femme puissante
de nos applaudissements
et que le son
des cordes et de nos chants
résonnent avec vos voix.

Cette Reine permet aussi une allusion à Suzanne, cette vierge que deux vieux ont voulu faire punir de lapidation en l'accusant de fornication alors même qu'elle avait refusé de céder à leurs avances.

il [Daniel] a montré la culpabilité des faux témoins
et libéré Suzanne
[...]
Tu as libéré Suzanne
de l'horrible accusation
lorsque Dieu t'inspira
par sa flamme divine.
Tu as confondu les faux témoins,
coupables de leurs propres accusations

Ici l'allusion est très rapide, bien que répétée deux fois, ce qui montre que l'on a un public qui sait de quoi on parle. Selon la justice sémitique, deux témoins (hommes) reconnus comme dignes de confiance par les autorités de justice et religieuses (qui sont d'ailleurs les mêmes) peuvent porter une accusation et leur double témoignage est considéré comme une preuve suffisante et en principe irréfutable. Le rôle de Daniel a justement été de confronter ces deux témoins à un contre-interrogatoire séparé pour chacun,

avec la même question de l'espèce de l'arbre sous lequel le crime aurait été commis par Suzanne. Et les deux témoins donnent alors deux versions différentes, deux arbres différents, prouvant par là même qu'ils mentent. Cette allusion et ce savoir parmi les fidèles peut surprendre car la justice de ce siècle, tant séculaire que religieuse, n'est pas marquée par le respect des droits de la défense et du droit à un contre-interrogatoire systématique des témoins, même si l'objectif premier de ces justices est de faire la preuve, une preuve matérielle, de la culpabilité de l'accusé : de simples témoignages ne suffisent pas.

Mais la grande innovation de cet opéra tient dans le fait qu'un âne apparaît dans l'action.

> Hi-han ! Hi-han !
> Des pays d'Orient,
> l'âne est venu,
> magnifique et si fort,
> une véritable bête de somme !
> Hihi, Sire l'Âne !
> Hi-han ! Hi-han !
> Beau Sire âne, tu es si intelligent
> Bouche de miel quand tu chantes !

Mais ce n'est pas l'âne dont on ridiculise l'évêque. Lorsque Darius se laisse aller à imposer, sur conseils de ses courtisans, un mois de célébration de sa seule personne comme personne divine, il est transformé en âne (l'âne entre en scène), car cela va signifier la condamnation de Daniel qui refusera d'honorer ce faux Dieu et continuera d'honorer son propre Dieu. En d'autres termes, Darius se fait tourner en « bourrique » par ses courtisans, qui veulent la chute de Daniel par jalousie, et il est transformé en « âne ». Il y a donc déplacement d'un symbole purement iconoclastique et festif en un symbole dramatique qui doit, pour le public, évoquer la fête, être festif, mais qui a un sens dans la structure sémantique et dramatique de la pièce. Cela est une grande nouveauté, surtout que cela implique que l'on va dénier à Daniel sa liberté de religion, donc de pensée et de conscience, par un acte imbécile. Darius, que la prophétie de Daniel a annoncé après la chute de Balthazar, se trouve ainsi tourné en ridicule quand il prend une décision inacceptable. Et pourtant Darius retrouvera toute sa majesté quand, à la fin, il imposera le Dieu de Daniel qui l'a sauvé dans la fosse aux lions à l'entier de la population de son royaume.

> J'ordonne que le Dieu de Daniel qui règne
> Pour l'éternité, soit adoré de tous.

On voit donc ici que cette forme nouvelle d'art liturgique s'appuie fortement sur des éléments traditionnels, y compris en musique avec l'utilisation de musiques populaires pour évoquer les serviteurs et les festivités, tout en les dépassant par une construction nouvelle (un opéra) et par l'utilisation dramatique de l'âne qui renforce encore la dimension prophétique de Daniel en mettant en exergue la remise en cause de sa liberté de conscience.

Mais il est encore plus intéressant de voir ce qu'un public jeune d'aujourd'hui peut trouver dans ce texte, cette pièce.

D'octobre 2002 à mars 2003, dans le cadre de l'Atelier de Travail Dramatique de l'IUP de Mende, en collaboration avec la Cathédrale de Mende où le travail fini sera présenté le 14 mars 2003, j'ai fait travailler un groupe de neuf étudiants sur le texte anglais, réécrit pour l'occasion à partir de la traduction de Andrew Lawrence King qui a enregistré cet opéra en 1998, en vue de le mettre en voix dramatique.

Les étudiants ont très vite saisi la modernité du texte concernant la liberté d'expression et sa remise en cause par Darius, en même temps que son triomphe final. Ils ont aussi aisément saisi le rôle de Daniel dans l'invention de la justice moderne, des droits à la défense et au contre-interrogatoire. Mais ils m'ont surpris en plus car ils ont vu dans le personnage de la Reine et dans les louanges qui lui sont adressées pour sa sagesse et sa dimension métaphorique (parallèle avec Suzanne, parallèle avec la Reine de Saba, parallèle avec la Vierge Marie) une illustration d'un certain féminisme. Après relecture et après des mois de travail, je dois dire que cet aspect devient assez évident dans la structure dramatique de l'opéra, même si la Reine n'est présente que dans la première moitié. Il faut dire que le fait que la majorité des acteurs étaient des jeunes filles a dû fortement influencer la féminisation du texte. Mais le texte ne s'oppose pas à cette féminisation, ne s'oppose pas à cette interprétation d'un rôle valorisé des femmes. Cela d'ailleurs nous rappelle le fait que l'église catholique a vu pendant toute cette période en la Vierge Marie, celle qui rachète le péché originel d'Eve, et donc rend aux femmes leur virginité morale et religieuse, leur capacité de parler à Dieu, par l'intermédiaire de la Vierge Marie, et d'être promises à rédemption, sauvées.

Mais on me dira, avec raison, que la simple mise en voix dramatique du texte, même aménagé, prive ce texte de la dimension musicale. Cela est juste, mais cela montre que l'on peut concevoir autrement une œuvre d'art. Lui enlever la dimension musicale a forcé les étudiants à accentuer la dimension expressive de la parole, en même temps que cela a exigé une remise en forme du texte anglais (notons que le texte original est en latin bien sûr). On voit alors que le choix du média impose des formes particulières : le texte ne peut pas être le même pour un travail lyrique et pour un travail dramatique. Notons que l'on devrait prendre le texte lyrique avec toutes ses variations et répétitions imposées par la musique comme texte de l'opéra, ce qui n'est pratiquement jamais le cas. On en reste au livret et non au texte réel de l'opéra dans sa facture chantée. Le texte cependant porte la musique qui lui est extérieure dans le premier cas (opéra) et il doit porter la musique intérieurement dans le second cas (texte dramatique). Revenir à une œuvre de tradition ancienne et la déporter vers une forme qui n'est pas sa forme originelle oblige à des modifications de l'œuvre. Le média a donc une influence sur l'œuvre elle-même.

Peut-on parler d'innovation dans ce cas ? Je le pense car c'est aujourd'hui innover que de prendre le livret d'un opéra et de le mettre en forme dramatique car le texte lui-même dans le cadre de l'opéra est en grande partie dépassé et effacé par la musique, surtout quand en plus il est dans une langue que l'on ne comprend plus. J'en suis hélas un témoin constant, comme l'an dernier à La Chaise-Dieu, quand la soprano Laura Giordano a chanté le *Laudate Pueri* de Vivaldi de façon légère et joyeuse, lumineuse et triomphante, alors que le texte exprime toute la misère du monde (« qui relève de la poussière le pauvre, fait se redresser du fumier l'indigent, ... la femme stérile ... »). Il y a avait alors contresens entre un texte, ainsi que sa musique si on suit la partition et les modulations mineures, et un chant qui rendait solaire ce qui exprimait la douleur, une douleur d'autant plus forte que cette œuvre qui parle de la « femme stérile » a été composée et exécutée du temps de Vivaldi

pour et par des jeunes filles orphelines à Venise. La soprano a voulu chanter la gloire de Dieu et cela alors que le texte et la musique expriment la douleur humaine comme une marque de plus de la gloire de Dieu qui sauve les hommes et les femmes des pires malheurs, mais non pas dans le monde réel, bien sûr, dans le monde prochain, et donc qui n'épargne pas aux hommes ces malheurs auxquels ils doivent se soumettre pour honorer la gloire de Dieu. De nombreux spectateurs, y compris avertis, n'avaient entendu que la voix très belle de Laura Giordano et n'avaient pas entendu le texte, en latin d'ailleurs, donc d'autant plus difficile à entendre.

Si on rend au livret, au texte, son autonomie et qu'on le met en voix dramatique, ce texte porte alors tout son sens et ce sens en est absolument clair et martelé clairement, d'autant plus si on quitte le latin et qu'on passe à une langue vivante moderne commune à tout le public. On innove aussi en ce sens que tous les opéras, bibliques ou non, ne se prêteront pas à ce travail. Certains opéras ont des livrets d'une pauvreté extrême. Et c'est un immense plaisir quand le livret est riche, dans une langue que l'on comprend et que la musique le sert bien. Dans le cas de tels livrets on peut le travailler dramatiquement et on renforce alors terriblement la valeur du texte. *Le Messie* ou *L'allegro, il penseroso et il moderato* (les deux premières parties seulement sur un texte de Milton) de Haendel sont de telles œuvres lyriques dont le texte a sa propre dimension et peut être une œuvre dramatique en soi.

Mais dans le cas qui nous occupe, les étudiants sont allés plus loin dans la « modernisation » du *Ludus Danielis*. Ils ont voulu que le *Te Deum* final soit mis en chant a capella et pour ce faire ils ont repris trois musiques fortement connues, d'une part un *gospel* américain, puis un hymne hébraïque et chrétien traditionnel, puis un *blues* américain. Le *Te Deum* en soi est un texte peu expressif et répétitif. La mise en musique lui donne alors une dimension qu'il n'aurait pas naturellement. Le choix de musiques d'aujourd'hui, de musiques que nous connaissons tous, ou presque, de musiques qui ont des références personnelles et modernes, donne à la dimension moderniste dont j'ai longuement parlé une force encore plus grande. D'autant plus qu'à ce moment-là les acteurs ont quitté la seule mise en voix dramatique et sont entrés dans un jeu théâtral dans l'entier de la cathédrale, les deux solistes restant dans le chœur et les six choristes descendant la nef et remontant les bas-côtés pour encercler le public de leurs refrains et de leurs cierges allumés, le tout finissant sur un rythme de *blues* endiablé et dansé. Le public d'ailleurs a partiellement suivi le jeu en claquant des mains et en reprenant, partiellement, certains refrains. On remarque alors que l'on innove à nouveau, en revenant à une pratique très ancienne, mais sans la signification religieuse d'autrefois : le public entre dans le jeu, dans le « jeu », dans le « *ludus Danielis* ».

Cet opéra biblique est une œuvre on ne peut plus ancienne et donc relevant de la tradition la plus grande si on la replace dans son siècle. Elle est d'abord et avant tout du patrimoine culturel et historique. Cependant, par rapport à ce siècle ancien elle est innovante. Mais la reprendre aujourd'hui lui donne un sens moderne accru et fort. Qui plus est, la déplacer dans le registre dramatique qui n'est pas le sien approfondit une dimension qui autrement serait passée plutôt inaperçue. Enfin lui ajouter une dimension musicale moderne accentue encore le trait précédent et la valeur actuelle de l'œuvre dans son sens sémantique par une sémiologie moderniste.

## II. *Star Wars* : modernité technique et tradition sémantique

J'aimerais, avant de dire quoi que ce soit sur cette série de six films dont cinq seulement sont disponibles, le dernier devant sortir en 2005, citer deux livres de référence.

D'abord le *Dictionnaire du Cinéma* de Larousse, sous la direction de Jean-Loup Passek (Larousse, Paris, 1995). Claude Michel Cluny y écrit :

> Le système de production de Lucas, où il réintroduit une dimension oubliée de l'artisanat (« Je fais tout moi-même », dans son cas n'est pas une figure de style), l'originalité de ses sujets, même si le genre, lui, n'est pas neuf, ont un impact réel, que *La Guerre des Étoiles* (*Star Wars*, 1977) démultiplie encore tout en redorant spectaculairement les actions de la Fox (pour un budget initial de moins de dix millions de dollars). Le film recueille dix Academy Awards. C'est, en plus simple, le triomphe du space-opera type *2001 : l'Odyssée de l'espace*. Mais les maquettes, les procédés techniques, les effets spéciaux, et, somme toute, l'héritage bien géré du vieux magicien Méliès émerveillent le public, séduit par des idées claires et par le mariage heureux de la bande dessinée et du baroque technologique. *La Guerre des étoiles* est un des plus grands succès financiers de l'histoire du cinéma. Scénariste, co-producteur de ses films, dialoguiste, Lucas collabore à *L'Empire contre-attaque* (I. Kerschner, 1980), suite de *La Guerre des étoiles* puis au *Retour du Jedi* (*Return of the Jedi*, Richard Marquant, 1983). (*op. cit.*, p. 1357)

Ensuite *50 ans de cinéma américain* de Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier (Nathan, Paris, 1991) :

> 1977. LES ŒUVRES.
>
> ***Star Wars*** (avril). Un triomphe commercial inattendu impose un genre jusque-là abandonné aux *serials* et à la littérature de science-fiction : l'*heroic fantasy*, qui mêle épopée médiévale et western primaire à la science-fiction. Un scénario simplissime, que Georges Lucas mit pourtant deux ans à écrire, brasse les réminiscences et échos d'innombrables œuvres épiques, tant littéraires que cinématographiques. L'invention considérable de la première partie est ensuite gâchée par un festival d'effets spéciaux qui assimilent le résultat aux jeux vidéo. Le seul des films de la série dirigé par Georges Lucas lui-même. (*op. cit.*, p. 107)
>
> Nous comprenons et respectons, sans pouvoir la partager, l'admiration de nombreux critiques à son égard [Georges

> Lucas] – réticence qui ne procède nullement du snobisme systématiquement dénigrateur de tout grand succès populaire manifesté par certains (d'ailleurs, s'extasier devant ***Star Wars*** ne procède-t-il pas aussi d'un certain snobisme ?) mais plutôt d'une déception devant l'apothéose du gadget, de la quincaillerie, des trucages (aussi virtuoses et onéreux fussent-ils) que ses films consacrent, devant l'infantilisme de leur propos et la monotonie de leurs effets. L'ambition, qu'avait Lucas, de créer une mythologie moderne à partir des grands archétypes était certes louable, voire admirable, mais elle débouche surtout sur la niaiserie, le manichéisme simpliste, le pittoresque facile, l'humour bébête (cet affligeant robot raisonneur), sans parler de l'apologie (malgré certaines apparences) de la violence et des valeurs morales les plus conservatrices. Quant à l'imagination tant vantée, elle est loin d'approcher celle manifestée par nombre de grands textes de la science-fiction littéraire. Que l'imagination de Lucas paraît pauvre à côté des civilisations inventées par Jack Vance, des péripéties qui jaillissent chez Fritz Leiber (il suffit de relire le *Cycle de Cugel l'Astucieux, la Geste des Princes démons, le Cycle des Épées*) sans parler de l'humour de Clifford D. Simak ou Fredric Brown. (*op. cit.*, p. 643)

> Lucas, créateur d'un procédé de lecture hifi, le THX, fut d'ailleurs l'un des principaux artisans de la révolution dans la bande-son, la dynamisant à l'extrême et accumulant les effets stéréos. C'est par cette couleur sonore que les films américains d'aujourd'hui se différencient le plus nettement des productions européennes. (*op. cit.*, p. 645)

Avant de passer à l'analyse de ces films, donnons les faits : *Star Wars* (Episode IV) 1977, *The Empire Strikes Back* (Episode V) 1980, *Return of the Jedi* (Episode VI) 1983, *The Phantom Menace* (Episode I) 2000, *Attack of the Clones* (Episode II) 2002. L'Episode III ne sortira qu'en 2005. On remarque d'emblée la longue période de latence entre les trois premiers films et les trois derniers. On remarque également que les trois premiers films concernent les trois derniers épisodes de la saga tandis que les trois derniers films concernent les trois premiers épisodes. Lucas a donc coupé en deux sa saga et l'a filmée à l'envers. C'est là la première question à laquelle nous devons répondre.

La deuxième partie de la saga est l'histoire de la reconquête du pouvoir par les rebelles représentant la résistance à l'Empire, qui est un état tyrannique fondé sur la force et la violence en premier lieu de la technologie militaire essentiellement utilisée par des clones et non des hommes qui sont seulement les chefs avec à leur tête un Empereur dont nous ignorons l'origine et la nature et son principal adjoint Dearth Vader qui est un Jedi qui a rejoint ce que la saga appelle « the dark side of the Force », et les forces survivantes de l'ancienne République qui essaie de se rétablir et avec elle de rétablir la démocratie en

utilisant aussi la technologie militaire mais avec beaucoup moins de moyens, donc avec beaucoup plus d'inventivité et de courage des hommes.

La première partie est l'histoire de la chute de la République démocratique gouvernée par un Sénat et un Chancellor élu par lui pour l'essentiel impuissants car la bureaucratie a pris le pas sur le courage nécessaire en temps de crise. Quand ce courage apparaît enfin c'est un arriviste ambitieux qui va prendre le pouvoir, se faire élire par temps de crise, et c'est lui qui devient cet Empereur que l'on a rencontré dans la deuxième partie de la saga. Il a manipulé la « Force » et la « République » avec le soutien de la « Trade Federation », ensemble des commerçants et industriels de la galaxie, pour produire des Jedis entièrement dédiés au « dark side of the Force », des armées de clones et une situation de force qui lui donnera les moyens de détruire la République et de prendre le contrôle de la galaxie par la force militaire et la force économique.

A ce niveau-là la structure est extrêmement simple. C'est une épure de la théorie qui dit que la démocratie produit par ses propres fonctionnements et principes sa propre destruction en donnant la possibilité à certains de s'emparer du pouvoir par des tricheries, des complots et la force militaire. C'est un de ces thèmes fréquents chez les Américains, que toute civilisation ne dure que deux siècles pour sombrer ensuite dans la dictature. Citons par exemple le Sénateur Jessie Helms de Caroline du Nord, Vice-Président de WRAL-TV, qui écrivait en 1970 l'éditorial suivant, « syndicated » c'est-à-dire vendu à de nombreux journaux, enregistré par lui-même pour de nombreuses radios locales et que j'ai récupéré dans un journal local de Dunn, North Carolina. Voici sa conclusion :

> For the past several years, countless thousands of little cards have been circulating around the country reminding that the average age of the world's great civilizations has been 200 years, and that each civilization has progressed in this order :
>
> From bondage to spiritual faith ;
> From spiritual faith to great courage ;
> From great courage to liberty ;
> From liberty to abundance ;
> From abundance to selfishness ;
> From selfishness to complacency ;
> From complacency to apathy ;
> From apathy to dependence ;
> From dependence to corruption ;
> From corruption back to bondage.
> The average of a civilization, we reiterate, has been 200 years.
> American independence will be 200 years old six years from now.

C'était au temps de l'invasion du Cambodge, des manifestations monstres sur les campus et des morts sur le Campus de l'Université de Kent, étudiants tués par la Garde Nationale. C'était le temps de la Guerre du Vietnam. L'Amérique, et Jesse Helms était un de ceux qui le répétait à longueur de journée, était obsédée par le complot communiste qui la menaçait selon elle.

1977 aura vu deux événements de taille se produire aux USA. D'une part la démission de Richard Nixon, Président accusé d'abus de pouvoir, et la fin de la guerre du Vietnam avec la fuite éperdue de Saïgon. En ce temps-là de guerre froide, l'affrontement des deux blocs sous-tendait toutes les pensées du public américain. Lucas ne fait que reprendre cette idéologie. Mais il la reprend à l'envers, commençant après la chute de la République démocratique, et donc il nous raconte la reconquête de la démocratie contre la dictature. Vision simple, simpliste même, mais efficace. Que se passe-t-il quand une civilisation a atteint sa phase finale de « bondage » ? Question à laquelle Jesse Helms ne répondait pas.

Il y a ensuite une deuxième lecture qui n'apparaît vraiment, il est vrai, qu'avec les premiers épisodes. La démocratie de la République est garantie par le corps de Jedis qui sont des hommes (pas de femmes, même si la Princess Leia apparaîtra dans l'épisode six comme un possible recours) qui ont une particularité au niveau de leur sang qui leur donne la possibilité de communier avec la Force et de l'utiliser en vue de défendre la paix et l'ordre républicain. Ils ont ainsi le pouvoir de voir l'avenir, ou du moins de le sentir. C'est la lignée de Anakin Skywalker, découvert par le Jedi Qui-Gon Jinn, formateur du Jedi Obi-Wan Kenobi et qui prendra sous sa tutelle le jeune Anakin Skywalker pour en faire un Jedi, jeune disciple qui échoira à Obi-Wan après la mort de Qui-Gon Jinn.

Ce jeune Anakin Skywalker, devenu adulte dans le deuxième épisode, souffrira de l'absence de son père, de l'abandon de sa mère en esclavage dans le premier épisode, de la découverte de sa mère juste avant sa mort en captivité chez des peuplades primitives et qu'il ramènera pour l'enterrer, des limites que Obi-Wan Kenobi lui impose dans l'utilisation de ses pouvoirs, et surtout de l'amour qu'il va découvrir dans ce deuxième épisode pour la reine Amidala de la planète Naboo, amour qui est interdit aux Jedis et dont naîtront les jumeaux Leia, qui deviendra la Princesse Leia dans le quatrième épisode, et Luke Skywalker, qui deviendra le premier jedi d'une nouvelle génération qui permettra de récupérer Dearth Vader, son père conquis par le « dark side of the Force », Dearth Vader tuant l'Empereur et réalisant la prédiction qui est donnée dès le premier épisode à savoir rétablir l'équilibre de la Force, et ce au profit de son propre fils, nouveau Jedi, et de sa propre fille, nouvelle représentante de la République rétablie. Nous passerons sur les détails, souvent humoristiques, de ces pérégrinations sentimentales et affectives. Il n'en reste pas moins que le déséquilibre dans la Force est rétabli par ceux qui sont nés de l'acte qui assure le triomphe de ce déséquilibre. C'est une épure des scénarios shakespeariens où un état d'équilibre se trouve rompu par un acte contre « nature » (un acte « a-social ») et où l'équilibre est rétabli par la disparition de tous les protagonistes de cette situation déséquilibrée au profit d'un personnage marginal par rapport à eux : Fortinbras dans *Hamlet* par exemple.

**Et pourtant ce n'est pas là l'essentiel de ces films.**

Lucas représente une avancée sans précédent dans le cinéma, qui, disons-le tout de suite, est son propre défaut.

Il invente un nouveau système stéréophonique de bande-son, le THX (je passe sur les détails techniques), qui trouvera le vecteur nécessaire pour se déployer dans le processus Dolby de sonorisation des salles de cinéma. La première série (Episodes IV, V, VI) de films est le résultat de cette révolution sonore au cinéma qui donne alors au cinémascope, au « widescreen », toute sa force. Les spectateurs passent d'un univers frontal (image plate devant ses yeux et son venant de derrière cette image) à un univers « quadriphonique »

(image plate mais dont l'illusion de tri-dimensionalité est assurée par les effets spéciaux nouveaux de l'époque, et son dolby SR avec six ou huit sources sonores différentes et donc à partir d'une bande-son qui se décompose en six ou huit bandes différentes : on est au-delà de la quadriphonie puisqu'on atteint l'octophonie). Cette révolution technique assure le succès de ces films et aura un avenir sans égal dans l'histoire du cinéma, si ce n'est peut-être la couleur et le grand écran courbe.

On atteint là un développement qui rejoint tout à fait ce que McLuhan dit sur les « hot media » et les « total media » (voire ma livraison dans le précédent numéro de *Théâtres du Monde*) : le plaisir d'entrer dans un univers virtuel qui donne l'illusion de la réalité, de l'univers réel. Cela renforce alors la dimension sémantique du film, cette « epic fantasy » citée précédemment. Le dépaysement est total car il permet d'entrer dans un monde imaginaire, et pourtant qui utilise des schémas sémantiques courants dans notre vision du monde, mais dont la dimension sonore est au plus proche du réel. Dépaysement par l'histoire et les images et leurs effets spéciaux et pourtant parfait confort par le son. On peut même dire ici que l'on dépasse l'idée de McLuhan. D'un côté un dépaysement qui pourrait provoquer une résistance par crainte d'une « amputation ». D'un autre côté un confort qui rassure et donne la garantie que l'on ne sera pas perdu dans un univers dont nous ne pourrons pas revenir. Nous sommes chez nous dans ce monde imaginaire. Cela explique alors à la fois l'immense succès populaire (le public et la recette), l'immense succès à Hollywood parmi les professionnels (les dix Academy Awards) et en même temps la résistance de Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier qui ne voient que la gadgeterie des effets spéciaux, des images, tout en voyant la révolution sonore, mais en la rejetant comme typiquement américaine et sans valeur pour les Européens. Ils ne voient pas que ce bond technique est un progrès pour l'humanité tout entière, qui n'exclut pas les formes antérieures, mais les relativisent car le public va chercher la forme la plus avancée surtout qu'elle associe dépaysement et confort, sans parler de la beauté du produit.

La question suivante qui se pose est de savoir pourquoi Lucas a attendu dix-sept ans pour passer à la réalisation des trois premiers épisodes.

La réponse est simple : il a attendu que ce qui était potentiel en 1983 avec l'invention ou plutôt le développement de l'informatique des Graphic Users Interfaces, des logiciels de traitement d'images et de sons, et surtout la puissance démultipliée des nouveaux composants et des nouvelles vitesses des microprocesseurs, devienne une réalité et soit suffisamment testé pour être efficace.

Les trois premiers épisodes représentent une nouvelle révolution technique, cette fois non pas au seul niveau du son, mais au niveau de l'image.

> ... By January 1995, the art department was formed and the daunting task of translating George's vision began. ... For more than three years following, the art department and I designed everything from battleships to belt buckles to buildings. ... In order to create a future, we looked into the past, and drew inspiration from history and nature in order to give our fictional creations a realistic foundation. We strove to create designs that would elicit intellectual as well as emotional responses. ... » (Doug Chiang, Art Department, Design

Director, in *The art of Star Wars*, an excerpt of the book written by Jonathan Bresman, p.9, Lucas Books, 1999)

Cette nouvelle révolution technique permet à Lucas de créer des images et des êtres, des décors et des paysages qui sont absolument réalistes dans leur apparence et pourtant au-delà de toute réalité existante. En même temps, ces créations surréalistes associent systématiquement des éléments qui viennent du monde réel, que nous avons vus dans les magazines ou à la télé à des éléments qui sont de pure invention. Nous avons ici, au niveau des images, les deux éléments que nous avons vus précédemment : le dépaysement qui ouvre notre imagination et la reconnaissance qui nous apporte le confort. Nous entrons à la fois dans un monde qui n'a rien à voir avec notre monde réel et qui pourrait ainsi nous mener à un sentiment de peur ou d'amputation, et dans un monde qui nous fait nous sentir à l'aise, confortables. Cela n'est pas possible sans la révolution technique des images et de la conception informatisées, mais de même sans la révolution de la communication pictoriale universelle qui vient avec la télévision, la télévision par satellite, l'Internet, etc, et qui démultiplie notre mémoire visuelle. Ces étranges décors, nous les avons vus quelque part. Ces étranges créatures nous les avons vues ou imaginées quelque part. Nous sommes à la fois dépaysés et chez nous.

Une fois de plus nous atteignons un niveau supérieur d'imagination et de créativité, mais enraciné dans un sol et une terre qui est notre culture commune. Quand nous ajoutons cette révolution à la précédente révolution, nous en arrivons enfin à ne plus voir la fermeture éclair dans le dos du monstre, nous nous sentons en confiance avec ces monstres, avec ces mondes, avec ces créatures, parce que tant et tant d'éléments nous mettent à l'aise et nous apportent le confort : le son, les images tri-dimensionnelles, les sentiments et les situations humaines, notre mémoire communicationnelle universelle, etc. Lucas est un génie quand il utilise la tradition et la nouveauté, non pas en les mettant côte à côte, mais en les fondant l'une dans l'autre en une entité unique.

Sans vouloir entrer dans un débat qui serait sans fin mais enflammerait des quantités inimaginables de passion, c'est là la différence principale entre la série des *Star Wars* comparée à la série des *Star Trek*. D'un côté deux domaines, tradition et nouveauté, sont fondus l'un en l'autre. De l'autre ces deux mêmes domaines sont soigneusement séparés.

Ce que je viens de dire sur ces films et sur Lucas ne couvre qu'une petite portion de tout ce qu'une analyse fine, plan à plan, permettrait. Chaque plan est multiple et appelle des analyses très complexes, particulièrement dans la deuxième série, dans les premiers épisodes venus postérieurement aux derniers. Mais si j'en restais là, je serai malhonnête par rapport à Tavernier. Il rejette de façon quasi méprisante, considérant même que le succès public n'a pas de valeur dans le champ artistique. Il se trompe totalement.

Le public ne peut devenir enthousiaste et donc assurer un succès sans précédent à une œuvre dramatique cinématographique que dans la mesure, et en cela je suivrai totalement McLuhan tout en le dépassant, où la nouveauté lui permet d'éprouver le vertige de l'inconnu, et donc le vertige d'un média devenu total, global, et où la tradition permet à ce même public de ne pas perdre pied, de ne pas se sentir aliéné, de ne pas éprouver une frustration, une peur ou une amputation quelconque. C'est l'association de cet inconnu et du connu, du dépaysement et du confort qui fait d'une avancée médiatique dans le domaine des arts dramatiques cinématographiques le nerf même du succès. Et le premier film (l'Episode IV) n'avait qu'un tout petit budget. Ce n'est pas une question d'argent, du moins

pas dans un premier temps. C'est une question de créativité. Il s'agit de savoir utiliser des ressources techniques nouvelles pour donner encore plus de confort dans l'insolite d'un voyage imaginaire. Bien sûr Lucas cherche à créer ce confort dans le dépaysement. D'autres pourraient chercher à créer un sentiment de malaise avec les mêmes outils techniques en les faisant porter à faux par rapport au monde réel. Ce n'est pas le choix de Lucas. Mais ce n'est pas non plus le choix de Shakespeare et de Molière, ou de Mozart et de Haendel.

Peut-on alors considérer que cette utilisation de la nouveauté en fusion avec la tradition est une avancée artistique de l'humanité ou simplement un gadget mercantile du cinéma américain ? C'est bien là la question que pose Tavernier, sans vraiment l'exprimer en ces termes. C'est une question pour nous – les hommes de culture, que nous soyons des créateurs ou des chercheurs, des esthètes ou des critiques – absolument centrale. Pouvons-nous faire l'économie de cette révolution dans le son et dans l'écran, dans l'association du grand écran courbe et de la « quadriphonie » ou de l'octophonie, le Dolby SR ? Pouvons-nous faire l'économie de ce son dolby SR associé à l'image informatisée et numérisée et le traitement qui va avec elle, et plus encore l'imagerie médicale du scanner qui permet de reproduire les mouvements d'un corps réel et de les injecter dans une créature numérique ? J'ai envie de dire que la question ne se pose pas plus aujourd'hui dans ces domaines qu'elle ne se posait au temps de Gutenberg dans le domaine du « livre » avec l'invention de l'imprimerie, c'est-à-dire de la reproduction mécanique du livre. Le même débat se développa qui accusa ces livres de ne plus avoir d'âme car ils devenaient des copies conformes, des « clones » dirions-nous aujourd'hui. Le public a fait le succès de l'imprimerie en s'arrachant ces livres produit en « grande » quantité, à « grande » vitesse et à « petit » prix.

Le public a fait le succès de Lucas, même si nous devons reconnaître qu'il a aussi fait le succès de Polanski, Spielberg, ou de Kubrick, et même d'une toute autre façon de Clint Eastwood. Bien des critères pourraient être mis en avant pour mesurer ce succès et ces critères ne seraient pas équivalents : le nombre de spectateurs, le nombre d'Oscars ou de Prix dans les Festivals, le nombre d'années de perduration de ce succès, le nombre de suites et épisodes nouveaux, le succès éventuel des reproductions mécaniques VHS ou DVD des films (et aujourd'hui des téléchargements pirates par l'Internet), l'âge ou les âges du public, les niveaux d'éducation de ce/ces public, la présence dans des programmes universitaires, la ou les réactions des critiques, les citations de ces films ou des personnages dans d'autres films, dans d'autres domaines que le cinéma, etc. Il me semble que la célèbre « citation », impromptue car supposément privée et rendue publique par accident, de Reagan sur « The empire of evil » a à voir avec *The Empire Strikes Back* qui agitait le monde du cinéma et le grand public américain à l'époque. Et c'est là le vrai succès, comme le fait que Tartuffe soit devenu un nom commun ou que *Romeo and Juliet* ait inspiré des dizaines de créateurs, musiciens en particulier, hommes de cinéma et bien sûr hommes de théâtre depuis quatre siècles. Après une interruption de dix-sept ans, après un vieillissement de dix-sept ans du public et après un rajeunissement de dix-sept du public, le même succès populaire a été retrouvé par Lucas. C'est bien que l'on a là une œuvre qui perdure et donc une œuvre qui a de la grandeur. Je crois avoir expliqué pourquoi.

Pour conclure ce chapitre, je dirai simplement que la pérennisation d'une œuvre artistique tient à l'association d'une tradition et d'une nouveauté, le dépassement de cette tradition par cette nouveauté et la fusion de cette nouveauté dans cette tradition et vice

versa. Lucas est un excellent exemple de cette dimension qui confirme McLuhan et cependant le dépasse, ce qui est normal puisque McLuhan est lui aussi soumis à cette dialectique de la tradition et de la nouveauté.

### III. Virtual Reality, le théâtre de la modernité et la restructuration du sujet

Nous allons dans cette partie nous consacrer à un réalisateur, j'ai plutôt envie de dire un artiste, du cinéma qui se positionne littéralement aux antipodes de Lucas. Ici la créativité ne vient pas de la technique elle-même mais infiniment plus de méthodes traditionnelles, de la matière cinématographique telle qu'on la définit avant d'aborder les effets spéciaux et les techniques de numérisation, ce qui n'empêche pas d'employer celles-ci, mais ce qui refuse de faire de celles-ci le nerf du film. Ainsi le film s'organise, se construit avec le récit, le montage, la prise de vue, les moyens les plus classiques : couleurs et leur symbolique, rythme, construction du récit et ses retournements, décrochages temporels et spatiaux (flashbacks et autres moyens du même genre, parfois régénérés par l'utilisation qui en est faite), etc.

Et pourtant David Lynch produit un cinéma des plus innovants, mais cette fois dans sa matière elle-même ou du moins à un certain niveau de sa matière. Si on prend la carrière de cet artiste, on commence avec un film de pur cauchemar, *Eraserhead* (1972-1976, diffusé en 1978) obsédé par la naissance et l'extraction de fœtus de l'homme comme de la femme, de la bouche (le verbe est un fœtus) comme du ventre, et centré sur le père d'un enfant monstre, la naissance menant à la monstruosité, parabole de la société où la vie produit l'insupportable, un père qui en perdra la tête, tête qui deviendra une gomme de crayon. Voyage jusqu'au bout de l'horrible et de l'horreur mais dans les formes perverties, torturées et complètement épouvantables et révoltantes. David Lynch va garder ce fil conducteur pendant toute sa carrière et explorera tous les territoires de l'abominable.

*The Elephant Man* (1980), en noir et blanc (quand je parlais de formes classiques, je pensais en particulier à cela qui est la forme « classique » par excellence que certains réalisateurs ont utilisée dans des périodes tardives de leur vie et alors que la couleur était triomphante : c'est un choix artistique formel), est un chef-d'œuvre, certains diront, par le sujet du monstre grotesque dans la société victorienne, monstre de foire qu'un docteur bienfaisant et bien intentionné va tenter de sauver de l'aliénation. David Lynch s'attache à montrer comment la surface monstrueuse contient une nature humaine prodigieusement belle et riche dans le héro principal. Mais dans le docteur, et c'est là l'ironie du film rarement vue, son courageux dévouement pour cet homme, pour cet être qu'il considère comme un homme, en vue de lui trouver une place dans la société, butera sur l'impossible mission qu'il s'est fixée et sa satisfaction humaniste de faire le bien, du moins de faire tout le bien qu'il peut faire, en sachant que ce n'est que bien peu par rapport à ce qu'il faudrait faire. Mais ce dévouement du docteur crée chez le héro un tel désir d'intégration qu'il en arrive peu à peu à découvrir que cela est impossible. Il ne saura pas se satisfaire d'un minimum qui ne fait pas de lui un vrai homme, mais un homme assisté et toujours une bête curieuse. Aussi il fera ce que tous les hommes font, comme sa mère dans l'image qu'il regarde avant de le faire : il se couchera sur le dos sachant qu'il en mourra, mais sachant aussi qu'il ne peut plus vivre dans cette société car il a atteint le point ultime d'intégration

qu'elle lui autorise. Le bon docteur produit ainsi la mort de son patient en le rendant conscient qu'il ne pourra jamais être un vrai membre de la société.

Avec *Dune* (1984), que certains, dont Tavernier, considèrent comme un film décevant, David Lynch continue son exploration du monstrueux, tant avec les Harkonnen qui sont des monstres de brutalité, de violence, de cruauté, bref des bêtes sauvages (et le Baron est en plus atteint d'une maladie de la peau particulièrement écoeurante à voir), qu'avec les Atreides qui produisent Paul Muad'dib et sa sœur qui sont deux abominations dans un autre sens : deux êtres détenteurs d'un pouvoir qui les fait se prendre pour des Dieux et qui les fait prendre pour des Dieux par les êtres plus simples et mystiques que sont les Fremens. L'abomination de la dictature contre l'abomination du mysticisme, avec entre les deux l'abomination des commerçants qui s'en remettent aux uns ou aux autres ou plus exactement les contrôlent (autre pouvoir tyrannique) pour assurer leur survie et leur fourniture quotidienne de la drogue qui leur donne leur pouvoir (métaphore de l'argent), et l'abomination politique qui calcule son intérêt et sacrifie des populations entières pour assurer son pouvoir et satisfaire son avidité. Ceux qui n'ont vu dans cela qu'une pâle adaptation de Frank Herbert ont manqué cette étape fondamentale dans le développement de David Lynch. Surtout quand on sait que ce film introduit la couleur fétiche la plus fondamentale de la suite de l'œuvre, à savoir le bleu (la couleur des yeux des Fremens) qui est le symbole de toutes les perversions internes, invisibles, souterraines, en opposition au rouge (la couleur favorite des Harkonnen) qui est la couleur de toutes les violences, de toutes les perversions visibles, apparentes, épidermique comme la maladie de peau du Baron. Le rejet un peu simpliste par certains est mis en perspective, amenuisant, par la comparaison avec les *Dune Series* de 2002 par John Harrison qui, lui, met l'accent sur l'intrigue, la logique des actions et des réactions, etc. David Lynch a mis l'accent ailleurs : la putréfaction des âmes et des corps par les soifs de pouvoir, politique, mercantile, mystique ou simplement violent.

C'est ainsi que le titre même de *Blue Velvet* (1986) associe cette couleur bleue avec la cruauté et la violence d'un gangster, et le sadomasochisme, parfois intéressé ou forcé par le désir d'assurer la survie de son fils, de l'amante de ce gangster. Ce film d'ailleurs introduit dans ce seul mot, dans cette seule couleur, le moyen fondamental de l'art de David Lynch, l'association de la couleur (avec accent par l'enseigne du cabaret où la femme se produit comme chanteuse), du mot, des mots de la chanson qui expriment le *blues* (genre musical) de la vie urbaine moderne la plus dévoyée, c'est-à-dire normale en apparence mais cachant les pires douleurs et les pires crimes derrière cette apparence, et bien sûr la musique puisque nous avons ici affaire à une chanson, à une chanteuse. On pourrait détailler les choses pour montrer que la palette entière des couleurs devient symbolique et que ces couleurs s'associent à des colorations musicales, animant ainsi des symboles peut-être froids d'atmosphère chaudes, poignantes, choquantes ou autres.

Je passerai sur *Twin Peaks* (1989, 1992), tant la série télévisée que le film, et les films suivants, car il faudrait entrer dans le détail pour montrer comment David Lynch dissèque la pourriture croupissante et grouillante qui mijote sous la surface souriante et attrayante de la vie. Mais je veux concentrer cette approche sur le dernier film, *Mulholland Drive* (2001).

Dès la séquence d'ouverture nous savons que nous allons faire un voyage dans le temps et dans l'espace. Dès la séquence d'ouverture, avant le titre, nous remontons aux années 60 par la musique et les images avec les danses des jeunes de ce temps-là, ce tendre

rock et ce doux twist qui faisaient pourtant frémir les plus vieux. Mais dès que l'on quitte cette séquence et qu'on entre dans le présent, on se demande si c'est une page de nostalgie déplacée, un flashback pour un personnage que nous ne connaissons pas encore, un rêve fondé sur un souvenir d'un personnage qui serait pris de sommeil. Rien n'est clair sur cette séquence. Cependant deux séquences musicales de la même période seront introduites dans une audition cinématographique entièrement manipulée bien plus avant dans le film. On a comme ici une parabole du cinéma par le cinéma mais qui révèle que la beauté n'a rien à voir avec ce monde d'Hollywood : nous n'avons qu'hypocrisie et magouille dont nous ignorons même les motivations. Alors, est-ce un regret du passé qui serait plus propre ? Ou est-ce seulement un son et un look si pur et si brillant, si patiné et si policé de lumière et même d'éclat qui cache, mal, faut-il le dire, le sordide de la réalité ? Mais alors, serait-ce de la nostalgie pour ce temps, cette jeunesse où tout nous semblait lumineux et clair ? Une illusion de jeunesse que David Lynch aurait perdue et voudrait nous faire perdre ? Cela pose la question de ce qui est l'apparence et de ce qui est la profondeur. Nous ne savons plus faire la différence entre la coque de la noix et la chair, et nous prenons trop souvent la chair pour la coque et vice versa. Et mon image est parfaitement portée par le film, puisque la « manager » du complexe d'appartements de luxe où l'héroïne Betty échoue en débarquant à Los Angeles, dans l'appartement de sa tante Ruth, s'appelle Mrs Lenoix, surnommée Coco (probablement l'abréviation de coconut). Et tout le film est construit sur cette image de coque et de chair, de contenant et de contenu.

Dans la séquence du début du film qui, de nuit, présente la femme brune dans la voiture conduite par deux hommes, les « flashbacks ( ?) » de « joy-riders », de jeunes en goguette dans deux voitures folles qui font la course, sont-ils de vrais flashbacks de la mémoire de cette femme, surtout que la lumière y est nettement plus vive, certainement pas nocturne ? Et quand cette femme est menacée d'une arme par les hommes, et que le flashback devient, dans l'obscurité de la nuit, deux voitures qui font la course dans les rues sombres des coteaux d'Hollywood, et que ces deux voitures percutent celle où est la femme, tuant les deux tueurs qui apparaissent comme très professionnels, sauvant ainsi la femme d'une mort certaine, on se demande, du fait du montage rapide, des jeux de luminosité et de l'enchaînement des faits, si la femme n'a pas transformé sa mémoire, son flashback, en une arme encore plus terrible que l'arme à feu dont elle est menacée. Sa perte de mémoire subséquente n'en est alors que normale : elle a vidé sa mémoire, son passé, donc son être, de toute la force qu'ils contenaient pour se libérer d'une menace présente. Il ne lui reste plus alors que le vide : son revolver mnémonique est vide. Il n'a plus de cartouches. Elle est devenue amnésique.

Et cela deviendra, dans notre mémoire, quand à la fin du film les situations se seront complètement renversées, et que nous retrouverons exactement la même scène avec non plus la brune qui est devenue Rita et finalement Camilla, mais la blonde qui nous est introduite, peu après la scène dont nous venons juste de parler, comme étant Betty et qui deviendra Diane, nous nous attendons à une fin aussi tragique, bien que nous n'ayons pas les flashbacks des « joy-riders », et nous avons une surprise qui fait descendre la blonde de la voiture, être accueillie par la brune qui l'emmène à travers un jardin merveilleux jusqu'à la piscine et la villa du réalisateur qui faisait les auditions musicales dont nous avons parlé. Le renversement est tellement total, la brune a tellement bien retrouvé sa mémoire et son être, la blonde a tellement bien perdu son identité et tout sens de la réalité, ce qui l'amènera à se suicider, que nous nous demandons si cette séquence qui a l'air pourtant si réelle, n'est

pas, du fait de son montage qui en fait comme non pas des flashbacks, car c'est trop lent, mais comme un voyage imaginaire (dans la tête de la blonde qui vient de perdre son grand amour, la brune qui l'a plaquée), un voyage dans cette tête qu'elle va faire exploser d'une balle de revolver. On reconnaît la scène et donc on lui donne de la réalité. David Lynch nous y a préparé par l'appel de la brune pour inviter la blonde à honorer la voiture qu'elle lui a envoyée pour l'amener à une fête qui, dans la séquence suivante, apparaît comme l'annonce du mariage entre la brune et le réalisateur. Mais le dénouement, le retour à la situation d'avant cet appel téléphonique – ce qui fait de cette deuxième balade en voiture comme une parenthèse, et donc un épisode qui peut être imaginé ou rêvé par la blonde - et une panique qui amène la blonde à se suicider, nous font penser que la réalité n'est en fait que l'imaginaire et que cet imaginaire cause le suicide. Cette fois la blonde (et non plus la brune) a libéré son imaginaire qui est comme une mémoire de l'avenir et cet imaginaire devient une arme contre elle, une arme qu'elle vide, d'un doigt pressé sur la gâchette, dans sa propre tête.

Résumons-nous.

Situation UN : la brune dans la voiture appelle à elle ses souvenirs de jeunes gens faisant la course en voiture (écho de la séquence d'avant le titre sur les années 60) pour se défendre contre la réalité présente et détruire ainsi les hommes qui la menacent. Le revolver de la mémoire une fois vidé, la brune est amnésique.

Situation DEUX : la blonde, à qui la brune propose une voiture pour répondre à son invitation, imagine l'avenir, ce qu'est cette invitation, l'annonce d'un mariage entre la brune, que la blonde perd (une deuxième fois puisque la brune vient de la plaquer), et le réalisateur, et cette imagination de l'avenir devient le revolver qu'elle plaque contre son crâne et qu'elle vide dans son cerveau, entraînant la mort.

Indéniablement, la technique du récit qui consiste à utiliser en quasi-ouverture et en quasi-clôture la même scène est courante. On doit citer *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino. Mais il y a une différence majeure qui montre l'originalité de David Lynch. Tarantino nous donne en final la scène qui a ouvert le film. Mais le sens en est changé par la mémoire que le spectateur a du film. Le récit a donc changé le sens de la scène. La scène se charge du sens qui vient du reste du film. Mais les personnages et la situation sont exactement les mêmes. David Lynch utilise la même situation mais la femme brune est devenue la femme blonde et le film charge ce changement d'un sens important. Ce changement de personnage est essentiel car il insiste sur une évolution de la situation, une transformation de la situation comme nous l'avons montré.

David Lynch joue avec nous à des jeux de mémoire et d'imaginaire qui sont autant d'armes contre nous-mêmes. Mais il le fait avec des moyens classiques : montage, dont le sens est ambigu, jeux de lumières et de couleurs, texte en superposition aux actes montrés, etc...

Mais que cachent ces jeux-là ? Ils cachent le caractère sordide de la société humaine.

Pour découvrir ces jeux nous devons poser la question : quelle est l'actrice que le réalisateur écarte de sa distribution au profit d'une artiste qui lui est imposée ? On ne sait rien de cette artiste écartée, mais on sait tout de celle qui est imposée. Elle est blonde et elle a le faciès et le look de la blonde du film. La brune qui doit être éliminée dans la première scène de la voiture et qui est récupérée par la blonde dans l'appartement de sa tante où cette brune devenue amnésique s'est réfugiée, est symboliquement éliminée dans un show dans le show. Après leur première nuit d'amour, la brune se réveille et, en fausse blonde portant

une perruque, entraîne la blonde dans un théâtre où une brune qui chante une sorte de blues langoureux intitulé *Silencio* après une démonstration que la musique que nous sert ce théâtre n'est qu'illusion préenregistrée sur une bande, meurt. Cette brune est habillée, comme la brune du film, de rouge avec fort maquillage rouge, et est emportée derrière la scène, alors que sa chanson continue, préenregistrée, par un maître de cérémonie habillé en rouge, et le tout dans des flashes de couleur bleue. On remarque l'illusion sur laquelle David Lynch insiste lourdement que ce que nous entendons, et donc ce que nous voyons ne sont que des apparences trompeuses. Nous y reviendrons. C'est à ce moment-là que la blonde prend son sac et découvre une boîte bleue dont le trou de la clé est triangulaire et nous fait penser à la clé triangulaire bleue que la brune avait trouvée dans son sac lorsqu'elle s'était réveillée chez la tante de la blonde et que la blonde l'avait incitée à ouvrir ce sac pour découvrir son identité. Le retour à l'appartement de la tante les amène à prendre cette clé et à ouvrir la boite bleue. Et les deux femmes disparaissent à la surprise totale de la tante qui vient de rentrer et cherche en vain sa nièce. On apprendra dans la scène de l'annonce des fiançailles que la tante est morte et qu'elle a légué son argent à sa nièce pour qu'elle devienne une star et que celle-ci a bénéficié de l'aide de la brune pour trouver des petits rôles.

On en arrive alors à penser que c'est la brune que le réalisateur doit éliminer au profit de la blonde. Mais le final fait penser que c'est l'inverse qui aurait pu se passer ou qui s'est vraiment passé. On ne peut pas décider réellement ce qui est réalité et ce qui est rêve, imaginaire, jalousie, passion, etc.

C'est cette ambiguïté que recherche David Lynch, car elle lui permet alors de décrire les pratiques d'Hollywood où des groupes de pression, pour des raisons occultes, imposent des choix artistiques qui n'ont rien à voir avec l'art lui-même mais qui ont tout à voir avec les intérêts de groupes que nous ne connaissons pas vraiment. A part que l'élimination de la brune ait vraiment été un assassinat commandité par la blonde, comme une scène nous l'indique, pour venger la trahison amoureuse de cette brune qui préfère le réalisateur à la blonde, ou pour éliminer la rivale dans le film projeté. On ne peut pas savoir laquelle des deux motivations est la bonne. Il n'en reste pas moins que cela est sordide et que le tueur pressenti nous a été montré en pleine action, certes professionnel mais maladroit, ce qui l'amène à tuer sa victime désignée mais en plus une secrétaire du bureau voisin, un homme de ménage et son aspirateur (sic). Seule scène grotesque et humoristique sur les tueurs professionnels.

On voit donc alors que le jeu sur le rouge (qui représente la brune) et le bleu (qui représente la blonde) est aussi l'utilisation du bleu comme clé de passage de la réalité superficielle à une autre réalité plus profonde qui est de l'ordre du souvenir, de l'imaginaire, du désir, de la pulsion, le tout étant peut-être la vraie réalité, et qui est profondément sordide. On retrouve là la symbolique du bleu de *Blue Velvet*.

Et c'est là que nous entrons d'emblée dans une autre réalité, une réalité virtuelle qui est peut-être la réalité sous-jacente cachée et sordide de la réalité brillante de la surface, ou qui est une réalité virtuelle que l'on imagine et dans laquelle on se projette. C'est là aussi que nous rencontrons le public nouveau qui vit depuis vingt ans dans cette réalité virtuelle en plein développement rapide.

Qu'est donc cette réalité virtuelle ?

Un monde créé de toute pièce par des machines informatiques au service de l'imaginaire d'un utilisateur qui projette dans ce monde virtuel ses phantasmes, ses

pulsions, ses désirs, qui sont a priori des pulsions et des désirs sordides. C'est là aussi que nous retrouvons une recherche menée par ailleurs sur la psychologie de l'utilisateur de cette réalité virtuelle. Cet utilisateur est un Dieu créateur qui crée un décor, des personnages, des actions et aventures et se coule dans une « personna » virtuelle qu'il assume comme sa personne réelle dans cet univers virtuel. Il a le pouvoir absolu. Il ne connaît plus d'autorité, la célèbre Autorité (sociale, culturelle ou autre) de Lacan, et sa personnalité se réduit à ne plus être qu'un binôme entre le moi du plaisir et l'autre des besoins et des pulsions. Son Idéal du moi en devient alors purement virtuel (une « personna ») qui ne contrôle plus la voie du développement du moi prenant en compte la réalité de l'Autorité sociale et culturelle, mais est totalement contrôlé par les pulsions les plus profondes, les désirs les plus primaires, le désir de plaisir ou *libido* et Eros et la pulsion de mort ou Thanatos. Dans ce monde virtuel on ne connaît plus que l'amour possessif et impérialiste pour ne pas dire cannibale, d'une part, et la mort que l'on inflige ou que l'on s'inflige. Et cela est mis en parallèle avec les magouilles sociales du monde du cinéma. La société est ainsi réduite à un être schématique qui n'a plus de projet constructif mais ne connaît que des ambitions cannibales et meurtrières. La société est gouvernée par les pulsions les plus primaires et profondes des hommes. La *libido* dans cette société n'est qu'un moyen de contrôler et de dominer. Thanatos n'est qu'un moyen d'imposer ce contrôle et cette domination ou d'éliminer ceux qui les refusent. On peut même aller jusqu'à l'épure de dire que la société réelle dans laquelle nous vivons est gouvernée par une *libido* thanatique, un désir d'amour qui ne mène qu'à la mort infligée, une psychose sociale généralisée.

On voit alors l'originalité de David Lynch. Il prend un thème banal, qui a été traité des centaines de fois dans le cinéma depuis son origine : les rivalités entre stars et starlettes du cinéma (voir le dernier roman, *The Last Tycoon*, de F. Scott Fitzgerald sur le sujet). Il prend un autre thème banal qui lui aussi a été traité des centaines de fois : le rôle de la violence dans les rapports humains d'une société gouvernée par le crime et l'argent (tous les deux bien positionnés dans les images du film). Et, par le montage, par le récit, par des changements de personnalité qui tiennent du jeu des *personnae* virtuelles de la réalité virtuelle, il nous enferme dans un univers où nous ne savons plus ce qui est réalité et ce qui est virtualité. Il explore donc la personnalité humaine qui se laisse emporter par cette réalité virtuelle et qui en devient un fétu de paille dans une tempête. On croit avoir le contrôle total des situations que l'on crée alors même que l'on est totalement contrôlé par les situations ainsi créées et par l'outil qui rend cela possible. On peut ainsi zapper d'une situation à une autre, d'une *personna* à une autre, d'un temps à un autre, et ne jamais sortir de ce maelström psychotique qui en résulte.

David Lynch est aux antipodes donc de Tarantino car il nous parle d'une société en gestation, d'un homme en gestation, d'un univers en gestation où réalité et virtualité seront intimement liées pour ne plus être qu'un carcan, un joug que nous ne saurons plus en aucune façon arrêter ou simplement réguler. Le monde dans lequel nous vivons et que nous croyons contrôler, nous domine et nous manipule de cent façons par les groupes de pression virtuels, et pourtant réels, qui investissent nos désirs et pulsions tout aussi virtuels et réels à la fois. On ne peut plus voir la ligne de démarcation entre le réel et le virtuel. Le bleu envahit l'image, l'écran, la vie, et nous ne sommes plus que des bêtes attirées par les oripeaux rouges que l'on agite devant nous et par les échappatoires bleus que nous agitons devant nos propres yeux.

Tout est donc conventionnel et traditionnel dans ce film, que ce soit au sens le plus large du cinéma hollywoodien ou de la société disons capitaliste animée par le crime, que ce soit au niveau des techniques du récit ou du montage, et tout est régénération de ce conventionnel en un discours qui dépasse la réalité pour se perdre dans la virtualité, et cela est encore un discours sur une évolution réelle de la société. Ici David Lynch tient un discours réel sur la phase actuelle de développement de la société gouvernée par la circulation sauvage de l'information et de ses techniques, mais un discours artistique et non théorique, un discours qui nous plonge dans un monde de l'imaginaire qui n'est qu'un reflet du psychotisme de cette société. L'innovation est dans le discours qui émerge du film et non dans les moyens employés pour construire ce discours.

## IV. Retour au théâtre : sur le *Romeo and Juliet* de Shakespeare et sur *En attendant Godot* de Beckett ; Mesguich et *Bérénice*, ou les racines du sens dramatique

Nous finirons avec Mesguich dans cette partie qui sera un parcours à travers vingt-cinq ans de pratique du spectacle vivant.

Nous rencontrons d'abord la régénération par le retour à l'authenticité de l'oeuvre. Il s'agit là d'une régénération pour le public qui a intégré une tradition de lecture et de réception de certaines œuvres relues et remises en forme à un moment ou un autre de l'histoire. C'est dans le domaine de l'art musical que cela est le plus clair. Wolfgang Unger et ses artistes de Leipzig ont présenté en 1997 au Festival de La Chaise-Dieu *La Passion selon Saint Jean* de Johann Sebastian Bach. Cette œuvre majestueuse, très proche de l'Evangile selon Saint Jean, reflète la position politique de Jean qui accuse clairement les grands prêtres juifs du temple et les foules juives d'être responsables de la mise à mort de Jésus. Cela a traditionnellement été interprété comme antisémite. D'abord on voit mal comment Jean en son temps ne pouvait pas porter cette accusation. On voit mal ensuite comment la chrétienté pendant des siècles ne pouvait pas assumer cette position. Le problème qui se pose est de savoir si l'œuvre de Bach, fidèle à son modèle, est antisémite. Les artistes de Wolfgang Unger répondent que oui et donc essaient de corriger cet antisémitisme en ajoutant en final la repentance du Pape Jean XXIII sur la question. C'est une façon de corriger une tradition de lecture par une manipulation de l'œuvre non pas par une relecture musicale mais par un rajout correctif sémantique. Cette procédure de la correction du texte en fonction le plus souvent de critères politiquement ou culturellement corrects, c'est-à-dire conformes à une vision dominante du moment, s'emploie de plus en plus dans le théâtre. On ne joue plus Shakespeare, mais on joue des pièces adaptées de Shakespeare pour donner davantage de concision et de vigueur au texte que l'on considère comme trop long ou trop mou. Dans les années soixante, les éditions scolaires de *Romeo and Juliet*, en Angleterre, supprimaient une portion de la scène d'ouverture, la portion grivoise, comme pour suivre l'adage anglais : « We are English, no sex please. » Certains metteurs en scène ne prennent même pas la précaution de dire que la pièce qu'ils présentent est « d'après » Shakespeare. Le *Romeo and Juliet* de Zefirelli est typique à ce niveau-là : suppression par exemple des passages grivois de la scène d'ouverture. On régénère l'œuvre en la portant à l'écran, mais on lui impose le rythme vif du cinéma et on en profite pour couper certains passages qui pourraient nuire à la large diffusion du film au public familial,

jeune et scolaire. Pour en revenir à Bach, corriger un trait traditionnellement lu dans une œuvre musicale en ajoutant un correctif final est relativement rare.

Je pose cependant la question de savoir si cela est justifié et si une autre façon de lire l'œuvre musicale dont nous parlons ne permettrait pas de « corriger » ce défaut, en fait un retour à l'interprétation de l'œuvre ne révélerait-il pas que cette œuvre a été lue comme antisémite par d'autres que le compositeur ?

C'est la lecture musicale que nous a proposée Paul McCreesh en 2000 au même Festival de La Chaise-Dieu. Le chœur, selon qu'il est celui des grands prêtres juifs ou celui de la foule juive, est traité musicalement de façon différente. Quand il s'agit des grands prêtres la musique reflète la servitude, la servilité et même l'attitude veule de ces grands prêtres face à Ponce Pilate qui a le vrai pouvoir. La lecture musicale les montre donc soumis et incapables de justice car ils veulent sauver leurs privilèges devant le pouvoir politique et militaire qui pourrait les remettre en question, y compris dans leur propre vie. Ils veulent détruire Jésus qui a le pouvoir de déclencher une révolution pour sauver leur ordre établi qui n'est qu'un ordre de soumission. Par contre quand il s'agit de la foule Paul McCreesh nous donne une foule en délire, un phénomène de foule justement qui échappe à la raison. Ces relectures purement musicales, sans changer une note ou un mot, mais en changeant l'interprétation musicale, change par là-même l'interprétation sémantique et enrichit l'œuvre d'une lecture nouvelle. Il s'agit là d'une régénération d'une œuvre par un retour à l'œuvre qui la purge d'une lecture traditionnelle. Mais ce qui est régénéré c'est la lecture de l'œuvre par le public et c'est bien là l'objectif de l'artiste : purger le public d'une lecture traditionnelle limitée et aliénante.

C'est là que la *Madeleine aux Pieds du Christ* d'Antonio Caldara produite par Guy Ramona pour le Festival de La Chaise-Dieu en 2001 manque cet objectif. La saisie de cette œuvre d'un point de vue anticlérical moderne, et qui la réduit à être de la propagande pour les institutions religieuses de filles et de femmes, manque une interprétation beaucoup plus riche si on en revient à la lecture du texte du livret dans son contexte de l'époque : nous avons alors une confrontation de deux visions des femmes, la vision asservie et « non-rédemptée » des protestants et la vision « rédemptée » et donc libérée des catholiques. Cette œuvre devient alors une étape dans la libération de la femme dans le domaine de la vision culturelle et musicale que l'on en donne en son temps, et cela fait de cette œuvre une œuvre moderniste qui rompt avec une tradition de vision, qui d'ailleurs avait condamné cette œuvre à trois siècles d'oubli.

On a donc là l'opposition entre deux régénérations : la régénération par l'adaptation (coupes ou rajouts dans l'œuvre pour satisfaire une vision moderne) et la régénération par le retour à l'œuvre elle-même et un travail de relecture qui cherche dans l'œuvre les éléments modernistes et donc avant-gardistes pour son époque.

Le théâtre cependant permet des relectures tout à fait différentes. Le metteur en scène et le décorateur ou scénariste peuvent ajouter à l'œuvre un décor, un rythme, une mise en scène, une mise en corps et en voix qui changent la valeur de l'œuvre. C'est sur cette façon de travailler que je vais maintenant insister.

Lorsque le Théâtre de (La Métaphore) et le Festival de Lille proposent en 1994 l'adaptation de *Romeo and Juliet* par le Khan Théâtre israélien jouant les Capulets et le Théâtre Al-Kasaba palestinien jouant les Montagues, on a un changement total du sens sans avoir à changer un seul mot. On nous transporte dans le conflit israélo-palestinien dans les années d'espoir qui ont suivi la première Intifada et les accords d'Oslo. Le metteur en scène

pousse un tout petit peu plus loin en « modifiant » une scène qui est traditionnellement vue comme Tybalt tué par Roméo, donc par l'épée de Roméo, en Tybalt s'empalant, dans le cours de la bataille avec Roméo, sur sa propre épée. On voit alors que la provocation israélienne qui mène à la mort de Mercutio enclenche un processus de justice vengeresse mais qui apparaît par la modification dont je parle comme un suicide des Israéliens. Le sens devient alors que les Israéliens en refusant la paix et la constitution d'un état palestinien commettent un suicide qui signifie à terme leur propre mort. On voit alors qu'en 1994 cette production, spécialement faite pour le Festival de Lille est prophétique de la deuxième Intifada. Chaque refus des Israéliens d'un état palestinien propre, chaque refus de l'évacuation des terres palestiniennes, du retour des réfugiés, etc, entraînent une réaction palestinienne qui n'est que le suicide des Israéliens face à une nécessité, une obligation et même un devoir historique de justice. Le texte de Shakespeare n'a en rien été changé. Simplement les décisions du metteur en scène, la mise en scène donnent un sens nouveau.

Restons sur *Romeo and Juliet*. La mise en scène de Stéphane Verrue pour La Rose des Vents de Villeneuve-d'Ascq en 1994, qui conserve les costumes renaissance pour les Montagues et habille les Capulets en motards bardés de cuir et de clous, projette une vision possible dans cette pièce, un transfert possible vers le monde moderne et les conflits « communautaristes » de l'époque entre jeunes des beaux quartiers et jeunes loubards ou durs des quartiers populaires, mais ne va pas jusqu'au bout de cette interprétation car elle trahit quelque part le texte : les deux familles sont des familles nobles et le principe sur lequel se construit le conflit est la *signoria* de l'Italie Renaissance, les allégeances de tous les membres d'une famille envers cette famille. Il n'y a pas lutte dans le texte entre bourgeois et prolos (une interprétation de *Romeo and Juliet* par Dominique Touzé en Auvergne en 1997 propose une réécriture en un amour entre un enfant de mineur et un enfant de maître de mine), entre riches et pauvres, entre quartiers bourgeois et quartiers déshérités, entre jeunes fortunés et jeunes rejetés. Le résultat est alors un peu décevant car le texte ne se prête pas à cette adaptation qui apparaît comme une trahison, et les loubards cloutés et encuirés sont un anachronisme.

Toute autre est l'adaptation cinématographique avec *Romeo and Juliet* de 1996 avec Leonardo di Caprio. On oppose bien deux familles, deux clans riches – et donc égaux – de la société de Los Angeles (ville fictive de Verona à Los Angeles) et leurs enfants. On a donc bien le schéma de Shakespeare. D'un côté des jeunes très catholiques et s'habillant selon la tradition moyenne, normale, courante. De l'autre des jeunes dont le christianisme est moins affirmé et qui s'habillent en cuir clouté. On retrouve alors ainsi l'opposition de deux cultures. Cela permet de mettre en valeur le rôle de l'Etat qui n'est plus un simple rôle de justice comme dans la pièce de Shakespeare, mais en renforçant terriblement l'appareil policier, avec voitures, policiers et hélicoptères, on donne à voir que l'on est dans une société qui permet toutes les aventures mais dont l'état a d'abord et avant tout un rôle répressif. On est passé d'une société féodale de la Renaissance à une société libérale répressive du vingtième siècle. Et on insiste sur le caractère particulier de Mercutio qui n'est membre d'aucune des deux familles, d'aucun des deux clans, en le faisant noir et avec un jeu fort sur son goût pour le travestisme qui le fait apparaître comme pouvant être lu comme gay, ce qui alors donne à la relation entre Roméo et Mercutio une dimension plus moderniste à nouveau, une dimension sensuelle ou même érotique.

Pour conclure ce panorama on pourrait citer l'utilisation de *Romeo and Juliet* dans le film *Shakespeare in Love* en 1998. Ici l'utilisation de *Romeo and Juliet* est censée montrer

comment l'inspiration de Shakespeare venait de la vie réelle, que c'est l'impossibilité de Shakespeare d'aimer une femme de la noblesse qui le mène à écrire cette pièce. De plus cette pièce dans le film permet d'explorer les dilemmes de la créativité d'un auteur dramatique qui ne peut pas utiliser d'actrices pour ses personnages féminins et le film invente l'utilisation d'une telle femme, de la femme noble que Shakespeare voudrait conquérir, dans la pièce, pour la Reine Elizabeth. Ici on en revient au problème des femmes dans le théâtre shakespearien pour mieux révéler la société élisabéthaine. La pièce en tant que telle n'est pas modifiée, mais elle sert de révélateur à un discours et une intrigue beaucoup plus vastes. Ici nous avons une régénération par déplacement à la fois dramatique et sémantique, par l'utilisation de la pièce comme un accessoire (essentiel bien sûr) de l'intrigue beaucoup plus vaste du film.

Toujours dans cette même perspective nous trouvons l'extraordinaire adaptation de *Don Giovanni* par Jean-Claude Malgoire pour l'Opéra de Lille dans le cadre de la trilogie Mozart-Da Ponte en 1994-1995. L'opéra est entièrement situé dans la nuit avec une mise en scène, des costumes et des éclairages qui créent une atmosphère nocturne dominée par les gris, les violets sombres, etc. La seule scène qui échappe à cette nuit, c'est la dernière, celle du châtiment. Don Giovanni est alors emporté vers le soleil levant dans le ciel par une traînée de sang en velours rouge écarlate. Rien dans la musique, rien dans le texte n'a été modifié. Mais la seule mise en scène impose une lecture de Don Giovanni comme un vampire nocturne qui brûle en final dans le soleil du matin. Régénération pour un public moderne qui lit *Don Giovanni* comme un épisode supplémentaire de *Dracula* ou mieux encore des *Vampire Chronicles* d'Anne Rice. On notera que cela est en parfait accord avec l'expurgation de la pensée libertine, libérale et progressiste de Don Giovanni quand on le compare au Don Juan de Molière. Mozart avait ainsi réduit Don Giovanni à une représentation de lui-même en libertin au seul niveau des conquêtes, parfois définitivement forcées, féminines qu'il fait en révolte et en châtiment (qui du père et du fils est vraiment châtié ?) devant son père, le Commandeur, représentation de l'autorité paternelle suprême. On remarquera que le changement de mise en scène qui fait mourir Don Giovanni dans le soleil du matin et non dans les flammes de l'enfer change aussi la valeur de ce Commandeur qui devient un représentant de la justice solaire donc quelque part divine et kantienne et non plus de la justice diabolique – et donc divine – mais totalement féodale. Le modernisme de Mozart qui annonce les évolutions énormes que la Révolution Française apportera en Europe par un dépassement du féodalisme, est poussé un peu plus loin par Malgoire pour en faire une sorte d'allégorie vampiresque de la punition des forces de l'ombre, de la nuit, du mal dans l'humanité et quelque part par une justice humaine qui trône en gloire dans le ciel.

Mais avant d'aborder *Bérénice*, j'aimerais montrer comment la créativité du metteur en scène peut parfois rencontrer des obstacles qui lui coupent les ailes. J'aimerais parler de la mise en scène de *Ah ! les beaux jours !* de Beckett par Gildas Bourdet pour la Salamandre dans les années 80, dans ce que l'on a appelé l'ère Mitterrand. A Lille, dont le maire est Pierre Mauroy qui a été Premier Ministre pendant quatre ans, Gildas Bourdet veut monter cette pièce qui représente la fin du monde, ou plutôt le monde après le cataclysme final, dans un décor entièrement rose, en métaphore de la société socialiste qu'il égalise donc avec ce cataclysme final. On imagine les levées de boucliers. Mais le principal problème vint de l'ayant-droit principal de Beckett, à savoir Monsieur Lindon. Cet ayant-droit, connu pour son extrême autoritarisme concernant l'œuvre de Samuel Beckett, interdit

le rose. Gildas Bourdet a alors drapé tout son décor en gris, ce qui fut accepté, et a bien sûr fait monter les journalistes sur la scène pour lever un coin du drapage et leur montrer ce que cela aurait pu, aurait dû être. Le créateur a donc été limité. Le public a donc été privé de l'interprétation initiale du créateur. Et le théâtre n'y a rien gagné. D'ailleurs les autres forces d'opposition à ce rose y ont-elles gagné quoi que ce soit ? Ces problèmes de limitation de la créativité sont importants.

Prenons le cas de la mise en scène de *En attendant Godot* de Beckett par Bruno Boussagol pour être joué dans le cadre du Festival d'Avignon il y a quelques années, mais avec des femmes. Cela venait juste d'être fait en Allemagne, sans que Monsieur Lindon n'ait pu l'interdire car le pouvoir de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, ainsi que ceux des ayant-droits sont nuls en pays de *copyright*, et donc pour l'essentiel hors de France. Cependant Monsieur Lindon intima l'ordre de ne pas jouer cette pièce à Avignon dans cette mise en scène féminine, et ce quelques jours avant la première. Bruno Boussagol alla en référer au Tribunal Administratif et gagna en arguant de l'investissement qui allait être spolié par l'annulation de la recette escomptée. Mais il perdit plus tard sur le fond et ne put jamais jouer cette adaptation après Avignon.

Limite évidente de la liberté de création au nom de la protection des droits des auteurs et des ayant-droits.

Mais un autre problème se pose dans ce cas : quel aurait été le sens de cette pièce pour hommes jouée par des femmes ? Y avait-il vraiment innovation ou simplement bricolage sémantique ? J'ai vu cette pièce montée par de nombreuses troupes de façon fort traditionnelle, donc avec des hommes. Je n'ai pas eu la chance de la voir avec des femmes. Mais je ne vois pas ce que cela peut changer dans le sens de la pièce. J'irai même jusqu'à dire que le sens ne peut guère en être modifié sinon de façon relativement marginale. Qu'attendent ces hommes ? Godot qui ne viendra pas. Que représente Godot dans la mise en scène traditionnelle ? La libération des hommes, une promesse de libération portée par l'histoire ou par la société, une libération qui apparaît comme à la fois mentale et sociale par cet homme tiré par un licou. Si nous avons des femmes, il s'agit de libération des femmes, et donc non plus d'une libération de la société dans son entier mais des femmes dans cette société qui elle-même n'est pas concernée. Si ces femmes attendent Godot, un nom qui résonne comme un nom d'homme, leur libération viendrait de l'homme. Mais c'est là qu'il faudrait voir le détail de la mise en scène pour savoir si ce Godot traditionnellement compris comme un homme ne peut pas être interprété comme une femme (sans correction des pronoms masculins de la troisième personne). La libération des femmes serait alors le fait de l'arrivée d'une femme. Il me semble qu'alors cette libération mettrait un accent fort sur la femme providentielle qui apporte la liberté, ce qui en retour nous fait voir ce Godot en version traditionnelle comme un homme providentiel, un nouveau Jésus, la célèbre seconde venue de ce Jésus qui libérera l'humanité de ses chaînes et de ses péchés. On voit alors que ce qui n'apparaissait que comme marginal peut avoir un sens beaucoup plus profond, une relecture beaucoup plus profonde de la pièce et de la libération, de l'attente de la libération que porte la pièce. On retrouve alors une allusion à ce *« second coming »* de Yeats, à la venue de l'Antéchrist plus que du Christ, à la venue de cette bête qui hurle dans les coulisses et qui grouille dans nos têtes. L'allusion à Yeats est naturelle pour Beckett, mais moins naturelle pour les Français qui ne connaissent pas Yeats. En d'autres termes, cette mise en scène pourrait, moyennant quelques explications (et probablement modifications du texte), ouvrir le public à une lecture plus irlandaise, ou

anglaise si on considère Yeats comme un poète du patrimoine anglais. C'est alors que l'on peut penser à T.S. Eliot et à son célèbre Prufock qui est aussi un poème de l'attente. La nouvelle mise en scène force le trait de l'attente qui est un élément essentiel de la culture chrétienne et catholique. Cela nous ouvre à une toute autre planète. Celle de l'Irlande et du dilemme des Irlandais qui attendent sans cesse leur libération en la rêvant, ou bien la vivent en partant loin de l'Irlande. Doit-on attendre la libération ou aller la chercher là où on croit qu'elle est ? C'est la problématique fort bien posée dans le film *Far and Away* de 1992 avec Tom Cruise et Nicole Kidman. Mieux vaut partir vers une liberté rêvée mais probablement en partie possible, même au prix de souffrances extrêmes, que d'attendre qu'elle vienne alors que le quotidien n'est qu'aliénation et souffrance. Et cela s'applique à la fois au paysan surexploité qu'est Tom Cruise dans le film qui veut gagner sa terre de liberté, la terre qui lui donnera liberté et indépendance, et à la fille de noble famille jouée par Nicole Kidman qui trouvera dans cette évasion la liberté de l'amour contre les mariages de convenance.

Pour conclure sur ce point, il est intéressant de dire qu'une mise en scène nouvelle et inattendue ouvre l'horizon interprétatif du public à des possibilités inattendues. Le résultat peut varier et est souvent maigre quand on se contente de projeter une vision moderniste dans le texte ou l'œuvre, tandis que le résultat est riche quand on en revient au texte et qu'on le met en porte-à-faux (et je préfère, et de loin, ce terme à celui de mise en abîme qui est devenu un terme de la langue de bois de certains critiques théâtraux) par rapport à une interprétation traditionnelle. Cela alors lui rend un sens qu'il contient, qu'il contenait et que la tradition avait oblitéré. Mais c'est au coup par coup que l'on peut et doit juger, jamais de façon absolue et a priori. Je ne citerai pas de mises en scènes qui trahissent vraiment le texte et l'oeuvre et qui donnent alors des résultats pour le moins médiocres. Mais je pense bien sûr à de telles tentatives qui sont trop nombreuses parfois et que l'on oublie ou veut oublier assez vite. C'est d'ailleurs, le plus souvent, le cas avec les suites dans le domaine du cinéma, suites qui sont assez généralement bien plus pauvres que les films originels. Il y a bien sûr des cas de parfaites réussites dans cette perspective. C'est aussi le cas de la plupart des *remakes* si chers à Hollywood. On ne peut pas vraiment refaire un film de génie. Le cinéma ne se prête que mal à des *remakes* qui ne fonctionnent pas comme des mises en scène nouvelles au théâtre. Cela n'empêche pas que certains *remakes* sont parfois excellents. Mais le cinéma ne se prête pas naturellement à ce jeu.

Venons-en finalement à *Bérénice* ou plutôt à la *Bérénice* de Daniel Mesguich. Elle fut présentée au théâtre de (La Métaphore) à Lille en 1995. A la différence de pratiquement toutes les productions que Mesguich a faites dans sa vie professionnelle, il évite la surcharge baroque et rococo de la scène, du décor, des costumes et des éclairages. Il cherche l'épure car il cherche la dimension pour lui essentielle de Racine, à savoir le langage. Sa première innovation est donc d'en revenir à la pureté de l'alexandrin racinien comme une musique et rien d'autre. Musique dans la rythmique de l'alexandrin fondée sur la structure numérique enchâssée de quatre groupes de trois pieds avec rimes en fin d'alexandrin et rime interne très souvent, ce qui peut ainsi couper l'alexandrin de douze pieds en deux demi-alexandrins de six pieds. Musique dans les sonorités de la langue à condition d'en revenir à la prononciation du temps de Racine. On a alors une musique consonantique et une musique vocalique qui s'associent pour donner une musique phonologique propre à la langue de Racine. Mais Racine va plus loin encore dans son travail au niveau de la musique du texte. Les mots, comme d'ailleurs dans Shakespeare,

portent en eux des musiques sémantiques. Les sens se font écho en similitude ou en contraste. Et c'est cette musique que Mesguich recrée, retrouve par le travail de mise en voix.

S'il n'avait fait que cela, il aurait donné un concert. Or il a donné une pièce de théâtre. Pour cela il analyse le contenu dramatique de la pièce et en conclut que cette pièce ne contient rien. Il ne s'y passe rien ou presque et le nœud dramatique ou même tragique est que les hommes et les femmes politiques n'ont pas droit à l'amour. Ainsi Bérénice doit partir parce qu'elle aime Titus et Titus doit la laisser partir parce qu'il l'aime. L'amour est impossible pour ces rois et reines et donc le tragique vient de ce fait même. La séparation est donc inscrite dans leur statut de souverains. Quand dans une pièce le nœud tragique est à ce point abstrait et le déroulement de la pièce est à ce point sans action, puisqu'il ne se passe rien, comment rendre les ressorts sentimentaux, les péripéties sentimentales, les drames intérieurs et purement psychologiques de ces êtres qui s'aiment sans qu'aucune action ne vienne soutenir ces déroulements sentimentaux ? Mesguich opte alors pour une mise en corps et mise en voix de ces sentiments. Les corps et les voix dans des hauts et des bas, des montées et des descentes, des soubresauts ou des arrêts sur images vont exprimer la situation tragique de ces amants qui n'ont pas le droit de s'aimer de par leur statut de souverains. On a donc alors une musique linguistique qui coule avec le texte et qui trouve un écho, au niveau des corps et des voix, dans les montées et descentes, soubresauts ou arrêts momentanés du flux musical ou du flux gestuel sobre qui sont là pour visualiser, pour l'œil et pour l'oreille, un nœud gordien dans la tragédie sentimentale. Il est sûr que si ces amants refusaient la loi du pouvoir politique qu'ils portent, cela entraînerait des conséquences totalement funeste : morts ou mises à mort.

On a donc là un Daniel Mesguich qui rétablit toute la force du verbe racinien dans sa musique aux divers niveaux linguistiques du texte et qui projette cette musique sonore ou sémantique dans l'espace de la scène par les mouvements ou les gels de mouvements ou les erratismes des mouvements des corps et des voix pour donner à voir et à entendre les moments tragiques du conflit entre les sentiments et les obligations politiques. Il donne alors une dimension visuelle et spatiale à une musique qui n'est que de l'ordre du sonore, voire, diraient certains, du temporel car la musique est entièrement rythmée et gouvernée par le temps, c'est-à-dire la mesure. Certes il a lourdement joué sur les sonorités phonologiques, consonantiques ou vocaliques, lexicales ou sémantiques de la matière linguistique comme si c'étaient des harmoniques de sons qui portent ou sont portés par la mesure musicale de la partition, et maintenant il projette cela dans l'espace de la scène qui a été vidée de pratiquement tout décor ou accessoires, pour que les gestes des acteurs deviennent à leur tour des harmoniques spatialisées de cette musique.

Il régénère donc une œuvre on ne peut plus traditionnelle et « classique » du théâtre français en en revenant à la matière brute du texte, en la purifiant par un retour à l'authenticité du 17ème siècle et en la démultipliant dans l'espace par la mise en corps de cette musique elle-même. Nous retrouvons là notre point de départ sur cette question. La meilleure régénération d'une œuvre traditionnelle est en définitive d'en revenir à l'œuvre elle-même et de la réexaminer dans sa pureté originelle. Le sens s'en retrouve alors renforcé et souvent revivifié. Le plaisir du spectateur en augmente d'autant plus qu'il entre dans une planète dont la logique est interne et non plus le résultat d'un raisonnement venu de l'extérieur et qui tire le sens de la pièce vers un sens qu'il peut porter mais que l'on y importe d'une certaine façon.

On comprend complètement ce travail quand on a l'occasion de comparer avec une mise en scène plus dans la tradition du théâtre classique français tel qu'on le joue depuis deux ou trois siècles. J'ai ainsi pu voir *Bajazet* du même Racine présenté par le Théâtre du Pélican à Clermont-Ferrand en décembre 2002. On souffre quand l'alexandrin est écorché, comme il le fut plusieurs fois par Dominique Touzé qui ne diphtongue pas toutes les voyelles diphtonguées qui comptent pour deux pieds et non un, quand les rimes finales et internes sont effacées et ne sonnent plus comme elles le devraient, à savoir comme un glas qui marque la mort des protagonistes qui osent comploter contre le sultan. Mais on souffre aussi quand on met en place un décor réaliste d'un vrai sérail alors que cela ne s'impose pas, que l'on pourrait avoir une épure de la limite infranchissable entre le monde des hommes et le monde des femmes, limite largement franchie par les comploteurs et les comploteuses. Plus encore, on souffre par des jeux plus ou moins érotiques des corps amoureux alors même que l'on est dans un monde où l'érotisme est entièrement caché, dissimulé, secret, de l'ordre de l'indicible et de l'immontrable. Si bien que le tragique qui ne peut vivre chez Racine que parce qu'il n'est jamais montré, devient un dramatique un peu mou et superficiel. De la tragédie de l'amour rendu impossible par les jeux politiques de la cour du sultan (on retrouve là un écho direct de *Bérénice*) et qui débouchera sur des mises à mort car il osera défier ces jeux politiques, on n'a plus qu'un mélodrame bourgeois du dix-neuvième siècle rendu exotique par le déplacement dans un sérail ancien. Ainsi la musique est écornée par un non-respect de la langue et le sens est amoché par une non-compréhension que Racine est une épure absolument aérienne, voire céleste, des passions et des intérêts de l'homme ou de la femme confrontés au pouvoir politique posé comme inaliénable et donc irréversible et irrévocable. Le tragique du « fatum » politique si fort chez Racine devient le mélo bourgeois de calculs et de complots qui après tout pourraient réussir car le « fatum » politique a été effacé au profit d'un simple jeu contradictoire d'intérêts. L'amour impossible de par ce « fatum » politique devient un jeu de liaisons sexuelles, érotiques, sensuelles et jouissives qui sous-tendent des cabales et des révolutions de couloir dignes de ces messieurs les gouvernants de nos républiques qui peuvent se payer quelques maîtresses s'ils le veulent à condition que cela reste discret (en France) ou totalement secret (dans le monde anglo-saxon).

On n'a donc pas enrichi Racine. On l'a amoindri car on nie le ressort tragique fondamental qu'est le « fatum » politique, si abstrait, que seule une musique (et la musique est nécessairement abstraite car seulement portée par la mesure et non par les fantasmes ou les désirs humains) de la voix, des mots, de la langue ou des corps peut rendre préhensible.

Là où on voit mal comment Corneille et son *Cid* pourraient vivre sans une mise en scène d'actions concrètes (comme le célèbre duel, même si la mise à mort à lieu plus loin), là où on ne voit pas du tout comment Molière et ses personnages comiques (tendant parfois au tragique) pourraient exister sans l'utilisation précise d'accessoires permettant des actions encore plus précise (comme la table dans *Tartuffe*), on ne peut même pas imaginer voir Racine être réduit à de tels artifices ou artéfacts. Le théâtre de Racine est un théâtre de l'âme alors que celui de Molière est un théâtre de la péripétie événementielle et celui de Corneille un théâtre de la confrontation physique des protagonistes.

## Conclusion

Toutes nos sociétés sont habitées, et parfois percluses (comme de rhumatismes), par des traditions. Mais toutes nos sociétés sont confrontées au développement des médias et de la communication médiatique. Or qui dit développement dans ce domaine pose nécessairement le dépassement de l'état atteint à chaque moment du processus. Les arts, et en premier lieu les arts dramatiques, sont partie intégrante de ce monde médiatique. Ils ne peuvent donc pas échapper au mouvement absolument perpétuel de dépassement de la tradition vers et par la nouveauté.

L'originalité de l'art, comme d'ailleurs de toute communication, c'est qu'il est confronté à deux dimensions de la tradition. La tradition dans l'œuvre et la tradition dans la conscience du public. On peut alors dépasser la tradition dans l'œuvre par une innovation artistique comme on peut dépasser la tradition dans la conscience du public par un retour à l'authenticité originelle ou un dépassement artistique. La valeur des résultats est variable.

Le développement moderne des metteurs en scène, des réalisateurs, des scénographes et autres fait que l'on privilégie le plus souvent l'innovation artistique par le dépassement de la tradition ou de l'authenticité historique aux dépens du retour à cette authenticité. Il se trouve cependant que depuis une vingtaine d'années le souci de l'authenticité devient de plus en plus fort et est une partie intégrante de la vie artistique mondiale. Cela entraîne le plus souvent des remises en cause de traditions dans le public qui a pris l'habitude de voir et entendre des œuvres anciennes selon certains canons qui n'ont parfois rien à voir avec la période qui a produit les dites œuvres et les artistes qui sont derrière ces créations. Et c'est là que l'innovation est la plus intéressante, quand elle est une innovation pour le public alors même qu'elle est une recherche d'authenticité pour les artistes. Cela est vieux comme le monde.

Les trois règles du théâtre classique français sont la production et le dépassement de toute une évolution artistique typiquement française et qui fut le résultat d'une longue bataille d'homogénéisation et de régularisation. *Le Cid* ne peut pas tenir en une journée car on se demande comment la bataille contre les Maures aurait été possible. La célèbre bataille d'*Hernani* n'est, entre autres, que le résultat de la remise en cause de ces trois règles. Le monde moderne n'a pas inventé la dialectique tradition-innovation. Mais la communication moderne et les médias modernes lui donnent une dimension universelle dans le monde et dans chaque société, engageant des millions de gens dans ce mouvement, et non plus une élite étroite. On n'a pas changé de problématique. On a simplement changé d'échelle d'application.

**Jacques COULARDEAU**
*Université de Perpignan*

## Bibliographie

* Jonathan Bresman, *The art of Star Wars*, Lucas Books, Los Angeles, 1999.
* Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, *50 ans de cinéma américain*, Nathan, Paris, 1991.
* Jean-Loup Passek, ed, *Dictionnaire du Cinéma*, Larousse, Paris, 1995.

**Bibliographie personnelle**

Pour comprendre un peu plus dans le détail l'approche qui est la mienne et qui se construit depuis bientôt dix ans, à partir d'une stylistique de Shakespeare (fondée sur une approche linguistique formelle) et d'une analyse cognitivo-didactique de la littérature fantastique multimédia et de l'Internet, pour déboucher sur ce qui est aujourd'hui une sémiologie des arts, il est bon de suivre les travaux qui ont permis cette genèse.

- «*Fantastic Multimedia Literature and the Teaching of English*, FIPLV et AIPASDL, Villeneuve d'Ascq et Roubaix, 1995 ; réédition in *3AM Magazine*, 3ammagazine.com, 2003, à paraître.
- « La psychologie de la femme battue et sa libération dans *Rose Madder* de Stephen King », article inédit, 1997.
- « Le vampire, du monstre mythique au héros fantastique », in *Rencontrer, assimiler, copier*, Max Vega-Ritter, ed, CRMLC, Université de Clermont Ferrand II Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1997.
- « The music of love or Juno's capriccios », in *Lectures d'une œuvre AS YOU LIKE IT de William Shakespeare*, Maurice Abiteboul, ed, Editions du temps, Paris, 1997.
- « In the Flowery Hands of Flamboyany Aphrodite », in *Lectures d'une œuvre VENUS AND ADONIS de William Shakespeare*, Maurice Abiteboul, ed, Editions du Temps, Paris, 1998.
- « Virtual Reality Modeling Language, Et si nous assistions au dépassement de Lacan et de Vygotski ? », in *Asp* n° 19-22, GERAS, Université de Bordeaux II, Bordeaux, 1999.
- « A Stylus on a Plotter or the Style of Plotting », in *Lectures d'une œuvre RICHARD III de William Shakespeare*, Maurice Abiteboul, ed, Editions du Temps, Paris, 1999.
- « Who is Grendel's mother », article inédit sur *Beowulf*, 1999.
- « The Triple Pillar of the World and the Triple Turned Whore », article inédit.sur *Antony and Cleopatra* par William Shakespeare, 2000.
- « Clive Barker's *The Hellbound Heart* : trespassing and transgressing the skindeep ambivalent confrontation of man vs/i.e. demon and demon vs/i.e. man, or the Happiness of Cruelty », article inédit, 2000.
- « Stephen King and the memory of history », article inédit, 2000.
- « L'Internet, ou le visuel structure le virtuel », in *Asp*, n° 27-30, GERAS, Université de Bordeaux II, Bordeaux, 2001.
- « Le silence à demi-mots, le cri à pleines notes : de l'art liturgique à l'art vidéo et cinématographique », in *Theâtres du Monde* n° 11, Maurice Abiteboul et Jean-Luc Bouisson, ed, ARIAS, Université d'Avignon, Avignon, 2001.
- « *The Plant* by Stephen King : a Metaphor of a Local Area Network », article inédit 2002.
- « Rêves et Cauchemars, les Créatures de la Nuit », in *Théâtres du Monde* n° 12, Maurice Abiteboul et Jean-Luc Bouisson, ed, ARIAS, Université d'Avignon, Avignon, 2002.
- « La mort grande organisatrice de la vie », in *Cercles* n° 6, Blaise Douglas, ed, Université de Rouen, Rouen, 2003.
- « Les sorcières sont parmi nous », in *Théâtres du Monde* n° 13, Maurice Abiteboul et Jean-Luc Bouisson, ed, ARIAS, Université d'Avignon, Avignon, 2003.

# *THEATRUM MUNDI* REVISITÉ[1]

Les quelques pages qui suivent s'inscrivent dans le prolongement direct d'une réflexion entamée voici plus de vingt ans déjà sur ce thème fondateur et séminal de toute la littérature occidentale, réflexion qui a connu dernièrement un tournant, à la suite d'une longue enquête sur l' « Idée » même de théâtre dans l'Europe baroque et classique, aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Je me propose ici d'examiner de plus près la décisive opposition qu'on constate, s'agissant de la notion de *theatrum mundi*, entre sa portée hier, et celle qu'elle connaît aujourd'hui. Par « hier » j'entends, en gros, les trois siècles à l'instant mentionnés, considérés non pas en France seulement (ce qui constitue une aberration), mais à l'échelle de toute l'Europe. Par « aujourd'hui », je n'ai pas en vue, *stricto sensu*, la valeur de la tournure « théâtre du monde » au XXIe siècle, ni même au XXe. On observe aisément, en effet, qu'elle est peu ou prou sortie de l'usage. Elle a, de nos jours, une connotation très « littéraire », elle ne se rencontre plus guère que sous la plume ou dans le discours de ceux qui, s'ils ne sont pas des « spécialistes », possèdent du moins une culture fortement marquée par l'Antiquité et / ou par les siècles qui s'étendent entre Renaissance et Lumières. On ne saurait pourtant affirmer que de nos jours l'expression n'est plus en rien prégnante.

Il y a là comme un paradoxe. Cette métaphore-mère, ce *topos* royal évoquent (au sens étymologique), mettent sous l'« œil de l'imagination » dont parlent les théoriciens des arts de mémoire une image à même d'être instantanément visualisée sur l'écran mental, une image à ce point suggestive, si « frappante » (cf. la très parlante formule de Cicéron : *percutere animum*[2]), qu'il n'est pas même besoin qu'elle trouve dans l'environnement spirituel ou culturel de notre temps un immédiat et solide point d'ancrage. La force d'attraction de cette image, son pouvoir de cristallisation dans l'imaginaire et dans la mémoire sont tels qu'elle perdure, lors même que tout authentique référent a disparu du champ du regard ou n'y figure plus de la façon la plus familière. Or, s'il demeure bien, de nos jours, des édifices appelés *théâtres*, peu nombreux, assurément, sont les spectateurs conscients, fût-ce de façon très diffuse, de la prodigieuse *densité* dont le terme *theatrum* et ses dérivés dans les langues vivantes ont été riches pendant de longs siècles.

Dans l'Antiquité, et même pendant toute l'ère qui précéda celle de l'imprimé, un esprit cultivé, passant devant *l'amphitheatrum* de sa ville, pouvait fort bien l'identifier à la structure même qu'il avait choisie pour support de toute sa technique mnémonique, de son « art de mémoire ». A l'âge classique, la première connotation venant à l'esprit de l'honnête homme entendant parler d'un théâtre n'était pas nécessairement celle d'un édifice consacré à l'art dramatique, encore moins la production d'un auteur de « comédies ». L'association d'idées qui s'opérait dans son esprit, tout comme pour le mot *Auteur* (que Furetière définit d'abord au sens de Dieu, de Cause Première), était peut-être plus souvent, en son principe,

1 Cette étude est une version remaniée de « Théâtre du monde et cyberculture », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschiste / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, XXVI, 1-2, 2002, p. 63 - 75.

2 *De Oratore*, II, 87.

spirituelle : « Nous avons été placés par Dieu dans ce monde comme dans un très vaste amphithéâtre, d'abord comme spectateurs, puis comme acteurs... », écrit François Baudouin en 1561[3] ; et John Donne : « The world is the theater that represents God, and everywhere every man may, nay, must see him » (Sermon XXIII, [1628]) ; et le Père Le Moyne, dans une « Lettre morale » de 1661 : « Le monde est un théâtre ouvert aux yeux des sages, / La scène en est diverse et de divers étages ».

S'agissant du *theatrum mundi* au « grand siècle », j'ai cru pouvoir proposer, il y a quelque vingt-cinq ans, le saisissant *auto sacramental* de Calderón, intitulé justement *El gran teatro del mundo* (vers 1633), comme paradigmatique. Le thème fondamental est, comme on sait, celui de l'homme en représention, dans une immense pièce tout entière écrite par Dieu, « distribuée » par lui, jouée devant lui. Cette donnée première peut être modulée en bien des façons. Chez Calderón, Dieu, tout à la fois Auteur, Spectateur et Juge, est secourable à ses acteurs, même si leur damnation ou leur salut, sur la « scène véritable » du Jugement Dernier, dépendent en fin de compte du libre arbitre dont il les a doués. Notamment en France, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, qui retient de l'augustinisme avant tout son versant sombre, l'accent est sur la culpabilité, la corruption. La créature humaine est en quelque sorte condamnée à la « comédie », au masque, au règne du faux et de l'illusion. Dans cette perspective, l'Auteur est caché, à l'instar même du *Deus absconditus* de la vision tragique des jansénistes. Il arrive certes que la littérature, celle des moralistes même, « invente » des héros, plaisants, tels ceux des *Caractères* de La Bruyère. Mais la toile de fond demeure celle du « naturalisme » augustinien, et le rire que le « théâtre du monde » suscite est grinçant. L'arrière-plan spirituel colore jusqu'à l'inspiration la plus satirique.

L'omniprésence et la toute-puissance de la « lecture » religieuse, voilà certainement ce que nous avons le plus grand mal à bien percevoir aujourd'hui. Dans l'Europe du XVIe siècle, et jusque dans celle du XVIIIe, la composante spirituelle de la notion est infiniment plus présente que notre culture moderne ne nous prépare à le pressentir. Naturellement, du début de la Renaissance jusqu'au plein éclat des Lumières, on note une sorte de dégradé. Il n'empêche. La « cosmographie théologique », qui considère toute chose dans l'Univers comme porteuse de la « signature » du Créateur, n'est en rien une conception du passé, même en plein « grand siècle ». Elle est organiquement solidaire de la scénographie cosmique du Moyen Âge (Le Moyne, on l'aura remarqué, parle encore des « étages » de la « scène »). Dans cette représentation, ce n'est pas du tout au monde sublunaire que se limite le théâtre. Le plus court, pour se faire une idée de cette « image du monde », est de se référer à la *Commedia* de Dante. On aurait bien tort, en effet, de penser que le « schéma » de l'univers de Dante soit définitivement dépassé au début de l'âge « moderne ». Non seulement il demeure bien en place dans la quasi totalité des ouvrages intitulés *Theatrum, Theater, Théâtre, Theatre, Theatro. Teatro* au XVIe siècle. Mais même dans un fragment comme le n° 99 du chapitre « De la cour » de La Bruyère – « Dans cent ans, le monde subsistera encore en son entier : ce sera le même théâtre et les mêmes décorations, ce ne seront plus les mêmes acteurs [...]. Quel fond à faire sur un personnage de comédie ! » -, dans lequel l'idée d'une comédie des masques, d'une comédie humaine, est bien présente, c'est cette représentation toute religieuse d'une scène de bout en bout *sub specie Dei* qui forme la toile de fond, mieux : le substrat, l'assise, de l'entière lecture du monde. Cette

3 Cité par Ann Blair, p. 158.

extraordinaire « remarque », dont j'ai proposé une analyse plus poussée ailleurs, atteste à merveille une concurrence, voire une sorte d'équilibre, entre deux lectures du *theatrum mundi* : l'une toute chrétienne (la source religieuse est en effet moins judéo-chrétienne que chrétienne), l'autre nettement plus profane (gardons-nous d'ailleurs d'oublier que la métaphore, le *topos* plongent aussi leur racine dans l'Antiquité païenne).

Au vrai, si la tournure est consacrée dès l'Antiquité, pour nous, qui œuvrons en historiens et à qui il appartient de reconstituer le cheminement, la « carrière » des idées dont se soutient la littérature, il vaudrait bien mieux parler de « théâtre de l'univers », au sens même dans lequel Jean Bodin entend son titre *Universae naturae theatrum*... (1596). Dans cette perspective, toute chose, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, atteste la puissance du Créateur, et toute chose doit conduire à l'Auteur. La cosmographie ptoléméenne, celle de Denys l'Aréopagite, fournit la structure de base : celle d'une série de cercles concentriques. D'innombrables fresques, sculptures, œuvres architecturales représentent Dieu *Pantocrator*, portant à bout de bras ce Tout clos, ou bien encore le tenant tout entier sous son regard. Derechef : ce qui sous-tend cette explication du cosmos est bien la hiérarchie des cercles selon le schéma de la *Commedia*. Pratiquement tous les ouvrages de cette époque qui portent dans leur titre la tournure même (ou une variante) de *theatrum mundi* renvoient à cette explication du monde par la spiritualité. Toujours ces titres si « laïques à première vue, comme ceux de Pierre Boaistuau *(Le Théâtre du monde...*, 1558), Jean-Jacques Boissard *(Theatrum vitae humanae...*, 1596), Jan de Leenheer *(Theatrum stultorum joco-serium, sive Mundus fatuus...*, 1669), Gomberville/Otto van Veen *(Le Théâtre moral de la vie humaine...*, 1672), font écho, très directement, à la doctrine chrétienne qui informe la trame de cette série d'ouvrages.

L'erreur, de plus en plus souvent commise, par anachronisme, par contamination, consiste à croire qu'il s'agit, en ces siècles si fortement marqués par la religion, de la « comédie humaine » au sens où pouvaient l'entendre des Anciens comme Lucien, Plaute ou Horace. Il ne s'agit pas non plus de la « comédie humaine » à la façon de Balzac, entreprise rivalisant avec celles des naturalistes, comme le laisse clairement entendre le célèbre « Avant-propos » (1842) de la fresque immense. Les « théâtres du monde » de l'âge classique sont tout entiers placés sous le signe de la *miseria* et de la *dignitas*. Derechef : mieux vaut désigner cette conception spirituelle si prégnante de « théâtre de l'univers ».

Cependant, le monde se révèle peu à peu dans son inépuisable diversité. Il ne cesse de se renouveler, grâce aux découvertes de tous ordres (songeons seulement aux explorations géographiques, anatomiques). Il apparaît comme le plus captivant des spectacles. Aussi bien, à la tournure « théâtre de l'univers », l'historien est tenté d'opposer celle de « spectacle du monde ». Sans jamais oublier, toutefois, qu'il s'agit toujours d'interprétations qui pendant longtemps coexistent : même dans la version toute religieuse du *topos* et du thème, la notion de spectacle est déjà bien présente, le lecteur est continûment convié à passer de la *cognitio mundi* et de la *cognitio sui* à la *cognitio Dei*, et donc à la contemplation de la Création et de son Auteur. L'anthropocentrisme progressant, si l'on s'intéresse à l' « archéologie du regard » (Foucault) sur la longue durée, on note que l'évolution est conforme à celle que Montaigne appelle de ses vœux, lorsqu'il estime que la véritable philosophie consiste, comme celle de Socrate, à « ramener la sagesse humaine » du ciel, « où elle per[d] son temps [...] pour la rendre à l'homme, où est sa plus juste et plus laborieuse besogne » *(Essais*, III, 12).

Surtout à partir du XVIe siècle, le grand Tout du théâtre de l'univers se fragmente.

Or, que constate-t-on ? C'est précisément à cette époque que paraissent, par centaines, dans l'Europe tout entière, des ouvrages qui se présentent, dès leur titre, comme un *Théâtre*. On aurait d'autant plus tort de croire à une simple mode que cette production se poursuit tout au long de trois siècles au moins, selon une courbe qu'il est facile de dessiner au vu des premières enquêtes dont on dispose sur ce véritable continent englouti de l'œkoumène de l'histoire littéraire. A ce point s'impose tout naturellement le recours à une figure. On sait de reste la capitale importance du cercle, dans toute l'histoire culturelle de l'Occident (pour nous en tenir à elle). Au-delà de l'ancienne cosmographie, l'iconographie religieuse atteste assez combien cette figure élémentaire paraît à elle seule représenter la Création entière et rendre compte de son ordonnance. Le cercle dit l'unité, la totalité, et davantage encore : la Vérité sur la place de l'homme dans le grand théâtre de l'univers. Quelle que soit la variante du richissime *topos* iconographique, Dieu règne sur ce cercle, faisant du même coup connaître à l'*homo viator* la Voie qu'il lui faut suivre, vers la Vérité et la Vie. Aussi bien, le voyage de Dante se termine au moment précis où, par rapport au Cercle primordial resplendissant de la « lumière suprême », tout autre lieu, monde sublunaire, Purgatoire, Enfer, apparaît sous le point de vue véritable :

> Quella circulazion che si concetta
> Pareva in te come lume reflesso,
> Dalli occhi miei alquanto circunspetta,
> Dentro da sè, del suo colore stesso,
> Mi parve pinta della nostra effige ;
> Per che 'l mio viso in lei tutto era messo.
> Qual è 'l geometra che tutto s'affige
> Per misurar lo cerchio, e non ritrova,
> Pensando, quel principio ond'elli indige...[4]

Il s'en faut que toute vision soit aussi profondément spirituelle et tragique que chez Pascal, pour qui toute la « misère » de l'homme vient de ce qu'il a usurpé la place de Dieu et a voulu se rendre « centre de tout »[5]. Venons-en droit à la principale catégorie de l'immense corpus des *Théâtres*. Ce sont, indéniablement, des *compendiums* de nature tout encyclopédique. A la manière d'une « *commonplace rhapsody* » (Ong) comme celle de Zwinger, il peut s'agir de colossaux projets, de *Florilèges*, de *Polyantheae*, ambitionnant de faire le tour de toutes les connaissances qui sont sous le soleil. L'on pourrait être tenté d'établir un rapprochement entre ces chantiers gigantesques et la conception de « Théâtres de mémoire » prométhéens, comme ceux de Giulio Camillo (*L'Idea del theatro*, 1550, posthume) ou de Robert Fludd (« *Ars memoriae* » [titre consacré par l'usage critique][6], 1619). Cependant, l'inspiration est profondément autre, et il serait sans doute plus judicieux

4 « Ce cercle qui semblait produit en toi comme une lumière réfléchie, lorsque mes yeux l'eurent un peu contemplé, me parut porter en lui notre image, peinte de sa couleur même : aussi ma vue était-elle toute plongée en lui. Tel est le géomètre qui s'applique de toutes ses forces à mesurer le cercle, et qui ne trouve point, en dépit de ses réflexions, le principe qui lui manque...» (*Paradis*, XXXIII, 127-135).

5 *Pensées*, Br. 455, Laf. 597, S. 494.

6 Dans Fludd, t. II, section ii, «Technica microcosmi historia. »

d'apparenter ces essais de « savoir circulaire » à visée macrocosmique à une entreprise comme celle de Ferrante Imperato, qui qualifiait son *Historia naturale...* (1599), tout comme son cabinet de curiosités, mais dans un esprit sensiblement différent de Bodin, de « *Theatrum naturae* ». C'est, aussi bien, en phénoménologues, en compilateurs qui inventorient et répertorient, en exacts et exhaustifs descripteurs qu'œuvrent la grande majorité des auteurs de *Théâtres.* Très généralement, ils choisissent de s'en tenir à l'ordre du microcosme (voir à l'échelle microscopique), en fragmentant, en cadastrant, en sectorisant le savoir, en « anatomisant » des sujets bien plus restreints, infiniment divers (dont on peut se forger rapidement une idée en parcourant la Bibliographie de 167 *Théâtres* publiée en Annexe à mon récent article dans la *RHLF).* La visée demeure totalisante, mais les sujets étant circonscrits, ils parviennent, mieux que ceux qui ont en vue la somme cosmique, à en faire le tour. Si les uns et les autres de ces centaines de *conspectus* sont appelés *Théâtres,* c'est parce qu'à l'instar des cartes géographiques d'Ortelius ou des Blaeu, ils donnent à voir, ils exposent, ils permettent d'embrasser, d'un regard circulaire, ils offrent une *vue* panoramique sur le spectacle du monde. *Théâtre,* après tout, provient de *theaomai,* regarder.

Pour faire court, le mot *theatrum* (et ses traductions) représentent à l'âge classique, tant dans la *Romania* que dans la famille des langues germaniques, un creuset culturel d'une richesse qu'il nous devient aujourd'hui de plus en plus difficile de mesurer. Il y a là une déperdition, un resserrement sémantique, un rétrécissement du champ culturel si nets qu'il n'est pas inapproprié de parler de véritable mutation. Plus qu'aucun autre, le terme *theatrum* est un trésor. Sous ce vocable ne se découvre pas seulement un gisement de textes : il gît une entière culture. Faut-il parler d'un changement de paradigme dans l'ordre du savoir ? Qu'on pense seulement à toute la théâtralité, bien plus que latente, qui s'exprime déjà dans l'allégorie platonicienne de la caverne : on prendra conscience qu'avec l'« Idée » de théâtre, et la constellation de riches attributs et notions qui en sont organiquement solidaires - ombre, reflet, être, paraître, masque, illusion... - on a affaire comme au « noyau dur » de ce qu'on s'accordait plus ou moins pour entendre par « culture », avant que ce mot ne finisse dans les peu glorieux avatars qu'il connaît de nos jours, « culture d'entreprise », « culture de rendement », « culture de consommation ».

Qu'en est-il donc du *theatrum mundi* aujourd'hui ? De même que pratiquement plus aucun écrivain moderne ou contemporain ne peint des « caractères » à la façon des moralistes ou auteurs dramatiques classiques, il ne se trouve plus guère d'auteurs pour parler, au XXIe siècle, du « théâtre du monde ». (Mais sous des formes très variées, on peint une « société du spectacle », et il est piquant de constater que Guy Debord, l'auteur de *La Société du spectacle,* est nourri de la lecture des moralistes du grand siècle.) A quoi cela tient-il ? A un « éclatement du cercle » (Nicolson) si poussé, cette fois, que pour le décrire le terme de fragmentation, tout courant qu'il est dans la langue scientifique moderne, n'est même pas le plus idoine. C'est d'atomisation, de désintégration qu'il convient bien plutôt de parler, si l'on compare l'*imago mundi* de notre temps à celle de l'Antiquité ou de l'âge classique.

De ce que furent autrefois le cadre et les structures élémentaires de la perception et de la représentation - espace, temps, hiérarchisation de l'univers, adéquation du langage à l'objet du discours - à peu près plus rien n'est en place, ni reconnaissable. Le « temps réel » de la communication par satellites a fait voler en éclats le « temps humain » (G. Poulet). De là des conséquences insignes de toute sorte. Comparons seulement le temps vécu par Mme

de Sévigné, à celui vécu ( ?) par l'internaute ; ou le manque de toute nouvelle, jadis, d'un mari, ou fils marin, source d'inquiétude informant toute la vie intérieure, parfois pendant des années, à l'apaisement instantané de la première angoisse grâce au téléphone cellulaire ; ou les infinies heures de loisir ou d'ennui qu'on pouvait donner à la lecture d'un roman, aux moments furtifs dérobés à l'agitation plus que jamais « tumultuaire » (Montaigne, déjà !) de la vie moderne. On voit bien que la pulvérisation du temps a d'incalculables répercussions non seulement sur toute la vie affective, mais même sur les conditions, le protocole de toute lecture, de toute « communication » par et dans l'art. En passant du théâtre du monde d'hier à celui d'aujourd'hui, la pierre angulaire du temps demeure-t-elle seulement reconnaissable ?

Même absence de toute commune mesure, en ce qui concerne l'espace. Plus encore qu'il ne s'est disloqué, il s'est en quelque sorte aboli, pour nous qui pouvons dans la même seconde suivre du regard une sonde s'enfonçant dans l'infini et les cours de chacune des places financières de notre planète devenue village.

Le rythme, ni l'économie et le style de notre existence ne conservent rien de leur « assiette » d'autrefois, de l'assise, du stable soubassement de la « conduite de la vie » à l'âge classique. Plus largement, toute l'ordonnance de cet univers de Dante qui survécut pourtant des siècles encore à la *Commedia* est morte dès avant « la mort de Dieu ». Et, si le « théâtre du monde » ne fut pas pour tous, dans les siècles passés, aisé à décrypter, le défaut de « lisibilité du monde » actuel (H. Blumenberg) induit un « sentiment tragique de la vie » (Unamuno) assez généralement partagé. Plus encore que celui de l'absurde, ce sentiment ne laisse pas de paraître paradoxal quand on songe à la lecture la plupart du temps sereine et confiante qu'on fit de la condition humaine en des siècles où le tragique, sous la forme de mille maux qu'on ne savait ni prévenir ni guérir (peste, maladies toutes bénignes même, guerres, famines, arbitraire...), opérait très familièrement ses incursions dans le cours des travaux et des jours.

Le langage lui-même, enfin, ultime rempart (eût-on pu croire) contre la désarticulation, en quelque sorte généralisée, des repères traditionnels, est depuis le surréalisme au moins tombé sous le coup d'un « soupçon ». Bref, privé de son socle millénaire, le « théâtre du monde », s'est progressivement lézardé et, dira certaine « prose chagrine » de notre temps, n'est plus que « décomposition », champ de ruines. Les seuls titres de quelques-unes des pièces de théâtre les plus représentatives de ce temps proclament cette déroute, cet effondrement : *Fin de partie, Le Roi se meurt, En Attendant Godot*... La prolifération, le trop-plein des objets, comme dans *Les Chaises,* souligne dans le théâtre d'Ionesco, par l'ironie tragique, le vide. Tout comme l'art du théâtre lui-même est devenu méconnaissable, étranger en quelque sorte à lui-même, par rapport à l'essence qu'on lui attribuait dans les siècles classiques, *theatrum mundi,* revisité, ne semble plus offrir au regard que les débris de colonnes qui avaient paru éternelles.

Cependant il y faut regarder de plus près. A considérer notre culture présente sous un autre point de vue, on trouvera que le « théâtre du monde » existe bel et bien. Seulement, il a établi ses quartiers, pour tout l'essentiel, dans ce qui tient lieu à notre modernité de lanterne magique : la télévision. En un sens, il est tout entier au second degré : avant même l'introduction et la proche généralisation de l'image de synthèse, il était déjà, en son essence même, tout virtuel, flux et reflux d'images continuelles ne se constituant jamais en *imago mundi.* Ce n'était pas une mise en ordre du monde, c'était une mimesis dégradée, un reliquat dépourvu de relief de l'être, une pellicule, même de la vie, un téléfilm permanent,

une vision indéfiniment kaléidoscopique, centrifuge et étale, consubstantiellement incapable de recomposer un sens.

D'un autre côté, intenter ce procès, évoquer un théâtre, à l'instar de la bibliothèque, « en feu », prononcer la fin de la culture, à l'instar de celle de l'histoire ou même de l'homme, est une conclusion bien trop courte. Du moins comme pierre d'attente, retenons l'hypothèse, déjà évoquée, d'une mutation. Dans le règne de la nature, la durée des mutations se calcule en millions, en milliards d'années. Une fois de plus, le théâtre proprement dit, à considérer les pièces les plus représentatives de notre époque, celles d'un Heiner Müller, celles d'un Botho Strauss, pourrait bien fournir l' « Idée », cette fois, du *theatrum mundi* rénové qui se construit, sans que nous en ayons une claire conscience, sous nos propres yeux : un théâtre du monde tout entier fait de glissements de sens, de plans, de réalités même. Un théâtre pleinement atomisé, sorte d'analogon, jusque dans son principe, de l'âge dans lequel nous nous rencontrons.

La notion de *theatrum mundi* est capitale. Elle procure une voie d'accès royale, non à l'âge classique seulement, mais à l'âge baroque, à celui des Lumières. Des savoirs infiniment divers viennent s'y retrouver. Mais si on tient là une notion clé pour entrer dans la culture de ces siècles, elle ne renseigne pas moins sur les diverses cultures antiques, dont les différences, pourtant, peuvent être, elles aussi, si marquées. Elle a partie liée avec l'Antiquité païenne comme avec la chrétienne, avec la civilisation grecque comme avec la romaine. Au Moyen Âge même, si elle ne paraît pas figurer au premier plan, il s'agit là, en fait, d'une illusion d'optique : le théocentrisme, le christocentrisme ne se sont jamais soutenus de la seule force de leur vision spécifique. Il suffit de creuser, ne fût-ce qu'un tout petit peu, cette lecture du monde qui peut sembler tout d'une pièce pour observer qu'elle encore est rigoureusement indissociable de celle du *theatrum mundi* : l'opposition, la complémentarité, l'interdépendance sont organiques.

Mais si la notion met richement en lumière l'histoire, la mémoire culturelle du passé, elle n'est en rien moins précieuse en tant que pierre de touche, de révélateur de l'amnésie qui affecte notre culture à présent. L'inflation galopante des publications, la précipitation à produire et à publier induisent des effets pervers de jour en jour plus patents. Ne dirait-on pas même que l'amnésie culturelle, touchant à un sujet donné, peut être proportionnelle au nombre de travaux qui lui ont été consacrés ? À première vue, le thème du *theatrum mundi* est l'un des plus rebattus qui soient. Les études sont légion, qu'il s'agisse de son traitement chez Sénèque, Lucien, Shakespeare, Calderón (pour ne citer que ceux-là). La notion est considérée comme acquise. Elle fait partie d'un « bagage » que l'on ne se donne plus la peine d'ouvrir, encore moins d'inspecter.

Le résultat de cette inculture est désastreux. *Theatrum mundi* est devenu une tournure-valise, comme sont devenus des fourre-tout les études sur les arts de mémoire ou sur l'anthropologie historique. S'ensuit un rétrécissement du champ de vision qui fait que des plans entiers des cultures antérieures échappent au regard, des distorsions, un anachronisme qui conduisent à estomper toute différence de perspective entre l'entreprise de Balzac et celle, par exemple, des moralistes classiques. Il est vrai : quand on en vient à se demander, comme le dernier en date des éditeurs de La Rochefoucauld, à quel titre l'auteur des *Maximes* est considéré comme un moraliste, on mesure que le « postmodernisme » n'a pas fini d'opérer des ravages.

Au-delà du glissement du sens qu'elle a voulu mettre en lumière, entre la portée du thème « hier » et « aujourd'hui », la présente contribution voudrait convier à une réflexion,

une prise de conscience touchant la méthode. Le thème du *theatrum mundi* est plus complexe encore que les autres thèmes - ceux de l'*homo viator*, de la guerre, de la prudence - sous lesquels j'ai cru pouvoir subsumer l'ensemble de la thématique des moralistes. Il mobilise des savoirs aussi dispersés (en apparence) que la théologie, la cosmographie, la cartographie, la caractérologie, l'histoire du théâtre, de l'architecture, de l'optique, de la rhétorique... À l'âge classique, ces savoirs sont consanguins, consubstantiels. Notre pratique actuelle revient à les disjoindre de plus en plus. L'unité primordiale de la culture d'antan tend toujours davantage à nous échapper.

À l'image du monde - du théâtre du monde - sans cesse plus éclaté dans lequel nous nous rencontrons, nos travaux obéissent à une logique centrifuge qui nous conduit à voir des arbres sans nombre, et non plus de forêt. Nous n'avons nulle prise sur l'environnement technologique, sur le « théâtre » désarticulé, atomisé que nous traversons. Mais, à ne considérer même que la question de la méthode dans la recherche en histoire littéraire, rien ne nous contraint à nous laisser happer par une « agitation tumultuaire », un théâtre de la dispersion oublieux des plus élémentaires leçons de Montaigne et de l'humanisme.

**Louis VAN DELFT**
*Université de Paris - Nanterre*

## OUVRAGES CITÉS


- Beugnot. Bernard. « Florilèges et *Polyantheae* : diffusion et statut du lieu commun ». In B. B., *La Mémoire du texte. Essais de poétique classique.* Paris, Champion, 1994, pp. 257-279.
- Blair, Ann. *The Theater of Nature. Jean Bodin and Renaissance Science.* Princeton, Princeton University Press, 1997.
- Blumenberg, Hans. *Die Lesbarkeit der Welt.* 1981 ; Fran.kfurt am Main, Suhrkamp, 1986.
- Dante Alighieri. *La Divine Comédie.* Ed. et trad. A. Masseron. Paris, A. Michel, 1947.
- Debord, Guy. *La Société du spectacle.* 1967 ; Paris, Gallimard, 1992.
- Donne, John. Sermon LXXII (éd. de 1660). In *Seventeenth-Century Prose and Poetry.* Eds. Alexander M. Witherspoon et Frank J. Warnke. 2e éd. N.Y. et Burlingame, Harcourt, Brace & World, 1963, p. 95.
- Fludd, Robert. *Utriusque cosmi* [...] *historia.* Oppenheim, 1617-1621.
- Konigson, Elie. *L'Espace théâtral médiéval.* Paris, CNRS, 1975.
- Le Moyne, Pierre. *Le Théâtre du sage.* Paris, 1661.
- Nicolson, Marjorie Hope. *The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the «New Science » on Seventeenth - Century Poetry.* New York, Columbia University Press, 1960.
- Ong, Walter J. « Commonplace Rhapsody : Ravisius Textor, Zwinger and Shakespeare ». In *Classical Influences on European Culture, A.. D. 1500 - 1700.* Ed. R. R. Bolgar. Cambridge, N.Y., Melbourne, Cambridge University Press, 1976, pp. 91-126.
- Poulet, Georges. *Etudes sur le temps humain.* 4 v. Paris, Plon, 1949-68.

▪ Tillyard. E. M. W. *The Elizabethan World Picture.* 1943 ; London, Chatto & Windus, 1956.

▪ Unamuno, Miguel de. *Le Sentiment tragique de la vie.* Trans. [1937]. Paris, Gallimard, 1966

▪ Van Delft, Louis. *La Bruyère ou du spectateur. Biblio* 17, vol. 97. Paris - Seattle-Tübingen, PFSCL, 1996. (Repris dans : La Bruyère, *Les Caractères,* éd. L. Van Delft, Paris, Imprimerie Nationale, 1998, pp. 7-44.)

▪ ---- « La théâtralité chez les moralistes. » In *Théâtralité et genres littéraires, La Licorne,* 1996, pp.199-206.

▪ ---- « Le concept de théâtre dans la culture classique ». *Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes / Romanistische Zeitschrift fiir Literaturgeschichte,* XXV, n. 1-2, 2001, pp. 73-85.

▪ ---- *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie.* Genève, Droz, 1982 (pp.191-210 : *« Theatrum mundi »*).

▪ ---- *Le Théâtre en feu. Le grand jeu du théâtre contemporain.* Tübingen, G. Narr, 1997.

▪ ---- « L'Idée de théâtre (XVIe-XVIIIe siècle) ». *RHLF* 101I, n. 5, 2001, pp. 1349-1365 (comprend une bibliographie de 167 *Théâtres).*

▪ ---- *Littérature et anthropologie. Nature humaine et caractère à l'âge classique.* Paris, PUF, 1993 (ch.7-9 : la question du fragment),

▪ ---- «Une autre métamorphose du cercle : la structure des recueils moralistes ». In *Il Prisma dei moralisti. Per il tricentenario di La Bruyère.* Éd. Benedetta Papàsogli et Barbara Piqué. Rome, Salemo, 1997, pp. 429-447.

▪ Yates, Frances A. *The Art of Memory.* Chicago, University of Chicago Press, 1966.

▪ ---- *Theatre of the World,* London and New York, Routledge & Kegan Paul, 1966.

▪ Zahlten, Johannes. *Creatio mundi, Darstellungell der sechs Schopfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild* im *Mittelalter:* Stuttgart, Klett-Cotta, 1979.

▪ Zwinger, Theodor. *Theatrum vitae humanae, omnium fere eorum, quae in hominem cadere possunt, bonorum atque malorum exempla historica* [...] *in XIX libros digesta [...] a Conrado Lycosthene* [...] *jampridem inchoatum* : *nunc vero Theodori Zwingeri* [...] *oper in eo usque deductum ut* [...] *majorem in modum utile et jucundum sit futurum* [...]. Bâle, 1565.

# PÉRENNITÉ ET MODERNITÉ DE LA MÉTAPHYSIQUE

De prime abord, la question de la modernité de l'interrogation métaphysique semble minée par une contradiction interne qui la détruit de l'intérieur. Il y a en effet comme un paradoxe à vouloir faire comparaître la notion de modernité devant la pérennité de la métaphysique. La question semble se formuler simplement, alors qu'elle cache une situation aporétique : soit la métaphysique est du ressort d'une interrogation éternelle, et alors il ne peut être question à proprement parler de modernité ; soit il existe une modernité de l'interrogation métaphysique, et dans ce cas, cela signifie que des vérités éternelles changent, que certaines valent maintenant, qui ne valaient pas avant. De plus, la modernité métaphysique signifierait la possibilité d'une interrogation à la fois passée et présente, donc d'un présent passé, démodé, inactuel : avant de savoir ce qu'est cette « modernité de toujours », il faudrait savoir si elle est. Le problème est ainsi celui de la définition et de la redéfinition éventuelle de la métaphysique. Est-il possible d'envisager éternellement l'interrogation métaphysique ou bien la modernité de celle-ci n'est-elle pas révélatrice d'une crise de la fameuse triade : « Qui suis-je ? D'où viens-je ? Où vais-je ? » ?

L'avènement de la modernité métaphysique se donne comme un événement aussi irréfutable qu'évanescent : c'est sans doute pourquoi, pour étreindre au moins symboliquement la figure du séisme, s'est imposée une nomination : la crise du sujet. Nommer celui par qui le logos métaphysique a reçu injonction de repenser ses tâches, n'est-ce pas essayer, dans l'après-coup, de comprendre ce qui s'est passé, mutation dont est sortie une version nouvelle du Cogito ? Nietzsche est comme le fauteur de trouble dont est né le trouble de la conscience métaphysique même et comme la figure indépassable de l'horizon de la modernité. Chez Nietzsche, comme chez Marx, le « sujet » sert à dénommer « l'idole », hypostasié par un certain mode de penser métaphysique. Il en est le « talon d'Achille » et à ce titre permet de prendre en défaut l'armure métaphysique en son point stratégique.

Mais, tandis que « le sujet » est rangé par Marx au rang des « absurdités métaphysiques » - à côté de la « substance » et de la « conscience de soi », comme élément de la série métaphysique - il est promu en quelque sorte par Nietzsche comme ce qui enclenche la série. D'où l'importance de la remarque de *La volonté de puissance* : « Le concept de substance est une conséquence du concept de sujet : et non l'inverse ! » (S.W., t. IX, § 485). Si donc une sorte de logique nominaliste homologue semble oeuvrer dans les deux registres, la critique nietzschéenne se distingue en ce sens qu'elle place le *Subjekts-Begriff* en position d'opérateur de démasquage interne de la métaphysique (et pas seulement de récusation par l'extérieur comme dans *L'Idéologie allemande*, I, A). Autrement dit, le « sujet » n'est pas conçu comme une espèce de la « substance », mais comme croyance à l'unité interne qui en retour fonde la croyance générique à la substance. Ce qui vient au premier plan, c'est donc « le sentiment d'être un sujet » : « le concept de « réalité », « être » est emprunté à notre propre *Subjekt-Gefühl* ». Ce « sentiment », qui n'est guère plus que l'illusion la plus plate de l'idéalisme chez Marx, acquiert chez Nietzsche une puissance de suggestion métaphysique *sui generis*. Est sujet qui, croyant être tenant-lieu de sa propre unité, accrédite la croyance substantielle : le *Gefühl* est ici à

prendre, bien plus qu'au sens psychologique, au sens *généalogique*. C'est la généalogie qui défait la modernité de l'interrogation métaphysique, non pas au sens où une métaphysique inactuelle se verrait remplacée par une métaphysique moderne, mais au sens où le diagnostic généalogique mène à cette conclusion que le statut du sujet métaphysique est celui d'une fiction.

Ce qui s'avère être le corrélat de cette critique de la conscience métaphysique, c'est donc la « mort de Dieu », de la philosophie et de la métaphysique. Le séisme dont nous parlions plus haut est un fantastique ébranlement. Mais l'ampleur de ce bouleversement ne peut que laisser apparaître, semble-t-il, la solidité millénaire - sinon éternelle - de ce qu'il ruine. La philosophie de Nietzsche aboutit à ce paradoxe : les considérations métaphysiques sont « inactuelles » car la fin de l'éternité (de l'interrogation métaphysique) est arrivée. En quel sens s'agissait-il alors d'éternité et de métaphysique s'il s'avère que l'interrogation métaphysique n'est pas éternelle. La philosophie de Nietzsche ne s'insère-t-elle pas dans le cadre, plus vaste que celui de la métaphysique, d'une philosophie éternelle ? Ici apparaît le thème de la *philosophia perrenis*. Une façon de concevoir l'éternité de la métaphysique revient à nier son histoire qui est d'abord l'histoire de ses problèmes, difficultés rencontrées qu'elle a transformées en problèmes susceptibles d'un examen philosophique. Cette histoire se renouvelle par la confrontation entre son projet et ce qui, en dehors de lui, est déjà constitué comme sentiment, comme institution, comme pensée. En ce sens toute philosophie est vraie : elle actualise, dans les conditions historiques qui lui sont propres, le besoin essentiel de métaphysique. Or celle-ci a une histoire.

Dans le *Débat de Davos* (1929), Cassirer formule un certain nombre d'objections à l'encontre de ce qu'il appelle le « style » heideggérien de l'interprétation de la *Critique de la Raison pure*. Il met en relief les aspects du dépassement de la métaphysique comme projet de fondation ontologique qui noient le thème critique de la « finité » de la raison dans le pathos de la finitude humaine, conduisent à remettre au *Dasein* la tâche de comprendre, en vertu de quoi la compréhension, de critique qu'elle était avec Kant, devient herméneutique ; il s'agit maintenant d'interpréter la non-significativité de l'étant intramondain en thématisant le sans-fond de la relation à l'être. De Kant à Heidegger, la problématique de l'interrogation métaphysique a donc changé.

Mais ce qui change, dans ce passage d'une philosophie du fondement à une pensée de la transcendance, c'est le « style ». Repris dans le « style » de Heidegger, Kant devient ce philosophe de l'angoisse effrayé par l'abîme entre la restriction de l'usage expérimental des catégories aux schèmes de l'imagination et la position du suprasensible pour la fondation de l'action pratique. Stigmatisant le « style » heideggérien, Cassirer indique que le langage de l'interprétation heideggérienne de Kant signe un retour en force de la métaphysique de la transcendance qui annule la portée critique de la compréhension kantienne des limites de la raison. Toutefois, cette critique de « style », qui n'est pas sans évoquer l'attitude antimétaphysique du Cercle de Vienne à la même époque que celle où s'est tenu le *Débat* de Davos, ne va pas jusqu'à questionner l'entreprise heideggérienne du « dépassement » de la métaphysique en soumettant le langage même du « dépassement » à la juridiction d'une *Sprachkritik* sémantiquement orientée. Ce qui fait problème aux yeux de Cassirer n'est pas que cette interprétation secrète une autre métaphysique. Comme le lui objecte Heidegger, Cassirer défend une conception de la transcendance qui aboutit à verser la critique de la raison au compte d'une philosophie de la culture. Par là, la démarche de

Cassirer manque ce qu'il y a de radical dans la critique de la culture dont est solidaire l'entreprise, commencée selon Heidegger par Kant, du dépassement de la métaphysique occidentale au sens de sa destruction. Comment donc endiguer les prétentions théoriques de la métaphysique, en gardant ferme le projet d'une critique de la culture, sans faire à chaque fois renaître la métaphysique de ses cendres ? Si la métaphysique n'est pas éternelle, au sens où le discours qu'elle formule resterait inchangé, du moins son questionnement participe-t-il d'une « modernité de toujours », paradoxe d'une histoire sans changement.

Peut-on pour autant parler de « *Metaphysica perennis* » ? Il s'agit en fait, comme on l'a déjà vu plus haut, de définir la différence qui spécifie le projet de retrouver les marges et limites de la métaphysique par exemple par rapport à la critique kantienne, mais qui le réinsère aussi dans une tradition à laquelle il appartient malgré tout. A l'inactualité d'une métaphysique non-éternelle selon Nietzsche s'est opposée la modernité de toujours d'une métaphysique éternelle. Mais une autre tentative, qui accompagne l'entreprise heideggérienne comme son ombre muette, prétend « délimiter » à son tour ce projet et proposer une critique plus radicale de la métaphysique. A la *Metaphysica perennis* se substitue une métaphysique dont la modernité n'est pas « de toujours », mais nouvelle ; à la pérennité fait place la nouveauté de la modernité de l'interrogation métaphysique. Ainsi Derrida ne se contente pas de modifier le concept métaphysique de la critique et de le concevoir seulement comme le passage d'une auto-critique à une « hétéro-critique » du logos en fonction de l'Autre. Il cesse plutôt de faire de la critique l'opération fondamentale de la philosophie ou le substitut de la « philosophie première ». Il l'articule, comme un simple effet secondaire sans doute, sur un savoir hétérogène à la métaphysique.

C'est une science, non empirique, mais transcendantale, qui prend la place de la philosophie, ou, plus exactement, déclasse ou dérive, secondarise, plutôt qu'elle ne délimite, celle-ci qui subit ainsi un déplacement originaire et irréversible beaucoup plus puissant qu'une « critique ». Des esquisses de cette tentative sont discernables chez des auteurs aussi hétérogènes que Maine de Biran, Marx et Husserl, et chez des contemporains comme Michel Henry entre autres. Il ne s'agit plus d'une critique de type philosophique, mais d'une critique dite « réelle » (Marx) et dont le problème propre est de savoir si, oui ou non, ou sous quelles conditions, elle peut être malgré tout dite « philosophique ». De toute façon cette critique-là - parce qu'elle est l'effet, sur la métaphysique, d'une science transcendantale plutôt que d'une philosophie - se veut plus radicale que la précédente, au point de mette celle-ci sur le même plan que la métaphysique classique et de refuser comme pertinente, ou suffisante, la distinction de la métaphysique et de sa déconstruction, distinction de l'Etre et de l'Autre de l'Etre.

Contre l'oubli métaphysique de l'essence de l'Etre ou de l'écriture, le premier geste est de transcendance, pour réveiller celle qui est cachée dans l'usage métaphysique (identificateur, centré, réifié) de la métaphysique (dans son auto-position, auto-réflexion, auto-questionnement). Cette transcendance - l'Autre - est en effet déjà interne à la métaphysique qui la dénie par le moyen de la représentation, c'est-à-dire de hiérarchies où l'Autre est dominé, par exemple, comme le signifiant par le signifié. Il faut donc un supplément d'altérité pour que cet Autre cesse d'être obnubilé et devienne ce qu'il est aussi : à savoir externe. Le passage à l'*a priori*, c'est-à-dire à l'universalité de la Différence ontologique ou de l'Archi-écriture, s'effectue ainsi, paradoxalement, par un renversement de la hiérarchie de type métaphysique.

Puisque l'Autre fait partie de la martrice invariante de l'interrogation métaphysique, un *a priori* qui vaut pour le rapport de la métaphysique à l'Autre doit nécessairement être dégagé par un renversement de hiérarchie, qui est l'indice d'une intervention de la transcendance comme telle. Du dépassement, il y en a beaucoup dans la métaphysique, et en particulier dans celle de la Subjectivité absolue. Les déconstructions limiteront, feront échouer (Heidegger) ou inhiberont (Derrida) ces tentatives métaphysiques d'autodépassement. Il ne s'agit plus de dépasser la métaphysique, mais d'y rentrer.

**Olivier ABITEBOUL**
*Lycée Masséna, Nice*

# NOTICES SUR LES AUTEURS

**Maurice ABITEBOUL**

Professeur (honoraire) de littérature et civilisation anglaises de la Renaissance à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, *Les Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Tourneur, Webster et Middleton* (1984; Lille, ANRT, 1986), de plus d'une centaine d'articles sur le théâtre élisabéthain et les théâtres anglophones du XX$^{ème}$ 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 XVII$^{ème}$ 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 aussi l'auteur d'une traduction de l'anglais, *Illustrations on the Moral Sense* de Francis Hutcheson (Paris, L'Harmattan, Coll. *Ouverture philosophique*, 2003) et de la traduction inédite de l'allemand (avec introduction) d'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), d'un ouvrage publié dans la collection *Theatrum Mundi, Regards sur le théâtre du Siècle d'Or espagnol. Des origines à l'agonie d'un genre : la comedia* (Avignon, Ed. ARIAS, PU, 2004) et de nombreux articles (une cinquantaine) portant principalement sur le théâtre de Cervantès, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderon de la Barca, mais aussi sur la littérature romanesque. Membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*, membre de la Société des Hispanistes Français, de la Asociacion de Cervantistas de Alcalà de Henares, de la Asociacion Internacional del Siglo de Oro (AISO), de la Asociacion Internacional de Hispanistas (AIH).

**Michel AROUIMI**

Maître de conférences de littérature comparée à l'Université du Littoral.

Diplômé de l'Ecole du Louvre. Auteur d'une thèse de Doctorat de III$^{ème}$ cycle sur Kleist, Melville et Kafka et de très nombreux articles et études parus dans des revues françaises et étrangères, il prépare une thèse de Doctorat nouveau régime.

**Jean-Luc BOUISSON**

Professeur certifié à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université d'Avignon intitulée *Les rapports du duel et de la musique dans le théâtre de Shakespeare* (1998), publiée aux Presses Universitaires du Septentrion (2001), et de quelques articles sur le théâtre shakespearien parus dans *Théâtres du Monde* et *Mythes, Croyances et Religions*. Responsable administratif de la revue *Théâtres du Monde*.

**Véronique BOUISSON**

Professeur d'escrime. 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 *Duels en scène* qui a vu naissance en 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 vient de publier une édition bilingue de poèmes de T. S. Alex. Consacre aussi beaucoup de temps à une recherche de fond sur la période qui va du XIII$^{ème}$ au XVIII$^{ème}$ siècle avec l'accent principal

sur la culture et la musique. A publié de nombreux articles et études, notamment sur Shakespeare (Paris : Editions du Temps) et aussi dans les domaines de la linguistique anglaise et générale, de la littérature fantastique anglo-saxonne, de la culture multimédia.

**Richard DEDOMINICI**

Professeur agrégé d'italien à Nice. A enseigné plusieurs années à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime de l'Université de Paris-X sur le théâtre de Gabriele d'Annunzio et de plusieurs autres études portant sur le théâtre ou l'opéra italien du XIXème siècle. S'intéresse à tous les arts de la scène et notamment dans leurs rapports avec la musique, le chant, la danse, etc. Collaborateur régulier de *Théâtres du Monde*, il vient de publier un ouvrage intitulé *Verdi drammaturgo* (Coggiola, Italia, Ed. Atman, 2000). Prépare un travail sur l'importance de la magie et des sciences occultes dans le théâtre de Wagner.

**Emmanuelle GARNIER**

Maître de conférences de langue et littérature espagnoles à l'Université de Toulouse-Le Mirail.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université de Toulouse intitulée *La versification dramatique au Siècle d'Or : approche fonctionnelle fondée sur l'étude de vingt pièces de Lope de Vega (1610-15)*. A publié plusieurs articles sur Lope de Vega et le Siècle d'Or. Collabore avec le GESTE (Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol) de l'Université de Toulouse et l'AISO (Association Internationale sur le Siècle d'Or). Responsable de la « *Noticia de Francia* » de la revue *Criticon*.

**Marie-Françoise HAMARD**

Maître de conférences en littérature comparée à l'Université de Paris III-Sorbonne-Nouvelle.

Auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime sur les figures de l'écrivain au début du siècle et de nombreux articles.

**Aline LE BERRE**

Professeur de langue et littérature allemandes à l'Université de Limoges.

Auteur d'une thèse de Doctorat sur *Johann Christian Günther, héritier de la tradition poétique baroque* et d'un travail d'habilitation sur *Criminalité et justice dans les Contes nocturnes de E.T.A. Hoffmann* (Bern, 1996). A également publié *Prémices et avènement du théâtre classique en Allemagne 1750-1805* (Avignon, 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*.

**Eric LECLER**

Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure.

Auteur d'une thèse de Doctorat de III[ème] cycle (Littérature comparée) intitulée *L'Esthétique de l'indicible dans l'opéra, de Debussy à Schönberg* et d'articles sur Nicolas de Cues, Vinci, Schönberg, Mallarmé. Il occupe actuellement le poste de Chargé de coopération pour le français (Maison Descartes) à l'Ambassade de France aux Pays-Bas.

**Emmanuel NJIKE**

Enseigne à l'ENS de Yaoundé - Annexe de Bambili-Bamenda (Cameroun).

Auteur d'une thèse de Doctorat de III[ème] 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 XX[ème] siècle » en vue d'un Doctorat d'Etat (Université de Yaoundé I).

**Josée NUYTS-GIORNAL**

Traductrice de néerlandais.

Auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime de l'Université Paul Valéry-Montpellier III intitulée *Le Miroir de la folie. La gravure néerlandaise et le drame élisabéthain* et d'une étude sur la question de l'iconographie dans *King Lear*. Travaille sur « Shakespeare en images édifiantes, la vision humaniste au sein de l'art pictural et dramatique » et prépare un Shakespeare illustré pour jeune public.

**Théa PICQUET**

Professeur à l'Université de Provence Aix-Marseille I.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université de Paris IV-Sorbonne sur *Donato Giannotti e la Repubblica Fiorentina* et de divers articles, notamment sur le théâtre italien de la Renaissance. A soutenu une thèse d'habilitation à diriger des recherches, à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, portant sur la pensée politique des Républicains florentins de la Renaissance. Egalement auteur d'articles sur des textes rares ou inédits. Anime un séminaire de recherche sur l'historiographie de la Renaissance.

**Brigitte URBANI**

Professeur à l'Université de Provence à Aix.

Auteur d'une thèse de Doctorat de III[ème] cycle sur la poésie de Giuseppe Ungaretti et d'une thèse de Doctorat d'Etat, *La Figure d'Ulysse dans la littérature italienne*, ainsi que de nombreux articles et études dont plusieurs portant sur le théâtre. Est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

**Louis VAN DELFT**

Professeur émérite de langue et littérature françaises à l'Université de Paris X-Nanterre. A longtemps enseigné aussi dans diverses universités étrangères, au Canada (McGill U), aux Etats-Unis (Yale U), et a assuré des missions (détachements, délégations) au Cameroun, au Canada, aux Etats-Unis et en Allemagne. Professeur invité dans les Universités de Harvard, Düsseldorf, Eichstätt, Pise, Jérusalem, Tel-Aviv, Princeton, Berlin.

Boursier de la Fondation A. von Humboldt (1978-80). Lauréat de l'Académie Française, Prix Bordin (1983). Prix de la Fondation von Humboldt (1988).

Auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, de divers ouvrages et articles sur « le caractère à l'âge classique ». A publié notamment *La Bruyère* moraliste (Genève, Droz), *Le*

*Moraliste classique* (Genève, Droz), *Littérature et anthropologie* (Paris, PUF), *Le Théâtre en feu* (Nan), *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 a tenu pendant une dizaine d'années la chronique théâtrale de la revue *Commentaire*. Il est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

**Ouriel ZOHAR**

*Visiting Professor* à HEC et Paris VIII. Professeur de théâtre à l'Université de Technion à 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.

1. 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° 11 *(2001) LA PAROLE, LE SILENCE ET LE CRI AU THÉÂTRE*

Maurice ABITEBOUL : En manière d'introduction : la parole, le silence et le cri au théâtre
Théa PICQUET :
*La Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena (1513) : paroles complices
Josée NUYTS-GIORNAL :
La parole, le silence et le cri : réflexions sur les rapports entre le savoir moral et la littérature dramatique de la Renaissance en Angleterre
Jean-Luc BOUISSON :
Pour une esthétique de la violence dans *Titus Andronicus* de Shakespeare (1592) : la parole, le silence et le cri
Véronique BOUISSON :
Le langage des armes dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare (1595)
Maurice ABITEBOUL :
Hamlet ou « la rage de l'expression » : la parole, le silence et le cri dans *Hamlet* de Shakespeare (1600)
Maurice ABITEBOUL :
« *Les mots ne sont que des mots...* » ou les infortunes de la parole dans *Othello* de Shakespeare (1604)
Jean-Philippe DERANTY :
Iago ou la lettre de l'esprit : dialectique et littéralité dans *Othello* de Shakespeare (1604)
Emmanuelle GARNIER :
Lope de Vega à cor(ps) et à cri : étude de la fonction dramatique du cri dans *Fuente Ovejuna* (c.1612-14)
Christian ANDRES :
La parole, le silence et le cri dans *La Vie est un songe* de Pedro Calderón de la Barca (1635)
Louis VAN DELFT :
Racine et le plaisir
Aline LE BERRE :
Les vertus éducatives de la parole dans *Nathan le sage* de Lessing (1779)
Marie-Françoise HAMARD :
La parole, le silence et le cri : éthique et poétique dramatiques chez Maurice Maeterlinck (1889-95)
Richard DEDOMINICI :
Parole, musique et silence : l'alchimie sonore du *Martyre de Saint Sébastien* de Gabriele d'Annunzio et Claude Debussy (1911)
Emmanuel NJIKE :
*Les 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

## *SOMMAIRE DU N° 13 (2003) LE FANTASTIQUE ET LE MERVEILLEUX AU THÉÂTRE*

Maurice ABITEBOUL
Introduction : Le fantastique et le merveilleux au théâtre

Laurence QUICHAUD
Le *Dixi* du Guizhou, théâtre chinois, un spectacle magique
Véronique BOUISSON
La magie des épées légendaires : leur fonction spectaculaire dans la littérature médiévale
Théa PICQUET
Magie et sorcellerie au *Cinquecento : La Strega* et *La Spiritata* de Antonfranceso Grazzini

Sylvie RICCI
La magie dans *L'Adriana* de Luigi Groto : vice ou vertu ?
Christian ANDRÈS
Merveilleux et magie dans *El Ganso de Oro* (*Le Jars d'or*) de Lope de Vega
Carole DUCROCQ
Magie et illusion dans *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Miguel de Cervantès
Maurice ABITEBOUL
Le fantastique et le merveilleux dans le théâtre de Shakespeare : des croyances populaires au grand œuvre alchimique
Jean-Luc BOUISSON
La dimension spectaculaire de la magie et du merveilleux dans *La Tempête* (1611) de Shakespeare
Mireille MAGNIER
Magie et sciences occultes dans *The Alchemist* de Ben Jonson
Jacques COULARDEAU
Les sorcières sont parmi nous : de Shakespeare et Purcell à Arthur Miller
Aline LE BERRE
Magie, sorcellerie et merveilleux dans *Faust (I)* de Goethe
Marie-Françoise HAMARD
*L'Oiseau Bleu* (1905) de Maurice Maeterlinck : fantaisie ou féerie, morale ou philosophie ?
Richard DEDOMINICI
*Le Martyre de Saint Sébastien* de Claude Debussy et Gabriele d'Annunzio
Emmanuel NJIKE
Heurs et malheurs d'un métier controversé dans *La Voyante* (1963) d'André Roussin
Emmanuelle GARNIER
Conte de fées biscornu (une lecture de José Carlos Somoza)
Ouriel ZOHAR
La magie, le merveilleux et le sacré de « l'unité des paradoxes »
Louis VAN DELFT
Théâtre Ouvert
Olivier ABITEBOUL
L'irrationnel comme forme philosophique du magique
Maurice ABITEBOUL : NOTES DE LECTURE :
Jean-Luc BOUISSON, *Les Rapports de la musique et du duel dans le théâtre de Shakespeare* (2001)
Edoardo ESPOSITO, *Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo* (2002)

# Duels en Scène

*Revue N° 1 - 2003*

*Revue dirigée par Véronique Bouisson et Jean-Luc Romero*

*Revue éditée par le Centre d'Études et de Recherches Internationales sur l'Escrime Ancienne et de Spectacle*

*Le Centre d'Etudes et de Recherches Internationales sur l'Escrime Ancienne et de Spectacle* (C.E.R.I.E.A.S.) a pour but d'animer un groupe de recherches ayant trait à ce domaine et de diffuser le fruit de ses travaux au sein d'une revue intitulée *Duels en Scène* (N° 1 paru en avril 2003 ; N° 2 à paraître en 2004). Comme son nom l'indique, cette publication annuelle regroupe des articles sur le duel et sa représentation sur la scène théâtrale. Toutefois, elle ne se limite pas aux manifestations dramatiques de cet art : la revue, en effet, ouvre les champs d'exploration et d'exploitation au duel sous toutes ses formes et dans tous ses états, sans limites géographiques (techniques occidentales, orientales...) ou temporelles (Antiquité, Moyen Age, Renaissance...). Ainsi, les perspectives historiques, esthétiques, théoriques... occupent, au coeur de nos recherches et au centre de nos intérêts, une part tout aussi importante - et passionnante - que l'aspect théâtral. L'étude *et/ou* la traduction de traités anciens, l'analyse des différentes techniques de ce "noble art de la défense", les réflexions sur la littérature relative à l'escrime ancienne ou de spectacle sont autant de matières enrichissantes à exploiter.

Pour tout renseignement, veuillez contacter Véronique Bouisson :
- par téléphone ou fax: 04.90.82.79.35
- par courrier électronique: jlvbouisson@wanadoo.fr
- par courrier : C.E.R.I.E.A.S. 35, traverse Montagné – 84000 Avignon

Dépôt légal : mai 2004
I.S.S.N : 1162 - 7638
Prix : 17 Euros

Imprimerie ORTA - Avignon - 04 90 82 27 38