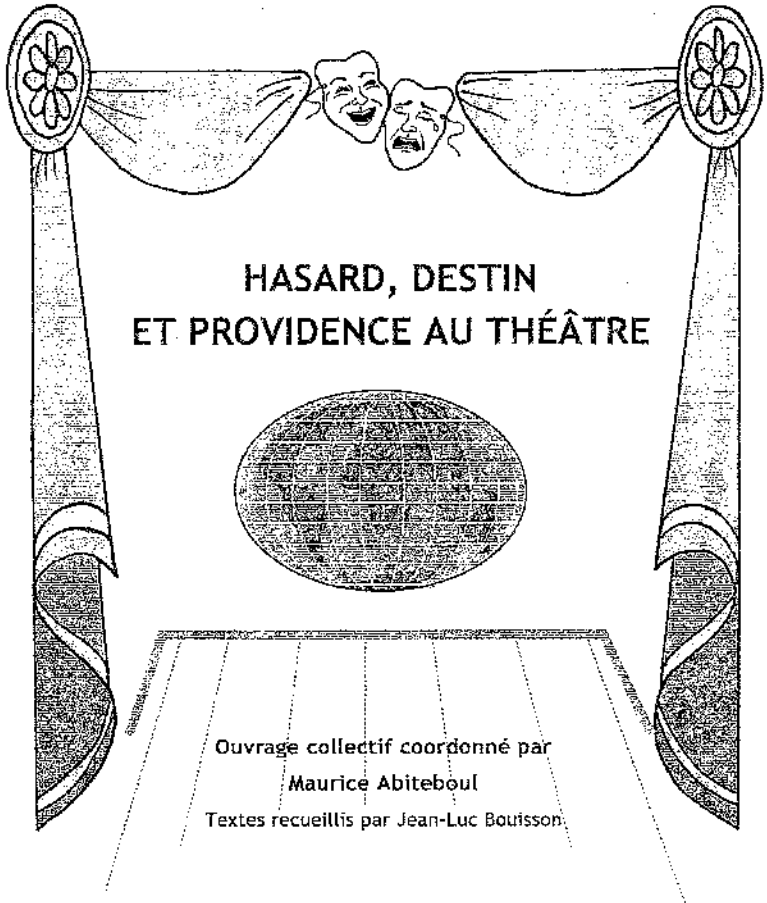
Cahier n° 15 - 2005

THEATRES DU MONDE

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



HASARD, DESTIN ET PROVIDENCE AU THÉÂTRE

Ouvrage collectif coordonné par
Maurice Abiteboul
Textes recueillis par Jean-Luc Bouisson

UNIVERSITE D'AVIGNON
FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle

THÉÂTRES DU MONDE

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

Bureau

Fondateur : Maurice ABITEBOUL
Directeur : Maurice ABITEBOUL
Responsable administratif : Jean-Luc BOUISSON
Trésorière : Brigitte URBANI
Secrétaire : Jean-Luc BOUISSON

Comité de Lecture

Maurice Abiteboul (Avignon)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Aline Le Berre (Limoges)
Marie-Françoise HAMARD (Paris-III)
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 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.

SOMMAIRE DU N° 15 (2005)

HASARD, DESTIN ET PROVIDENCE AU THÉÂTRE

Maurice ABITEBOUL p. 5
Introduction : Hasard, destin et Providence au théâtre

Théa PICQUET p. 15
La *Fortuna* dans la comédie du *Cinquecento* : Antonfrancesco Grazzini, dit « il Lasca »

Pierre SAHEL : p. 27
L'Evêque de Carlisle, homme de Dieu et homme de guerre : un aspect méconnu du *Richard II* (1595) de Shakespeare

Josée NUYTS-GIORNAL p. 35
Providence et conscience morale dans *Richard II* (1595) de Shakespeare

Maurice ABITEBOUL p. 47
Entre Fortune et Providence : la lutte contre le *Fatum* et la quête de Vérité dans *Hamlet* (1600)

Jean-Luc BOUISSON p. 55
Le destin ou la dialectique de l'ambiguïté dans *Macbeth* (1606) de Shakespeare

Christian ANDRÈS p. 65
Les jeux et les enjeux du destin et de la Providence dans *Lo fingido verdadero* (*La feinte devenue vérité*) de Lope de Vega (1621)

Richard DEDOMINICI p. 71
Fatum divin et destinées humaines dans l'opéra du XVII[e] au XIX[e] siècle

Aline LE BERRE p. 85
Fortune et destin dans *Torquato Tasso* de Goethe (1789)

Jacques COULARDEAU p. 97
Le destin de Faust de Marlowe et Goethe à Berlioz et Gounod

Michel AROUIMI p. 111
Le Marivaux de Claudel

Marie-Françoise HAMARD p. 121
La Princesse blanche de Rainer Maria Rilke (1904) : une figure libre de la poésie

Edoardo ESPOSITO p. 133
Les silences de l'au-delà chez Eduardo de Filippo

Emmanuel NJIKE p. 151
Gueido (1986) de Jacqueline Leloup ou le destin tragique d'un enfant maudit

Emmanuelle GARNIER p. 161
Coupures de courant de Gracia Morales : la répétition comme affrontement au destin
Ouriel ZOHAR p. 183
Le destin utopique du théâtre au Kibbutz
Louis VAN DELFT p. 187
Tout voir en théâtre
Olivier ABITEBOUL p. 195
La coexistence du hasard et de la nécessité : un paradoxe de la philosophie de Cournot
Richard DEDOMINICI p. 199
Vu sur scène : *Macbeth* de Verdi et *Lohengrin* de Wagner
Maurice ABITEBOUL p. 205
Notes de lecture

NOTICES SUR LES AUTEURS p. 209
SOMMAIRES PRÉCÉDENTS p. 215

HASARD, DESTIN ET PROVIDENCE AU THÉÂTRE

Le thème du présent numéro, « hasard, destin et Providence au théâtre », appelle, certes, quelques réflexions et interrogations liminaires.

Le **hasard** n'intervient guère dans une tragédie où tout, au contraire, semble, dès le départ, régi par une loi de pure **nécessité**, par un destin, souvent implacable. On s'attendrait plutôt à le voir à l'œuvre dans une farce ou un vaudeville, apportant précisément cette part d'imprévu, ce côté impromptu, aléatoire – et le mot latin *alea* (jeu de dés, chance) confirme l'étymologie du mot hasard, venu de l'arabe *az-zahr* (jeu de dés, hasard) – qui crée la surprise, le quiproquo, le coup de théâtre et qui donne aussi, bien souvent, à ce type de pièces ce que l'on a tendance à considérer parfois comme une faiblesse de construction : l'aspect peu vraisemblable de leurs intrigues ou l'incohérence apparente des caractères.

Ce qui semble primordial, dans la tragédie grecque essentiellement, et également dans l'œuvre tragique de Sénèque, c'est le rôle éminent qu'y joue le **destin**, cette force irrésistible dont usent et abusent les dieux, ce ***fatum*** qui exerce sa puissance sans se soucier jamais de la pauvre humanité, contrainte de subir et de se soumettre – en tâchant toutefois de résister stoïquement et d'endurer le sort rigoureux qui lui est imposé. Ce destin, ce *fatum*, cette fatalité, on sait que les Anciens lui donnaient aussi le nom de **providence** (*providentia*, ou prévision, du verbe *providere*, pourvoir). C'est ainsi que Sénèque et les Stoïciens appelaient providence cette « sagesse divine prévoyant tout et pourvoyant à tout ». Dans ce contexte, le terme est donc synonyme de **nécessité**, de loi divine, de rationalité logique et d'ordre rigoureux – le contraire exactement de ce que l'on peut entendre par les concepts de contingence, d'aléatoire, d'arbitraire ou de hasard.

Comme le note très justement Henry Duméry dans son article sur le mot Providence dans l'*Encyclopédie thématique Universalis*, « la Bible hébraïque renvoie au contraire à une mentalité qui n'a aucun souci d'élaborer rationnellement l'idée de nécessité, ni même celle de causalité [...] Ce dieu transcendant est aussi présent au monde que le dieu provident, le dieu stoïcien. Mais sa présence est saisie sous le signe de la gratuité, non de la nécessité. » C'est dans le contexte religieux de la Providence, par exemple, que se poseront la question de la grâce et de la prédestination, celle des conflits de la foi absolue et de la liberté, celle du rôle de la responsabilité et de l'engagement, celle des limites de l'action volontariste.

Théa Picquet, qui inaugure la série d'articles consacrés au thème central du présent numéro de *Théâtres du Monde*, analyse dans la partie liminaire de son étude le terme de *Fortuna*, « très présente à Florence dans les écrits du Moyen Age et de la Renaissance », notion essentielle dans les mentalités de l'époque et qui occupe une large place dans la comédie du *Cinquecento*. Elle précise ensuite la distinction que l'on peut opérer entre cette notion et celles de « hasard », de « destin » et de « Providence ». Elle rappelle que, dans la mentalité des marchands florentins, la *Fortuna* représente avant tout « la tempête qui menace les navires vénitiens ou génois, chargés de marchandises florentines, la *fortuna di mare*, avant de signifier l'inconstance ou le caractère éphémère de la réussite ». C'est ainsi que, dans le théâtre d'Antonfrancesco Grazzini, dit Lasca, la Fortune joue un rôle primordial, notamment dans deux de ses comédies, *La Gelosia* (*La Jalousie*), datant de

1550, et *La Sibilla* (*La Sibylle*), de 1555 environ. Ces pièces se déroulent selon une logique qui fait intervenir sans cesse incidents imprévus et événements inattendus, qui témoignent de la toute-puissance de la (bonne ou mauvaise) fortune qui peut affecter la destinée de tout un chacun. La jugeant favorable ou défavorable, selon le cas, les personnages de ces comédies constatent que son pouvoir est illimité, que rien ne peut s'opposer à elle et que rien ne peut nuire quand elle est clémente, qu'elle produit des effets extravagants, qu'elle est envieuse, injuste, assassine et cruelle, qu'elle est à l'origine des plus graves mésaventures comme des hasards les plus merveilleux, source de bonheur aussi bien que d'adversité. Sa présence n'exclut pas, cependant, le rôle capital de la Providence, « Dieu étant très largement évoqué dans les comédies de Lasca ». A quoi s'ajoute la volonté pugnace des hommes qui, grâce à l'amour, la *prudenza*, la *ragione* et la *virtù*, parviennent le plus souvent à combattre les coups du sort et les revers de fortune, « ne se résignent pas à un prétendu destin, mais luttent et s'unissent pour arriver à leurs fins ».

Pierre Sahel montre comment, dans *Richard II* (1595), dans le cadre d'une révolte de vassaux qui aboutit à la déposition du souverain, l'évêque de Carlisle apparaît à la fois comme « homme de Dieu et homme de guerre ». Une analyse minutieuse des discours de Carlisle révèle tout d'abord qu' « ils ne sont pas l'univoque traduction de la volonté providentielle mais les précurseurs inattendus de ces annexions, banales de nos jours, de la parole de Dieu aux appels à la guerre dite sainte ». Et c'est ainsi que l'évêque tente, dans son premier discours, de transformer l'appel incantatoire du roi aux éléments (minéraux, végétaux et animaux) – « ce recours à une force magique aléatoire » – en une forme de droit divin du roi. Son deuxième discours est « surtout une objurgation à l'endurance guerrière et au stoïcisme [...] à la résistance et au courage » – autre façon de signifier qu'il n'est point de fatalité, point de destin qu'on ne parvienne à se forger à force de pugnacité. De son côté, Bolingbroke – qui œuvrera à la déposition de Richard – « affirme qu'il n'oppose pas sa volonté à celle de Dieu (3.3.18-19), proclamant une sorte de pacte de non-agression avec le Tout-Puissant ». Dans son troisième discours, Carlisle « poursuit [...] une stratégie quasi-guerrière inscrite au sein même d'un morceau aux résonances religieuses » mais il comprend bien vite que « les menaces d'interventions providentielles, divines ou angéliques, ont été, aux yeux du prétendant et de ses amis, complètement discréditées et démystifiées » – ce qui ne l'empêche pas de continuer de soutenir avec conviction que « la Providence n'est pas une divinité immanente au service d'une faction ».

Josée Nuyts-Giornal considère, quant à elle, dans un article qui met en relation « Providence et conscience morale dans *Richard II* », que, dans cette « tragédie historique qui narre les vicissitudes de la royauté anglaise, Shakespeare semble s'écarter du sujet politique relativement brûlant en son temps et proposer des portraits moraux des prétendants au trône ». Richard « se rêve investi et protégé par Dieu ». De fait, « les cieux vont ironiquement défendre le droit, c'est-à-dire ce qui est moralement juste », y compris contre un roi, « Prince chrétien qui ne nie pas ses fautes, mais à qui la Providence, implorée par ses fidèles sujets floués, a fini par donner tort ». C'est ainsi que seront contées les histoires mélancoliques de « simples mortels emplis de "self and vain conceit" », trop pénétrés d'eux-mêmes, « qui se sont laissé prendre dans les voies impénétrables de Dieu ». Cependant, « l'Angleterre ne peut souffrir que son histoire serve à relativiser le droit divin [...] même si la Providence est appelée à garantir l'ordre divin ». Richard, certes, prend une

lourde responsabilité dans le processus qui doit conduire à sa déposition et « l'image de Richard face au miroir prend alors tout son sens [car] il est significatif qu'il semble devoir sa lucidité soudaine, et très chrétienne, à sa démission de la charge royale, qui pèse désormais sur les épaules de Bolingbroke ». Le destin de Richard s'inscrit ainsi dans un contexte qui montre à l'évidence que Richard « brise le miroir mondain, attribut de l'orgueil, mais accepte de lire dans le miroir de la conscience », assumant pleinement le sort que lui a réservé la Providence.

Maurice Abiteboul, analysant « la lutte contre le *fatum* et la quête de Vérité dans *Hamlet* (1600) », montre comment, dans cette pièce, « la tragédie naît d'une liberté qui s'oppose à un destin » car « *Hamlet* est à la fois l'histoire d'un accablement (le poids du destin) et l'histoire d'une tentative d'affranchissement », le héros faisant la preuve qu' « un destin n'est pas une fatalité mais [que], bien au contraire, librement assumé, il devient même une destinée ». Et pour lutter contre un *fatum* inéluctable, émergent « la parole et le souvenir comme anti-destin, la parole pour faire éclater les murs de la prison, [le souvenir] pour libérer de l'insoutenable pesanteur du destin ». Mais, sur deux fronts, apparaissent encore des alliés pour lutter contre une fatalité : « le hasard (la part de chance ou de malchance), autrement dit la (bonne ou mauvaise) fortune et, par ailleurs, la Providence (la part divine, nécessaire et suffisante) ». Il y aura donc le hasard, susceptible de « provoquer un engrenage entraînant un enchaînement de conséquences qui, elles, n'auront rien de fortuit » mais, d'autre part, la divine Providence, qui réduit considérablement le champ d'action de l'homme, limite sa part de liberté, lui imposant une volonté supérieure à laquelle il ne saurait se soustraire (« Il y a une divinité qui donne leur forme à nos plans », 5.2.10). C'est ainsi que Hamlet se voit attribuer, quasiment à son insu, « le rôle d'exécuteur du châtiment ordonné par le ciel, d'instrument de la divine Providence » (« C'est le Ciel qui a voulu / [...] Faire de moi sa foudre et son ministre », 3.4.173-175). On voit que « entre la force du Destin et la puissance de la Providence, la marge de manœuvre de Hamlet est bien étroite ». Mais cette « difficile liberté » qui est octroyée à Hamlet va lui permettre de se lancer dans une entreprise qui tient à la fois de l'*enquête policière* et de la *quête mythique et initiatique* en vue de la recherche de la *vérité / Vérité*, celle qui doit le conduire à « affirmer la volonté toute stoïcienne, "humaine, trop humaine", d'un choix de vie librement consenti »

Jean-Luc Bouisson, examinant la dialectique de l'ambiguïté dans *Macbeth* (1606), observe que « le destin prend une dimension spectaculaire avec les interventions des sorcières et leurs prédictions ». Son étude, en effet, tend à montrer que « entre force du destin et destin forcé, le sens fuit jusqu'à remettre en question l'existence même du sens de la vie et, de ce fait, du destin ». L'action même des « sœurs fatales » montre que ce sont elles qui orientent la vie – et le destin – de Macbeth, lequel, « entre leurs mains, n'est qu'un jouet de la Fortune ». Dans cette pièce où tout est illusion, y compris la conquête du pouvoir, « le destin de Macbeth est donc d'être confronté à un destin trompeur afin que se réalise son véritable destin », ce dernier prenant véritablement forme à la suite de l'intervention volontariste de Lady Macbeth au début de la pièce. Après quoi, le régicide commis par Macbeth – qui semble devoir sceller son destin – ne peut plus apparaître, en contrepoint, que comme une grave atteinte aux décrets de la divine Providence : en effet, en « défiant le temps providentiel, celui qui fait les rois », Macbeth, par son « acte horrible »,

crée « une temporalité parallèle qui bouleverse l'ordre préétabli et provoque le chaos ». Mais défier les dieux – ou la Providence – ne peut aboutir qu'au châtiment de l'homme qui se croyait plus puissant que le destin. La *libido dominandi*, en effet, « devient elle-même une fatalité et la pièce met en scène la fatalité du désir » et la vanité et l'impuissance, en définitive, de l'orgueil humain face à un destin que le malheureux insensé pense à tout instant être en mesure de maîtriser.

Christian Andrès étudie, dans un article consacré à *Lo fingido verdadero* (*La Feinte devenue vérité*), pièce de Lope de Vega datant de 1621, « les jeux et les enjeux du destin et de la Providence ». Sont ainsi illustrés ces mots d'un des personnages de la pièce, Camila : « Les choses que le ciel ordonne / en ses divins secrets / empruntent de si étranges chemins / que la terre ne les comprend pas ». On pourrait encore retenir ces fortes paroles de Dioclétien s'adressant à son ami Maximilano : « la Fortune / élève ou abaisse qui elle veut [...] / Elle a cet immense pouvoir sur les choses temporelles, / non sur les âmes célestes ». Ainsi sont parfaitement délimités le champ d'action et les prérogatives de la Fortune, d'une part, et ceux de la Providence, d'autre part. C'est ce qui explique, notamment, l'absolue confiance du héros, Ginès, en la toute-puissance d'une volonté supérieure qui régit le destin des hommes car « il n'a aucune crainte de mourir et professe une foi inébranlable en Dieu, [se sentant] investi d'un destin particulier, appelé par Dieu pour témoigner de la vérité du christianisme ». Avec *Lo fingido verdadero*, en définitive, Lope de Vega nous fait « vivre de manière simultanée l'intransigeance païenne et le sacrifice chrétien par l'effet de la Grâce et de la Providence » mais, chez lui, « cette redoutable croyance dans le destin fait place [...] à l'idée plus rassurante de Providence » et à la conclusion qu' « au-delà des apparences du pouvoir humain, c'est la Providence divine qui, en réalité, mène le monde ».

Richard Dedominici tente de définir et d'analyser, quant à lui, les différentes conceptions de la destinée sur les scènes lyriques d'Europe du XVII[e] au XIX[e] siècle. Il examine d'abord « la conception antique du *fatum* adoptée d'emblée par les librettistes et compositeurs d'*opera seria* », rappelant que, de l'*Euridice* de Peri (1600) et de l'*Orfeo* de Monteverdi (1607) à l'*Idomeneo* de Mozart (1781), en passant par l'*Orphée* de Gluck (1762), c'est toujours la volonté des dieux qui prime. Il observe que l'*opera buffa*, en revanche, échappe totalement à cette conception dramaturgique. Mais, ajoute-t-il, la conception antique du *fatum* connaît un éclatant âge d'or avec l'opéra wagnérien, toute la dramaturgie de Wagner « étant fondée, singulièrement dans la tétralogie de *L'Anneau de Nibelung*, sur la volonté des dieux germano-scandinaves ». Berlioz, avec *Les Troyens*, exprime lui aussi « le poids de ce *fatum* antique ». Mais il existe également « une conception judéo-chrétienne du destin » où « l'homme est soumis entièrement à la volonté de Dieu » qui, cependant, le laisse libre, libre « d'aimer Dieu ou non, d'accepter ou de refuser sa Grâce ». Tel est le sens du *Don Giovanni* de Mozart, qui pose « avec une acuité et une urgence tragique uniques », le problème de la grâce et de la conversion, du péché et du repentir. Mais dans les trois opéras « chrétiens » de Wagner, *Lohengrin*, *Tannhaüser*, *Parsifal*, « le Maître semble osciller entre une conception chrétienne et une conception antique du *fatum* ». L'opéra italien du XIX[e] siècle, en revanche, « n'exploite guère la notion de destin chrétien, tout occupé qu'il est de problèmes humains concrets, politiques et sociaux surtout ». Il faut noter alors que, « pour les créateurs des temps modernes, Verdi singulièrement, ce sont les hommes qui créent leur propre destin ». Verdi fait ainsi

représenter six « opéras patriotiques » où l'on voit, comme dans *Nabucco* (1842), « un peuple soumis à un autre tentant avec succès de se révolter » ou des opéras comme *Il Trovatore* ou *La Forza del Destino*, comme *Rigoletto* ou *La Traviata*, où l'on voit ses héros lutter contre préjugés raciaux ou sociaux. C'est une telle « conception humaine de la destinée » que l'on rencontrera encore chez Puccini, dans *La Bohème* (1896), *La Tosca* (1900) ou *Madame Butterfly* (1904) et peut-être aussi dans la *Carmen* de Bizet (1874).

Aline Le Berre examine, pour sa part, le thème de la fortune et du destin dans le *Torquato Tasso* de Goethe, drame de 1789 dans lequel le dramaturge s'intéresse particulièrement à cette « faille intérieure » qui le menaçait lui-même, « cette alliance du génie et du déséquilibre mental ». Dans ce drame, en effet, le Tasse, « talentueux et unanimement reconnu, semble favorisé par la fortune », se découvre progressivement comme « un poète maudit, qui se croit poursuivi par un destin contraire ». C'est ainsi que, dans un premier temps, le Tasse bénéficie des faveurs de son mécène, Alphonse II, véritable « incarnation d'une autorité bienveillante » comme aurait pu l'être la déesse Fortuna, sorte de *deus ex machina* qui a accompli un vrai miracle en le tirant de sa pauvreté. Il faut bien noter alors que la chance qui entoure le Tasse « n'est donc pas assimilable au hasard ». En fait, en lui suscitant des envieux et en l'empêchant de s'endurcir, elle finit, loin de lui sourire, « par lui devenir fatale » : progressivement, en effet, « le poète n'apparaît plus comme un élu des dieux, l'objet des faveurs de la déesse Fortuna, mais comme un imposteur, favorisé indûment par le hasard ». Et bientôt, dans un deuxième temps, le poète va ressentir « l'angoisse de celui qui se croit en butte à un sort contraire » et va se poser en « victime du destin ». C'est ainsi que la faveur, dans un processus de « laïcisation » du concept de la fortune (bonne ou mauvaise), « avec ses flux et ses reflux, remplace le destin ». Plus précisément encore, c'est le caractère qui apparaît comme « la forme moderne de la destinée humaine » dans ce drame où l'on voit que c'est le poète lui-même qui « est son propre tourmenteur et qui forge son existence ». Il est clair que Goethe, en « vrai disciple du rationalisme », donne dans cette pièce « une approche moderne du destin [car] il humanise et intériorise la notion ».

Jacques Coulardeau, dans une étude consacrée au « destin de Faust », rappelle qu'une des premières apparitions de Faust dans la littérature remonte à une publication datant de 1587, *Historia von D. Johann Fausten*, source dans laquelle « Faust est irrémédiablement condamné et perdu ». La pièce de Christopher Marlowe (1588) montre un héros prompt à se livrer à « son désir de penser l'impossible et de faire l'interdit », allant jusqu'à défier la toute-puissance de Dieu en se voulant orgueilleusement son égal (« Cherchant plus loin que ne le permet le pouvoir céleste »). Dans le drame de Goethe, dans les années 1800 et plus tard, la question qui se pose fondamentalement est : « comment est-il possible de vendre son âme au diable et de ne pas être damné ? ». La question est d'autant plus cruciale que, de son côté, loin de vouloir contrarier son propre destin, « Gretchen, condamnée à mort, s'en remet à la justice divine » (on sait que Faust, quant à lui, « tente de changer l'histoire » et que le fils qui naît de son union avec Hélène, Euphorion, « porte en lui [pour sa part] le rêve du pouvoir absolu que représente l'acte de voler »). Tout l'effort de Faust, en fait, tend à lui permettre de « se libérer tout à la fois de Dieu et du Diable », à conquérir sa liberté, à se forger son propre destin car, en définitive, « Dieu n'est probablement pas mort, ni le Diable, mais les deux ne sont plus le siège des

décisions principales ». Dans *La Damnation de Faust* (1846), Berlioz « ne retient que [...] la séduction de Marguerite par Faust, et il en fait un acte surnaturel » si bien que « le mal échoit à Faust qui a été le tentateur et qui a pactisé avec le diable ». Chez Liszt, dans la *Faust Symphonie* (1854), « c'est l'élément féminin, rédempteur, qui permet à l'irréalisable, à l'inexprimable, de prendre corps, de devenir, d'être » et il fera de son final « comme l'exutoire de l'énergie humaine ». Dans le *Faust* de Gounod (1859) enfin, le final qui sauve l'âme de Marguerite est « un *deus ex machina* chrétien qui n'a plus de sens en soi [...]. C'est à ce moment-là que l'on voit Dieu mourir ».

Michel Arouimi nous livre, avec son article consacré au « Marivaux de Claudel », une réflexion où il serait vain sans doute de vouloir trouver à toute force une mise en relation spécifique des notions de hasard et de destin. Et pourtant, tout porte à croire que, si Claudel fut, selon ses propres dires, « impressionné [...] par la composition volontaire et géométrique » qu'il décelait dans le théâtre de Marivaux, sur « le mécanisme de symétries » de ses pièces – qui suppose une rigueur fort éloignée d'une composition laissée au hasard de l'inspiration –, c'est que l'expression d'une volonté humaine est prise en compte par l'auteur. Précisons qu'il s'agit d'une volonté pouvant aller peut-être jusqu'à traduire « la conflictualité inter-humaine », autre forme de l'affirmation (agressive souvent) de la volonté chez l'homme de forger son propre destin – Claudel reconnaissant d'ailleurs sans doute « dans les comédies de Marivaux un reflet de ses propres opinions [...] sur la nature humaine, enfermée dans l'enfer de l'imitation réciproque et de l'orgueil, qui génère tous les conflits ». Avec cet esprit de rigueur laissant peu de place à l'improvisation et au hasard, « les caprices de l'amour [eux-mêmes] auraient une valeur métaphorique, ou du moins révélatrice, eu égard à l'instabilité d'une société en crise, dont les revirements (pas seulement sentimentaux) d'un Turelure sont l'exemple ». Ainsi dans *La Seconde Surprise de l'amour*, il faut admettre que l'amour, loin d'être un effet de hasard, est, en fait, « le nom donné à une volonté de prédation réciproque » (ou double affirmation d'une volonté d'accomplissement). D'une étude minutieuse des affinités complexes entre deux auteurs ressort finalement que si l'on trouve chez Claudel, dans *Le Pain dur* comme dans *L'Echange*, « la présence de Marivaux [...] intégrée dans ce questionnement autocritique, c'est en raison d'une affinité spirituelle qui engage la technique de l'artiste et sa vision du monde, étayée par un souci de "l'unité restaurée" ».

Marie-Françoise Hamard consacre son étude à « *La Princesse Blanche* (1904) de Rainer Maria Rilke ». Elle observe que « l'enjeu du drame dépasse la référence autobiographique stricte, pour refléter le « drame » personnel de l'artiste, voué à un destin qu'il partage, en l'occurrence, ici, avec la femme aimée ». Mais se pose une question, centrale et qui détermine toute la problématique rilkéenne : « Cette attente de l'Autre, que la créature rilkéenne se fixe comme condition de sa réalisation personnelle, ou chance d'une destinée « sensée », se verrait-elle déçue par les caprices du hasard, par les aléas de la vie ? ». Il semble que, dans l'univers rilkéen, face à un destin toujours présent, la liberté de choix conserve néanmoins toute sa force et tout son pouvoir : « Respectant l'Autre dans son choix d'un ailleurs, ou simplement dans les espaces que lui a proposés son destin, [la femme élue par Rilke] se rend elle-même libre de toute allégeance, libre de rester fidèle à elle-même, de grandir dans cette foi, la passion qu'elle s'est choisie s'élevant dans les sphères de son chant ». Dans cette pièce, comme dans toute l'œuvre de Rilke d'ailleurs,

s'affirme une philosophie de l'existence qui pourrait s'exprimer « en miroir » de ce discours qu'il tient dans sa correspondance avec Franz Kappus : « Il s'agit précisément de tout vivre. Ne vivez pour l'instant que vos questions. Peut-être, en les vivant, finirez-vous peut-être par entrer insensiblement, un jour, dans les réponses ». Et de même, la Princesse de sa pièce « réfléchit aux difficiles équilibres à tenir, entre l'action et l'espérance, elle cherche comment employer au mieux sa vie, mue par une forte volonté de grandir intérieurement » et préférant assurément un destin "agi" à un destin subi : finalement, « ne pouvant faire signe sans risquer l'essentiel – sa vie –, la Princesse choisit de ne pas faire signe, s'érigeant en maîtresse de son destin ».

Edoardo Esposito, sans prendre en compte expressément les notions de destin ou de Providence, observe cependant, dans l'œuvre dramatique d'Eduardo De Filippo, en évoquant la communauté napolitaine, que « ses rites de comportement et son système de valeurs, les enjeux existentiels qu'ils évoquent, dépassent largement le simple domaine du quotidien et de contingences géographiquement connotées ». Il montre comment, dans ce théâtre, « les incursions dans l'univers du rêve et la recherche de marques symboliques deviennent de plus en plus nombreuses avec le temps ». Plus particulièrement, il s'attache à examiner « la représentation de l'au-delà chrétien occupant la partie finale de *De Pretore Vincenzo* (1957). L'action dramatique se déplaçant « aux portes du paradis », le protagoniste, convaincu de « la nécessité, pour tout un chacun, d'avoir un saint protecteur », imagine, au cours d'un délire, le paradis avec, comme le précise une didascalie, « partout des saints qui vaquent aux travaux et aux tâches dont ils ont été nommés protecteurs par les hommes », « le plus humain de tous étant saint Joseph, appelé à jouer pleinement le rôle de protecteur de la cause de De Pretore ». Quel est donc le pouvoir des forces spirituelles qui guident et gouvernent les hommes ? En réalité, « le fait que cette évocation du paradis soit assimilée à un beau rêve sans lendemain et que la condition de blessé de la vie revienne en force envoie finalement le signal d'un au-delà qui demeure silencieux, voire impuissant, face aux malheurs de l'existence humaine ». La réponse aux interrogations et aux appels au secours lancés par l'homme paraît en définitive incapable de combler ses attentes. Démuni et impuissant, l'homme semble devoir se contenter de ses seuls rêves car « l'intervention divine paraît pouvoir aider uniquement au niveau de l'imaginaire ».

Emmanuel Njike, dans une étude consacrée à *Gueido*, pièce de Jacqueline Leloup de 1986, examine le destin d'un personnage qui, par bien des côtés, évoque celui d'Œdipe, la pièce étant en quelque sorte « une adaptation africaine du mythe d'Œdipe ». Cette pièce, en effet, présente bien des points communs avec l'histoire légendaire, même si la trame est modifiée sensiblement dans ses détails. Gueido, en fait, désigne « tantôt celui sur qui pèse une malédiction, tantôt celui par qui la malédiction arrive ». Dans le premier cas, il s'agit d'une victime subissant contre son gré une volonté qui lui est extérieure. Dans le deuxième cas, en revanche, le héros n'est plus une victime qui subit, mais il est « le vecteur de la malédiction dans laquelle sa responsabilité est engagée ». L'originalité de la situation de Gueido provient du fait que, bien que coupable d'inceste pour avoir, à son insu, épousé celle qui n'était autre que sa sœur, il est exonéré de ce crime car, comme il est dit dans la pièce, « on ne peut parler de crime lorsqu'un acte est commis dans l'innocence la plus pure ». Mais son destin le rattrape et Gueido mourra, châtié non par les dieux mais par les

notables, soucieux de préserver la société de la souillure, en « véritable bouc émissaire sacrifié sur l'autel de l'autoritarisme ».

Emmanuelle Garnier nous propose, pour sa part, une étude consacrée à la pièce de Gracia Morales, *Coupures de courant*, datant de 1999 mais publiée en 2003, où elle voit la répétition « comme affrontement au destin » et dans laquelle nous assistons à « la quête sans issue de l'héroïne, Claudia, prisonnière de son désir illusoire, c'est-à-dire de sa folie ». La pièce, en effet, met en scène « la dérive psychologique d'un personnage qui s'éloigne toujours plus des lumières de la raison » - qui seule aurait pu l'aider à affronter le destin (à accepter le fait de la mort). De fait, tous les autres personnages de la pièce « sont porteurs d'une rationalité susceptible d'apporter un élément de réponse à la quête désespérée de Claudia » et peuvent donc, en quelque sorte, donner l'exemple d'un apprentissage de « la maîtrise de soi et du monde », enseigner une manière de « surmonter la souffrance et de prendre en main sa destinée ». Mais, dans un deuxième temps, celui du « destin consenti », « de modèles potentiels de domination du monde par la raison, ces personnages deviennent des marionnettes impuissantes, mécaniques, absurdes, voire grotesques ». En vérité, tous échouent « dans leur recherche d'équilibre personnel » et dans leur tentative de socialisation, impuissants qu'ils sont à maîtriser leur destinée. En définitive, c'est la mémoire qui apparaîtra « comme la seule paix possible face à la tragique destinée humaine » et, dans la nécessité absolue de « reconstruire les souvenirs » face à l'absence douloureuse, c'est seulement au langage, semble-t-il, qu'il sera possible de « confier le soin de mettre en forme le souvenir, de le mettre – littéralement – en scène » – le langage qui apparaît comme « la seule force pour affronter le destin ».

Ouriel Zohar, quant à lui, s'interrogeant sur « la place du théâtre » et considérant « le destin utopique du théâtre au kibbutz », souligne que ce dernier, souvent se découvrant une vocation missionnaire, « se charge de transmettre un message, s'efforce d'enseigner une idée ; il critique, il se moque : il se veut aussi facteur de changement, il tâche de véhiculer des idées nouvelles » au point même d'être souvent « une critique de son environnement ». Il pose le principe que, si le théâtre remplissait son rôle idéalement, il en résulterait « une société théâtrale incluant les comédiens, le metteur en scène, les scénographes, les décorateurs, les animateurs, les projectionnistes, les musiciens et les autres travailleurs, y compris les administrateurs ». Ce serait « une société de théâtre évoluée, en bonne santé ». Idéalement, encore une fois, le théâtre aurait pour objectif « des manifestations exemplaires qui représentent la vie quotidienne, l'organisation sociale, la culture dans son ensemble ». Parmi les objectifs visés, il y aurait ainsi l'ambition de faire « connaître les lois de l'univers » et dans le même temps celle « d'être la consolation de l'homme seul et de l'ivrogne » (Peter Brook), de « réveiller en l'homme son sens de la nature, son émotion naturelle » (Toru Takenitsu). Tel est – ou devra être –, en vérité, « le destin utopique du théâtre au kibbutz ».

Louis Van Delft met en scène, dans sa chronique intitulée « Tout voir en théâtre », des protagonistes qui ont nom saint Paul ou Tertullien, Montaigne ou saint Augustin, Pascal ou saint Thomas d'Aquin, ou encore et surtout José Ortega y Gasset ou Didier Erasme. Tous débattent d'une question dont la modernité semble d'une actualité brûlante : l'avenir de l'homoparentalité. Le protagoniste de cette comédie caustique qui se joue sur les marges

de la raison humaine, « aux confins du cosmos », sur la planète « Moralia », est Monsieur Perplexe, candide des temps modernes qui bénéficie des conseils secourables de Mlle Stultitia, envoyée en mission par Erasme de Rotterdam soi-même. « L'observation en surplomb, à partir de [ce] poste interstellaire, de la comédie qui se joue actuellement sur le grand théâtre du monde » offre alors le spectacle de tant de « vies sans poids et sans racines, vies déracinées de leur destin », pourtant conviées sans rechigner « au banquet de la vie » ! Et Stultitia, dame Folie dont Erasme fit un si bel éloge, fait le point sur la destinée humaine : « Il serait temps que tu me rendes justice ! [...] C'est moi qui vous fais oublier votre misère, espérer le bonheur, et quelquefois goûter le miel des plaisirs ! Je vous soulage si bien de vos maux que vous quittez la vie avec regret, même quand la Parque a filé toute votre trame et que la vie elle-même ne veut plus de vous ». Et de conclure : « Est-ce qu'il ne vaut pas mieux tout voir en théâtre ? ». Car c'est bien elle, Stultitia, qui offre à l'homme la comédie qu'il vit, « siècle après siècle, génération après génération, en boucle ». Tel est bien son destin, en effet !

Olivier Abiteboul, dans une perspective plus conceptuelle – qui ne peut manquer de jeter un éclairage sur certains des points évoqués au cours des études qui précèdent –, examine les notions de hasard et de nécessité (et plus précisément leur « coexistence »), s'appuyant sur un exemple spécifique, « le paradoxe de la philosophie de Cournot ». Il note, en effet, que « ce dernier fait sienne la doctrine classique du déterminisme physique, mais en même temps soutient la thèse de la fortuité de beaucoup de choses qui arrivent dans le monde ». Il réfute donc « les causes finales et le hasard, de même qu'il réfute l'idée d'un acte volontaire sans motif qui le détermine ». Mais, d'un autre côté, « la définition de la probabilité permet de mettre en place l'idée de hasard ». Il s'ensuit que si « tout événement, certes, arrive suivant une cause, [...] il y a aussi des événements fortuits, résultats du hasard », la connaissance du calcul des probabilités montrant bien « l'idée d'événements indépendants ». On peut donc dire que « le hasard est un concours objectif accidentel d'une diversité de faits déterminés. Et il l'est ontologiquement même s'il est vrai qu'il acquiert toute sa force lorsqu'il semble inopiné au regard de la perception humaine ». D'où le paradoxe de « la compatibilité du hasard et de la nécessité, de la contingence et du déterminisme » – et, ajouterions-nous volontiers, le paradoxe de ce mélange d'interventions inopinées d'une Fortune aveugle ou inconstante et d'un hasard irrationnel, d'une part, et, d'autre part, de la toute-puissance d'un destin (à qui l'on reconnaît des desseins secrets et que l'on assimile alors à une fatalité) et de la volonté supérieure d'une divine Providence appliquant avec rigueur ses mystérieux décrets. Il semble qu'il y ait « des lois du hasard » et « si le hasard coexiste avec la nécessité, c'est qu'il y a comme une nécessité à l'œuvre dans le hasard » – paradoxe qui est aussi celui que nous découvrons dans bien des œuvres qui nous ont été proposées dans le présent numéro.

Du *fatum* antique, implacable et cruel, aux scènes modernes qui font intervenir parfois une douteuse fatalité, du hasard et de la contingence – à qui dame Fortune et Occasion (la bien nommée) faisaient jouer un rôle parfois exorbitant – à la divine Providence, aux desseins insondables mais aux plans toujours mûrement prémédités, du destin subi par l'homme à la destinée qu'il paraît quelquefois en mesure de se forger, le

théâtre a su, au fil du temps, prendre en compte, avec toujours la même gravité (parfois, cependant, en jouant sur le registre du dérisoire) et la même obstination, l'affrontement de l'homme au sort qui est le sien sur terre et ce théâtre a tenté – de mille manières et avec des réussites inégales – de mettre en scène ce qui définit le mieux sa condition : son dur « métier de vivre », comme eût dit Cesare Pavese.

Les études du présent recueil ont tenté, dans les divers domaines qu'elles ont explorés, d'aborder les relations entre Fortune et Providence, entre destin imposé et subi, d'une part, et destin accompli dans l'exercice de la plus grande liberté, d'autre part. Nous avons vu que, dans la *commedia* italienne du *cinquecento* (chez Grazzini dit Lasca notamment) comme dans le théâtre anglais de la Renaissance (Shakespeare en étant ici, avec *Richard II*, *Hamlet* et *Macbeth*, l'illustre représentant), dans la *comedia* du siècle d'or espagnol (chez Lope de Vega) comme dans le *Faust* de Marlowe ou de Goethe, dans ce théâtre allemand, précisément, du temps de l'*Aufklärung*, comme sur les scènes lyriques européennes des siècles passés (avec Monteverdi, Mozart,Verdi, Wagner et tant d'autres), chez des auteurs aussi différents que Rilke ou Claudel, Marivaux ou De Filippo, chez de jeunes dramaturges comme Jacqueline Leloup ou Gracia Morales, sont toujours présentes les notions de hasard et de Fortune, de destin et de Providence – sans cesse reprises et renouvelées, « réactualisées », thèmes éternels sur lesquels l'homme n'en a pas fini de méditer, les évoquant dans le théâtre au kibbutz, s'aventurant sur la planète « Moralia » pour mieux observer le grand théâtre du monde ou s'interrogeant sur le paradoxe que peut constituer, en définitive, cette étrange relation, cette surprenante « coexistence du hasard et de la nécessité » au cœur de laquelle est plongée la condition humaine.

Tant de questions sans réponses et cette interrogation inlassable… Il faut vraiment, au fond, imaginer Sisyphe heureux !

Maurice ABITEBOUL
Directeur de la Publication

PROCHAINS THÈMES DE *THÉÂTRES DU MONDE*

- N° 16 : Le théâtre au féminin : féminisme et féminité (2006)
- N° 17 : La folie au théâtre : théâtre en folie (2007)
- N° 18 : Histoire et théâtre (2008)
- N° 19 : Ombres et reflets, échos et résonances : la spécularité et la réverbération au théâtre (2009)

LA *FORTUNA* DANS LA COMÉDIE DU *CINQUECENTO* : ANTONFRANCESCO GRAZZINI, DIT « IL LASCA »

« Bene è vero che l'uomo mai un disegno non fa che la Fortuna un altro non ne faccia »[1] (Il est bien vrai que l'homme ne fait jamais un projet sans que la Fortune n'en fasse un autre), déclare le valet Fessenio dès l'ouverture de *La Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena et il poursuit par la liste des événements imprévus qui leur sont arrivés depuis la prise de Modon, alors vénitienne, par les Turcs en 1500.

La notion de Fortuna est essentielle dans les mentalités de l'époque et occupe une large place dans la comédie. Aussi, après l'avoir définie et située par rapport aux concepts de « hasard », de « destin » et de Providence », nous l'analyserons dans *La Gelosia* (La Jalousie) et *La Sibilla* (La Sibylle) d'Antonfrancesco Grazzini et verrons quelle place elle laisse à Dieu et au libre-arbitre.

Si le terme de « hasard » sous-entend, selon Aristote, la cause accidentelle d'effets exceptionnels ou accessoires qui revêtent l'apparence de la réalité, ce qui n'a pas de cause morale proportionnée à l'effet, d'après Poincaré et Renan, il s'oppose à la norme et se rapproche de la contingence lorsqu'il y a négation de la causalité[2]. Le « destin » se définit, selon Alain Rey[3], comme l'ensemble des événements, qu'ils soient considérés comme décidés d'avance ou non, la puissance évoquée étant la chance, le hasard, le cours de la vie humaine, considéré comme pouvant être modifié, n'excluant plus l'idée de liberté. Il en fait un quasi synonyme de « destinée », de « fatalité », de « sort ». André Lalande en donne une définition légèrement différente[4]. Il s'agit pour lui d'une puissance par laquelle certains éléments seraient fixés d'avance, quoi qu'il pût arriver et quoi que les êtres doués d'intelligence et de volonté pussent faire en vue de les éviter. Le terme recouvre aussi l'ensemble de la vie d'un être, en tant que les événements qui la composent, contingents ou non, sont considérés comme résultant de forces extérieures et distinctes de sa volonté. Il constitue une sorte de personnification de la fatalité, de cette puissance naturelle ou surnaturelle, mais supérieure à l'homme, par laquelle tout ce qui arrive est déterminé d'avance.[5] La fatalité est une contrainte, ajoute Lalande[6], au moins virtuelle, alors que celui qui en fait l'objet n'en a pas conscience. Elle se pose en face de la volonté humaine, « comme une sorte de pression contraire » qui rend la première inefficace. Les efforts de la volonté produiraient alors, malgré leur direction, le contraire du résultat auquel ils tendaient. Quant à la providence, Alain Rey rappelle les premiers sens qu'elle n'a pas conservés, ceux de « prévision », « prévoyance », « prudence » ; il met ensuite l'accent sur la spécialisation du terme dans le vocabulaire religieux pour désigner la suprême sagesse,

1 Bernardo Dovizi da Bibbiena, *La Calandria*, I,1, dans *Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1967, volume II, p. 25.

2 André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, 1992, tome 1, pp. 401-410.

3 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 1, p. 1056.

4 André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, cit, volume 1, p. 219.

5 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, cit, volume 2, p. 1402.

6 André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, cit, volume 1, p. 345.

par laquelle Dieu conduit tous les hommes, puis, par métonymie, Dieu lui-même gouvernant le monde. Cet emploi requiert alors la majuscule. Ce concept de nature religieuse entre au XVIIIe siècle en conflit avec les notions de « destin », « sort » et, sur un autre plan, de « Nature ».[7] Pour André Lalande, c'est l'action que Dieu exerce sur le monde en tant que volonté conduisant les événements à des fins.[8] Elle s'accompagne de deux corollaires : Dieu fait en sorte qu'il y ait moins de désordre dans la nature ; il remédie par des miracles aux désordres produits par les lois naturelles.

À ces termes-là s'ajoute celui de « Fortuna », très présent à Florence, dans les écrits du Moyen-Âge et de la Renaissance, et notamment dans la comédie du *Cinquecento*.

Dès le début du Quattrocento en effet, les Florentins ont des préoccupations plus terrestres que célestes. Une nouvelle conception de la place de l'homme dans le monde apparaît, qui, comme l'a démontré Christian Bec[9], s'organise autour des trois termes, « Fortuna », « Ragione » et « Prudenza ».

Dans la mentalité des marchands florentins du XIVe siècle, rappelle Christian Bec, il s'agit d'abord de la tempête qui menace les navires vénitiens ou génois chargés de marchandises florentines, la « fortuna di mare », comme l'évoque, par exemple, Alessandra Macinghi Strozzi dans une lettre à son fils Filippo[10], à propos de la perte d'une galère au large des Flandres. Face aux hasards terribles de la fortune de mer, les Florentins expriment leur impuissance. La Fortuna représente « le type même des contingences imprévisibles qui affectent affaires et existence, en apportant retards, ruine, périls et mort »[11]. Mais, elle a d'autres facettes : c'est l'ouragan qui détruit les récoltes et fait s'écrouler les demeures, ce sont les temblements de terre. Ainsi, dans son *Zibaldone*[12], Giovanni Rucellai évoque l'ouragan du 22 août 1456 ; il fait part d'une lettre de son frère Paolo lui décrivant le séisme qui frappa la Campanie le 8 décembre 1456.[13] Parfois, le terme de « Fortuna » est remplacé par « ventura » ; c'est le cas notamment d'une lettre adressée par Pierre de Médicis à Filippo Strozzi[14]. Cependant, les deux termes ne sont pas synonymes. En effet, si « ventura » désigne le pur hasard, le retournement inattendu d'une situation, « Fortuna » implique une prise en considération du temps, une analyse du passé et du présent, une estimation de l'avenir. L'aventurier n'a pas le loisir de calculer, rappelle Christian Bec[15]. Cela dit, les Anciens transmettent aux Florentins la représentation d'une divinité toute-puissante, tantôt favorable, tantôt hostile, celle d'une femme en équilibre instable sur une sphère ou bien dressée à la proue d'un navire, tenant dans ses mains une corne d'abondance ou l'écoute d'une voile. Mais la Fortuna c'est aussi l'inconstance ou le caractère éphémère

7 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, cit, volume 3, p. 2989.
8 André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, cit, volume 2, pp. 847-848.
9 Christain Bec, *Les marchands écrivains à Florence 1375-1434*, Paris, Mouton, 1967, chapitre III : « Affaires et place de l'homme dans le monde, *Foruna, Ragione, Prudenza* », pp. 301-357.
10 Alessandra Macinghi Strozzi, *Lettere di una gentildonna fiorentina del secolo XVI ai figliuoli esuli*, pubblicate da Cesare Guasti, Firenze, Sansoni, 1877, « Lettera Ventinovesima », 7-4-1464, p.282.
11 Christian Bec, cit., p. 303.
12 Giovanni Rucellai, *Il Zibaldone quaresimale*, a cura di Alessandro Perosa, London, Wartburg Institute, 1960, p. 55.
13 *Ibidem*, p. 59.
14 Alessandra Macinghi Strozzi, *Lettere...*, cit., p.411.
15 Christian Bec, *Op. cit.*, p. 306.

de la réussite.

Le concept ne laisse personne indifférent. L'Église s'efforce de le détruire car elle le juge très vivace dans la mentalité populaire. Ainsi, Saint Augustin repousse la notion de « Fortune » au nom du libre-arbitre et Saint Jérôme considère que le monde est entièrement soumis à Dieu. Les « trois Couronnes » en donnent une interprétation différente. En effet, si Dante l'exclut de son univers au bénéfice de la Providence et du libre-arbitre[16], Pétrarque a une double position, dans la mesure où parfois il l'accepte[17] et d'autres fois il lutte contre elle au nom de la Providence et de la volonté humaine[18]. La conception la plus originale est cependant celle de Boccace dans son *Decaméron*[19], où il démontre que l'homme peut lutter contre la Fortuna et donc gagner. Lutter contre la Fortune c'est ne pas s'abandonner passivement à elle, mais se battre pour garder le contrôle de la situation. Renoncer à la Providence signifie rejeter une conception tragique de l'univers pour adopter une vision dramatique du monde « entendu comme lutte incessante et héroïque des hommes contre les hasards. »[20].

Dans cette lutte, aux côtés des deux notions essentielles, de « Ragione » et de « Prudenza », il y a la « Virtù », qui selon Marco Parenti[21] est la volonté de se mesurer avec la Fortune et de se faire, « par ce duel même, plus parfaitement homme »[22]. L'homme de la Renaissance peut donc déjouer les coups du sort et même se servir des possibilités offertes par le hasard.

Pour ce faire, il va s'aider tout d'abord de la «Ragione », qui trouve les remèdes, les solutions pour combattre la Fortune. Elle permet de chercher une ligne cohérente dans le hasard, une logique dans l'imprévisible ; le terme a un triple sens : calcul, justice, sagesse.

Il comporte tout d'abord la notion de calcul, qu'on retrouve aujourd'hui dans « ragioniere ». La comptabilité fait des progrès énormes ; l'expert comptable est alors le deuxième homme de l'entreprise ; l'enseignement des Mathématiques est poussé : on étudie les équations à deux inconnues, les pourcentages, on fait des bilans exacts. On commence à mesurer les distances avec précision, comme les surfaces des terrains ou le poids des marchandises. La conception du temps change également. Le temps n'est plus variable comme au Moyen Âge, où l'on croyait que les heures étaient plus courtes en hiver qu'en été ; ce n'est pas non plus le temps de l'Église, qui n'était rien face à l'éternité. Les horloges apparaissent sur les tours dès la fin du Trecento. Le temps est mesuré de façon régulière. Le temps devient de l'argent.

Ainsi, grâce aux chiffres, les Florentins mesurent l'univers, le ramènent à l'échelle humaine. Mais « Ragione » a également le sens de « Justice », comme dans l'expression

16 *Divine Comédie, Enfer*, VII, 67-96.
17 *Lettres familières*, XIII, 3, 6.
18 *Epistole*, VIII, 1,3 ; IX, 15 ; XII, 13.
Seniles, XVII, 2.
Familières, V, 10.
Nous renvoyons aux Actes du Colloque International « Petrarca, l'Umanesimo e la civiltà europea », Florence 5-10 décembre 2004, organisé par le Comité National du VII centenaire de la naissance de Francesco Petrarca.
19 Voir la deuxième journée, consacrée aux « casi di fortuna ».
20 Christian Bec, *Op. cit.*, p. 313.
21 Alessandra Macinghi Strozzi, *Lettere...*, cit., p.187.
22 Christian Bec, *Op. cit.*, p. 313.

« fare la ragione di qualcuno », payer son dû, régler ses comptes. Les Florentins lui confèrent une grande importance, car lutter contre les inégalités c'est d'une certaine façon lutter contre le hasard, contre la violence. La Raison-Justice rend l'homme plus humain et on arrive ainsi au troisième sens, la « Raison-Sagesse ».

En étudiant l'histoire, en lisant les chroniques, genre très en vogue à l'époque, les Florentins considèrent qu'on peut prévoir les événements futurs et donc remédier au hasard par anticipation. Ils recherchent les causes des événements historiques pour en fixer les conséquences. On peut ainsi parler d'un rationalisme qui paraît très proche du positivisme d'Auguste Comte, dans la mesure où le précepte « Savoir pour prévoir afin de pouvoir » faisait déjà partie des mentalités de la fin du Trecento.

La troisième notion est celle de « Prudenza », qui précise les modalités pratiques de la « Ragione » ; c'est l'art de prévoir, la délibération en fonction de la conjoncture, la volonté de réaliser le choix que l'homme s'est fixé. Cette « Prudence » a pour objectif le succès politique, militaire et commercial. Sur le plan militaire, les chroniqueurs opposent la « Prudenza » à la « furia francese », cette sorte de folie instinctive, de passion, qui peut réussir mais qui le plus souvent échoue. Le « Condottiere » italien est au contraire un technicien de la guerre, il est prudent, il calcule les plans en fonction des forces ennemies, mais aussi en fonction de l'imprévisible. Cette prudence a pour seul but le succès terrestre des hommes, elle tient compte du hasard, mais admet en même temps que le monde obéit à des lois générales. Elle permet à l'homme de trouver sa place dans le monde en sachant s'adapter aux circonstances, de viser un bonheur individuel et terrestre.

Le théâtre d'Antonfrancesco Grazzini, dit « Lasca »[23], traite lui aussi de la Fortune, tout particulièrement dans deux de ses comédies, *La Gelosia* (La Jalousie)[24] et *La Sibilla* (La Sibylle).[25]

La Gelosia fut représentée à Florence, en 1550, à l'occasion des fêtes de Carnaval et publiée l'année suivante chez les Giunti de Florence ; *La Sibilla*, composée vraisemblablement dans les années 1555, ne fut pas donnée en public, mais imprimée en 1582, par les Giunti de Venise. En fait, Grazzini, qui était parmi les douze fondateurs de l'Académie des « Humides » en 1540, la quitta lorsqu'en 1547 elle fut transformée en Académie florentine, pour se ranger parmi les opposants. Réintégré en 1556, il s'en détacha à nouveau en 1582 pour fonder l'Académie de la Crusca.

Les prologues et les cinq actes de *La Gelosia* sont entrecoupés de brefs madrigaux. L'action reprend en partie l'histoire d'Ariodante du *Roland Furieux* et s'achève en une seule nuit. Elle met en scène le vieux Lazzero épris de la jeune Cassandra qui, au contraire, est amoureuse de Pierantonio. Le père de la jeune fille, Giovacchino, la lui donnerait très volontiers pour épouse pour économiser la dot. Cependant, pour empêcher ce mariage, Pierantonio aidé par Alfonso, le frère de Cassandra, recourt à un stratagème. Le valet Ciullo est chargé de faire croire à Lazzero que Cassandra rencontre le jeune homme en cachette et le conduit, déguisé, par une nuit glaciale, devant la maison de la jeune fille. Survient un

23 Voir : *Magie et Sorcellerie au Cinquecento. « La Strega » et « La Spiritata » de Antonfrancesco Grazzini*, dans *Le Fantastique et le Merveilleux au théâtre*, Avignon, *Théâtres du Monde*, cahier n° 13, 2003, pp. 35-41.

24 Édition de référence : *Teatro* a cura di Giovanni Grazzini, Bari, Laterza, 1953, pp. 5-117.

25 *Ibidem*, pp. 319-386.

incident imprévu : la mère de Cassandra, Zanobia, rencontre la servante Orsola, qui porte les vêtements de sa fille, et la ramène à la maison. Mais elle soutient le projet des jeunes gens. L'attente de Lazzero continue et, lorsqu'il aperçoit Orsola, il est persuadé qu'il s'agit de sa promise, qu'il juge maintenant indigne de devenir son épouse. Transi, le vieillard est recueilli dans la maison d'Alfonso, qui profite de l'aubaine et, avec l'aide du valet Riccio, rejoint dans sa chambre Camilla, la nièce de Lazzero. D'autres événements imprévus mettent encore en péril les desseins des jeunes gens. Mais, bien évidemment, l'épilogue est heureux, avec le double mariage de Pierantonio avec Cassandra et d'Alfonso avec Camilla.

La Sibilla présente elle aussi force événements inattendus. Sibilla est une belle jeune fille, recueillie par Michelozzo et Catherine son épouse. Le père de famille veut la donner en mariage au vieux Giansimone, docteur en droit, et a d'autres projets pour son fils Alessandro, qui est amoureux d'elle. Giansimone a également une nièce, Ermellina, qu'il garde recluse, dont est épris Ottaviano, fils d'une veuve, Madonna Margherita. Après moultes péripéties, la comédie finit bien et voit le couronnement des amours des jeunes gens.

Le thème de la Fortuna est évoqué dès le premier prologue de *La Gelosia,* où Antonfrancesco refuse l'agnitio, les retrouvailles d'enfants perdus lors des prises de villes ou d'attaques de châteaux car, dit-il, cela n'arrive jamais en Toscane et son souhait est d'être plus original que les autres auteurs de comédies.[26] Il reprend d'ailleurs la même argumentation dans son prologue de 1581.[27] Pourtant, quelques années plus tard, avec *La Sibilla,* il reconnaît la puissance de la Fortune. En effet, le contexte précise que Charles Quint, en provenance de Naples et de Rome, s'arrête à Florence, où l'un de ses hommes, un Valentinois aussi riche que noble, loge chez Michelozzo et son frère Tommaso. Ce gentilhomme et son épouse, une jeune et belle Napolitaine, ont l'intention de rentrer chez eux, mais la Fortune en décide autrement, dans la mesure où, dès le premier soir, la jeune femme donne le jour à une petite fille et trépasse. Diego repart alors à la suite de l'Empereur et confie l'enfant à Tommaso, avec cinq cents ducats qu'il lui demande de faire fructifier pour élever la fillette et composer sa dot pour le jour où elle se mariera ou entrera au couvent. Tommaso voue à l'enfant une si grande affection que tout le monde croit qu'il s'agit de sa propre fille. Or, Tommaso vient à mourir, non sans avoir dévoilé la vérité sur la naissance de Sibilla, qu'il confie aux soins de son frère Michelozzo.[28] De plus, avant de quitter la cité du lys, Diego avait laissé à Tommaso la moitié de sa médaille, en recommandant bien que sa fille ne la donne à personne d'autre qu'à lui ou à celui qui lui présenterait l'autre moitié. Détail étonnant : sur une face de la médaille est gravé le sceau de l'Empereur et sur l'autre la Fortune attachée à une colonne.

En fait, dans les deux comédies, est évoquée la toute-puissance de la Fortune. Ainsi, Alessandro, parti à la recherche de Sibilla, voit la Fortune tantôt bonne tantôt mauvaise[29], déclare qu'il se retrouve à pied alors qu'il se croyait monté sur un cheval bien harnaché[30].

26 *Gelosia*, cit., Prologo agli uomini (1551), p. 9.
27 *Ibidem*, p. 11.
28 *La Sibilla*, cit., I 2, p. 327.
29 *Ibidem*, V 2, p. 369 : « Io so che la fortuna m'ha pur questa volta in pro e in contro mostro la sua possanza… »
30 *Idem*..

Elle peut être favorable aux uns et défavorable aux autres, ajoute Vespa.[31] Lazzero, quant à lui, s'émerveille devant le pouvoir illimité de celle-ci.[32] Rien ne peut s'opposer à elle, déclare encore Vespa[33], et rien ne peut nuire lorsqu'elle est clémente.[34] Elle produit des effets extravagants et même très extravagants, remarque Giovacchino. [35] Elle fait des siennes, rétorque Vespa à Mosca.[36] Elle est envieuse, d'après Alfonso[37], injuste selon Ciullo[38], assassine aux dires de Muciatto[39] et de Riccio[40]. Cruelle, elle décoche toujours ses flèches là où cela fait mal, se lamente Alfonso.[41] On se plaint d'elle, comme le fait Pierantonio, voyant ses projets de mariage contrariés[42] ou on l'implore, comme Alfonso avant d'aller retrouver Camilla, sa bien-aimée.[43] Sa puissance est telle que Giansimone décide de jouir du moment présent et de laisser faire la Fortune ensuite.[44] Et Ciullo dresse le bilan de toutes les péripéties qui lui sont arrivées en une seule nuit, évoquant la Fortune, les malheurs et l'adversité.[45]

Avec la Fortuna tout est possible, la plus grande mésaventure comme le hasard le plus extravagant[46] ou même merveilleux[47], si bien que Ciullo tient toujours compte des imprévus, qualifiés d' « étranges incidents »[48], qu'il demande la présence d'un témoin avant de raconter son histoire incroyable.[49] D'ailleurs le Madrigal de 1568 qui clôture *La Gelosia* met en scène les rêves qui montrent à l'homme assoupi des événements tantôt tristes tantôt gais.[50]

Cela dit, si le terme de Providence n'apparaît jamais à côté de la Fortuna, Dieu est très largement évoqué dans les comédies de Lasca.

En effet, de nombreuses interjections ponctuent le discours des personnages. Ainsi,

---

31 *Ibidem*, IV 6, p. 366 : « ... ma quanto è stata contraria al mio padrone, tanto è stata propizia al tuo. »

32 *La Gelosia*, cit, Appendice, V 10, p. 114 : « Mai più non fu sentita una cosa simile. O fortuna ! che sai tu fare ! »

33 *La Sibilla*, cit., II 1, p. 336 : « Che vuoi tu fare ? non si può entrare innanzi alla fortuna »

34 *Ibidem*, IV 6, p. 366.

35 *La Gelosia*, cit, V 11, p. 99.

36 *La Sibilla*, cit., IV 6, p. 365.

37 *La Gelosia*, cit, II 4, p. 37.

38 *Ibidem*, IV 13, p. 83.

39 *Ibidem*, V 7, p. 94.

40 *Ibidem*, V 12, p. 100.

41 *Ibidem*, II 4, p. 38 : « Vedi se la fortuna sta sempre con l'arco teso, per saettare altrui in luogo dove più gli faccia danno e dispiacere ! »

42 *Ibidem*, I 2, p. 21.

43 *Ibidem*, IV 6, p. 72 : « Orsù, siami propizia la fortuna. »

44 *La Sibilla*, cit., V 5, p. 372 : « mi goderò pur questa sera e questa notte con esso lei ; poi faccia la fortuna, qualcosa fia. »

45 *La Gelosia*, cit, V 2, p. 88 : « Quante fortune, quante disgrazie, quante avversità mi sono incontrate questa notte ! »

46 *Ibidem*, V 10, p, 98.

47 *Ibidem*, V 10, p. 114.

48 *Ibidem*, III 3, p. 50.

49 *Ibidem*, V 11, p. 99.

50 *Ibidem*, p. 107 : « Con questi nuovi volti e strane forme / Invisibil n'andiam veloci e cheti. / Sogni siam noi, che mostriamo a chi dorme, / Come n'aggrada, casi or tristi or lieti... »

« al nome di Dio » (au nom de Dieu) se trouve dans la bouche de Vespa[51] qui part à la recherche du père de la jeune fille, de Diego[52], du valet Ciullo, qui se remet à lui pour la réussite de son stratagème[53], d'Alfonso, désespéré du projet de mariage de Cassandra avec le vieux Lazzero[54], de ce dernier pour que le prétendu voleur soit attrapé[55] ou encore lorqu'il renonce à la jeune fille[56]. De même, « per Dio » (par Dieu) est très souvent employé : par Alessandro à la vue de sa mère[57], par Caterina pour que son mari consente au mariage entre Federico et Sibilla[58], par Michelozzo qui se réjouit d'avoir trouvé un « si bon gendre » en la personne du vieux Giansimone[59], par Ciullo pour marquer sa surprise[60], par Muciatto également.[61] Une seule occurrence cependant pour « al nome del Signore »[62] (au nom du Seigneur) et pour « Dio Cristo »[63].

En d'autres lieux, les personnages comptent sur la volonté divine. C'est le cas de Vespa[64], de Ciuffagna, déguisé en Espagnol, qui essaie de tromper Michelozzo[65], d'Ottaviano qui entend passer la nuit avec Ermellina[66], d'Alessandro qui espère retrouver Sibilla chez sa nourrice[67]. Dans *La Gelosia,* Lazzero, transi d'avoir passé la nuit dehors, évoque lui aussi la volonté divine[68], comme Ciullo[69] pour se sortir d'embarras ou Alfonso[70] qui se sent prisonnier d'un labyrinthe. Cette toute-puissance se résume dans les mots de Giovacchino, pour lequel sans la volonté de Dieu pas une branche ne bouge[71].

Dieu est également la connaissance, il sait tout, comme on le rappelle à trois reprises : « Dio 'l sa »[72]. On le prie avant toute action d'importance : Martiningo demande sa protection pour que Diego, son maître, retrouve sa fille[73], Ottaviano sur le point de rejoindre Ermellina également[74], Lazzero encore lorsqu'il pressent que quelque chose s'est

51 *La Sibilla,* cit., IV 5, p. 364.
52 *Ibidem,* V 1, p. 368.
53 *La Gelosia,* cit, I 4, p. 25.
54 *Ibidem,* I 2, p. 23.
55 *Ibidem,* V 2, p. 88.
56 *Ibidem,* V 10, p. 113.
57 *La Sibilla,* cit., V 2, p. 369.
58 *Ibidem,* I 1, p. 322.
59 *Ibidem,* I 2, p. 328.
60 *La Gelosia,* cit, V 6, p. 93 et I 4, p. 26.
61 *Ibidem,* II 5, p. 43.
62 *La Sibilla,* cit., I 3, p. 330.
63 *La Gelosia,* cit, III 9, p. 57.
64 *La Sibilla,* cit., II 1, p. 335 : « Ma faccia Dio ».
65 *Ibidem,* III 2, p. 349.
66 *Ibidem,* III 7, p. 354.
67 *Ibidem,* V 3, p. 370.
68 *La Gelosia,* cit, IV 12, p. 78.
69 *Ibidem,* IV 13, p. 84.
70 *Ibidem,* I 2, p. 18 et V 5, p. 93.
71 *Ibidem,* Appendice, V 10, p. 113 : « ... senza la volontà di Dio non si muove una fronda... »
72 *Ibidem,* IV 13, p 85 et V 4, p. 91.
La Sibilla, cit., I 1, p. 322.
73 *La Sibilla,* cit., IV 4, p. 362 : « Dio ce la mandi buona. »
74 *Ibidem,* IV 7, p. 367.

passé à la maison[75] ou quand il appréhende d'autres malheurs[76], le valet Muciatto qui demande de l'aide pour Alfonso.[77]

Toutefois, s'ils sollicitent le soutien de Dieu, les personnages n'oublient pas de le remercier.

Filippo le fait parce qu'il commence à voir clair[78], Zanobia parce qu'Alfonso et Pierantonio l'ont empêchée de renvoyer Orsola[79], Michelozzo qui se réjouit, à tort cependant, de rencontrer le prétendu père de Sibilla[80], Diego heureux d'être revenu dans la cité du lys[81], puis d'apprendre que les portes de la ville sont fermées à la suite de l'assassinat d'un meunier place San Giovanni, obligeant sa fille à différer son départ[82], Madonna Margherita pour l'avenir de son fils[83]. Quelques variantes toutefois, avec Giovacchino qui rend grâce plutôt à Jésus-Christ, Camilla à la Vierge[84] et Alfonso au Ciel.[85]

Pourtant, Dieu et la Fortuna sont parfois mis sur le même plan et l'on crie tout aussi bien au miracle qu'à la magie.[86]

Ainsi, Michelozzo qui ne reconnaît pas Ciuffagna, le faux père de Sibilla, croit que Diego a été transfiguré par quelque force surnaturelle, magique, miraculeuse ou diabolique.[87]Giansimone, qui frappe en vain à sa porte, invoque le diable à deux reprises[88]. Lazzero, que la servante Agnesa n'identifie pas, croit que celle-ci est possédée par le diable, à moins que ce ne soit son propre cas[89]. De même, ne comprenant plus rien à la situation rocambolesque dans laquelle il se trouve, il s'imagine entouré de diablotins et de feux follets[90]. Cela dit, la magie occupe une place de choix grâce aux Madrigaux de 1568 qui clôturent respectivement l'Acte II et l'Acte III. Le premier est la chanson des sorcières, qui se vantent de prendre toutes les formes qu'elles désirent, de chevaucher des chèvres, des loups, des lions, des ours ou des serpents, de satisfaire leurs moindres envies, qui gardent le secret de leur art à cause de l'interdiction de l'Église.[91] Le deuxième est la chanson des feux follets, qui font peur à toute la gent féminine, mais qui entrent seulement dans le corps des belles jeunes femmes.[92]

75 *La Gelosia*, cit., IV 12, p. 79.
76 *Ibidem*, IV 13, p. 83 : « Dio ci aiuti con le disgrazie ».
77 *Ibidem*, V 1, p. 87.
78 *Ibidem*, I 2, p. 23.
79 *Ibidem*, III 2, p. 48.
80 *La Sibilla*, cit., II 6, p. 346.
81 *Ibidem*, IV 1, p. 356.
82 *Ibidem*, IV 4, p. 361.
83 *Ibidem*, V 12, p. 381 : « Sia mille volte ringraziato Dio ».
84 *La Gelosia*, cit., V 11, p. 99.
85 *Ibidem*, V 16, p.105 et V 12, p. 117.
86 Voir à ce sujet : Théa Picquet, *Magie et sorcellerie au Cinquecento*, cit.
87 *La Sibilla*, cit., IV 3, p. 358.
88 *Ibidem*, V 5, p. 373.
89 *La Gelosia*, cit., IV 12, p. 79 : « O che costei è spiritata, o che a me è entrato il diavolo addosso. »
90 *Ibidem*, V 10, p. 98 : « Io ho paura che qui d'intorno non sia pieno ogni cosa d'Astarotti e di spiriti folletti… ».
91 *Ibidem*, p. 45, Madrigal terzo (1568) Streghe : « Streghe tutte siam noi… »
92 *Ibidem*, p. 66, Madrigal quarto (1568) Spiriti Folletti : « Sol per mostrarci a voi, d'aere abbiamo/ Preso stanotte i corpi che vedete, / Perché Spirti Folletti tutti siamo… ».

Une autre puissance gouverne cependant les hommes, c'est l'Amour. Et Lasca l'annonce dès le Prologue aux femmes de *La Gelosia*, où il déclare que l'Amour domine le ciel et la terre, les hommes et les animaux, qu'il réveille, réchauffe et enflamme, qu'il est à l'origine des plus nobles entreprises[93]. L'Amour est également le thème du premier Madrigal de 1551, où il chante le temple de Vénus servi par les prêtres et les ministres du culte de l'amour, puissance plus que divine, devant laquelle s'inclinent la terre et le ciel.[94] Le cinquième Madrigal de 1551 poursuit dans cette voie et déclare que l'amour donne une force telle qu'elle permet de briser le marbre et d'enflammer la neige.[95]

Ballotté par la Fortune, soumis à la toute-puissance divine, aux forces occultes, à la domination de l'Amour, l'homme est-il encore maître de son destin ?

Une seule fois dans les deux comédies, il est dit que le sort est écrit, et ce pour le mariage d'Alessandro et de Sibilla.[96] Pour le reste, les personnages ne paraissent pas se résigner, mais entreprennent une lutte sans merci pour arriver à leurs fins, utilisant la « Prudence », la « Raison », la « Virtù », mais aussi l'entraide, la solidarité.

La « Prudenza », en tant qu'art de prévoir, est en effet la première arme contre la Fortune. Ainsi, Vespa rappelle qu'il est tout à fait inutile de revenir sur ce qu'il aurait fallu faire.[97]Il conseille au contraire de s'adapter aux imprévus et même d'en tirer parti.[98]Muciatto, quant à lui, se félicite de savoir gérer les coups du sort.[99]Et Diego avait tout prévu pour protéger sa fille des usurpateurs en fournissant un document et en pensant à la médaille. Aujourd'hui, sa prudence porte ses fruits.[100]

La deuxième arme est la « Ragione ». C'est elle qui tient les hommes, déclare le valet Fuligno à Giansimone, alors que les animaux s'attachent avec des cordes.[101]Elle prend également le sens de justice et, voyant le vrai père de Sibilla et le faux prêts à s'affronter, Giansimone s'empresse de rappeler qu'à Florence on ne fait pas justice soi-même[102] ; Ciuffagna associe d'ailleurs les deux termes.[103]On cherche donc un procureur de justice pour obtenir raison.[104]

Mais c'est surtout grâce à la « Virtù », à l'intelligence, que l'on combat les coups du sort et les exemples font légion.

Tout d'abord, les jeunes gens envisagent de combattre avec les armes de leurs adversaires. Ainsi, Pierantonio offre au père de sa bien-aimée les mêmes conditions financières que son vieux rival ; malheureusement sans succès car ses biens sont

93 *Ibidem*, p. 14.
94 *Ibidem*, p. 15 : « Del gran tempio d'Amore/ Antichi siam ministri e sacerdoti, / Venuti qui reverenti e devoti/ Per far cantando onore / A voi, spirti gentili ; e mostrar come / Al suo gradito nome, / Alla potenza sua più che divina / Il mondo e 'l ciel s'inchina. »
95 *Ibidem*, p. 85 : « Chi ha tra voi mortali, / Sì duro petto e così freddo cuore... ».
96 *La Sibilla*, cit., V 10, p. 379.
97 *Ibidem*, V 8, p. 377 : « Del senno di poi ne son piene le fosse », dit-il.
98 *Ibidem*, IV 6, p. 366.
99 *La Gelosia*, cit., III 3, p. 50.
100 *La Sibilla*, cit., IV 4, p. 361.
101 *Ibidem*, III 1, p. 348 : « ... le bestie si legano con le funi e gli uomini con la ragione. »
102 *Ibidem*, IV 4, p. 360 : « In Firenze non si fanno le ragion da sè »
103 *Ibidem*, IV 4, p. 361 : « in ogni lato dove si tenga ragione e giustizia »
104 *Ibidem*, V 5, p. 363.

bloqués[105]. De la même manière, Ottaviano conseille à Alessandro de trouver les cinq cents ducats qui changeront le cours des choses et lui permettront d'épouser Sibilla.[106]

Devant les coups du sort, loin de désespérer, ils sont d'une extrême inventivité.

Ainsi, Alfonso s'ingénie à trouver des solutions pour contrer le mariage de Cassandra avec Lazzero. Il en a trouvé mille[107], mais en a retenu une : il va utiliser les services de Ciullo, un valet aussi ingénieux qu'astucieux et connaissant Lazzero de surcroît. Vespa use lui aussi de son imagination pour venir en aide à son maître Ottaviano, qui souhaite approcher Ermellina.[108]Ils ne reculent ni devant la ruse, ni devant les déguisements et par conséquent devant les usurpations d'identité. Les valets envoient par exemple au docteur Giansimone de fausses lettres de Sibilla.[109]Ils montent de savants stratagèmes pour piéger les vieillards amoureux. Ils cherchent un inconnu susceptible de se faire passer pour le père de la jeune fille ; le rôle sera joué par Ciuffagna, la plus grande fripouille de Florence, qui a le mérite d'être vieux, d'avoir une belle prestance et de parler espagnol divinement bien. Ce stratagème est qualifié de « bella astuzia » et de « sottile inganno ».[110] Dans *La Gelosia*, Ciullo raconte à Lazzero que Cassandra offre ses faveurs à Pierantonio deux fois par semaine, si bien que le vieillard, rongé par la jalousie, veut s'assurer de son infortune la nuit même. Le stratagème est en place.[111] Non content de sa réussite, Ciullo imagine une deuxième ruse, pour favoriser les amours d'Alfonso et de Camilla cette fois : abandonner Lazzero dans la froidure de la nuit, pour que sa maison reste sans surveillance.[112]

Les déguisements sont nombreux : Ciuffagna en noble espagnol[113], Lazzero en inconnu[114], Alfonso en Lazzero, Orsola en Cassandra[115], Ottaviano en femme[116]. Ils permettent de brouiller les cartes et de faire réussir les projets amoureux des jeunes gens.

Cela dit, tout ne fonctionne pas toujours comme prévu. Les personnages font preuve alors d'un extraordinaire esprit d'à propos. À Orsola, habillée avec les vêtements de Cassandra, qui se fait découvrir par sa maîtresse, vient l'idée ingénieuse de jouer les somnambules ou les possédées[117] ; Ciullo surpris par l'arrivée prématurée de Lazzero invente un récent cambriolage.[118]Et il se félicite de se sortir d'embarras uniquement par la parole.[119]

Enfin, la solidarité et l'entraide servent également à résister aux revers de fortune.

105 *La Gelosia*, cit., I 2, p. 21.
106 *La Sibilla*, cit., II 3, p. 340.
107 *La Gelosia*, cit., I 2, p. 22 : « mille modi ».
108 *La Sibilla*, cit., III 7, p. 354 : « Io ho ghiribizzato tanto, che potrebbe essere d'avanzo », déclare-t-il.
109 *Ibidem*, II 1, p. 337.
110 *Idem*.
111 *La Gelosia*, cit., I 2, pp. 22-23 : « … noi per suo consiglio abbiamo ordinato il tutto. »
112 *Ibidem*, I 2, p. 23.
113 *Ibidem*, II 4, p. 341.
114 *Ibidem*, I 5, p. 28.
115 *Ibidem*, I 2, p. 22.
116 *La Sibilla*, cit., III 7, p. 355.
117 *La Gelosia*, cit., II 2, p. 35.
118 *Ibidem*, IV 13, p. 83.
119 *Ibidem*, v 3, p. 89 : « so che m'è giovato la lingua », dit-il.

Ainsi, au fidèle soutien que les valets offrent à leurs jeunes maîtres s'ajoute celui des parents pour leurs enfants : Caterina aide Alessandro en fournissant une copie de la lettre qui atteste de l'identité de Sibilla[120], Zanobia soutient sa fille Cassandra contre les projets de son propre mari, Madonna Margherita protège son fils Ottaviano[121] et Giovacchino vient trouver Lazzero en pleine nuit pour sauver son fils Alfonso[122].

En somme, les personnages ne se laissent pas abattre par les coups du sort, ne se résignent pas à un prétendu destin, mais luttent et s'unissent pour arriver à leurs fins. Les deux comédies finissent bien, évidemment : l'amour triomphe, les jeunes gens se marient et sont heureux.

En conclusion, *La Gelosia* et *La Sibilla* se terminent par la victoire de l'homme sur la Fortune et les deux porte-parole concluent sur le fait que, malgré les embûches, leur but a été atteint.[123]

Cela dit, le concept de Fortuna pose le problème de la place de l'homme dans le monde. Le monde apparaît comme une haute mer, où il convient d'être bons nageurs, si l'on se réfère au bon sens populaire de Vespa[124], la vie humaine comme une barque en proie à la tempête, mais qui en fin de compte réussit à arriver à bon port.[125]

Avec une telle démonstration, Antonfrancesco Grazzini se situe bien dans le sillage de Boccace, qu'il admirait au point de faire du *Centonovelle,* qu'un jeune Florentin présente comme le livre le plus beau et le plus utile jamais écrit, le point de départ de ses *Cene.*[126]

Théa Picquet
Université de Provence

120 *La Sibilla*, cit., II I, p. 337.
121 *Ibidem,* V 13, pp. 382-383.
122 *La Gelosia*, cit., V 10, p. 98.
123 *Ibidem,* V 12, p. 117. Ciullo affirme : « Bene, bene : ogni cosa è seguita né più né meno che noi disegnato avessino. »
La Sibilla, cit., V 13, p. 386. Pierfilippo déclare : « ... la cosa è successa appunto come noi disegnammo. »
124 *La Sibilla*, cit., II 1, p. 334.
125 *La Gelosia*, cit., IV 10, p. 76.
126 Antonfrancesco Grazzini, *Le Cene*, Milano, Rizzoli, 1989, p. 52 : « E poi che essi ebbero cantati sei od otto madrigali con sodisfacimento e piacere non piccolo di tutta la brigata, si misero a sedere al fuoco ; dove un di quei gioveni, avendo arrecato di camera un *Centonovelle*, e tenendolo così sotto il braccio, fu domandato da una di quelle donne che libro egli fusse : alla quale colui rispose essere il più bello e il più utile che fusse mai stato composto. »

L'ÉVÊQUE DE CARLISLE, HOMME DE DIEU ET HOMME DE GUERRE : UN ASPECT MÉCONNU DU *RICHARD II* (1595) DE SHAKESPEARE

Carlisle : Fear not, my lord ; that Power that made you king
Hath power to keep you king in spite of all.
The means that heaven yields must be embrac'd
And not neglected ; else, if heaven would,
And we will not, heaven's offer we refuse,
The proffered means of succour and redress. (3.2.27-32)[1]

Carlisle : My lord, wise men ne'er sit and wail their woes,
But presently prevent the ways to wail.
To fear the foe, since fear oppresseth strength,
Gives, in your weakness, strength unto your foe,
And so your follies fight against yourself.
Fear and be slain – no worse can come to fight ;
And fight and die is death destroying death,
Where fearing dying pays death servile breath. (3.2.178-85)[2]

Carlisle : Worst in this royal presence may I speak,
Yet best beseeming me to speak the truth.
Would God that any in this noble presence
Were enough noble to be upright judge
Of noble Richard ! Then the true noblesse would
Learn him forbearance from so foul a wrong.
What subject can give snetence on his king ?
And who sits here that is not Richard's subject ?
Thieves are not judg'd but they are by to hear,
Although apparent guilt be seen in them ;
And shall the figure of God's majesty,
His captain, steward, deputy elect,
Anointed, crowned, planted many years,

---

1 « Ne craignez rien, Monseigneur : le Pouvoir qui vous a fait roi / A pouvoir de vous maintenir roi en dépit de tout. / Les moyens que le ciel vous offre, nous les devons saisir / Et non pas dédaigner ; sans quoi, si le Ciel veut / Et que nous ne voulions pas, nous refusons avec l'offre du Ciel / Les moyens de secours et de salut qu'il nous tendait. » Traduction de Pierre Leyris, Paris : Club Français du Livre, 1967.

2 « Les sages, monseigneur, ne restent pas assis à pleurer sur leurs maux, / Ils s'empressent de prévenir tout sujet de pleurer encore. / Avoir peur de l'ennemi, alors que pareille peur paralyse la force, / C'est de votre faiblesse fortifier votre ennemi, / C'est faire donner vos déraisons contre vous-même ; / Craignez et faites-vous tuer, c'est le pis qu'on risque à combattre, / Car combattre et mourir, c'est par la mort défaire la mort, / Mais craindre de mourir, c'est d'un souffle servile lui faire l'hommage. »

Be judg'd by subject and inferior breath,
And he himself not present ? O, forfend it, God,
That in a Christian climate souls refin'd
Should show so heinous, black, obscene a deed !
I speak to subjects, and a subject speaks,
Stirr'd up by God, thus boldly for his king.
My Lord of Hereford here, whom you call king,
Is a foul traito to proud Hereford's king ;
And if you crown him, let me prophesy -
The blood of English shall manure the ground,
And future ages groan for this foul act ;
Peace shall go sleep with Turks and infidels,
And in this seat of peace tumultuous wars
Shall kin with kin and kind with kind confound ;
Disorder, horror, fear, and mutiny,
Shall here inhabit, and this land be call'd
The field of Golgotha and dead men's skulls.
O, if you raise this house against this house,
It will the woefullest division prove
That ever fell upon this cursed earth.
Prevent it, resist it, let it not be so,
Lest child, child's children, cry against you woe. (4.1.115-49)[3]

Ric*hard II* met en scène une révolte de vassaux qui aboutit à la déposition du souverain. Le sociologue peut à loisir percevoir et décrire le conflit comme le passage d'un monde médiéval à un univers moderne, au terme d'une irrésistible mutation de la société anglaise unanime opérée à la fin du quatorzième siècle dépeint par Shakespeare. Le seul

3 « Je suis le dernier, princes, parmi vous, à devoir prendre la parole, / Mais il m'incombe au premier chef de déclarer la vérité. / Plût à Dieu que quiconque en cette noble assemblée / Fût assez noble pour juger justement / Le noble Richard ! Alors la vraie noblesse / Lui apprendrait de s'abstenir d'un aussi vil forfait. / Que sujet sur son roi peut prononcer sentence ? / Et parmi ceux qui siègent ici, qui n'est pas sujet de Richard ? On ne juge point les voleurs, si manifeste que soit leur crime, / Sans les faire comparaître pour les entendre, / Et l'image même de la divine Majesté, / Son lieutenant, Son vicaire, Son délégué / Choisi, oint, couronné et installé de longue date, / Serait jugé par une haleine inférieure, sujette, / Sans que lui-même fût présent ? O Dieu, ne permets pas / Que sur un sol chrétien des âmes policées / Commettent un crime aussi hideux, aussi noir, aussi révoltant ! / Je parle à des sujets, et je parle en sujet, / Dieu m'émouvant de hardiesse à tenir ainsi pour son roi. / Monseigneur de Hereford, ici même, que vous appelez roi, / Est un indigne traître envers le roi de l'orgueilleux Hereford, / Et si vous l'allez couronner écoutez ma prédiction : / Le sang anglais engraissera la terre, / Et les générations futures gémiront du fait de ce crime exécrable, / La paix ira dormir chez les Turcs et les infidèles, / Et ici, naguère son séjour, des guerres tumultueuses / Dresseront le fils contre le père, mettront aux prises frère et frère ; / Oui, ici régneront le désordre, l'horreur, l'épouvante et l'insurrection ; / Et l'on nommera cette terre le champ du Golgotha, le lit des crânes. / Oh ! si vous dressez l'une contre l'autre ces deux maisons / Vous fomenterez la plus funeste dissension / Qui ait jamais frappé cette terre maudite : / Empêchez cela, luttez contre, il ne faut pas que cela soit – / De peur que vos enfants et les enfants de vos enfants ne crient malheur de votre tête ! »

personnage lourdement allégorique de la pièce, le sentencieux jardinier de l'acte III, sait bien que toute l'aristocratie a « basculé » dans l'opposition armée du roi :

> In [Richard II]'s scale is nothing but himself
> And some few vanities that him light ;
> But in the balance of great Bolingbroke,
> Besides himself, are all the English peers. (3.4.85-9)[4]

Les nobles du Sud se rallient à ceux du Nord (III, 2, 201- 04). Les Communes ont vacillé puis abandonné le roi (II, 2, 88-9 ; 128-30) ; dès la dernière scène de l'acte II, la seule force restée fidèle à la couronne déserte le souverain. Or on ne peut servir qu'un roi effectif : Richard lui-même vacille, ne s'oppose guère à la levée de ses ennemis, et ses concessions verbales mènent à la longue (et pour simplifier) à une abdication larmoyante – on aimerait dire à sa démission :

> Northumberland, say thus the king returns
> His noble cousin is right welcome hither,
> And all the number of his fair demands
> Shall be accomplished without contradiction. (3.3.121-4)[5]

Seul ou presque, l'évêque de Carlisle, par ses discours en partie religieux puis probablement par l'épée, tente, fidèle au roi abandonné, d'endiguer le flot qui va submerger son maître et entraîner l'ensemble du corps social vers l'avenir. On pourrait qualifier ce personnage, si peu enclin à suivre le courant dominant, de réactionnaire si le terme n'était pas presque toujours doté d'une connotation péjorative. De fait, ses discours incontestablement religieux du fait de leur rhétorique et de leurs thèmes sont des incitations à la guerre. La véhémence et la force de conviction de ses propos contribuent à déclencher contre le pouvoir récemment installé un coup d'Etat certes vite écrasé (V, 3, et V, 6) mais qui laisse présager un futur incertain ponctué de guerres civiles. Dernier soutien de l'ancien roi et premier rebelle du nouveau, Carlisle n'est pas le passif annonciateur de bouleversements à venir mais il participe lui-même immédiatement aux troubles que ses paroles prédisaient pour un avenir, lointain. Témoins le denier vers de son troisième discours, les *shall* si nombreux dans ce même texte (v. 137, 139, 140, 143) et même le *will* du v. 146, ces auxiliaires du médiat ou de l'inéluctabilité, ainsi que les notations révélatrices de temps encore à naître (« prophesy », « future ages »...) C'est que le présent n'est pas seulement gros de l'avenir : il est l'avenir. Ainsi le calvaire christique mentionné au vers 144, le Golgotha, appellation, promet-il, de l'Angleterre des temps à venir, va être, très peu de temps après, décrit par York à son épouse lors de l'entrée de Richard portant la croix de sa défaite dans les rues de Londres :

---

4 « Le plateau de [Richard II] ne contient que sa personne / Et quelques rares babioles qui le laissent léger ; / Mais le grand Bolingbroke, dans le sien, / Outre lui-même, a tous les pairs anglais. »

5 « Annonce, Northumberland, que le Roi répond de la sorte : / Son noble cousin est ici très bien venu ; / Et à chacune de ses demandes équitables / Il sera fait droit sans opposition aucune »

> Where rude misgoverned hands from windows' tops
> Threw dust and rubbish on king Richard's head. (5.2.5-6)[6]

S'il en est ainsi, les discours de Carlisle ne seraient donc pas l'univoque traduction de la volonté providentielle mais les précurseurs inattendus de ces annexions, banales de nos jours, de la parole de Dieu aux appels à la guerre dite sainte. L'équation de la religion et de la guerre n'est d'ailleurs pas neuve : le Moyen Age a eu ses croisades, la Renaissance, ses guerres de religion, et les exemples historiques pourraient être multipliés.

1. Premier discours de Carlisle

Ce discours fait suite à la déclaration de Richard lancée au Château de Berkley, à son retour d'Irlande. Cette déclaration peut être perçue comme l'appel invocatoire du roi aux éléments, éléments minéraux (la terre, les pierres), végétaux (les orties) et animaux (araignées, crapauds, serpents) susceptibles de faire barrage à l'avancée des rebelles. Carlisle veut transformer cette incantation naïve, ce retour à une force magique aléatoire, cette croyance au merveilleux du verbe royal et cette exaltation vaguement thaumaturgique en une forme – préjacobéenne – de droit divin du roi. Il y a, dans le bref texte de Carlisle, un enchâssement du champ lexical guerrier et réaliste (« power », « in spite of all », « yields », « redress ») dans le champ lexical religieux (« heavens », « heaven », « Power »). Sans nier la croyance en la toute-puissance du monarque, il incite Richard à ne pas négliger les moyens d'action (« means »). Carlisle déploie donc un texte bipolaire où coexistent des éléments normalement hétérogènes, le métaphysique et le belliqueux, en une glose au syncrétisme surprenant, obscur même dans les derniers vers. Si surprenant, en fait, que Aumerle, lui aussi partisan de la résistance aux rebelles et du soutien au roi, fait un effort d'élucidation des mots de Carlisle et en propose ce qu'il croit être une paraphrase :

> He means, my lord, that we are too remiss,
> Whilst Bolingbroke, through our security,
> Grows strong and great in substance and in power. (3.2.33-5)[7]

Aumerle a certes bien compris le message du premier discours de Carlisle, en même temps qu'il a bien analysé la faiblesse du roi face à Bolingbroke. A la scène suivante, il optera pour une temporisation qui permettrait aux forces royales de se reconstituer (III, 3, 131-32) ; mais, pour l'heure, il rationalise le discours du prélat et en propose une sorte de laïcisation. Son propre texte ne comporte aucune référence au divin et insiste sur la balance des forces si favorables à la rébellion. Or la mention de l'indigence des moyens royaux pousse Richard à s'enfoncer dans une sombre méditation par contraste coupée de la réalité concrète : seuls des bataillons angéliques, dit-il, pourraient lutter contre les envahisseurs (III, 2, 60-1).

---

6 « Où des mains grossières et sans gêne ont, du haut des fenêtres, / Jeté de la poussière et des ordures sur la tête du roi Richard. »

7 « Il veut dire, monseigneur, que nous sommes trop nonchalants, / Tandis que Bolingbroke, du fait de notre confiance, / Se renforce et s'accroît en puissance et en nombre. »

C'est probablement le défaitisme de Richard qui pousse Carlisle à reprendre la parole.

2. Deuxième discours de Carlisle.

L'arrière-plan religieux n'est pas loin, mais la tendance dépressive de Richard (« the ways to wail », v. 179) incite probablement l'évêque à renforcer l'autre pôle de sa stratégie, celui du réalisme. Son petit texte est, cette fois, surtout une objurgation à l'endurance guerrière et au stoïcisme. L'appel est, encore plus nettement que dans le premier texte, à la résistance et au courage. La rhétorique s'élève d'un cran. Nous remarquons les allitérations : « to fear the foe », dont les consonnes fricatives suggèrent peut-être une tactique sournoise ; « death destroying death », dont les consonnes occlusives suggèrent peut-être l'agressivité. Nous remarquons encore l'antithèse *weakness / strength*... Ces procédés appuient une philosophie de l'action et de l'endurance, ainsi qu'une répudiation de la peur ou de la léthargie. Les termes belliqueux se font nombreux (« fight », « foe », « prevent »). Les conseils, sans être coupés d'une base religieuse, allient le réalisme militaire au réalisme politique et plaident en faveur de la combativité, voire de la guerre civile.

On peut remarquer que la référence à Dieu « déteint » et génère, dans l'ensemble de la pièce (tout au moins dans les scènes menant à la déposition du roi) une sorte de contagion, non pas en Richard (déjà fortement « contaminé ») mais, curieusement, chez les rebelles : ils affectent de respecter les usages protocolaires et même de croire vaguement au droit divin de Richard, tout en maintenant autour du château de Flint, où le roi a retrouvé refuge, la menace d'une force armée puissante et bien visible. Au duc d'York qui lui rappelle que Dieu est au-dessus de lui, Bolingbroke rétorque qu'il n'oppose pas sa volonté à celle de Dieu (III, 3, 18-9), proclamant une sorte de pacte de non agression avec le Tout-Puissant. Ce disant, le chef des rebelles donne une éclatante description du divorce que, précurseur de Machiavel, il observe entre la sphère de la spiritualité et celle de la réalité concrète dans laquelle lui se meut.

3. Dernier discours de Carlisle

Shakespeare place le discours à l'acte IV, immédiatement après l'accession au trône du meneur de la rébellion, ce qui renforce son évident statut de morceau de bravoure prononcé par un homme seul face à des ennemis nombreux et dans le cadre d'une tragédie politique. Shakespeare a choisi de donner à Carlisle une position éminemment « esthétique » : l'évêque livre ici son presque ultime combat, baroud d'honneur pour l'instant verbal, à l'heure du triomphe des ennemis de son maître. Holinshed, une des sources principales du dramaturge, n'en faisait pas autant (FORKER, 126). L'amplitude de ce texte et les ressources orales qu'y déploie le locuteur peuvent bien faire penser à une déclamation de théâtre à l'éloquence incontestable (FORKER, 61). Certes, la rhétorique s'enfle encore avec l'usage euphoniquement efficace de la paronomase (« kin with kin », « kind with kind », v. 141), avec cette image contre-nature du sang des guerres civiles abreuvant le sol (v. 137), avec cette évocation des générations futures qui gémissent et maudissent (v. 149), avec cette autre image, bien vigoureuse dans la bouche d'un prélat, de la paix s'en allant coucher avec les païens (v. 139) et désertant l'Angleterre, sa demeure native (v. 140) – encore que Jean de Gand ait, quelques scènes plus tôt, contradictoirement proclamé Albion l'habitat naturel de Mars, dieu de la guerre (II, I, 41) – avec enfin, cette

plongée vers un futur encore inconnu. Le défi lancé aux adversaires victorieux peut paraître si fort que les auteurs de *Shakespeare's Insults* n'hésitent pas à inclure l'asyndète du vers 131 dans leur florilège d'injures shakespeariennes (HILL, 203). Mais il ne s'agit pas de dresser la nomenclature des procédés stylistiques d'un texte, aussi beau soit-il, pour en comprendre la substance. Carlisle n'est pas un de ces prophètes désarmés dont parle Machiavel, une voix acharnée à défendre le droit d'un monarque en perdition. Il faut voir que l'évêque poursuit dans ce discours, tout comme dans les textes plus brefs qui l'ont précédé, une stratégie quasi-guerrière inscrite au sein même d'un morceau aux résonances religieuses. Le locuteur qui, à Berkley et a Flint, poussait le roi a ne pas se bercer d'illusions religieuses (« The means that heavens yield must be embrac'd / And not neglected », III, 2, 29-30) se réfère bien ici aux principes mystiques du droit divin du roi ; il accumule même sur le nom de Richard des titres religieux plus nombreux que ceux dont peuvent jouir tous les souverains shakespeariens (v. 125 et 126). Or il ne s'agit pas pour lui de réitérer ici les avertissements lancés à Bolingbroke et à Northumberland par Richard à Flint. Carlisle, qui se tenait alors auprès du roi sur les remparts, sait bien que les intimidations qui reposaient sur la menace d'interventions providentielles, divines ou angéliques, ont été, aux yeux du prétendant et de ses amis, complètement discréditées et démystifiées depuis par la reddition larmoyante du souverain. Aussi n'est-ce pas à l'usurpateur, désigné à la troisième personne - (v. 134 à 136) -, qu'il s'adresse, mais aux membres du parlement où a lieu la scène. Ce sont eux qui, en définitive, vont se prononcer sur le remplacement de Richard. Le locuteur joue ici d'abord sur le respect des formes sans lequel le parlement n'entérinerait pas ce qui serait un coup d'Etat. De plus, la menace métaphysique, qui ne vaut certes plus pour Bolingbroke, garde intact son prestige pour les Lords et les Communes qui n'ont pas été les témoins des reculades ricardiennes à Flint et ailleurs. Si l'évêque affirme avec courage traduire la parole céleste, « enhardi par Dieu même à défendre son roi » (v. 133), c'est probablement pour isoler Bolingbroke en le transformant en candidat au trône dépendant de l'arbitrage du parlement. Il fait sentir aux parlementaires, qui sont les véritables destinataires de son dernier discours, que leur responsabilité est engagée. Témoin son usage appuyé du pronom de la deuxième personne : « whom *you* call king » : « if *you* crown him » ; « if *you* raise this house » (s'agit-il de la chambre parlementaire ?) « against this house » (s'agit-il de la maison céleste) (GURR, 153 n ?)...; « Cry upon *you* woe ». Ses arguments sont certes religieux mais l'ensemble du troisième discours déploie une stratégie comparable à une tactique militaire, à ceci près que le combat a maintenant glissé vers le champ de la politique. Il soulève une objection à la procédure de la condamnation de Richard (v. 129), souligne un vide juridique (v. 121), se réfère à la moralité (v. 130), émet une objection légale au couronnement de Bolingbroke (v. 135), évoque la légitimité positive (v. 127). Il se livre ainsi à une analyse politique qui est plus (ou moins) qu'une prophétie de la vengeance métaphysique : si Bolingbroke est couronné, il est facile de percevoir que sa légitimité sera contestée (à commencer par le locuteur lui-même !). Si la lignée royale est interrompue, plusieurs prétendants à la couronne pourront surgir ; les hommes ne seront plus des sujets mais des partisans du roi au pouvoir ou de son compétiteur, et le pays perdra son unité. Pour le locuteur, surtout dans sa péroraison (à partir du v. 142), la Providence n'est pas une divinité immanente au service d'une faction. Carlisle, dos au mur, livre ainsi son avant-dernier combat. Soldat perdu, il est fidèle à l'aphorisme qu'il conseillait naguère à Richard de suivre :

My lord, wise men ne 'er sit and wail their woes (3.2.178).[8]

Dans *Richard II,* Shakespeare met en scène des discours religieux qui sont en même temps des discours de guerre. C'est un aspect probablement méconnu de cette pièce. La critique du milieu du XXe siècle se faisait un devoir de considérer la pièce à la lueur de l'orthodoxie politique de la Renaissance anglaise ; celle du début du même siècle s'ingéniait à lire le drame comme l'illustration d'un des courants de la vie politique élisabéthaine (voir SAHEL 20). Il faudrait que les chercheurs du XXIe siècle se défient des pseudo contraintes méthodologiques ou des épiphénomènes critiques incarnés par leurs devanciers. Ce n'est pas parce que des portions du troisième discours de Carlisle coïncident avec l'idéologie des homélies élisabéthaines sur l'obéissance (URE xlii) que le locuteur doit être considéré comme un suppôt de l'orthodoxie élisabéthaine, pas plus qu'il n'est évangélique parce qu'il cite les évangélistes ou se réfère à eux (FORKER, 390 n).

Le critique d'aujourd'hui ne pourra que s'enrichir à se pencher lucidement – c'est-à-dire, entre autres choses, textes en main – sur des aspects méconnus du théâtre de Shakespeare. C'est ce que j'ai cru faire – en toute modestie, cela va sans dire – à propos de *Richard II.*

Pierre SAHEL
Université d'Aix-en Provence

Ouvrages cités

Charles R. FORKER, the Arden Shakespeare, *Richard II,* 2002.
Andrew GURR, *King Richard II,* Cambridge UP, 2003.
Wayne F. HILL & Cynthia J. ÖTTCHEN, *Shakespeare's Insults*, London, 1991.
Pierre SAHEL, « Les ambiguïtés politiques de *Richard II* », *Etudes Anglaises,* XXXIII, 1, 1980.

8 « Les sages, monseigneur, ne restent pas assis à pleurer sur leurs maux ».

PROVIDENCE ET CONSCIENCE MORALE DANS *RICHARD II* (1595) DE SHAKESPEARE

Dans *Richard II*, tragédie historique qui narre les vicissitudes de la royauté anglaise, Shakespeare semble s'écarter du sujet politique, relativement brûlant en son temps, et proposer des portraits moraux des prétendants au trône. En effet, ce chant lyrique conte bien davantage la geste finalement peu épique des deux protagonistes principaux, le roi Richard II et Harry Bolingbroke, que le miroir brisé de leur affrontement. Les deux hommes, clairement opposés par le rang comme par leur personnalité au début de la pièce, finissent presque par se ressembler en tant que « martyrs » du pouvoir et du devoir politique. Ainsi Richard II déchu gagne-t-il en stature morale ce que Henry perd en accédant au trône, laissant le nécessaire trépas du roi aux mains d'un subalterne aussitôt désavoué.

Les réflexions humanistes du dramaturge sur l'homme, qu'il soit Prince ou vagabond, permettent une comparaison intéressante entre le texte poétique et deux écrits politiques dont *Justificacion, c.* 1587, de George Puttenham, l'auteur du *The Arte of Englishe Poesie* et que William Camden qualifie de « gentilhomme qui prouva que les poètes étaient les premiers politiciens »[1]. Dans la tragédie, comme dans le texte justifiant l'action d'Elisabeth I[ère] lors de la condamnation et l'exécution de Marie Stuart, se dessine la même image de l'homme ou de la femme face à sa conscience politique et morale, miroir maintes fois représenté dans la gravure septentrionale et qui fait corps avec les questionnements de l'humanisme nordique. L'autre texte ou pamphlet politique qui forme un autre contrepoint au texte dramatique est *A Conference about the Next Succession to the Crowne of England,* publié en 1594, à propos de la succession d'Elisabeth I[ère][2]. Ecrit sous le pseudonyme de N. Doleman pour servir les fins partisanes d'une succession catholique, ce texte inclut des tournures du discours moral humaniste en s'efforçant de désigner un successeur digne de ce nom sur les plans humain et héréditaire. Enfin, deux images gravées d'artistes néerlandais du XVI[e] siècle semblent illustrer l'inquiétude morale propre à l'humanisme nordique et à certains écrits de Shakespeare. Il s'agit d'*Elck* de Bruegel l'Ancien ou, plus précisément, d'un détail de cette gravure qui met en scène le personnage de Niemat/Nobody en train de se contempler dans un miroir. Il y a également une gravure qui fait partie d'une série, *L'échelle de Jacob*, d'après Maarten van Heemskerck, artiste proche des milieux humanistes.[3]

L'attitude qui consiste à faire de l'artiste un philosophe politique ou moral, comme c'est le cas de William Camden à propos de l'auteur de la *Justificacion,* remonte aux

1 Traduit de « gentleman which proved that poets were the first politicians », George Puttenham, *Justificacion,* Introduction par Catherine Lisak, *Breaking the Silence On the Succession, A Sourcebook of Manuscripts & Rare Elizabethan Texts,* (1587-1603), éd. Jean-Christophe Mayer, *Astraea Texts* n°1, Montpellier, 2003. Ce concept rappelle l'essai de Quentin Skinner sur le peintre Ambrogio Lorenzetti, *The Artist as a Political Philosopher,* Barnes and Noble, 1986.

2 Voir *Breaking the Silence on the Succession,* p. 69-107.

3 Voir illustrations.

relations qu'entretiennent l'art et la philosophie depuis l'Antiquité. Ici, nous ne débattrons pas des relations souvent tumultueuses, et pleines de malentendus[4], entre les philosophes et les théoriciens d'art et leurs exégètes. Notre réflexion portera sur le fait de savoir comment une œuvre, un tableau, un texte littéraire, ou une pièce de théâtre peut avoir la possibilité de fixer une pensée philosophique et politique hétéroclite faite d'influences et d'apports en apparence dissemblables et disparates, et dont les résonances traduisent les questionnements d'une époque. Dans son essai sur *Ambrogio Lorenzetti,* Quentin Skinner démontre comment saisir des idées dans leur contexte en démêlant l'écheveau de sens d'une fresque politique. De scrupuleux allers et retours entre l'œuvre choisie et ce que Michael Bath appelle « le *mundus significans* », idée peut-être pas si éloignée du « *Time Spirit* » de Francis Bacon, premier auteur et observateur critique à rappeler qu'un texte littéraire se situe toujours plus ou moins en aval avant d'être en amont[5]. L'ouvrage d'Alberto Manguel *Reading Pictures*[6] ou *Ut pictura theatrum,*[7] livre où l'auteur détourne la maxime célèbre de l'*Ut pictura poesis* pour démontrer la parenté troublante entre théâtre et peinture, font encore entrer l'image de plain-pied dans l'intertexte ou dans le contexte où s'inscrit la relation au monde de l'artiste comme du spectateur-lecteur. J'essayerai donc de considérer *Richard II* comme une œuvre inscrite dans un contexte visuel et textuel.

« When I am dead they shall succeed that have the most right ».[8]

Ces paroles prononcées par la reine Elisabeth I[ère] trois ans après sa montée sur le trône sont porteuses de toute l'ambiguïté ironique de l'humanisme érasmien[9] qu'Anthony Wells-Cole dit avoir été la sienne dans *Art and Decoration in Elizabethan and Jacobean England.*[10] Une même ambiguïté ironique semble sous-tendre le texte shakespearien tant le dramaturge joue des forces et des faiblesses, ô combien humaines, de ses protagonistes. En

4 M.F. Fresco, *Filosofie en Kunst,* Van Gorkum, Maastricht, 1988.

5 « Jacobean and Caroline Criticism », dans *The Concise Cambridge History of English Literature,* Cambridge University Press, Cambridge, 1945, p. 386.

6 Alberto Manguel, *Reading Pictures,* A. Knopf, Canada, 2000.

7 Emanuelle Henin, *Ut Pictura Theatrum, Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français,* Droz, Genève, 2003.

8 « Ceux le plus en droit me succéderont à ma mort », *Breaking the Silence on the Succession,* Astraea Texts n° 1, Université de Montpellier 3, 2003, p. 1. Cité dans Mortimer Levine, *The Early Elisabethan Succession Question 1558-1568* (Stanford : Stanford UP, 1966) p. 23.

9 *Erasme,* Jean-Claude Margolin éd., dictionnaire CXXIX, « Henri VIII et son conseiller Cromwell firent traduire et éditer plusieurs de ses œuvres en anglais, le faisant, malgré lui, servir la cause de l'anglicanisme – la faveur dont le roi gratifia l'humaniste de son vivant, et après sa mort, contribua largement à sa renommée durable en Angleterre », Laffont, Paris 1992, voir aussi J. Devereux, *Renaissance English Translations of Erasmus,* Toronto, 1983.

10 À propos d'Elisabeth Hardwick, connaissance et fidèle sujet de la Princesse Elisabeth puis d'Elisabeth I[ère], et de ses choix de gravures et décorations. « publicly demonstrating her protestantism but privately probably tending, like her queen, to be 'a follower of Erasmus, a Christian Believer, but undoctrinal, therefore tolerant ». Anthony Wells-Cole, *Art and Decoration in Elizabethan and Jacobean England,* Yale University Press, Londres, 1997, p. 295 et 248.

effet, le mot *right* fait en premier lieu référence au droit héréditaire, plus communément confondu avec le droit divin ou droit absolu. Jean-Christophe Mayer fait cependant remarquer que la question était loin d'être aussi simple, surtout dans les familles royales recomposées à l'anglaise. De même, Catherine Lisak démontre comment la controverse née de l'équation entre les termes « succession » et « usurpation » régulait la monarchie anglaise depuis le Moyen Âge jusqu'au XVI[e] siècle et au-delà[11]. Elle propose ensuite une analyse de *Richard II* qu'elle place en regard de la rhétorique politique du *Justification,* où il s'avère que l'intérêt politique se trouve parfois dans la confusion sciemment entretenue par l'héritier/usurpateur. En deuxième lieu, le mot *right* renvoie à l'idée de droit dans le sens moral et humaniste selon lequel « Nul n'est prince s'il n'est homme de bien »[12]. Une telle notion apparaît dans les écrits d'Erasme puis dans *A Conference*, et elle fait appel au mérite et à la conscience morale.

A Conference about the Next Succession to The Crowne of England fut publié en anglais et tiré à deux mille exemplaires début 1594 à Anvers sous le pseudonyme de N. Doleman. L'ouvrage de propagande entra en contrebande sur le sol anglais au cours de l'été 1595 et il contribua à rendre le sujet de la déposition et de l'assassinat de Richard II délicat, voire brûlant pour les Élisabéthains[13]. En effet, l'auteur supposé, Robert Parsons, remet en cause la théorie du droit divin avec, comme arguments à l'appui, un historique des tours de passe-passe de la royauté anglaise[14]. En vue de rallier les catholiques anglais à la cause d'un successeur catholique à Elisabeth I[ère], le texte ranime accessoirement la flamme de feue Marie Stuart dont le martyre était bien présent dans les esprits selon Alison Findlay[15]. Cette dernière postule en effet qu'il existait des liens entre Shakespeare et les membres du réseau catholique dans cet article qui traite de l'histoire de Marie Stuart et de ses démêlés avec Elisabeth et les compare avec la représentation dramatique de la royauté de Richard II.

Dans la première partie de *A Conference* se trouvent tour à tour exposés le problème de l'héritier défaillant pour cause de maladie mentale, la question de mœurs étrangères au pays ou encore tout simplement l'hypothèse de l'arrivée sur le trône d'un homme sans mérite mettant à mal le bien public. La naissance seule ne saurait donner accès à la couronne sans autre considération car cela va à l'encontre de toute raison et conscience, même si certains affirment le contraire :

---

11 Catherine Lisak, « Succession versus « Usurpation » : Politics and Rhetoric in Shakespeare's *Richard II* », *The Struggle for the Succession in Late Elizabethan England*, ed. Jean Christophe Mayer, *Astraea Texts*, Presses Universitaires de Montpellier, 2004, p. 23-47.

12 *Erasme*, ed. JC Margolin, Claude Blum, André Godin, Daniel Ménager, Laffont, Paris, 1992, CIV, JC Margolin à propos du thème de l'éducation chez Erasme puis *Enchiridion*, p. 559-591.

13 *The Oxford Shakespeare, The Complete Works*, ed. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, 1988, rééd. 1998, *Richard II*, introduction par John Jowett, p. 367.

14 « A Conference about the Next Succession to the Crowne of England (1594) », dans *Breaking the Silence on the Succession, Astraea Texts* n° 1, Université de Montpellier 3, 2003, p. 69-105.

15 Alison Findlay, « Good Sometimes Queen (5.1.37) *Richard II*, Mary Stuart and the Politics of Queenship », dans *Enfers et délices à la Renaissance*, textes réunis et présentés par François Laroque et Franck Lessay, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2004, p. 207.

> Affirmant que même un fou, un homme aliéné ou enragé, ou autrement assez mauvais pour tenter de détruire le bien public, devrait être admis sur le trône royal, sans autre considération que celui de la proximité du sang. Cependant ceci va, certes, manifestement à l'encontre de toute raison et conscience, et à l'encontre du but premier comme aux fins du bien public.[16]

Ce même problème de conscience est posé dès le début de la pièce de Shakespeare dont la date de composition correspond à la diffusion du texte de Doleman en Angleterre. En effet, dans la deuxième scène du premier acte, John of Gaunt relève l'implication de Richard II dans l'assassinat de Gloucester tout en affirmant son impuissance d'agir car la justice se trouve entre les mains de celui dont provient l'injustice : « Mais comme le châtiment réside dans les mains / Qui commirent le crime que nous ne pouvons châtier » (1.2.4-5)[17]. Ensuite le dilemme prend corps en la personne du Duc d'York qui est déchiré entre devoir et conscience : « Tous deux sont mes parents : / L'un est mon souverain, que mon serment / Et le devoir m'ordonnent tous les deux de défendre ; l'autre aussi / Est mon parent, que le roi a lésé, / Que ma conscience et ma parenté m'ordonnent de rétablir dans son droit » (.2.111-115)[18]. Et, lorsque sur son lit de mort John of Gaunt tente de ramener à la raison un Richard II désormais dépeint comme un homme sourd et vaniteux, victime de l'influence néfaste de flatteurs et d'hommes corrompus, ses pensées ne sont pas si éloignées de celles de l'impertinent Doleman professant la nécessité de prévoir de sérieux garde-fous politiques dans une succession royale. « Oh si ton grand-père d'un œil de prophète / Avait vu comment le fils de son fils détruirait ses fils, / Hors de ta portée il aurait mis ta honte, / Te déposant avant que tu ne possèdes le trône, / Toi qui es possédé de la fureur de te déposer toi-même» (2.1.104-108)[19]. Il s'agit ici d'écarter un héritier indigne auquel le pouvoir royal donne des moyens inégalés pour travailler à sa propre honte comme à celle de son royaume. Cette pensée, que l'on trouve fréquemment chez Erasme, sur les bons et mauvais princes a également sa place dans *A Conference* :

---

16 Traduit de « affirming that even a foole, madd or furious man, or otherwise so wicked as he would endevour to destroy the common welth, were to be admitted to the seat royal, without further consideration if he be next in blood. Yet this is so manifestly agaynst all reason and conscience, and agaynst the very first ende and purpose of institution of common wealthes », « A Conference about the Next Succession to the Crowne of England (1594) », (Chapter I, page 2) in *Breaking the Silence*, *op.cit.*, p. 76.

17 Shakespeare *Richard II*, traduction nouvelle de Jean-Michel Déprats, Edition bilingue présentée par Margaret Jones-Davies, Paris, Gallimard (Folio Théâtre), 1998. « But since correction lieth in those hands / Which made the fault » *The Oxford Shakespeare*, Stanley Wells and Gary Taylor, 1998.

18 « Both are my kinsmen. Th'one is my sovereign, whom both my oath / And duty bids defend ; th'other again / Is my kinsman, whom the King hath wronged, / Whom conscience and my kindred bids to right. »

19 « O, had thy grandsire with a prophet's eye / Seen how his son's son should destroy his sons, / From forth thy reach he would have laid thy shame, / Deposing thee before thou wert possessed, / Which art possessed now to depose thyself ».

> Ceci ne sert qu'à montrer que sous Dieu rien n'est plus honorable, aimable, profitable ou souverain qu'un bon Prince, et rien n'est plus abject ou n'apporte de destruction et de désolation aussi générale qu'un mauvais Prince. [20]

Ainsi, comme le clame la Duchesse de Gloucester, le deuil et le chagrin trouvent désormais refuge partout dans le royaume de Richard II. À travers les propos de différents protagonistes présentés comme intègres, c'est bien le roi lui-même qui rompt l'idée du droit héréditaire lié au sang royal qu'il n'a de cesse d'appeler à la rescousse quand il s'agit du sien, frisant parfois le ridicule. « Faire pâlir notre joue, par la colère chasser le sang royal / De sa résidence native.. » (2.1.11 !-119)[21]. Mais il se vante de l'ignorer lorsqu'il s'agit de celui de son cousin : « Pareille proximité de notre sang sacré / Ne lui donnerait nul privilège, ni ne rendrait partiale / L'inébranlable fermeté de mon âme intègre » (1.1.119-121)[22]. Comme il oublie le sang versé du Duc de Gloucester. Aussi, quand Richard prétend se saisir des droits et des biens d'Henry Bolingbroke, le Duc d'York intime au souverain qu'il remet en cause son propre état de roi :

> Gand n'est-il pas mort ? Et Hereford n'est-il pas vivant ?
> Gand n'était-il pas juste ? Et Harry n'est-il pas vivant ?
> Le premier ne méritait-il pas d'avoir un héritier ?
> Son héritier n'est-il pas un fils méritant ?
> Arrachez à Hereford ses droits, et arrachez au temps
> Les chartes et ses droits coutumiers ;
> Ne laissez pas demain suivre alors aujourd'hui.
> Ne sois pas toi-même. Car comment es-tu roi
> Sinon par légitime descendance et succession ? (2.1.191-199)[23]

---

20 Traduit de « but only this shall serve to shew that as nothing under God is more honorable, amiable, profitable or soveraine than a good Prince, so nothing is more pestilent or bringeth so general destruction and desolation as an evel Prince », dans « A Conference about the Next Succession to the Crowne of England (1594) » (Chapter III page 38), *Breaking the Silence*, p. 78. Il n'est peut-être pas anodin de signaler que Robert Parsons, catholique réfractaire, et père Jésuite, était également l'auteur d'un livre de dévotion, *The First Book of Christian Exercise, appertayning to resolution*, ouvrage plus généralement connu sous le nom de *Resolution*. Le livre fut révisé par un pasteur protestant puis décrit par l'éditeur de l'époque comme « one of the most vendible books ever issued in this country ». Anthony Wells-Cole, *Art and Decoration in Elizabethan and Jacobean England*, Yale University Press, Londres, 1997, p. 247. L'ouvrage, en grande partie impartial, devint le livre de dévotion le plus populaire chez les protestants et les catholiques anglais pendant la période élisabéthaine et jacobéenne, preuve éventuelle de cet esprit critique mais tolérant de l'humanisme érasmien dont Jean-Claude Margolin relève l'essor sous Elisabeth I^ère^.

21 « Make pale our cheek, chasing the royal blood / With fury from his native residence »

22 « Such neighbour-nearness to our sacred blood / Should nothing privilege him, nor partialize / The unstooping firmness of my upright soul »

23 « Is not Gaunt dead ? and doth not Hereford live ? / Was not Gaunt just ? And is not Harry true ? / Did not the one deserve to have a heir ? / Is not his heir a well deserving son ? / Take Hereford's

Mais Richard se rêve investi et protégé par Dieu, redevable de rien[24] si ce n'est de son bon plaisir, la richesse et le pouvoir liés à l'état de roi rendent le simple mortel aveugle envers lui-même et les autres. « Dieu pour son Richard à sa solde recrute / Un ange glorieux. Et si les anges livrent combat, / Les faibles hommes succombent, car le ciel protège toujours le droit » (3.2.60-62)[25]. Il ne saurait si bien dire, car les cieux vont effectivement et ironiquement défendre le droit, c'est-à-dire ce qui est moralement juste contre l'homme faible qui a pu prétendre exiger de Dieu ce que l'on exige d'un vulgaire homme de main : « Alors, Dieu, mets dans la tête du médecin / De l'expédier dans sa tombe immédiatement » (1.3.58-59)[26]. Tout est affaire de temps ainsi que le donne à entendre John of Gaunt au début de la pièce. Ce temps que le roi peut précipiter mais ne peut retenir : « Mais pas une minute, roi, que tu puisses donner » (1.3.219)[27], a fini par entacher sa fierté de Roi. Ce n'est que lorsque la perte de la royauté est envisagée que Richard II reconnaît avoir été trompé par son état de roi. Ce « worldly loss » rappelle en effet une perte plus grande, exprimée par l'image du roi et de la mort, danse macabre au sein du cercle formé par la couronne royale, *memento mori* qui rend à Richard II la raison d'un Prince chrétien qui ne nie pas ses fautes mais à qui la Providence, implorée par ses fidèles sujets floués[28], a fini par donner tort. Ainsi seront contées les histoires mélancoliques des fins de règnes où de simples mortels emplis de « vaine opinion de soi » (3.2.166)[29] se sont laissés prendre dans les voies impénétrables de Dieu.

Cependant, l'Angleterre ne peut souffrir que son histoire serve à relativiser le droit divin dont prétend dépendre la royauté anglaise une fois le roi monté sur le trône et présenté aux yeux du peuple [« aux yeux de tous » (4.1.155)[30] ou « Les communes » (4.1.271)[31]],

---

rights away, and take from Time / His charters and his customary rights : / Let not tomorrow then ensue today ; / Be not thyself, for how art thou a King / But by fair sequence and succession ? »

24 La scène des jardiniers (3.4) démontre par des images courantes à l'époque comment Richard II a failli à ses devoirs, contrairement à Henry Bolingbroke qui prend sur lui de détruire les parasites (« caterpillars ») ayant envahi le royaume. Dans son sonnet « The Doubt of Future Foes » Elisabeth I[ère], afin de contrer les projets funestes de Marie Stuart, utilise des images présentant le royaume comme un jardin. George Puttenham mentionne le sonnet de la reine dans *Arte of English Poesie* (1589) et souligne son importance politique dans le texte 'Defence of the Honorable Sentence and Execution of the Queene of Scotes', dont une autre version est connue sous le nom de *Justificacion.* Voir Alison Findlay, « Good Sometimes Queen (5.1.37) *Richard II*, Mary Stuart and the Politics of Queenship », *Enfers et délices à la Renaissance,* p. 215.

25 « God for his Richard hath in heavenly pay / A glorious angel. Then if angels fight, / Weak men must fall ; for heaven still gards the right. »

26 « Now put it, God, in his physicians mind /To help him to his grave immediately. »

27 « But not a minute, King, that thou canst give »

28 Ainsi John of Gaunt à propos de la mort de Gloucester : « God's is the quarrel ; for God's substitute, / His deputy anointed in his sight / Has caused his death, the which if wrongfully, / Let Heaven revenge, for I may never lift / An angry arm against his minister » (1.2.37-41).

29 « self and vain conceit ».

30 « in common view ».

31 « The commons ».

même si la Providence est appelée à garantir l'ordre divin dans une succession choisie, soutenue et justifiée par le Parlement au titre du bien public. Ainsi que l'auteur de *A Conference* le prétend dans la partie traitant de la déposition de Richard II :

> Divers autres exemples dans les Etats français et anglais qui tendent à prouver que les plus proches parents sont parfois écartés de la succession, ce que, par ailleurs, Dieu a approuvé par une franche réussite.[32]

Aussi, dans la première édition et les deux éditions suivantes de la pièce de Shakespeare, qui furent imprimées sous le règne d'Elisabeth, la scène où Richard II cède la couronne est omise[33]. Car, comme le démontre Catherine Lisak, la fragilité de la situation politique d'Elisabeth I^ère^ ne saurait cautionner d'interprétations intempestives[34]. Comme, par exemple, une comparaison entre elle et Bolingbroke, protagoniste et prétendant au trône, homme certes méritant mais régicide.

La défense par George Puttenham de l'attitude d'Elisabeth I^ère^ face à Marie Stuart, reine d'Écosse (1542-1587), est intéressante à plus d'un titre. L'auteur de *The Arte of English Poesie* y prend en effet la défense d'Elisabeth I^ère^ dans un plaidoyer où les points de vue à charge et à décharge ont droit de cité. Avec une étonnante liberté sont évoquées les opinions des mécontents ou de ceux d'autres confessions, échos possibles des écrits dénonçant le sort de Marie Stuart, qui abusent de la simplicité du peuple en affichant leur horreur devant les conséquences d'un tel acte de la part d'un prince chrétien. Catherine Lisak établit plusieurs parallèles entre les protagonistes du texte de George Puttenham, Marie Stuart et Elisabeth I^ère^, d'une part, et Richard II et Henry Bolingbroke, de l'autre. La façon dont les deux femmes sont présentées à la fois comme des sœurs et comme deux prétendantes au trône d'Angleterre trouve ainsi un écho dans la pièce où Richard II a pu considérer Bolingbroke comme un frère, voire comme un successeur[35]. Il s'opère alors une comparaison possible entre Bolingbroke et Elisabeth I^ère^ dont le mérite personnel et la

---

32 Traduit de « Divers Other Examples Out of States of France and England, for prouve that the next in blood are some tymes put backe from succession, and how God had approved the same with good successe » dans « A Conference about the Next Succession to the Crowne of England (1594) », dans *Breaking the Silence*, p. 79. Ce passage éclaire aussi bien l'anxiété avec laquelle Henri V scrute par la suite les signes de la Providence entérinant sa position de roi.

33 *Richard II*, introduction, *The Oxford Shakespeare*, ed. Stanley Wells and Gary Taylor, Clarendon Press, Oxford, 1998, p. 367.

34 Catherine Lisak, « Succession versus « Usurpation » : Politics and Rhetoric in Shakespeare's *Richard II* », *The Struggle for the Succession*, p. 366 et 369.

35 Catherine Lisak, « Succession versus « Usurpation » : Politics and Rhetoric in Shakespeare's *Richard II* », *The Struggle for the Succession*, p. 362.

bonne gouvernance priment dans le texte politique comme dans la pièce, bien qu'Elisabeth ait toujours privilégié en public les liens l'unissant à Richard II[36].

Un autre aspect du texte de George Puttenham, à savoir l'inquiétude morale soulevée au sein de la communauté chrétienne par un régicide, rejoint à certains égards celle de la pièce à propos de la conduite d'un prince chrétien et débouche sur un même imbroglio politique où les protagonistes semblent malgré eux contraints de s'enfermer. Ainsi, l'auteur tente de rendre compte du désarroi ressenti par les acteurs et les spectateurs de l'acte politique et qui professent reconnaître le devoir d'un prince chrétien envers les siens : « Ceux-là particulièrement qui se considèrent comme membres et défenseurs de la société et de la communauté chrétienne.[37] ». L'auteur cite quelques exemples de cruauté antique seulement pour mieux les écarter : « Des conseils profanes et impies qui ne sauraient convenir aux bons princes chrétiens »[38]. Dans le texte de Puttenham, la reine Elisabeth I[ère] apparaît comme le prince chrétien que Richard II a oublié d'être avant sa chute, cet idéal que Bolingbroke s'est vu contraint d'abandonner lors de son accession au trône. L'auteur présente la reine comme une vertueuse princesse chrétienne craignant Dieu qui estime la réputation et l'amitié des princes chrétiens[39] au-dessus de tout et dont le choix politique fut en quelque sorte dicté par le devoir envers son royaume et envers Dieu. Après quoi elle reste seule face au miroir de l'âme tel Richard II et tel Henry Bolingbroke confessant à son fils la faute d'une couronne dérobée à la fin de 2 *Henry IV*.

> L'infélicité importante que sa majesté avoue être la sienne, et qu'elle a en commun avec tout autre Prince par droit divin, est celle de ne pouvoir en tous les cas user de pardon et de grâce quand pourtant ils le désirent eux-mêmes.[40]

---

36 Alison Findlay, « Good Sometimes Queen (5.1.37) *Richard II*, Mary Stuart and the Politics of Queenship », dans *Enfers et délices à la Renaissance*, p. 210, Catherine Lisak, « Succession versus « Usurpation » : Politics and Rhetoric in Shakespeare's *Richard II* », *The Struggle for the Sucession*, p. 361.

37 Traduit de « Those especially who acompte themselves fellows and members of the Christian society and congregation » dans George Puttenham, *Justificacion*, c. 1587. (Bodleian Library Manuscript Additional C.38 and British Library Manuscript Harley 831) page 92 ed. extraits, Catherine Lisak, dans *Breaking the Silence on the Succession*, Astraea Texts n° 1, Université de Montpellier 3, 2003, p. 45. Catherine Lisak mentionne au moins dix versions du texte de George Puttenham et la première date probablement de 1587. Le texte édité en extraits par Catherine Lisak est daté de 1590.

38 Traduit de « Profane and ungodly advices not meet for good and godly princes », *Idem.*, p. 147. Lisak p. 57.

39 La perte de cette réputation d'un pays de princes dignes est déplorée par John of Gaunt qui espère pouvoir changer l'attitude de Richard II en lui faisant part de son inquiétude sur son lit de mort. « Renowned for their deeds as far from home / For Christian service and true chivalry / [...] / This land of such dear souls, this dear dear land, / Dear for her reputation through the world, / Is now leased out - I die pronouncing it - / Like to a tenement or pelting farm. » (2.1.51-60).

40 Traduit de « This, no small porcion of infelicity, her majestie confesseth to be hers, common with every other absolute prince, that they may not in all cases use mercy, and forgeve, when they could be

À travers l'hésitation d'Elisabeth et la réticence d'Henry Bolingbroke apparaît le poids de la conscience morale ou de cette « infelicity »[41]. L'image de Richard face au miroir prend alors tout son sens. Il est significatif qu'il semble devoir sa lucidité soudaine et très chrétienne à sa démission de la charge royale, qui pèse désormais sur les épaules de Bolingbroke. Aussi il brise le miroir mondain, attribut de l'orgueil, mais accepte de lire dans le miroir de la conscience qui est celle de l'homme dans la gravure de Maarten van Heemskerck, issue de la série *L'échelle de Jacob*. Outre le miroir, ce dernier porte une poignée de verges, symbole de contrition suivant la lecture de la conscience. Suite à la scène où est exposé le motif du miroir de la conscience, Richard II évoque les images du discours moral attenant. Désormais une vie selon les valeurs spirituelles doit racheter les heures perdues en folie :

> Nos saintes vies doivent d'un autre monde nous gagner la couronne
> Que nos heures profanes ont ici jetée bas [42]. (5.1.24-25)

Richard doit en effet faire pénitence avec humilité comme le remarque avec amertume sa reine, complétant ainsi le motif trouvé dans la gravure de Heemskerck : « Tu acceptes de subir docilement la correction, d'embrasser le fouet » (5.1.32).[43] Le roi déchu progresse alors vers l'étape ultime de la connaissance de soi qui veut qu'on se reconnaisse en tout un chacun avant d'accepter d'être rien ni personne :

> Ainsi à moi tout seul je joue maints personnages,
> Dont aucun n'est content. Parfois je suis roi,
> Alors les trahisons me font souhaiter d'être mendiant,
> Et c'est ce que je suis. Alors la misère oppressante
> Me persuade que j'étais mieux quand j'étais roi ;
> Alors je suis roi de nouveau, et bientôt
> Je pense que je suis détrôné par Bolingbroke,

---

best contented so to doe » dans George Puttenham, *Justificacion*, c. 1587. (Bodleian Library Manuscript Additional C.38 and British Library Manuscript Harley 831) in *Breaking the Silence*, p. 51.

41 La Duchesse de Gloucester avait déjà indiqué que ce poids peut être considérable : « Be Mowbrays sins so heavy in his bosom / That they may break his foaming coursers back » (1.2.50-51).

42 « Our holy lives must win a new world's crown / Which our profane hours here have trust down ». L'échelle de Jacob, l'échelle reliant la vie terrestre aux cieux, a pu être confondue au Moyen Age et aux siècles suivants avec l'échelle de la vertu, où l'on voit les âmes des mortels s'élever ou tomber selon qu'ils cèdent à la tentation des biens terrestres ou parviennent à les ignorer afin d'atteindre la couronne parfois dessinée en haut de l'échelle. Voir Josée Nuyts-Giornal, « Le miroir de la folie », Thèse de doctorat de l'Université Montpellier III, 1998. Tome iconographique. *Hall's Iconographish handboek, Onderwerpen, symbole en motieven in de beeldende kunst*, James Hall, ed. et suppléments par Ilja Veldman, Primavera Pers, Leyde, 1992, p. 157-158.

43 « Take the correction mildly, kiss the rod... »

Et aussitôt je ne suis plus rien, Mais quoi que je puisse être,
Ni moi ni aucun homme qui n'est qu'homme,
Ne sera satisfait de rien jusqu'à ce qu'il soit soulagé
De n'être rien. (5.5.31-41)[44]

La gravure de Bruegel qui illustre la connaissance de soi qui est l'apanage du vagabond Niemat ou Nobody situé à l'arrière-plan exprime bien cette logique. Ce personnage est opposé à Elck ou Chacun, qui figure tout homme en quête de richesses mondaines. Nobody contemple d'un air béat son miroir dans lequel ne se reflète rien. Il s'agit du rien mystique opposé dans le discours humaniste au rien des choses temporelles représentées par les objets hétéroclites autour des personnages représentant Elck. Elck et Niemat / Nobody figurent la nature paradoxale de l'homme et sont la représentation d'une même psyché. Le reflet de Nobody dans le miroir est celui du rien mystique, l'essence divine que porte en soi tout homme[45]. Le cœur libéré de « l'orgueil du sang royal »[46]. Richard atteint la stature morale lui permettant de mourir en prince chrétien, ce prince chrétien qui se trouve dès lors sur la conscience de Bolingbroke.

Selon plusieurs critiques, *A Conference about the next Succession* proposait une théorie de la succession qui avait cent ans d'avance sur son temps[47]. En effet, en proposant une lecture humaniste et critique des histoires de la royauté, fût-ce au profit d'une cause catholique, l'auteur soulevait les questions qui fâchaient les Élisabéthains mais qui se trouvaient aussi posées au sein de la tragédie shakespearienne. L'impertinence visionnaire, ou « prophet's eye », avec laquelle une œuvre d'art effleure parfois la vérité le place aux côtés, voire au-delà de la philosophie politique. Car, d'après Sir Francis Bacon, l'art œuvre « by felicity not by rule[48] » et il se trouve ainsi en amont après avoir été en aval.

Josée NUYTS-GIORNAL
Avignon

---

44 « Thus play I in one person many people, / And none contented, Sometimes am I king ; / Then treason makes me wish myself a beggar, / And so I am. Then crushing penury / Persuades me I was better when a King. / Then am I kinged again, and by and by / Think that I am unkinged by Bolingbroke, / And straight am nothing. But whate'er I be, / Nor I, nor any man that but man is, / With nothing shall be pleased till he be eased / With being nothing. »

45 Selon Gerta Calmann, une telle interprétation est justifiée par la présence du *cibus immortalis*, deux pains et un couteau, que Bruegel a pris soin de placer sur le grand ballot au centre de la composition. Voir Gerta Calman, « The Picture of Nobody », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII, Londres, 1960, p. 92. Dans *Le Roi Lear*, une même thématique est à l'œuvre. Voir Josée Nuyts-Giornal, « King Lear's Reflection in the Mirror of Nobody : An Iconographical Question », *Cahiers Elisabéthains*, n° 54, octobre 1998, p. 55-73.

46 « pride and kingly sway » (4.1.205).

47 « A Conference about the Next Succession to the Crowne of England (1594) », (Chapter III, page 38) dans *Breaking the Silence*, p. 75.

48 Francis Bacon, *Essays*, Essay XLIII « Of Beauty », Everyman's Library, Londres, 1966, p. 129.

Illustration 1
Elck, Hieronymus Cock d'après Pieter Bruegel l'Ancien

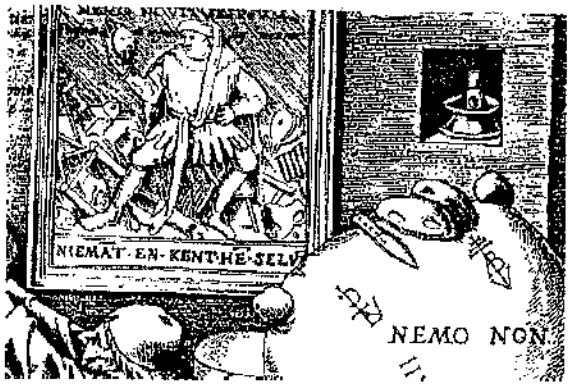


Illustration 2
Niemat (*Nobody*)
Détail agrandi de la gravure *Elck* d'après Bruegel

Illustration 3
L'échelle de Jacob
« La connaissance de soi inspire l'horreur à la conscience », Maarten van Heemskerck.

ENTRE FORTUNE ET PROVIDENCE : LA LUTTE CONTRE LE *FATUM* ET LA QUÊTE DE VÉRITÉ DANS *HAMLET* (1600)

Dans *Hamlet*, la tragédie naît d'une liberté qui s'oppose à un destin. C'est en tentant d'échapper à l'empire du fantôme (du *Fatum* ?) que Hamlet parviendra à conquérir sa liberté d'homme. C'est, en effet, parce que Hamlet ne peut supporter le destin qui l'accable (« Le temps est hors de ses gonds. O sort maudit / Que ce soit moi qui aie à le rétablir ! » [« The time is out of joint, O cursed spite, / That ever I was born to set it right ! »], 1.5.188-189), et aussi parce qu'il refuse au plus profond de lui-même de considérer comme une fatalité ce qui peut advenir à l'homme (« Rien n'est bon ou mauvais en soi, tout dépend de notre pensée » [« There is nothing either good or bad, but thinking makes it so »], 2.2.245-246), parce qu'il ne manque aucune occasion de s'insurger contre le sort qui semble lui être réservé (par l'intermédiaire des injonctions du fantôme notamment), bref c'est parce qu'il se rebelle contre les oppressants diktats du fantôme qu'il revendique le droit d'exprimer sa liberté, lui qui, comme Atlas, ressent le poids de sa mission de vengeance comme un pesant fardeau et se sent prisonnier (de la tradition, des conventions, des faux-semblants de la société : « Qui me ''semble'', Madame ? Oh, non : qui est ! J'ignore ce que veut dire ''semble'' » [« 'seems', madam, I know not 'seems' »], (1.2.76) – aussi bien que de la corruption et de l'hypocrisie ambiantes : « Que l'on puisse sourire, et sourire, et être un traître ! » [« That one may smile, and smile, and be a villain ! »], (1.5.108). On n'en finira d'ailleurs jamais de rappeler cette déclaration symptomatique de l'officier de la garde Marcellus : « Il y a quelque chose de pourri au royaume de Danemark » [« Something is rotten in the state of Denmark »] (1.4.90), et encore cette étrange réflexion de Hamlet lui-même : « Le Danemark est une prison » [« Denmark's a prison »] (2.2.240). C'est pour toutes ces raisons que l'effort de Hamlet pour s'affranchir de ces multiples liens est quasiment une gageure. Hamlet aspire, en vérité, à se libérer de tout ce qui le liait à son passé – y compris, dans une tentative pathétique, de cet amour qu'il portait encore naguère à Ophélie. La contradiction de ses propos atteste à coup sûr la difficulté qu'il aura à renier son amour : « Je ne vous aimais pas » [« I loved you not »] (3.1.118), juste après avoir confessé dans un souffle : « Je vous ai aimée autrefois » [« I did love you once »] (3.1.114). C'est bien de liberté que rêve le jeune prince – y compris dans ce rêve insensé qui le libérerait de toute pesanteur, de toute souffrance, de la vie même : « Etre ou ne pas être. C'est bien là la question… / Mourir, dormir, / Rien de plus ; et penser qu'un sommeil peut finir / La souffrance du cœur et les mille blessures / Qui sont le lot de la chair ; oh, c'est un dénouement / Ardemment désirable ! mourir, dormir / Dormir, rêver peut-être » [« To be or not to be, that is the question... / To die, to sleep – / No more, and by a sleep to say we end / The heart-ache, and the thousand natural shocks / That flesh is heir to; 'tis a consummation / Devoutly to be wished to die, to sleep ! / To sleep, perchance to dream »] (3.1.56-65). Liberté, certes, mais « difficile liberté » en vérité !

Destin et Providence : « difficile liberté »

Hamlet est donc à la fois l'histoire d'un accablement (le poids du destin) et l'histoire d'une tentative d'affranchissement. Le poids du destin est lourd, certes, car c'est le poids de la tradition, le poids de l'injonction de vengeance, le poids de la mémoire surtout[1]. Mais la volonté d'affranchissement – ou, à la rigueur, l'aspiration à se libérer du fardeau (que traduisent, tout au long de la pièce, hésitations nombreuses et atermoiements, recul devant l'obstacle et procrastination) – attestent que, à moins d'être subi dans la résignation ou le désespoir, un destin n'est pas une fatalité. Bien au contraire, librement assumé, il devient même une destinée – et c'est bien ainsi qu'il faut entendre les dernières paroles de Hamlet adressées à son ami de toujours, Horatio, et par lesquelles il lui demande de perpétuer son souvenir et de faire connaître, après sa mort, quelle fut sa destinée : « Oh, par Dieu, Horatio, quel nom terni / Me survivrait si rien n'était connu ! / Si jamais j'ai eu place dans ton cœur, / Prive-toi un moment des joies du ciel, / Et respire à regret dans cet âpre monde / Pour dire ce que je fus » [« O God, Horatio, what a wounded name, / Things standing thus unknown, shall live behind me ! / If thou didst ever hold me in thy heart, / Absent thee from felicity awhile, / And in this harsh world draw thy breath in pain, / To tell my story »] (5.2.326-331). On sent véritablement, à ce moment, que, même si « tout est silence » désormais pour le prince qui agonise (« The rest is silence ! », 5.2.340), ce qui compte – et doit impérativement compter pour les générations à venir –, c'est de faire savoir que Hamlet n'aura pas subi son destin mais qu'il aura su forger sa destinée. La parole et le souvenir comme anti-destin. La parole pour faire éclater les murs de la prison, pour libérer de l'insoutenable pesanteur du destin[2].

Mais, en deçà et au-delà de la parole libératrice, apte à configurer une destinée – allégée du pesant fardeau (« heavy burden ») du destin – et propre à la faire bénéficier de l'imprégnation du sens, il y a deux forces – qui n'en sont peut-être qu'une, en définitive : le hasard (la part de chance ou de malchance) et la Providence (la part divine, nécessaire et suffisante). Il y a, en effet, d'une part, le hasard, la Fortune comme disaient les Anciens, représentée souvent dans l'iconographie de la Renaissance avec un bandeau sur les yeux (car elle est l'emblème même de ce qui advient et intervient aveuglément, sans intention ni dessein, symbole de l'arbitraire ou du caprice des dieux – à moins qu'elle ne soit, précisément, l'instrument imprévisible d'une Volonté supérieure) et parfois aussi une mèche sur le front (car elle peut être, quand elle est favorable, l'Occasion même, prête à être saisie aux cheveux par les audacieux – à qui, dit-on, elle n'hésite pas à sourire...) ; et, d'autre part, il y a la Providence, la quasi miraculeuse intervention divine, qui justifiera, comme dit Milton, les voies qu'emprunte Dieu lorsqu'il s'intéresse aux hommes, « the ways of God to men ».

---

1 Voir Maurice Abiteboul, « "Oublieuse mémoire" : la mémoire et l'oubli dans *Hamlet* », in éd. Maurice Abiteboul, *Lectures d'une oeuvre : "Hamlet" de William Shakespeare*, Paris, Editions du Temps, 1996, p. 45-61.

2 Voir *Théâtres du Monde* n° 11 (2001), numéro consacré à « La parole, le silence et le cri au théâtre ». Voir, en particulier, Maurice Abiteboul, « Hamlet, ou "la rage de l'expression" : la parole, le silence et le cri dans *Hamlet* », p. 65-75.

Parmi les « occasions » qui se présentent à Hamlet – et qu'il saisit fort opportunément –, on peut noter la première, et la plus efficace pour tenter de démasquer le roi Claudius et de percer à jour ses noirs desseins, à savoir la venue au château d'Elseneur d'une troupe de comédiens que Hamlet saura utiliser très habilement en lui faisant jouer, devant le couple royal et toute la Cour réunie, une pièce dans laquelle il aura pris soin, préalablement, d'insérer « douze ou seize vers de sa façon » (« [...] a speech of some dozen or sixteen lines, which I would set down and insert in't », 2.2.517-518), *Le Meurtre de Gonzago*, et au cours de la représentation de laquelle il guettera avidement les réactions du meurtrier présumé de son père : « [...] cette pièce est le piège / Où se prendra la conscience du roi » [« [...] the play's the thing / Wherein I'll catch the conscience of the King »] (2.2.581-582). Il est probable que, sans la venue de cette troupe de comédiens, Hamlet aurait trouvé quelque autre moyen de traquer le roi mais, comme on dit, en cette circonstance, le hasard a assurément bien fait les choses pour servir son propos.

De manière plus dramatique – et même tragique –, le hasard intervient dans la « scène de l'alcôve » où Hamlet, alors qu'il est en train de morigéner sa mère, perçoit un frémissement derrière la tenture où s'est dissimulé Polonius pour espionner la conversation entre la reine et le prince. Pris d'une soudaine fureur, et sans même réfléchir un seul instant, il transperce alors la dite tenture de plusieurs coups d'épée, croyant ainsi de ce fait châtier Claudius, alors qu'il vient en réalité de tuer le vieux conseiller Polonius. Sa réaction première devant cette méprise est à la mesure de l'acte inconsidéré qu'il vient de commettre et qu'il met alors sur le compte de la fatalité : « Adieu, pauvre imbécile, étourdi, indiscret. / Je t'ai pris pour ton maître, subis ton sort » [« Thou wretched, rash, intruding fool farewell ! / I took thee for thy better, take thy fortune »] (3.4.31-32).

Mais, si le hasard joue un rôle non négligeable dans le déroulement de la pièce, il provoqie cependant un engrenage et entraîne un enchaînement de conséquences qui, elles, n'ont plus rien de fortuit. C'est ainsi que la mort de Polonius constituera un des facteurs principaux dans la dégradation mentale d'Ophélie, sa folie et son suicide et, d'autre part, fournira à Claudius un excellent prétexte pour inciter Laërte, le fils et frère éploré par ce double malheur, à réclamer son dû de sang, sa vengeance contre Hamlet. Sur le plan dramatique, d'autre part, cette mort jouera un rôle déterminant dans la décision de Claudius qui, après avoir pris conscience du danger que lui fait désormais courir la présence de Hamlet (« Eussions-nous été là, / Nous aurions eu le même sort » [« It had been so with us had we been there »], 4.1.13), entreprend de se débarrasser de ce dernier à tout prix et, par courrier scellé, enjoint à son vassal, le roi d'Angleterre, de procéder « sans délai » à son exécution : « And, England [...] / [...] to present death of Hamlet » (4.3.56-63).

Plus loin, au-delà de son champ d'action – voire, inconsciemment, à l'intérieur de son champ d'action mais sans jamais être vraiment capable de cartographier le cheminement souterrain de ses actes ni en comprendre les motivations profondes –, Hamlet se trouve limité par une Volonté supérieure, celle de la divine Providence, qui lui ôte toute possibilité de penser qu'il agit autrement que sous la pression d'une impérieuse et mystérieuse puissance.

En fait, 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 de Hamlet, qui ressemble fort à une prise de conscience

soudaine : « Il y a plus de choses sur la terre et au ciel, Horatio, / Que n'en peut rêver votre philosophie ! » [« There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy »] (1.5.166-167). 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[3] », est à l'œuvre à l'insu des humains : c'est ainsi, par exemple, que, par un concours de circonstances *providentiel*, Hamlet échappe finalement à la mort à laquelle l'avait condamné Claudius lorsqu'il parvient à faire exécuter Rosencrantz et Guildenstern à sa place et revient d'Angleterre sur un bateau de pirates alors que son destin semblait scellé : « Eh bien, en cela aussi le Ciel a décidé » [« Why, even in that was heaven ordinant »] (5.2.48), confie-t-il à son ami Horatio et il interprète le subterfuge auquel il a eu la possibilité de se livrer (et par lequel il a pu substituer un faux à la lettre qui ordonnait son exécution immédiate) comme une intervention directe de la Providence. Il tire de cette expérience un enseignement qui conforte sa foi en la Providence : « Nous pouvons bien ébaucher nos plans, / Il y a une divinité qui leur donne leur forme » [« There's a divinity that shapes our ends, / Rough-hew them how we will »] (5.2.10-11).

Mais déjà, à l'acte I, devant la corruption envahissante et le mal proliférant, Horatio avait suggéré qu'une puissance providentielle saurait y mettre un terme : « *Marcellus* – Il y a quelque chose de pourri au royaume de Danemark. / *Horatio* – Le Ciel y pourvoira » [« *Marcellus* – Something is rotten in the state of Denmark. / *Horatio* – Heaven will direct it »] (1.4.91), exprimant ainsi la nécessité de faire confiance à la volonté divine. 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 » [« [...] but heaven hath pleased it so, / To punish me with this, and this with me, / That I must be their scourge and minister »] (3.4.173-175), rappelant ainsi son rôle d'exécuteur du châtiment ordonné par le ciel[4], d'instrument de la divine Providence[5].

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 en la toute-puissance de la volonté divine, comme il l'assurait à son retour d'Angleterre (voir plus haut : « Il y a une divinité qui donne forme à nos plans » [« There's a divinity that shapes our ends... »], 5.2.10-11) dans une formulation inspirée très probablement des Ecritures[6].

Il y a surtout le passage où Hamlet, se rendant compte que c'est bientôt pour lui « la fin du voyage » (comme dira Othello), s'en remet avec une confiance absolue aux décrets de la Providence : « Nous défions les présages. Même la chute d'un moineau est réglée par la Providence. Si ce doit être pour maintenant, ce ne sera plus à venir. Si ce n'est plus à venir,

---

3 H. D. F. Kitto, *Form and Meaning in Drama*, London, Methuen, 1956, rééd. 1960, p. 324: « [...] evil breeding evil, and leading to ruin ».

4 Voir François de Belleforest, l'une des sources principales de *Hamlet*, qui, dans ses *Histoires tragiques* de 1569, donne à Amleth la revendication d'être « le ministre et exécuteur de si juste vengeance ».

5 Voir l'excellent commentaire de Harold Jenkins sur « *scourge and minister* » dans son édition critique de *Hamlet*, London, Methuen, The Arden Shakespeare, 1982, p. 326.

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

c'est pour maintenant. Et si ce n'est pas pour maintenant, pourtant, mon heure viendra. Le tout est d'être prêt. » [« We defy augury. There is special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come – if it be not to come, it will be now – if it be not now, yet it will come – the readiness is all »] (5.2.202-205). Ce passage, rappelons-le, est en partie inspiré de l'Evangile de Matthieu : « Ne vend-on pas deux passereaux pour un as ? Et pas un d'entre eux ne tombe au sol à l'insu de votre Père » (Mat 10, 29). La réflexion de Hamlet 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 » [« The readiness is all »] (5.2.205).

C'est cette confiance qui l'incite 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 royaume de Danemark de toute corruption : « Mais l'intérim est à moi » [« The interim is mine »] (5.2.73). Cette mission, en effet, qui lui pesait tant – le poids accablant d'un destin insupportable – et qu'il abhorrait, tant qu'elle faisait figure de vengeance préméditée, lui apparaît désormais, sans l'ombre d'un doute, comme un juste châtiment, voulu par une puissance supérieure et pour lequel il est *prêt* (« the readiness is all ») à payer de sa vie.

La liberté de Hamlet, face à un *Fatum* qui semblait devoir le dominer au début de la pièce, est bien de refuser – de toute la répugnance de son corps et de toute la répulsion de son âme – de plier devant la force du destin. Mais, si Hamlet parvient à échapper aux pièges que lui tend la Fortune (toujours moins aléatoire qu'il n'y paraît, en vérité – le hasard qui a placé Polonius derrière la tenture pour mieux l'espionner n'est, après tout, que la manifestation sensible de la volonté de son « puissant adversaire » [« mighty opposite »], Claudius, qui a exprimé le désir d'en savoir plus sur son compte – et a ainsi suscité une situation qui est, en fait, bien autre chose que le fruit du hasard...) –, c'est finalement aux décrets mystérieux d'une divine Providence toute-puissante que se soumettra notre héros.

Entre la force du Destin et la puissance de la Providence, la marge de manœuvre de Hamlet est bien étroite – et l'on ne saurait, semble-t-il, mesurer le champ de la liberté humaine qu'entre une révolte rageuse contre les forces qui écrasent l'homme et la reconnaissance d'une volonté supérieure qu'il renonce à mettre en question, une sorte de soumission consentie avec ferveur. Liberté, où est ta victoire ?

Enquête policière et quête initiatique : comment atteindre la vérité / Vérité ?

Liberté, soit. Mais liberté pour quoi faire ? A quelle fin cette liberté qui conduit Hamlet sur des chemins balisés par la Providence si ce n'est en vue de s'approcher de la vérité – quelle qu'en soit la forme ou la nature ? Et encore : la vérité se construit-elle, se conquiert-elle, dans un âpre combat constant livré aux forces du Destin, ou est-elle octroyée par la grâce de la Providence ?

Toute la pièce, il faut bien l'admettre – selon que Hamlet s'ingénie et s'acharne à lutter contre le Destin et s'efforce (dans une attitude véritablement volontariste) de le maîtriser ou qu'il s'en remet (avec résignation ou humilité) aux décrets de la Providence – nous apparaît sous un double éclairage : celui qui, une fois définies les limites humaines de cette « difficile liberté » qui ouvre à Hamlet le champ du possible, donne à voir le cheminement laborieux de l'enquête destinée à révéler la vérité sur la part de responsabilité

du roi Claudius (et de la reine Gertrude) dans l'assassinat du roi Hamlet et, d'autre part, celui qui, peu à peu, vise à dévoiler cette part de mystère, de vérité cachée, qui relève d'une véritable quête initiatique, le mystère même de l'être.

Si nous examinons *Hamlet*, en effet, à la lumière des grands mythes traditionnels, nous ne pouvons manquer d'y découvrir le rituel initiatique du héros, la quête mythique du sacré et le processus enclenché par la souillure et le sacrilège[7]. Mais d'autre part, à la lumière des romans policiers modernes, nous avons le sentiment que la pièce peut se lire comme une enquête passionnante, semée d'embûches, bientôt doublée d'une contre-enquête : recherche d'indices, atmosphère trouble, interrogations, soupçons, fausses pistes et vrais coupables, rien ne manque pour créer les conditions propices au développement d'une intrigue mystérieuse. Les personnages ont leurs secrets, des comportements insolites : les traîtres, les espions, les complices, les comparses, selon la règle, subissent « manipulations » et « retournements » ; l'enquêteur est en même temps le justicier-vengeur ; le coupable présumé, comme il se doit, se dissimule sous le masque de l'hypocrisie. La pièce participe ainsi à la fois de la *quête mythique* (dont certains aspects mystiques ne sauraient être exclus totalement) et de l'*enquête policière*, l'une et l'autre visant à nous conduire vers la Vérité / vérité.

Il ne faut pas perdre de vue, pour autant, que la quête mythique procède d'un mystère fondamental, *essentiel* – car l'**être** même en est l'enjeu quand on en vient à s'interroger en ces termes : « Etre ou ne pas être, voilà la question… » et qu'on finit par laisser à la Providence le soin d'en décider –, qui met en cause (en question) la condition humaine elle-même. A ce titre, cependant, elle est déjà l'ancêtre de l'enquête moderne – même si cette dernière ne se contente plus de laisser l'initiative à la *divinité* mais implique que l'on affrontera le Destin à armes égales et que l'on mettra en œuvre courageusement toutes les procédures dont on pourra disposer, qu'on utilisera toutes les capacités proprement *humaines* que l'on pourra mettre à contribution. Toutes deux, en effet, vont tenter de remonter aux sources *premières*, à l'*origine*. A l'origine, en effet, il y a le mystère de la violence fondatrice – même si les desseins de la Providence sont insondables – avec le spectre du roi Hamlet venant crier vengeance : si sa confession est digne de foi, il aurait été assassiné par son propre frère, Claudius, et la mission dont se trouve alors investi le jeune Prince est si lourde, le poids de la vengeance si accablant, qu'il tente de « prendre du champ », c'est-à-dire de différer l'accomplissement du sacrifice expiatoire (l'exécution de Claudius), risquant même de céder (délibérément ou passivement) aux exigences du rituel de violence (la mort brutale de Polonius). Le moyen de remettre à plus tard – ses atermoiements selon certains, sa « procrastination » selon d'autres – et c'est là que la quête mythique et l'enquête policière se rejoignent –, c'est précisément de s'assurer que les révélations du Spectre sont dignes de foi : « Que tu sois un esprit tutélaire ou un lutin damné » [« Be thou a spirit of health or goblin damn'd »] (1.4.40) et donc que le coupable présumé (« Ah ! mon âme était prophète. / Mon oncle ! » [« O my prophetic soul / My uncle ! »], 1.5.40-41) mérite bien son châtiment, c'est-à-dire doit bien subir le sort de victime expiatoire auquel il est promis. Autrement dit, la recherche des indices, les épreuves et contre-épreuves revêtent à la fois le caractère d'une *enquête* mais aussi d'une *quête* : la

7 Voir Maurice Abiteboul, *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare*, Avignon, Coll. « *Theatrum Mundi* », 1995, « La question du sacré dans *Hamlet* », p. 398-440.

croyance au mythe suffirait pour que le héros accomplisse l'exploit attendu de lui ; en revanche, dans l'enquête policière, le justicier-vengeur prend soin, avant de se livrer à toutes représailles, de vérifier ses sources : « La pièce est le piège / Où se prendra la conscience du roi » [« The play is the thing / Wherein I'll catch the conscience of the king »] (2.2.634-635).

Toutefois, ce qui fait que le mythe est la substance même de la pièce, c'est son « contenu sémantique » : il raconte l'histoire d'une famille qui a vu la disparition du père et son remplacement par son double (le frère), avec éventuellement la complicité de la mère[8]. Le rôle du fils est-il de rendre la santé et de lutter contre la corruption, cette corruption que stigmatise le soldat Marcellus (« Il y a quelque chose de pourri au royaume de Danemark » [« Something is rotten in the state of Denmark »], 1.4.90) en s'efforçant de détruire l'origine de toute souillure (Claudius) et ainsi de rétablir l'ordre ancien de l'âge d'or[9] ? ou bien, au contraire, ne devrait-il pas renoncer à l'*Esprit* (aux deux sens du terme) et à ses injonctions (c'est-à-dire « tuer le père » une seconde fois – en un autre sens que celui que nous expose le mythe d'Œdipe traditionnel –) et « épouser sa mère » (c'est-à-dire accepter de lui complaire et adopter son point de vue), autrement dit céder à l'affectivité, aux charmes de la *Terre* (la terre-mère) et à ses plaisirs. En fait, Hamlet, subissant d'insupportables tensions entre **spiritualité** et **sensualité**, est pris entre deux tentations : (1) la vengeance et le souvenir, d'une part (« O sort maudit / qu'il m'incombe à moi de le remettre droit » [« O cursed spite / That ever I was born to set it right »], 1.5.189-190), qui lui imposent de remettre les choses en état de marche, de rendre à *Kronos* son écoulement normal en ôtant le grain de sable qui a détraqué le mécanisme (donc d'éliminer Claudius), bref, d'adopter une attitude volontariste et, en un sens, de donner au Destin l'infléchissement nécessaire au rétablissement de l'ordre et de la tradition ; (2) le pardon et l'oubli, d'autre part, qui consistent à accepter le déroulement naturel de la vie (le choix de *Bios*) et qui impliquent de renoncer à la vengeance, laissant à la divine Providence le soin de veiller aux affaires humaines. Il y aurait peut-être une troisième voie, mais ici, comme dans tant d'autres tragédies, il semble bien que se vérifie une fois de plus l'adage latin *tertium non datur* : c'eût été de renoncer à la double tentation de *Kronos* et de *Bios* et d'inventer son chemin, donc de s'accommoder du passé pour mieux vivre son présent, **d'affirmer la volonté** toute stoïcienne, « humaine, trop humaine », d'un choix de vie librement consenti en accord avec les nécessités du moment et non de **subir les effets d'une providentielle décision**. Mais telle n'est pas, on le sait, la vocation d'un héros de tragédie. Hamlet tente donc, désespérément, d'obéir aux commandements de la loi du père et à ceux de l'amour de la mère et s'efforcera d'accorder son comportement aux injonctions du fantôme de son père : « Ne souille pas ton âme, ne laisse pas ton esprit méditer / Rien contre ta mère, abandonne-la au Ciel » [« Taint not thy mind nor let thy soul contrive / Against thy mother aught : leave her to heaven » (1.5.85-86). Tâcher de respecter les exigences de l'Esprit-père-mémoire et celles de la Terre-mère-oubli : véritable quadrature du cercle. Affirmer que l'on doit forger son destin et, dans le même temps, croire en la Providence : la gageure est difficile à tenir,

8 Voir la théorie de Paul Diel exposée notamment dans *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1981 (pr. éd. 1966), p. 87.

9 Voir J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Petite Collection Maspero, 1982 (pr. éd. 1965), p 13-41 sur « Structure du mythe ».

comme on sait.

Telle est donc, en bref, la substance sémantique de la pièce, tel est le point de départ de la quête sublime – en même temps que de l'enquête – à laquelle va se livrer le héros pour finalement obtenir une victoire ambiguë : satisfaction donnée à l'Esprit mais destruction de l'instinct de Vie. Mais cette quête tient en haleine : le héros, grâce à sa *métis*, trouvera-t-il la clé de l'énigme mythique (et sera-t-il ainsi fidèle à ses origines) ? Le justicier, grâce aux indices et à son intelligence des faits, remontera-t-il jusqu'aux causes premières et amènera-t-il le présumé coupable à se trahir ? Et, une fois convaincu de la culpabilité du traître, osera-t-il faire justice ? Il est clair que l'intrigue policière, dans sa séquence chronologique (diachronique), se double complémentairement d'un système de parallélismes et de contrastes (synchronique) qui relève typiquement de l'analyse structurale des mythes.

Ni Hamlet, nouvel Œdipe en quête de la Vérité, à la croisée des significations complexes d'un grand mythe, ni Hamlet l'astucieux enquêteur, à la recherche des moyens de confondre le traître puis de le supprimer, ne peuvent laisser le spectateur indifférent puisque, dans un cas comme dans l'autre, c'est la *condition humaine* qui est le véritable enjeu de la quête / enquête : être ou ne pas être ? s'accepter ou se refuser ? vivre dans l'ignorance ou en pleine conscience ? éluder le mystère ou tenter de le percer ? et, en fin de compte – question suprême –, affronter le *Fatum* dans une affirmation orgueilleuse, « humaine, trop humaine », nous l'avons rappelé, d'un Destin forgé de toutes pièces, avec parfois l'énergie du désespoir, ou s'en remettre avec humilité aux décrets d'une puissante et mystérieuse Providence ? Il y a dans la tentative de Hamlet, qu'elle soit perçue comme le développement d'une enquête policière ou comme la réactivation d'un mythe de la quête, l'effort désespéré et opiniâtre à la fois – sans cesse renouvelé, « toujours recommencé » – de l'homme pour conquérir sa dignité en même temps que son impérieux besoin d'accéder à la vérité-Vérité.

Il faut vraiment imaginer Sisyphe heureux.

Maurice Abiteboul
Université d'Avignon

LE DESTIN OU LA DIALECTIQUE DE L'AMBIGUÏTÉ DANS *MACBETH* (1606) DE SHAKESPEARE

En guise de préambule et de façon quelque peu anecdotique, nous pouvons dire que *Macbeth* est une pièce frappée par le destin. Dans le monde du théâtre, elle a acquis la réputation de porter malheur, suite à des événements fâcheux s'étant produits lors de certaines représentations : accidents divers (et même mortels) ont en effet parfois entaché la représentation. Cette mauvaise fortune pousse même les comédiens anglo-saxons à bannir ce nom de leur vocabulaire. Toutefois, notre étude portera sur les manifestions, significations et représentations du destin prévues par le dramaturge dans sa mise en scène. Le destin prend une dimension spectaculaire avec les interventions des sorcières et leurs prédictions qui annoncent à Macbeth son avenir. Mais, dès le tout début de la pièce, les propos de celles qui représentent la parole du destin sont, à l'image de leur nature, chargés d'ambiguïté. Cette intrusion du surnaturel crée un monde, une temporalité parallèles qui brouillent les pistes et de cette opposition avec le monde des humains naît le doute quant au rôle et à la part du destin dans le parcours de Macbeth. Entre force du destin et destin forcé, le sens fuit jusqu'à remettre en question l'existence même du sens de la vie et, de ce fait, du destin, créant ainsi une dialectique de l'ambiguïté autour de cette notion.

Les sorcières : porte-parole du destin ou représentation de l'*anima*

La pièce s'ouvre sur un dialogue entre trois sorcières et la réplique initiale est une question posée par la première sorcière : « Quand nous réunirons-nous de nouveau toutes les trois ? »[1]. Cette ouverture associe le surnaturel représenté par les sorcières et l'idée de futur, d'avenir, contenu dans la question. Après les informations sur le moment et l'endroit de cette future rencontre, la troisième sorcière en précise la raison : « Pour y rencontrer Macbeth. »[2]. Dès lors, nous savons que Macbeth va entretenir des liens futurs avec les sorcières, ce qui est confirmé lors de leur deuxième apparition deux scènes plus tard (acte I, scène 3). Mais dès cette première apparition, les sorcières et leurs propos sont placés sous le signe de l'ambiguïté, à l'image de répliques telles que « Quand la bataille sera perdue et gagnée »[3] ou encore « Le beau est affreux et l'affreux et beau »[4]. Ces mots se retrouvent dans la bouche de Macbeth juste avant sa rencontre avec les sorcières qui sont venues lui faire des prédictions sur son avenir : « Je n'ai jamais vu un jour si sombre et si beau. »[5]. La reprise des adjectifs *foul* et *fair* indique que Macbeth reprend à son compte l'ambiguïté des

1 « When shall we three meet again ? » (1.1.1). Les citations en français sont tirées de l'édition Garnier-Flammarion (Paris, 1964), celles en anglais de l'édition *The Arden Shakespeare* (Londres, 1984).

2 « There to meet with Macbeth. » (1.1.7).

3 « When the battle's lost and won. » (1.1.4).

4 « Fair is foul and foul is fair » (1.1.11).

5 « So foul and fair a day I have not seen. » (1.1.38).

sorcières, une ambiguïté dont il sera toutefois la victime[6]. Il est alors clair que les sorcières deviennent les instruments du destin de Macbeth, comme l'indique la façon dont elles se qualifient juste avant la rencontre : « Les sœurs fatidiques... » (1.3.32), à savoir *the weird sisters* en anglais. L'adjectif *weird* signifie « étrange, bizarre », ce que ne manquent pas d'être les sorcières, ne serait-ce qu'à cause de leur apparence et de leur discours. Mais, cet adjectif possède une autre acception qui lui vient de l'ancien anglais *wyrd*, à savoir le sort, le destin, la destinée, adjectif écossais que l'on trouve dans les *Chronicles of Scotland* de Holinshed, chroniques qui constituent la principale source de la pièce :

> [...] ces femmes étaient soit les Sœurs Fatales, à savoir (selon la dénomination commune) les déesses du destin, soit des nymphes ou fées, possédant l'art de prophétiser issu de leur science de la nécromancie [...][7]

Les sorcières sont donc les représentantes du destin, un destin qui s'annonce plutôt prometteur pour Macbeth puisque les Sœurs Fatales lui annoncent qu'il sera roi : « Salut, Macbeth, qui plus tard seras roi ! »[8]. Mais, comme l'indique l'orthographe du mot *weird* - *weyward* dans l'in-folio ou *weyard* dans d'autres cas - et l'homophonie avec l'adjectif *wayward* (qui peut signifier « rebelle » ou « capricieux »), les prédictions ne vont pas manquer de réserver des surprises à Macbeth et le dramaturge, quant à lui, ne manquera pas de mettre en scène l'ironie du destin, une ironie que contient le mot *weird* et qui s'exprime dans les prédictions des sorcières. Les Sœurs fatales

> sont donc bien à l'image de ce destin qu'elles incarnent, qui a la rigueur d'une loi absolue mais qui, étant l'effet d'une volonté extérieure, est indéchiffrable aux mortels et paraît donc aléatoire.[9]

Elles instaurent une dialectique de l'ambiguïté dès le début de la pièce et cette ambiguïté se retrouve au sein même des prédictions. Ainsi, si le sens des premières prédictions qui annoncent à Macbeth qu'il sera roi est très clair, il n'en est pas de même pour celles destinées au destin de Banquo :

> Première Sorcière : Moindre que Macbeth, et plus grand !

---

6 La nature même des prédictions des sorcières pousse Macbeth à penser qu'il est invulnérable alors qu'au contraire, en voulant réaliser ces prédictions, il court à sa propre perte.

7 « [...] these women were either the weird sisters, that is (as ye would say) the goddesses of destinie, or else some nymphs or feiries, indue with knowledge of prophesie by their necromandicall science [...] », cité en appendix par l'édition Arden, 171-2.

8 « All hail, Macbeth ! that shalt be king hereafter. » (1.3.50).

9 François Lecercle, « Le désir ventriloque : *Macbeth* et le destin » in *La mise en scène du destin* (Paris : Didier Erudition, 1997) 105.

> Deuxième Sorcière : Pas si heureux, pourtant bien plus heureux !
> Troisième Sorcière : Tu engendreras des rois, sans être roi toi-même…
> Donc, salut, Macbeth et Banquo !
> Première Sorcière : Banquo et Macbeth, salut ![10]

La rhétorique de l'ambiguïté se traduit par des figures telles que l'anaphore, l'antanaclase (vers 66), le chiasme (vers 68-9). Les oppositions *lesser / greater, not so / much, kings / none* et les inversions *all hail-Macbeth-Banquo* créent la confusion, rendent le sens opaque. Cette opacité est renforcée par la nature même des deuxièmes prédictions à l'acte 4.1. :

> […] nul être né d'une femme
> Ne pourra nuire à Macbeth.[11]

ou encore

> Jamais Macbeth ne sera vaincu, avant que
> La grande forêt de Birnam marche contre lui
> Jusqu'à la haute colline de Dunsinane.[12]

Les prédictions mettent ici Macbeth en confiance. Il se croit ainsi invulnérable et le destin semble de nouveau lui sourire. Mais, c'est pour mieux s'affirmer qu'il se montre imprévisible. L'homme ne peut que s'y fier et non le défier en voulant le précipiter, comme l'a fait Macbeth.

L'action des Sœurs fatales montre que ce sont elles, représentantes des voix du destin, qui dirigent les agissements de Macbeth. Entre leurs mains, il n'est qu'un jouet de la Fortune. Tout est agencé par les sorcières sous la direction d'Hécate, déesse chtonienne, qui dirige les opérations. Elle fixe le lieu où Macbeth doit se rendre « pour connaître sa destinée »[13] et elle indique qu'elle va s'employer « à une œuvre terrible et fatale »[14]. Elle dévoile son plan, à savoir l'action dramatique à venir qui s'organise autour du destin de Macbeth et de ses relations avec ce destin :

> A la pointe de la lune
> Pend une goutte de vapeur profonde,

---

10 « First Witch : Lesser than Macbeth, and greater. / Second Witch : Not so happy, yet much happier. / Third Witch : Thou shalt get kings, though thou be none : / So all hail, Macbeth and Banquo! / First Witch : Banquo and Macbeth, all hail!» (1.3.65-9).

11 « […] none of woman born / Shall harm Macbeth. » (4.1.79-80).

12 « Macbeth shall never vanquish'd be, until / Great Birnam wood to high Dunsinane hill / Shall come against him. » (4.1.92-4).

13 « […] to know his destiny. » (3.5.17).

14 « […] a dismal and a fatal end » (3.5.21).

Je l'attraperai avant qu'elle tombe à terre.
Cette goutte, distillée par des procédés magiques,
Fera surgir des apparitions fantastiques
Qui, par la force de leurs illusions,
L'entraîneront à sa ruine.
Il insultera le destin, narguera la mort, et mettra
Ses espérances au-dessus de la sagesse, de la
[religion et de la crainte.
Et, vous le savez toutes, la sécurité
Est la plus grande ennemie des mortels.[15]

Le destin de Macbeth est donc d'être confronté à un destin trompeur afin que se réalise son véritable destin. Ainsi, ce qui semble vrai ne s'avère pas et ce qui paraît peu probable se réalise.

Cette ambiguïté que confèrent au destin les paroles de ces représentations surnaturelles s'étend aussi à leur véritable nature et signification. Toutes ces manifestations surnaturelles, si elles semblent être les porte-parole du destin, pourraient aussi très bien être considérées comme les manifestations du désir de Macbeth, comme cette part d'irrationnel de la psyché ou comme les « sombres puissances de l'inconscient »[16]. C'est en effet le sens suggéré par les paroles de Macbeth après la première scène de rencontre avec les sorcières :

[...] mon sombre cerveau était travaillé
Par des choses oubliées.[17]

C'est ce qu'indiquent également ses paroles en fin de scène suivante lorsqu'il affirme, dans un aparté, la volonté de (voir se) réaliser ses noirs désirs :

Que la lumière ne voie pas mes sombres et profonds
[désirs !
Que l'œil se ferme sur le geste ! Et pourtant
Puissé-je voir accomplie la chose dont l'œil s'effraye ![18]

---

15 « Upon the corner of the moon / There hang a vap'rous drop profound ; / I'll catch it ere it come to ground : / And that, distill'd by magic sleights, / Shall raise such artificial sprites, / As, by the strength of their illusion, / Shall draw him on to his confusion. / He shall spurn fate, scorn death and bear / His hopes 'bove wisdom, grace, and fear; / And you all know, security / Is mortals' chiefest enemy. » (3.5.23-33).

16 Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* (Paris : Robert Laffont, 1982) 898.

17 « [...] my dull brain was wrought / With things forgotten. » (1.3.150-1).

18 « Let not light see my black and deep desires ; / The eye wink at the hand ; yet let that be, / Which the eye fears, when it is done, to see. » (1.4.51-3).

Ainsi, les sorcières, Hécate, les fantômes qui prédisent à Macbeth son avenir pourraient n'être que les représentations symboliques de l'*anima*, du côté obscur, de la face cachée de l'homme, qui est ici mise au grand jour à travers les actes atroces de Macbeth.

Les sorcières sont parfois le symbole de la force négative de la femme et dans la pièce, Lady Macbeth en est la parfaite illustration. C'est elle en effet qui pousse son mari au régicide et ses paroles incantatoires l'apparentent aux sorcières et aux atrocités à venir :

> [...] Désexez-moi ici,
> Et, du crâne au talon, remplissez-moi toute
> De la plus atroce cruauté ; épaississez mon sang,
> /.../
> [...] Viens, nuit épaisse,
> Et enveloppe-toi de la plus sombre fumée de l'enfer[19]

Le caractère asexué et la référence à l'enfer associent Lady Macbeth aux sorcières et à Hécate et font d'elle, plutôt que des déesses de la Destinée, le déclencheur de l'action dramatique, l'élément qui permet aux desseins obscurs de prendre forme, dans l'esprit de Macbeth.

L'ambiguïté de la nature même des manifestations surnaturelles dans la pièce, en tant que représentations soit du destin, soit de l'*anima* de Macbeth, est parfaitement illustrée par le doute de Macbeth quant à la définition de la nature du poignard qu'il voit avant le meurtre de Duncan :

> N'es-tu pas, vision fatale, sensible
> Au toucher, comme à la vue ? ou n'es-tu
> Qu'un poignard imaginaire, fausse création
> Emanée d'un esprit en feu ?[20]

Les points d'interrogation traduisent la difficulté de lever l'ambiguïté entre signe du destin (*fate*) et vision de l'esprit (*mind*). Plus Macbeth s'enfonce dans le meurtre, plus il semble avoir l'esprit perturbé, comme lorsqu'il voit le spectre de Banquo lors du banquet (3.4). Dès lors, toutes ses apparitions peuvent être interprétées comme des purs produits de son imagination perturbée, comme la projection des « forces sombres de l'inconscient »[21], des fantômes de l'esprit qui incarnent ses pulsions obscures (son goût pour la violence, la cruauté, le sang, la mort).

---

19 « [...] unsex me here, / And fill me, from the crown to the toe, top-full / Of direst cruelty ! make thick my blood, /.../ [...] Come, thick Night ! And pall thee in the dunnest smoke of Hell » (1.5.41-51).

20 « Art thou not, fatal vision, sensible / To feeling, as to sight? Or art thou but / A dagger of the mind, a false creation, / Proceeding from the heat-oppressed brain ? » (2.1.36-9).

21 Chevalier 898.

Temps providentiel ou temps humain, prédéterminisme ou machiavélisme ?

Shakespeare tire l'histoire de sa pièce des *Chroniques* de Raphael Holinshed, source majeure des pièces historiques du dramaturge. On retrouve effectivement dans cette tragédie une dimension historique qui exprime une certaine vision du monde que l'époque élisabéthaine transmet, en partie, à l'époque jacobéenne à laquelle appartient *Macbeth*. Cette vision met en relief la croyance en une divine Providence et met en garde contre les atteintes à l'harmonie représentée par Dieu et le roi, son représentant sur terre. Macbeth, coupable de régicide, devient ainsi l'instrument de la punition divine et le jouet de la Providence.

Il existe bien, au XI[e] siècle, dans l'histoire de l'Ecosse, un Macbeth, chef de clan qui devient roi à l'époque où Edouard le Confesseur restaure la dynastie anglo-saxonne en Angleterre. Il succède à Duncan qu'il élimine avec l'aide de Banquo, qu'il fera assassiner plus tard. Shakespeare s'inspire de ces épisodes de l'histoire d'Ecosse mais les adapte à des fins dramatiques et modifie aussi certains aspects de l'Histoire, notamment ceux qui font de Banquo un des alliés meurtriers du tyrannique Macbeth. Banquo est, en effet, un ancêtre de Jacques Stuart, au pouvoir au moment où la pièce est jouée, et Shakespeare ne peut ainsi en dresser un portrait négatif. Dans la pièce, Banquo s'éloigne et se méfie des Soeurs du Destin :

> Souvent, pour nous attirer à notre perte,
> Les instruments des ténèbres nous disent des vérités.[22]

Il n'essaie pas d'interpréter les signes ni d'agir sur le destin qui lui est promis (« Tu engendreras des rois, sans être roi toi-même »[23]), alors que Macbeth se laisse influencer par les prédictions des sorcières et devient ainsi le jouet de la Fortune. Il défie le temps providentiel, celui qui fait les rois, qui trace l'histoire des individus et qui façonne l'Histoire. Se remémorant les paroles des sorcières, il veut ainsi éliminer Banquo auquel les voix du destin ont prédit une descendance royale :

> [...] d'une voix prophétique,
> Elles l'ont salué père d'une lignée de roi !
> /.../
> Ah ! viens plutôt dans la lice, fatalité,
> Et jette-moi un défi à outrance...[24]

En défiant ainsi le destin, Macbeth crée une temporalité parallèle qui bouleverse l'ordre préétabli et provoque le chaos. En ayant éliminé le roi Duncan et en commanditant l'assassinat de Banquo, Macbeth essaie d'imposer sa propre version, sa propre vision de

22 « And oftentimes, to win us to our harm, / The instruments of Darkness tell us truths » (1.3.123-4).

23 « Thou shalt get kings, though thou be none » (1.3.67).

24 « [...] prophet-like, / They hail'd him father to a line of kings : / [...] / Rather than so, come, fate, into the list, / And champion me to th'utterance ! » (3.1.58-71).

l'Histoire. L'erreur qu'il commet est de mal interpréter les signes, de ne pas prendre en compte le sens caché des prophéties. Il est ainsi écrasé par le poids d'un passé et d'un avenir tous deux criminels. Il s'enferme dans la logique du crime et devient ainsi la représentation du Mal, alors que Duncan et Banquo symbolisent le Bien. Il en découle une opposition manichéenne entre deux doctrines : l'une qui met en scène la Providence dont Banquo devient le spectre qui hantera la conscience de Macbeth, l'autre qui est illustrée par les agissements du tyran, Macbeth, ce machiavel qui nie toute morale.

La structure même de la tragédie reflète cette opposition. Le drame met en scène l'histoire de l'ascension (actes 1 et 2) et de la chute (actes 4 et 5) d'un héros, l'acte central servant de pivot à l'action. Celui qui en début de pièce était prédestiné à un bel avenir devient l'instrument qui permet d'illustrer l'infériorité de l'homme face aux puissances divines. Le crime entraîne le châtiment, un châtiment exemplaire qui doit servir de leçon aux tyrans et permettre de ne pas commettre les mêmes erreurs dans le futur. Le rôle du théâtre est de présenter ici les faiblesses de la nature humaine qui croit pouvoir imposer ses désirs et vaincre la Providence. La *libido dominandi* devient elle-même une fatalité et la pièce met en scène la fatalité du désir. L'itinéraire de Macbeth suit les mouvements de la roue de Fortune : il s'élève dans la hiérarchie, devient roi et, une fois au sommet, c'est la chute inévitable. Cette roue avec son mouvement circulaire symbolise le passage de la vie à la mort et représente ainsi le destin de tout homme.

La tragédie met en scène deux temporalités : celle d'avant le crime de Duncan, le roi légitime qui représente le Bien, et qui correspond donc au temps sacré, providentiel, et celle que Macbeth essaie d'imposer en déréglant le temps et en changeant son cours. Ainsi s'opposent durée providentielle (*blessed time*, 2.3.9.) et temps humain. Ce dernier est l'expression du désir qu'a l'homme de prendre en main son destin, volonté qui est clairement exprimée par Macbeth : « Que chacun soit maître de son temps »[25]. Cette phrase est prononcée juste après la sortie de Banquo, ce qui accentue l'opposition dans la mesure où Banquo représente l'avenir, la destinée du royaume selon la prophétie. L'opposition de ces deux temporalités, le contraste entre l'attitude de Macbeth et celle de Banquo, entre machiavélisme et déterminisme donne à la pièce une dimension sacrée, morale qui renvoie à la Moralité, ce drame religieux très populaire en Angleterre et en Ecosse aux XV^{e} et XVI^{e} siècles, drame qui met en scène, de façon allégorique, l'opposition des vices et des vertus au sein de l'âme humaine. L'exemple le plus célèbre est *Everyman*, à savoir *Tout Homme*. On retrouve ce mot dans la bouche de Macbeth au moment où il essaie d'imposer sa propre puissance, défiant ainsi le destin : « Let every man be master of his time ». Ceci montre bien de façon ironique - ironie du destin - que l'Homme, Tout Homme, ne peut échapper à la force du destin. Macbeth croit pouvoir imposer sa propre vision de l'Histoire, mais il reste impuissant face à « cette puissance transcendante qui veille à la destinée de l'Homme en l'orientant vers un but. »[26].

---

25 « Let every man be master of his time » (3.1.40).

26 Bahram Vahédian, *Shakespeare et le livre du destin* (Thèse de Doctorat : Université de Caen, 1992) 85.

Force du destin, destin forcé : l'ironie du destin

Macbeth se rend compte de son infériorité, de son impuissance face à cette force supérieure, à ce destin contre lequel il ne peut pas lutter, lorsqu'il réalise que les prophéties lui ont fait entretenir de faux espoirs. L'ambiguïté caractéristique des sorcières, le sens caché de leurs propos s'estompent lorsqu'un messager apprend à Macbeth qu'il a vu que « la forêt de Birnam se mettait en mouvement »[27]. Or, les sorcières lui avaient laissé entendre qu'il ne serait jamais vaincu avant que la forêt n'arrive à Dunsinane (4.1.92-4). Macbeth commence donc à « soupçonner l'équivoque du démon, / Qui ment en disant vrai »[28], équivoque qui n'est autre que l'ironie du destin. Ce message arrive juste après l'annonce de la mort de sa femme, celle qui a poussé Macbeth à affirmer sa volonté de puissance et a étanché sa soif d'ambition en début de pièce. L'opposition vérité/mensonge (*lies/truth*) montre bien que l'inversion des valeurs contenue dans les propos des sorcières en tout début de pièce (*fair is foul and foul is fair*) se réalise et que tout va rentrer dans l'ordre. Le chaos engendré par Macbeth avec son désir de maîtriser le temps, conformément à la doctrine de Machiavel, va être éliminé. C'est tout d'abord Lady Macbeth qui disparaît et la réaction de Macbeth montre qu'il commence à accepter son destin, le destin de tout homme, qui est de mourir :

> Demain, puis demain, puis demain
> Glisse à petits pas de jour en jour
> Jusqu'à la dernière syllabe du registre des temps ;
> Et tous nos hiers n'ont fait qu'éclairer pour des fous
> Le chemin de la mort poudreuse. Eteins-toi, éteins-
> [toi, court flambeau !
> La vie n'est qu'un fantôme errant, un pauvre comé-
> [dien
> Qui se pavane et s'agite durant son heure sur la scène
> Et qu'ensuite, on n'entend plus ; c'est une histoire
> Dite par un idiot, pleine de fracas et de furie,
> Et qui ne signifie rien.[29]

La métaphore du monde vu comme une scène de théâtre (*theatrum mundi*) met en relief l'opposition apparence/réalité. Macbeth a été dupe des apparences et a voulu imposer sa propre réalité. Ce « rien » en fin de tirade exprime la fuite du sens, la fuite de la vie, la fuite du sens de la vie. La métaphore s'applique parfaitement à l'action de la pièce, au parcours de Macbeth qui s'est agité (corps et âme) pour devenir roi, qui a plongé le royaume dans le

27 « The wood began to move. » (5.5.35).

28 « To doubt th'equivocation of the fiend, / That lies like truth [...] » (5.5.43-4).

29 « To-morrow, and to-morrow, and to-morrow, / Creeps in this petty face from day to day, / To the last syllable of recorded time ; / And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death. Out, out, brief candle! / Life's but a walking shadow ; a poor player, / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more : it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing. » (5.5.19-28).

chaos et que l'on n'entendra bientôt plus. Les répétitions du mot « demain » montrent l'inéluctabilité du destin. Macbeth a compris que sa fin était proche et qu'il était prisonnier de son destin :

> Nul moyen de fuir d'ici ni d'y demeurer.
> Je commence à être las du soleil,
> Et je voudrais que l'empire du monde fût anéanti en
> [ce moment.[30]

Macbeth apprend ensuite que Macduff n'est pas né d'une femme. Or, la prophétie lui assurait une forme d'invincibilité :

> [...] ris-toi
> Du pouvoir de l'homme, car nul être né d'une fem-
> [me
> Ne pourra nuire à Macbeth.[31]

Une nouvelle fois, Macbeth réalise qu'il est la victime du double sens des agents du destin lorsque Macduff lui-même lui annonce qu'il « a été arraché du ventre de sa mère / Avant terme »[32]. L'ordre est donc restauré par Macduff qui élimine Macbeth lors d'un combat qui prend des allures de jugement de Dieu (5.8). Cet affrontement accentue le côté allégorique de la pièce en opposant le Bien et le Mal et le triomphe de la vertu sur le vice montre que le temps sacré, la force du destin ont eu raison du tyran, du machiavel qui a eu l'ambition démesurée de vouloir lutter contre les forces supérieures. Mais tel était son destin : jouet de la Fortune et instrument de la Némésis.

Conclusion

Tout au long de la pièce, les manifestations surnaturelles créent un monde parallèle qui représente les forces supérieures et sont les porte-parole du destin. Elles interviennent dans le monde humain afin de baliser l'itinéraire des personnages. Toutefois, l'ambiguïté de ces représentations laisse libre champ à l'affirmation du libre-arbitre. Ainsi, dans le cas de Macbeth, elles peuvent être interprétées comme une sorte de régression interne. Les sorcières et Lady Macbeth sont les éléments féminins qui, comme la mère, sont « la première forme que prend pour l'individu l'expérience de l'anima »[33]. Elles incitent – ou n'est-ce qu'une suggestion ? - Macbeth à laisser s'exprimer sa masculinité, sa *libido dominandi*. Les lieux obscurs où se rencontrent les sorcières, leur chaudron, l'obscurité qui envahit la pièce, sont autant de symboles de ce retour à la matrice. Ce retour est nécessaire

30 « There is no flying hence, nor tarrying here. / I 'gin to be aweary of the sun, / And wish th'estate o'th'world were now undone. » (5.5.48-50).

31 « [...] laugh to scorn / The power of man, for none of woman born / Shall harm Macbeth. » (4.1.79-80).

32 « [...] Macduff was from his mother's womb / Untimely ripp'd. » (5.8.15-6).

33 Chevalier 626

afin de permettre le retour de la lumière, de la vie. Cette restauration est effectuée par Macduff, extrait de la matrice avant terme.

Quelles que soient les interprétations, la pièce montre que l'homme se heurte à des forces qu'il ne peut maîtriser et qui lui sont bien supérieures. Il s'agit de cette Fortune que Macbeth défie et à laquelle Macduff demande de l'aide :

> [...] Fortune ! que je le trouve,
> Je ne demande rien de plus ![34]

Il est lui aussi l'instrument du destin, celui par qui l'ordre est rétabli, celui qui élimine le machiavel dans un duel symbolique, allégorique, du Bien contre le Mal, tout comme Edgar dans *Le Roi Lear* et Richmond dans *Richard III*, opposition contenue dans le nom même des combattants : Macbeth/Macduff, Edgar/Edmond et Richard/Richmond.

Toutefois, Macbeth n'accomplit-il pas lui aussi son destin, à savoir celui de tout guerrier, mourir au combat, un combat qui permet au Bien, à la lumière de triompher ? Mais ce jusqu'au moment où la roue de Fortune, de par sa rotation, créera un nouveau cycle de chaos : en effet, une prophétie n'a pas été accomplie, à savoir le règne de la descendance de Banquo.

Jean-Luc BOUISSON
Université d'Avignon

34 « [...] Let me find him, Fortune ! / And more I beg not. » (5.8.22-3).

LES JEUX ET LES ENJEUX DU DESTIN ET DE LA PROVIDENCE DANS *LO FINGIDO VERDADERO* (*LA FEINTE DEVENUE VÉRITÉ*) DE LOPE DE VEGA (1621)

« Les choses que le ciel ordonne
en ses divins secrets
empruntent de si étranges chemins
que la terre ne les comprend pas »
(Camila, Acte II)[1]

« Il faut rendre à César... » dit une célèbre expression. C'est bien ce que j'ai voulu faire ici même avec cette *comedia* hagiographique de Lope de Vega (à résonance tragique en l'occurrence, puisqu'il s'agit à l'acte final du martyre de saint Genest) probablement bien moins connue en France que l'adaptation qu'en a faite Rotrou - *Saint Genest* - et qui a été totalement ignorée du critique Sainte-Beuve[2]. Le thème ne manque pas d'intérêt, et un extraordinaire coup de théâtre s'y produit avec la conversion de l'acteur païen Ginés en

1 J'utilise le texte espagnol publié par F. C. Sainz de Robles dans le tome III (*Teatro*) de l'édition des *Obras escogidas* de Lope de Vega, Madrid, 1974, p. 169-204. Chaque traduction m'est personnelle. Pour l'hispaniste ou le connaisseur, je restitue presque chaque fois le texte espagnol avec la pagination de l'édition précédemment citée, soit ici : *"Las cosas que ordena el cielo / en sus secretos divinos, / van por tan raros caminos, / que no los entiende el suelo"*, p. 182b-183a. *Lo fingido verdadero* (connue aussi sous le titre : *El mejor representante*) a été publiée dans la *Décimasexta parte* (16ème partie) des *comedias* de Lope de Vega (Madrid, 1621). Il est difficile de dater sa composition avec certitude, et il semble raisonnable de l'envisager vers 1608. C'est assez dire la priorité (méconnue) de Lope sur Rotrou...

2 Le grand érudit espagnol Marcelino Menéndez Pelayo soulignait en son temps la dette de Rotrou envers Lope de Vega, que passe entièrement sous silence le fameux critique Sainte-Beuve dans son *Port-Royal* (1840-1860). Il parle d'une imitation « très directe » faite par Rotrou de la pièce de Lope, et considère - avec ironie - que Sainte-Beuve a fait sans le savoir la critique « indirecte » de *Lo fingido verdadero* (le lecteur hispanisant pourra toujours consulter avec profit les quelques pages consacrées à ce sujet dans le tome I des *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1949, p. 270-282 en particulier). Dans une thèse de 1868 - que je possède - intitulée *Essai sur les œuvres dramatiques de Jean Rotrou* (imprimée à Lille), l'auteur, J. Jarry, ne voit que l'influence de Corneille (*Polyeucte*) sur Rotrou, et estime que son *Saint Genest* « ... n'est pas une timide reproduction de *Polyeucte*; l'auteur y reste lui-même, et de son imagination ardente, de ses entrailles émues, sort le magnifique personnage de l'acteur-martyr » (p. 179). Sauf que le premier créateur - qu'il ignore lui aussi - est Lope de Vega... J'ajouterai que le *Petit Robert des noms propres* ne connaît que Rotrou, comme s'il avait été le premier à mettre en scène la conversion de Genest... L'omission de Sainte-Beuve a la vie dure.

chrétien - sous les yeux de l'Empereur Dioclétien - suivie presque immédiatement de son martyre.

Mais avant de poursuivre et d'examiner les rapports entre le destin humain et la Providence, ainsi que l'effet de la Grâce, il convient de résumer la pièce de Lope.

A l'Acte I, des légionnaires romains se plaignent de Carino, fils du César, qui vit dans la débauche à Rome. Par contre, le frère de « cette bête sauvage et sanguinaire »[3], Numeriano, est humain et lettré, mais n'a pas été choisi par Rome comme Empereur. Camila, « paysanne, avec une corbeille de petits pains »[4], prédit à Dioclétien qu'il sera « Empereur » le jour où il tuera un sanglier[5]. Il s'ensuit alors une discussion sur le présage, et si Dioclétien le prend au sérieux, Curio repousse ce genre de croyances : « Ne donne jamais foi aux présages »[6]. Dioclétien ne renonce guère à son attitude, et fonde sa confiance sur le fait que « toute la religion romaine / est fondée sur des présages »[7]. Lope nous fait assister ensuite à une veille de bataille. Dans une ambiance sinistre (forte obscurité, éclairs, tonnerre), le César romain Aurelio Caro meurt foudroyé.

De son côté, Carino se compare au comédien Ginés, et se croit au-dessus de la mort, en tenant ce genre de propos qui vont vite être ironiquement et tragiquement démentis :

> Qu'est-ce que la mort? Quelle ânerie !
> Est-ce dire qu'un roi peut mourir !
> La loi humaine ne peut atteindre
> Celui qui est l'Empereur Carino.
> [...]
> Nous sommes, nous, les Empereurs,
> Comme vous le savez, presque les égaux
> De tous les dieux célestes :
> Nous sommes les maîtres du monde,
> Comme ils sont, eux, les maîtres du ciel.[8]

Rendant dérisoires de tels propos, le Consul Lelio - dont l'épouse a été violée par l'Empereur - se venge en assassinant Carino en pleine rue, de nuit, à Rome. Tandis que, bien loin de là, Apro a tué par empoisonnement son gendre, Numeriano, pour usurper le pouvoir. Le légionnaire Dioclétien se souvient de l'augure de la paysanne, et tue le Consul Apro (en latin, *aper* veut dire « sanglier »...). Numeriano lui était apparu en songe la veille, lui demandant de le venger. La prophétie est donc réalisée, et il marche sur Rome avec l'armée qui l'a plébiscité.

---

3 *Op. cit.*, p. 172a.

4 La précision nous est donnée dans la didascalie p. 172.

5 Camila est généreuse, donne son pain aux soldats qui ne peuvent le payer. La prédiction de Camila va donner du sens à l'homicide d'Apro, et à la vie du futur Empereur (voir p. 172b).

6 C'est Curio qui parle : "Nunca en agüeros confies", p. 172b.

7 Dioclétien : "La romana religión / toda se funda en agüeros", p. 172b. On connaît, en effet, l'importance des Augures et des Haruspices pour les Romains.

8 *Op. cit.*, p. 175b.

A l'Acte II, Léntulo semble désabusé sur le comportement des empereurs romains : « Au début, ils font tous montre / de ces bonnes dispositions; / ensuite, ils font mille méchancetés »[9]. Mais Dioclétien se montre bien philosophe et humble devant les propos respectueux et intimidés de Maximiano, son camarade des champs de bataille :

Maximiano, la Fortune
Elève ou abaisse qui elle veut :
Elle laisse les uns, préfère les autres,
Sans avoir aucune stabilité.
Elle a cet immense pouvoir
Sur les choses temporelles,
Non pas sur les âmes célestes,
Parce que cela ne peut être.[10]

Pour Dioclétien, son sort obéit à la volonté des cieux, et, par amitié, il propose à son ami Maximiano de partager le pouvoir avec lui.

Nous retrouvons alors la jeune paysanne Camila évoquant l'impénétrabilité des voies du Ciel[11], et réapparaît Ginés, l'auteur et comédien, qui doit représenter une pièce pour honorer le nouvel Empereur. Il s'agit d'une pièce de son invention, une « *comedia* d'amour » qui ne se terminera pas bien, autrement dit qui ne se conclura pas par un mariage. Lope de Vega - ou Ginés - embrouille alors les plans, car bientôt nous ne savons plus très bien à quel moment les acteurs jouent leur rôle ou interprètent leur propre vie... L'Empereur Dioclétien soupçonne que Marcela et Octavio jouent leurs propres sentiments à l'intérieur de la pièce de Ginés. Celui-ci - qui s'appelle Rufino, dans sa propre pièce - s'adresse alors aux cieux lorsqu'il constate la fuite de Fabia et Octavio par le port d'Ostie :

Arrêtez-la, cieux ennemis ;
Soulève, mer écumeuse,
Les sables de ton centre
Jusqu'aux étoiles qui ornent
Le firmament doré...[12]

C'est alors que le Consul Lelio dit à Dioclétien que le talent dont a fait montre Ginés dans la représentation d'un amant malheureux n'est rien à côté de son interprétation (parodie) d'un chrétien. Dioclétien désire donc le voir dans ce rôle dès le lendemain.

---

9 "Todos al principio son / de esta buena condición; / después hacen mil maldades", p. 181b.

10 "Maximiano, la fortuna / levanta o baja a quien quiere: / unos deja, otros prefiere, / sin tener firmeza alguna. / Tiene este inmenso poder / en las cosas temporales, / no en las almas celestiales, / porque esto no puede ser", p. 182a.

11 C'est notre exergue. En espagnol : "Las cosas que ordena el cielo / en sus secretos divinos, / van por tan raros caminos, / que no los entiende el suelo", p. 182b-183a.

12 "Tenedla, enemigos cielos; / levanta, mar espumoso, / las arenas de tu centro / a las estrellas que adornan / el dorado firmamento", p. 191b.

A l'Acte III, Ginés doit donc mettre en scène le chrétien baptisé. Il peut à la fois se représenter le ciel comme un païen, et dans son rôle s'adresser au « ciel » des chrétiens pour appeler les saints et désirer leur « gloire ». Il leur demande d'intercéder auprès du Christ, dont la Passion est un encouragement à supporter le martyre. Et, pour cela, il demande le baptême...

Les didascalies nous font savoir alors que sa prière a été écoutée par le « Ciel » : des portes (célestes) s'ouvrent, une peinture représente Marie et Jésus dans les bras de son Père, le Trône et des martyrs. L'imitation d'un chrétien fonctionne totalement, et au-delà de ce qui était escompté : Ginès veut aller encore plus loin en souhaitant devenir le chrétien qu'il va jouer... La « porte » céleste se referme en lui promettant le Salut. Ginès a bien entendu une voix lui répondre, mais l'attribue à l'imitation d'un des acteurs de sa compagnie. Puis il soupçonne que c'est la voix du Christ...

Spectateurs ou lecteurs, nous assistons à du théâtre dans le théâtre depuis quelque temps, et il n'est pas étonnant que durant un certain temps l'Empereur ne se doute de rien tant est réussie l'imitation d'un chrétien. Mais Ginès va bientôt ne plus suivre le texte convenu, comme le remarque un acteur qui tient un rôle de Soldat romain. Cependant, l'acteur qui joue le rôle du Capitaine approuve Ginés d'improviser, car cela n'est réservé qu'à des comédiens exceptionnels. Un Ange apparaît, et fait savoir à Ginès que Dieu a écouté son désir, et veut le baptiser. Tandis que Dioclétien commente ce que fait Ginès, ce dernier demande à Dieu d'accepter son martyre.

Ce qui va commencer à lever le voile de l'ambiguïté, c'est la non intervention de l'acteur Fabio dans le rôle de l'Ange, alors qu'un Ange a bien parlé à Ginès... L'Empereur commence à s'impatienter, lorsque Fabio persiste à nier qu'il ait déjà tenu le rôle de l'Ange. Ginès ne trouve pas que Fabio soit fou, et à son tour explique à l'Empereur Dioclétien que c'est bien un Ange qui a dit le rôle à la place de Fabio, que cet ange-là est un « Paranymphe »...[13] Au cas où les choses ne seraient pas tout à fait claires, Ginès déclare qu'il est chrétien, puisqu'il a reçu le baptême, qu'il vient de jouer le premier Acte de sa pièce, que le second Acte, c'est la colère de l'Empereur, et le troisième Acte, le martyre... Dioclétien, encore incrédule, ne peut que le condamner à mort (après Maximiano, toutefois).

Ginès n'a aucune crainte de mourir, et fait preuve d'une foi inébranlable en Dieu. Il se sent investi d'un destin particulier, appelé par Dieu pour témoigner de la vérité du christianisme par le martyre. Dans la dernière scène, nous le voyons empalé et s'adressant au peuple romain : « ...Dieu m'a reçu ; je suis devenu / un comédien chrétien ; / l'humaine comédie a pris fin, / celle qui n'était que sottises ; / j'ai fait celle que vous voyez, la divine... »[14].

La compagnie doit quitter Rome, et en passant par le Champ de Mars, Octavio, le comédien rival de Ginès dans les amours humaines, conclura définitivement la pièce en deux vers, tout en qualifiant Ginès martyrisé de « meilleur comédien ».

---

13 Il est vrai que le mot a le sens premier de « parrain de noces », puis s'applique à toute personne qui annonce du bonheur. Ginés l'interprète en ce sens, car l'Ange en question est synonyme de son admission dans la communauté des chrétiens, du bonheur d'être baptisé. Il le décrit à Dioclétien comme un ange lui ayant montré un livre sacré où il a vu tout ce qu'il a appris (voir p. 201a).

14 "...recibióme Dios; ya soy / cristiano representante; / cesó la humana comedia, / que era toda disparates; / hice la que veis, divina...", p. 204b.

Lo fingido verdadero de Lope de Vega ne manque pas d'intérêt, d'effets spectaculaires, ni de puissance émotionnelle. Les notions de « destin », « Providence », « Fortune » y croisent leur chemin, et finissent par se confondre, ou se résorber, pour ainsi dire, l'une en l'autre. L'ingénieux procédé de mise en abyme, du théâtre dans le théâtre, rend encore plus pathétique la conversion au christianisme de l'acteur païen Ginés (Genest), car elle se fait sous les yeux mêmes de l'Empereur Dioclétien. Mais aussi parce qu'elle sera suivie du martyre désiré et inévitable en l'occurrence.

Il y a surtout ce double niveau de croyances : la représentation du monde et du divin pour les païens (romains), et celle des chrétiens, avec le passage de l'une à l'autre en la personne de l'acteur-martyre Ginés. Dès l'Acte I, nous avons affaire au présage de la jeune paysanne Camila, qui est en fait une prophétie reposant sur un jeu de mots (Apro - sanglier). Dioclétien - le bénéficiaire de la prédiction - n'est alors qu'un simple légionnaire, mais croit fermement aux présages. C'est aussi l'occasion pour Lope de Vega de mettre en scène furtivement le débat sur la véracité ou non des *agüeros*, et d'imaginer des païens incrédules dans ce domaine. Je rappellerai tout d'abord l'importance de ce domaine dans le théâtre de Lope, et qu'à son époque il existe toujours une forte mentalité supestitieuse, dans toutes les couches sociales espagnoles. Du coup, que des soldats romains discutent du bien-fondé des augures ne fait que rencontrer un débat susceptible de concerner des Espagnols chrétiens eux-mêmes. Mais il y a encore d'autres faits et d'autres interprétations possibles. Par exemple, lorsque le César romain Aurelio Caro meurt foudroyé. Cette mort brutale suffit à prouver soit que le hasard existe, soit que les dieux païens existent, car Aurelio Caro était en train d'invectiver les cieux, demandait à Jupiter de le foudroyer, parce qu'il ne supportait plus que les éléments déchaînés mettent à mal ses troupes. Et sa prière fut exaucée...

Les faits s'enchaînent très vite, et la *comedia* espagnole se prête fort bien à cette illusion de vie par son dynamisme échevelé. Avec *Lo fingido verdadero*, Lope de Vega nous fait voyager de la Mésopotamie à Rome, et vivre de manière simultanée l'intransigeance païenne et le sacrifice chrétien par l'effet de la Grâce, et de la Providence (ces deux notions - sauf erreur - ne sont pas désignées dans notre pièce comme telles, mais sont néanmoins tout à fait agissantes).

Dans une telle œuvre, que signifie le « destin »? Si l'on pense à la définition la plus stricte, originelle, c'est l'idée de fatalité et d'implacabilité qui s'impose, le tout dans une vision du monde païenne. Chacun a en mémoire les Parques qui tissent le destin humain... Seulement, cette redoutable croyance dans le destin fait place chez les chrétiens à l'idée plus rassurante de Providence divine. Dans ce cas, Dieu sait ce qu'il fait, et tout ce qu'il fait, il le fait avec sagesse, lumière et prudence. Et pour aider l'homme à faire son Salut, il y a le secours divin de la Grâce.

Ginés a interprété deux rôles dans la pièce de Lope (un seul chez Rotrou), celui de l'amant jaloux, et celui du chrétien qu'il va devenir. Son dernier rôle, puisqu'il sera martyrisé presqu'immédiatement après avoir été baptisé. Dioclétien a connu un destin qui l'a amené au premier plan, et une fois Empereur du peuple romain, ne tolérant pas le culte chrétien, il ne peut que condamner à mort celui qui vient de le divertir avec talent. En fait, Lope de Vega nous a montré surtout deux types d'Empereur : le débauché qui se fera assassiner en pleine rue et de nuit ; Dioclétien, un soldat et un homme irréprochable mais

dogmatique et cruel au point de trouver normal le martyre des chrétiens. Ginès - ou Genest- intervient à l'Acte III de manière décisive pour prouver à tous les spectateurs (Dioclétien est dans cette pièce un spectateur également...) qu'il y a une puissance plus forte que celle de l'Empereur romain : celle de Dieu qui agit à travers sa Providence. Lorsqu'il demande le baptême, sur scène, il sera exaucé. Ce qui veut dire que ce « miracle »-là, cette conversion sur les planches, bientôt suivie du martyre, font partie du plan de Dieu. Dioclétien n'a pas compris que son pouvoir est des plus faibles à la lumière de ce qui vient de se passer : un comédien païen réputé, qui se moquait des chrétiens, subitement se convertit au christianisme, ne montre aucune crainte devant lui. Au contraire, Ginès désire la condamnation à mort pour aller plus vite au ciel, parce que « l'humaine comédie » n'est qu'une série de sottises, tandis que la vie éternelle de l'âme apporte la vraie Félicité. Paradoxalement - à l'instar de Jésus crucifié et triomphant ensuite par sa résurrection - le martyre de Ginès le fait triompher du bourreau qui se croit tout-puissant.

Lope de Vega amène son lecteur (ou spectateur) à conclure qu'au-delà des apparences du pouvoir humain, c'est la Providence divine qui en réalité mène le monde...[15]

Christian ANDRES
Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

15 Bien entendu, chaque lecteur reste libre d'adhérer ou non au message providentaliste très chrétien de Lope de Vega. Je n'ai fait que restituer l'histoire étonnante de saint Genest vue par Lope de Vega. Dans mon titre, j'ai choisi un jeu de mots avec le terme « enjeux », car il m'a semblé qu'au-delà de la qualité théâtrale, de la modernité de cette pièce (avec la mise en abyme), il y avait surtout la volonté de glorifier la vérité du christianisme, et la grandeur de la Providence. Lope se serait servi, comme source, du *Flos sanctorum* du père Rivadeneyra. Selon celui-ci, le martyre de saint Genès ou Genest aurait eu lieu en 303, et pour d'autres, vers 285.

FATUM DIVIN ET DESTINÉES HUMAINES DANS L'OPÉRA DU XVII^{e} AU XIX^{e} SIÈCLE

Sur les scènes lyriques, comme sur les scènes dramatiques, trois types de conception du *fatum* (ou du destin) peuvent se rencontrer pour être appelées à jouer un rôle de ressort tragique souvent essentiel. Ce sont :

I. Le *fatum* antique

La conception antique du *fatum* tragique - volonté des dieux imposée aux hommes *volens nolens* - fut adoptée telle quelle par les librettistes et les compositeurs *d'opera seria* dès la naissance de l'opéra en tant que genre tragique à part entière, ce genre nouveau n'ayant, dans l'esprit de ses créateurs, d'autre but que celui de recréer le plus exactement possible l'art tragique antique. Depuis l'*Euridice* de Peri (1600) jusqu'à l'*Idomeneo* de Mozart (1781), la volonté des dieux, leurs caprices, leurs humeurs et leurs querelles, imposent aux héros leur rythme tragique, leurs peines et leurs souffrances, parfois leurs gloires. Monteverdi, dans son célèbre *Orfeo* (1607) y souscrit totalement. La mort d'Euridice ? Volonté des dieux. Le désespoir d'Orfeo ? Volonté divine, (Ou épreuve secrète imposée par les dieux ?)

On pourrait penser que la volonté d'Orfeo de faire sortir Euridice des Enfers pour la ramener à la vie est un acte d'homme libre, émanant d'une volonté libre. Il n'en est rien. Qui, en effet, sinon un dieu, lui a donné ce pouvoir divin de charmer hommes, animaux, pierres et même les dieux par son chant ? Orfeo est bel et bien un demi-dieu déjà et son destin est tout tracé : il doit, *volens nolens*, être admis parmi les dieux de l'Olympe et non point épouser une mortelle donc accomplir un destin humain. Il peut donc bien charmer les terribles divinités infernales, retrouver Euridice, être autorisé à la conduire hors des Enfers, son destin est prédéterminé : cette petite condition en apparence anodine (ne pas se retourner malgré les plaintes d'Euridice tant qu'il se trouve dans le règne des ténèbres), cette petite condition finalement non remplie et qui fera tout échouer, que signifie-t-elle ? Un « devoir de confiance » vis-à-vis des dieux ? Peut-être. Mais dans le cas précis de l'opéra de Monteverdi, il s'agit plutôt d'un dispositif destiné (le mot est ici on ne peut plus juste !) à faire échouer ce projet précisément, (la volonté des dieux doit toujours l'emporter) et à débarrasser Orfeo de cette dernière trace d'attachement terrestre. Nouveau désespoir d'Orfeo : épreuve divine encore. Puis c'est le grand final. Sur la volonté expresse d'Apollon, qui vient lui-même consoler le poète-chanteur, Orfeo est admis à « monter » tout vivant jusqu'à l'Olympe, où est sa vraie place, et où Euridice bien sûr ne saurait le suivre. Les notes sereines et éclatantes de la dernière scène nous prouvent que la pauvre mortelle est déjà bien oubliée.Gluck ne procède pas autrement dans son Orphée (1762), même s'il introduit un « happy end », qui est encore un décret des dieux.

L'opera-buffa en revanche, né du rejet de l'opera-seria devenu au XVIII^{e} siècle pompeux, ennuyeux parce que stéréotypé, échappe totalement à cette conception

dramaturgique. Il nous présente des hommes et des femmes du temps aux prises avec des problèmes sociaux, affectifs, matériels, concrets. Ce qui est également le cas des opéras majeurs de Mozart qui ne ressortissent à aucun genre défini[1] : *Le Nozze di Figaro* (1786) et *Così fan tutte* (1790)[2]. Le cas de *Don Giovanni* (1787), sur lequel nous reviendrons, et celui de *La Flûte Enchantée* (1791) sont à mettre encore à part[3].

La conception antique du *fatum* devait toutefois trouver encore, au cours du XIX^e^ siècle, quelques rares adeptes tels que Traetta et ses ouvrages encore inspirés de l'Antiquité ; Chérubini (que Wagner surnommait « le Palladio de la musique ») avec sa *Médée* écrite sur un livret français retrouve une grandeur tragique antique, néo-classique, indéniablement efficace. Il en va de même pour *La Vestale* (1807) de Spontini, appréciée par Berlioz.

Mais cette conception antique du *fatum* devait connaître un nouvel et éclatant âge d'or avec l'opéra wagnérien. Le dramaturge-musicien de Bayreuth entendait d'ailleurs, très précisément, et comme les Florentins du XVI^e^ siècle recréer, en allemand, pour le peuple allemand, la tragédie grecque. Et ainsi que l'exprime fort clairement Nietzsche dans sa *Naissance de la Tragédie*, il se plaçait de la sorte dans le sillage des Monteverdi et Gluck.

En effet, à l'exception des *Maîtres Chanteurs*, comédie lyrique, et des trois « opéras chrétiens » sur lesquels nous reviendrons, - *Lohengrin, Tannhäuser, Parsifal* - toute la dramaturgie wagnérienne (singulièrement dans la Tétralogie de *L'Anneau du Nibelung*) est fondée sur la volonté des dieux germano-scandinaves lesquels, comme leurs collègues grecs et romains, sont animés de désirs, de caprices, de haines, de passions, de jalousies semblables à ceux et celles des hommes. *Tristan* est encore un ouvrage remarquablement placé sous ce signe, animé par un déterminisme implacable, qui n'est ni un *fatum* divin ni un déterminisme chrétien ; transcrit en termes plus symbolistes et abstraits en quelque sorte que dans *L'Anneau*, le « *fatum* » de *Tristan* conduit toutes les actions des personnages de manière effrayante, beaucoup plus implacable encore et plus cruelle que dans n'importe quelle tragédie antique, et conduit à cette « mort annoncée », double mise à mort dont les trois actes ne sont que la préparation. Le tragique vient encore ici du fait que les dieux (ou le dieu chrétien puisque nous sommes au Moyen-Age) sont agissants, meurtriers mais remarquablement absents et muets. Les héros vivent, s'aiment et meurent sans qu'on sache pourquoi, pour qui : aucun caprice divin (ce qui serait au moins un début d'explication) ne vient éclairer leur destinée. On peut dire que *Tristan* est l'opéra le plus radical à cet égard : ce *fatum* inconnu, dès la première scène, par la puissance de la musique, vient nous dire : « ils sont destinés à la mort ». Dès lors, toute forme d'action est tuée dans l'œuf. Voici un

1 Mozart écrivit d'abord de très nombreux opéras serias dont *Idomeneo* (Munich, 1781) et *La Clemenza di Tito* (Prague, 1791). Conscient de l'impasse dans laquelle se trouvait ce genre désormais dépassé, il créa avec la « trilogie » de Da Ponte un genre inédit et multiforme : *Le Nozze* et *Così fan tutte* sont bien des « comédies lyriques » (et non des opéras bouffes) mais *Don Giovanni* intitulé « dramma giocoso », introduisant le mélange des genres, anticipe largement sur l'opéra romantique. *La Flûte enchantée* (Vienne, 1791), premier opéra allemand de quelque importance, née du *Singspiel* est bien autre chose qu'un simple *singspiel* (comédie bouffe avec des dialogues parlés).

2 *Le Nozze*, créé à Vienne, *Don Giovanni* à Prague, *Così* à Vienne.

3 Voir : *La Flûte enchantée opéra maçonnique* de Jacques Chailley et J.V. Hocquart : *La Pensée musicale de Mozart.*

opéra totalement dénué d'action dramatique, d'intérêt dramatique ; le rythme dramatique est le plus lent qui soit. Pourtant, ce manque total d'action est largement compensé par l'extraordinaire tension musicale surtout, mais aussi dramaturgique, tension née du sentiment, chez l'auditeur-spectateur, de l'inexorabilité de ce destin. Il en est de même pour les opéras de jeunesse *Rienzi* et *Le Vaisseau Fantôme*.

Citons encore comme dernier adepte du *fatum* antique sur les scènes lyriques, Hector Berlioz et ses *Troyens*. Tiré de l'*Enéide* de Virgile, l'ouvrage ne pouvait guère se situer ailleurs que dans cette optique. La musique de Berlioz exprime assez bien le poids de ce *fatum* : la douleur des Troyens vaincus, forcés de quitter leur patrie ; l'exil forcé à Carthage et surtout l'urgent désir d'Enée voulant, malgré Didon, quitter Carthage pour accomplir son destin : aller en Italie où sa race sera appelée à fonder Rome.

D'une manière générale, disons encore, pour conclure sur ce chapitre, que, si la conception antique du *fatum* a eu, somme toute, tant de succès sur les scènes lyriques, c'est sans doute parce que la musique, l'art musical pur, a toujours su parfaitement exprimer, et très tôt, le poids de ce genre de destin. C'est la musique qui a magnifié le *fatum* antique et lui a donné ses lettres de noblesse moderne. Sur scène, et au concert naturellement.[4]

2. La destinée chrétienne

Nous entendons par cette expression appréhender une conception purement chrétienne, judéo-chrétienne du destin. Dieu - le Dieu judéo-chrétien - est créateur de toutes choses, y compris du Temps. Ce Temps est linéaire et vectoriel. Il commence à la Genèse et finira au Jugement Dernier (Fin des Temps). En ce sens, l'homme est soumis entièrement à la volonté divine ; comme dans le *fatum* antique. A cette différence près que le Dieu est unique ; sa volonté est claire et connue, enseignée et pratiquée. Il n'a pas de caprices et n'intervient jamais directement dans les affaires des hommes. L'homme, en revanche, est libre ; il est libre d'aimer Dieu ou non, d'accepter ou de refuser sa Grâce. Dieu l'a voulu ainsi. Nous sommes dans une situation d'affrontement entre Bien et Mal, christianisme-paganisme, sainteté-péché, expiation-pardon, Salut-damnation. Cette conception chrétienne du Destin a inspiré peu de dramaturgies lyriques, à quelques rares mais notables exceptions près toutefois.

En ce sens, le *Don Giovanni* de Mozart est une exception à tous points de vue. Sans se présenter aucunement comme un « drame chrétien », un opéra sacré, ni même comme un drame à part entière (l'ouvrage est indiqué comme « dramma giocoso » par Da Ponte[5]), le chef-d'œuvre de Mozart pose néanmoins, avec une acuité et une urgence tragique uniques,

4 Pensons, pour ce qui est du concert, aux symphonies n°5 de Beethoven et N° 4, 5, 6 de Tchaïkosvski, placées sous le signe du Destin. Et aussi à « l'opéra de concert » *Roméo et Juliette* de Berlioz, ou à un ouvrage contemporain comme l'*Œdipus Rex* de Stravinsky/Cocteau.

5 Dénomination évidemment inédite qui ne laisse nullement deviner la dimension chrétienne de l'ouvrage. Da Ponte s'inspira sans doute davantage du *Don Giovanni* de Goldoni que de l'ouvrage de Molière ; il prétendit, dans ses Mémoires célèbres, qu'il lisait L'*Enfer* de Dante « avant d'écrire toute la nuit pour Mozart ».

le problème de la grâce, de la conversion, du choix de vie chrétienne, du repentir et du péché posés chrétiennement.

Dès la première scène de l'acte I, nous voyons Don Giovanni tuer en un duel inégal et rapide[6] le Commandeur dont il vient de violer (ou de tenter de violer[7]) la fille. Puis, tout au long de l'ouvrage, nous voyons le séducteur se livrer à ses excès favoris, insensible aux appels de son valet (notamment) qui lui conseille de « changer de vie ». Enfin, dans la fameuse « scène du cimetière », il ricane devant le tombeau du Commandeur avant de braver la statue en l'invitant à souper. La statue, on le sait, acquiesce et vient effectivement au souper.

Le Ciel a donc décidé de donner « une dernière chance » au « *dissoluto* ». Celui-ci ne saura, ne voudra pas la saisir, par orgueil ou entêtement dans le Mal. Car il s'agit bien d'un affrontement entre Bien et Mal au sens chrétien des mots. Le Commandeur demande au héros de « se repentir ». Et cela au cours d'un festin. Il invite son hôte à son tour, comme c'est son devoir, à souper. On passe alors directement du langage mondain au langage religieux. Car c'est bien aux « Saintes Agapes » que Don Giovanni est convié par son hôte étrange. Lorsque le Commandeur chante sur les mots : « *Non si pasce di cibo mortal chi si pasce di cibo celeste* » (il ne se nourrit pas de nourriture mortelle celui qui se nourrit de nourriture céleste), il chante une mélodie étrange formée des douze notes de la gamme chromatique ! (une « série » avant la lettre au sens schönberguien du terme), accompagné par les furieuses gammes chromatiques ascendantes et descendantes des archets. Ces douze notes représentent et symbolisent, bien évidemment, les douze apôtres de la Sainte Cène. Don Giovanni refusant obstinément le repentir, le Commandeur déclare : « Ah ! Tempo più non ho ! » (Je n'ai plus le temps). Dieu, maître du temps, en donne aux hommes avec parcimonie. Et une vie d'homme est assez brève au regard de l'Eternel. Mais Dieu avait tout de même accordé au « burlador de Sevilla » une grâce exceptionnelle, une dernière chance exceptionnelle. Pourquoi ? Les desseins de Dieu sont impénétrables. Et il avait choisi l'intermédiaire le plus propice, le plus apte à toucher le cœur du « *dissoluto* » : ce Commandeur qu'il avait tué, assassiné, dans un duel que Don Giovanni, vue la différence d'âge, jugeait inégal, ce qui lui valait sans doute une ombre de remords, car Don Giovanni est un homme brave, de ce point de vue[8], chez qui il reste un certain sens de l'honneur féodal. Le « *dissoluto* » est donc puni. Nous sommes bien dans une logique parfaitement chrétienne, même si affleurent çà et là quelques éléments de doctrine maçonnique anticipant sur la *Flûte*.

La *Flûte enchantée*, elle aussi ouvrage totalement inclassable, nous présente, on le sait[9], comme en allégorie, l'essentiel de la doctrine initiatique maçonnique du premier grade, celui d'apprenti. (Même si l'on peut y voir en plus de nombreux éléments de doctrine alchimiste, alchimie symbolique certes[10]). En ce qui concerne le problème qui nous occupe

6 Duel que le héros commence par refuser au vu de la trop grande différence d'âge.

7 C'est un point du livret qui demeure (volontairement ?) obscur. Don'Anna, pressée de s'expliquer sur ce point par son fiancé Don Ottavio n'explique rien. Les mozartiens prétendent qu'il faut écouter les dernières mesures de l'Ouverture pour se faire une opinion sur ce sujet...

8 Molière met davantage en avant cet aspect du héros, son courage physique surtout.

9 Voir J. Chailley, *op.cit.*

10 Il ne s'agit, pas bien entendu, de « faire de l'or ». L'Or symbolise la Sagesse / la perfection intérieure / l'Illumination intérieure.

ici, le destin qui anime les personnages de la *Flûte* respecte assez fidèlement la doctrine maçonnique, c'est-à-dire, dans le cadre de la doctrine chrétienne, l'affrontement Ombre et Lumière (ou Bien et Mal) : Sarastro, roi-prêtre, vêtu de blanc, est le Maître du Temple tandis que la Reine de la Nuit, son éternelle rivale, est vêtue de noir. Un élitisme assez maçonnique se fait jour dans les degrés de capacité atteints par les personnages à la recherche de la Lumière : au couple Pamino-Tamina qui saura sortir vainqueur des différentes épreuves initiatiques, et accéder à la Lumière, Mozart oppose le couple sympathique mais purement « charnel » et humain qui ne saurait y prétendre : Papageno-Papagena.

Les trois « opéras chrétiens » de Wagner sont plus complexes. Le Maître semble y osciller entre une conception chrétienne et une conception antique du *fatum*. Le Moyen-Age de fantaisie qui sert de cadre à ces ouvrages s'y prêtait bien évidemment. Mais aussi le fait est que Wagner ne s'aligne ni sur la théologie catholique ni sur la théologie protestante mais crée librement sa propre théologie chrétienne, surtout dans *Parsifal*.

Dans ces trois ouvrages, les héros chrétiens doivent combattre le Mal, le Péché qui est en eux et les empêche d'accomplir leur mission mais aussi, symboles du Mal, des démons, des sorciers, des païens, suivant en cela les modèles médiévaux, les romans de chevalerie d'où sont tirés lesdits ouvrages. Ainsi, le chevalier Tannhäuser, victime des charmes de la démone Vénus (les dieux et déesses de l'Antiquité étaient bien en effet considérés au Moyen-Age comme des êtres diaboliques) cherche-t-il la rédemption et le pardon du Pape jusqu'à Rome, mais en vain, pour pouvoir épouser la douce Elizabeth. Et seul le sacrifice total (la mort) de cette grande chrétienne pourra permettre ce pardon *in extremis* : le bois de son bâton de pèlerin enfin refleurira. Le chevalier meurt pardonné, sauvé par une femme, comme le Hollandais du *Vaisseau Fantôme*.

Lohengrin et Elsa sont victimes des maléfices et des intrigues d'Ortrude et de son frère : ceux-ci sont en secret des adorateurs des anciens dieux païens. Ortrude veut s'emparer du trône du Brabant (elle a déjà enlevé, pour arriver à ses fins, le jeune frère d'Elsa, héritier du trône). Elle réussira bien à empêcher le mariage entre Lohengrin et Elsa. Mais la « destinée » de Lohengrin était-elle vraiment dans le mariage ? Etait-il né pour devenir époux, et roi de Brabant ? Non. Lohengrin est le roi-prêtre du Graal (fils de Parsifal), descendu du royaume du Graal pour défendre la princesse injustement accusée et l'orphelin. Sa mission terminée, il retournera prendre sa place et cette « tentation du mariage » aura été dissipée, en somme, par les circonstances mêmes de la défense d'Elsa. Destinée « chrétienne » (au sens médiéval du terme) et *fatum* antique, ou déterminisme rigoureux d'origine divine, se mêlent ici heureusement quoique de manière parfois ambiguë, pour composer un ouvrage original et fort, d'une force dramaturgique incontestable. Ce « déterminisme » chrétien, assez librement exploité par Wagner, se retrouve encore dans *Parsifal*, « l'opéra mystique par excellence »[11].

La destinée de Parsifal, comme le temps chrétien, est linéaire et vectorielle. Le « chaste fou » (« parsifal »), gamin ignare et presque simple d'esprit, a été depuis « toujours » choisi pour accomplir une haute mission, symbolique et mystique. Retrouver la Sainte Lance perdue par Arnfortas, le roi-prêtre devenu indigne de célébrer la Cène, anéantir donc les maléfices du sorcier Klingsor, redonner au Graal tout son lustre et son éclat et prendre la succession d'Arnfortas. Tout cela sera réalisé point par point dans les II[e]

11 Voir J. Chailley : *Parsifal, opéra initiatique*.

et III[e] actes. Parsifal combat les soldats du sorcier, résiste aux tentations des filles-fleurs, à celle plus envoûtante encore et dangereuse de la sorcière Kundry, se réapproprie enfin la Sainte Lance. Les charmes de Klingsor sont vaincus. Au dernier acte, célébrant à son tour et pour la première fois la Sainte Cène, il baptise Kundry et découvre enfin le Graal rendu à son ancienne splendeur. Mais la prédestination qui marque Parsifal se fait jour dès le premier acte : Parsifal, gamin ignorant, arrive « par hasard » dans le domaine du Graal ; or nul, même en cherchant bien et obstinément, ce pays merveilleux, ne peut parvenir au Montsalvat s'il n'est destiné à le trouver. Et le vieux chevalier Gurnemanz, déjà, suppose que peut-être ce garçon est destiné à faire de grandes choses. Il lui permet donc d'assister, quoique non initié, à la célébration de la Sainte Cène, ce qui ne produit apparemment aucun effet sur le garçon. Tout, par ailleurs, est symboles dans cet opéra symboliste s'il en fut, symboles qui vont tous dans le même sens, celui de la prédétermination des Héros.[12]

L'opéra italien du XIX[e] siècle, en revanche, n'exploite guère la notion de destin chrétien, tout occupé de problèmes humains concrets, politiques et sociaux surtout. Quelques ouvrages font exception : le *Moïse* de Rossini[13], tiré assez fidèlement des Ecritures, et où le destin du grand prophète, ses missions religieuses et « politiques », sont évidemment bien tracées, et par avance. Cet ouvrage pourrait être encore classé parmi les « opéras patriotiques » du pré-Risorgimento dans la mesure où, avant le célèbre *Nabucco* (1842) de Verdi, avant la *Norma* (1831) de Bellini et avant le fameux *Guillaume Tell* (1829) du même Rossini, il nous présente un peuple soumis à un autre peuple oppresseur, tentant de s'émanciper : métaphore classique de l'époque risorgimentisme, qui parcourt toute l'histoire de l'opéra italien jusqu'à l'indépendance de l'Italie en 1860, réunifiée et débarrassée de l'occupant autrichien.

Verdi lui-même dans sa *Giovanna d'Arco* (créée en 1845 à la Scala, livret de Solera tiré de Schiller), est bien obligé de se plier à cette conception de « destinée chrétienne ». Notons que ce n'est pas la Vierge Marie qui s'adresse à l'héroïne, ce sont les Anges qui lui parlent, (un chœur invisible), tandis qu'un chœur de démons tente de la détourner de son devoir, en lui vantant les plaisirs de la vie et de la jeunesse. On comprend toutefois, dès les premières mesures de l'Ouverture, que ce n'est pas la destinée chrétienne de Jeanne qui intéresse Verdi, mais bien plutôt le mécanisme psychologique qui conduit un peuple vaincu et soumis à un autre, qui conduit un Dauphin bien faible et désespéré, sur le point de renoncer à tous ses droits en faveur de l'Anglais, à se révolter, à réagir et à vaincre. Ce qui l'intéresse dans la personnalité de Jeanne, c'est également ce processus psychologique qui se fait jour en elle : comment et pourquoi une jeune fille peut être amenée à vouloir

12 Par exemple : Parsifal arrive dans le Domaine du Graal, près de l'étang sacré, armé d'un arc et de flèches ; sans savoir ce qu'il fait, il tue un cygne sacré, ce qui devrait lui valoir la mort. Il y échappe toutefois car les chevaliers ont conscience qu'il a agi sans savoir et sans méchanceté. Instruit de tout cela, Parsifal repentant se désarme et fait preuve de repentir et de regrets. Le repentir est le premier stade de la conversion ; le dépouillement des métaux (désarmement) l'une des premières étapes de l'inititation maçonnique (ou autre).Voir notre article sur la Légende de Saint Sébastien, mythe initiatique, in *Théâtres du Monde 13* (Avignon : ARIAS, 2003).

13 *Mosè in Egitto* dans sa version italienne, *Moïse et Pharaon ou Moïse* dans ses versions françaises. Il s'agissait, à l'origine, d'un « opéra sacré », genre rare mais présent en Italie, qui est un oratorio représenté en costumes et sur une scène de théâtre.

combattre, diriger les opérations de guerre, et conduire un peuple entier à s'unir derrière sa bannière, enfin confiant et vainqueur. C'est ce qui intéressait également Schiller, semble-t-il, honorable professeur d'Histoire, que suivent assez fidèlement Verdi et Solera, même quand le dramaturge et historien allemand prend quelques libertés avec l'Histoire : tous trois font mourir Jeanne de ses glorieuses blessures reçues dans le dernier combat !

Mais le moment est venu de considérer le *fatum* de manière plus moderne, plus réaliste et même terre-à-terre. Pour les créateurs des temps modernes, Verdi singulièrement, ce sont les hommes qui créent leur propre destin (ou le subissent par inertie), qui gâchent ou magnifient leur vie par leur actes, leurs pensées, leurs passions. Nous entrons délibérément dans le domaine politique, social, sans négliger pour autant ce qui fut toujours le terrain d'élection de l'opéra : l'étude des passions individuelles.

3. Le destin des hommes et des peuples

Plus de destin imposé par une divinité donc pour Verdi et ses contemporains du début du XIX[e] siècle. Tous les malheurs des hommes viennent des abus des despotes ambitieux et avides (dominations arbitraires politiques ou sociales), des injustices nées d'une société archaïque et sclérosée, de l'inertie humaine qui accepte parfois ce sort sans vouloir ni pouvoir réagir. Mais outre la peinture tragique que présente ce « déterminisme » politique ou social, Verdi nous propose souvent quelques exemples de révolte, de tentatives d'émancipation ou quelques « solutions » de bon sens, souvent de nature humaniste et morale : c'est par le cœur qu'il entend toucher le spectateur, évidemment, le faire réfléchir, et peut-être, au-delà des murs du théâtre, le pousser à agir. Nous examinerons donc trois de ces centres d'intérêt récurrents dans la production verdienne :

a) Le problème politique (le despotisme étranger ou autochtone)
b) Le problème social (inégalités, injustices et marginalité)
c) L'exemplarité de l'héroïsme : qu'il s'agisse d'ailleurs d'un héros célèbre ou obscur.

A) Le problème politique

L'engagement du jeune Verdi dans l'épopée du Risorgimento est connu. De *Nabucco* (1842), premier triomphe à la Scala et triomphe avant tout politique, jusqu'à *La Battaglia di Legnano* créée à Rome en présence de Garibaldi, Mazzini, en 1849, durant l'éphémère saison de la « République Romaine », Verdi fait représenter six « opéras patriotiques » où l'on voit, selon le schéma devenu classique, un peuple soumis à un autre tentant avec succès de se révolter. Il est intéressant de remarquer que Verdi n'essaie jamais de déifier l'Histoire, de faire prendre à l'Histoire la place laissée vacante par les dieux ou par Dieu. L'Histoire n'est jamais un déterminisme en soi. Ce sont les hommes qui sont coupables de prévarications ou victimes. Ce sont des hommes qui prennent ou non en main leur destin avec plus ou moins de bonheur. Les Hébreux finissent par chasser les agresseurs impies, les Français finissent par l'emporter et par chasser l'Anglais. Les « Américains » (Indiens d'Amérique, dans l'opéra *Alzira*, 1845) restent sous le joug espagnol, mais il n'est pas dit que leur sort reste fixé à jamais. Enfin, durant cette période, Verdi aborde d'autres thèmes, de caractère plus privé, relevant de l'étude des passions privées mais où les rapports prince/sujets, (*Ernani*, 1844, d'après Hugo) et vie publique/vie privée (*I due Foscari*, 1844, d'après Byron) introduisent une méditation politique.

Après la révolution de 1848-1849, la rigueur de la censure des divers Etats italiens interdisait absolument à Verdi d'aborder le problème politique de front. Sur les scènes italiennes ou étrangères, Verdi s'intéresse alors au problème politique de manière plus générale et pose la question « qu'est-ce que le bon prince ? », le destin des peuples se trouvant souvent en étroite corrélation avec les politiques suivies par les monarques.

Nous sommes alors à l'époque de la maturité de Verdi, des grands chefs-d'œuvre : *Un Ballo in maschera,* créé à Rome en 1859, met en scène l'archétype du « bon prince », en la personne du roi Gustave III de Suède[14] mort assassiné par une conjuration de nobles outrés par sa politique « sociale » (redistribution des terres aux paysans). Noblement, le roi pardonne à ses assassins et interdit qu'on les poursuive en justice (fait historique).

Dans *Don Carlos*, représenté pour la première fois à Paris en 1867, Verdi fait en revanche le portrait du « mauvais prince », du despote qui persécuta sauvagement les Flamands protestants, fit condamner à mort son propre fils, l'Infant Don Carlos (fait historique), maintint les Espagnols dans un état de sujétion stérile. Il se trouve lui-même d'ailleurs entièrement soumis aux ordres d'une puissance supérieure : l'Inquisition. Nous renvoyons pour l'analyse de cet opéra à notre ouvrage « Verdi drammaturgo »[15] et à notre article publié in *Théâtres du Monde.*

Simon Boccanegra enfin est sans doute le chef-d'œuvre de Verdi dans le domaine de l'opéra politique, l'un des rares opéras politiques réussis écrits en Europe occidentale.[16] Nous y voyons l'homme de pouvoir aux prises avec les mille tracas et dangers que son « destin » de politique lui prépare : du conflit répression/pardon à l'impossiblité cruelle d'accomplir « sa » politique, ce pour quoi il estime avoir été élu. (Une politique de paix extérieure et surtout intérieure)[17].

B) Le problème social.

Très tôt, Verdi, dans l'impossibilité d'aborder directement le problème politique à cause d'une censure trop vigilante, mais aussi par goût et choix personnel, se tourna vers l'étude des passions individuelles et des drames individuels, ce qui lui permettait d'aborder le problème des injustices sociales, des marginalisés. Manière encore certes de faire de la politique sur scène. Renvoyons ici encore le lecteur à notre ouvrage précité et à notre article sur la marginalité des héros verdiens publié in *Théâtres du Monde*[18]. Nombre de ses héros ou héroïnes sont, en effet, rejetés par la société et en conflit avec la « bonne société » pour différentes raisons :

---

14 Tiré d'un fait réel : l'assassinat du roi Gustave III de Suède au cours d'un bal masqué. Scribe en avait tiré un livret traduit et adapté en italien pour Verdi. La censure romaine interdisant de représenter l'assassinat d'un monarque sur scène, Verdi transporta l'action en Amérique du Nord (Nouvelle Angleterre) vers la même époque (XVIII^{e} siècle). Le roi Gustavo devient le gouverneur Riccardo, excellent « chef d'Etat », aimé de tous ses sujets. De nos jours on représente l'ouvrage indifféremment avec l'un ou l'autre de ces deux espaces-temps.

15 R. Dedominici : *Verdi drammaturgo,* Atman Edizioni, Biella, 2000.

16 A l'exception toutefois de la Russie ; l'opéra russe est souvent de nature politique. Voir *Verdi drammaturgo, op.cit.* et *Théâtres du Monde*, notre article sur ce sujet, dans le numéro consacré au problème politique au théâtre.

17 Voir *Verdi drammaturgo, op.cit.* et *Théâtres du Monde, op.cit.*

18 Dans le numéro consacré à la marginalité au théâtre.

a) - préjugés raciaux :
- Azucena et son fils Manrico (*Il Trovatore*) parce qu'ils sont gitans.
- Ulrica, la devineresse du *Ballo in maschera* parce qu'elle est noire.
- Le héros de *La Forza del Destino* parce qu'il est métissé d'Indien d'Amérique. (Mais nous reviendrons sur cet ouvrage.) - Othello enfin, comme dans la tragédie de Shakespeare, est « le more », et, malgré sa gloire, l'objet d'une marginalisation larvée qui n'est sans doute pas sans influer sur sa psychologie de « revanche et surcompensation ».

b) - préjugés sociaux :
- Rigoletto, le Triboulet d'Hugo, est marginal parce que bossu, difforme et bouffon.
- La Traviata (La Dévoyée), la « dame aux camélias » de Dumas Fils, est rejetée, bien sûr, par la bonne société parisienne, par son statut de demi-mondaine.

On le voit : Verdi se bat sur tous les fronts et l'on pourrait multiplier les exemples. La marginalité est au centre de ces ouvrages et crée véritablement le drame. Falstaff vieillissant est lui-même un marginal de par son statut social ambigu de déclassé et de par son obésité provoquante[19].

Nous ne pouvons guère passer sous silence ici, vu le sujet de notre article, *La Forza del Destino*, opéra créé à St Pétersbourg en 1862.[20] Son titre inattendu, abstrait, chose rare dans l'histoire de l'opéra, indique tout de suite au spectateur, non une situation, un personnage, une période historique comme il est d'usage, mais indique clairement ce vers quoi l'auteur - donc le spectateur - va faire porter sa réflexion. C'est justement, et nous sommes là au cœur même de notre débat, l'interrogation sur la nature et l'origine, (les causes, les conséquences) du concept de Destin. L'homme crée-t-il son propre destin ? Est-il créé par lui ? Quel est-il ? Quelle est sa cause ? Sa substance ? Le *fatum* divin (chrétien ou non) crée-t-il la destinée humaine, ou la société humaine, l'homme crée-t-il ce *fatum* à son image comme il a créé son Dieu ? On pense bien que Verdi, sans le dire expressément, penche pour la seconde solution. Mais dans ce drame sombre, tout secoué de rebondissements - les coups du destin - tout se mêle pour accabler les héros : le hasard (le coup de pistolet mortel involontaire de la première scène), les préjugés raciaux, le courage et la loyauté même des protagonistes[21]. La musique, plus que la dramaturgie assez médiocre, (l'opéra est tiré d'une pièce du duc de Rivas (1791-1865)) est appelée à nous parler du Destin : dès les premières mesures de la célèbre Ouverture, nous entendons les groupes de quatre notes ascendantes des violons se briser sur un rythme haletant contre deux notes rythmiques des basses : c'est le thème du Destin auquel s'opposent deux autres thèmes tristes et résignés : le thème de l'amour réciproque mais contrarié, chanté par les

19 In *Falstaff*, tiré des *Joyeuses Comères de Windsor*, livret d'Arrigo Boito. (Milan, Scala, 1893). Voir *Verdi drammaturgo, op.cit.*

20 Pour le détail de l'intrigue complexe de cet opéra, tiré d'un drame historique espagnol, *La Fuerza del Siño*, du duc de Rivas (1791-1865), voir Jacques Bourgeois : *Giuseppe Verdi*, Fayard.

21 D'où les conflits « juridiques » entre devoir d'honneur et devoir de loyauté, tel héros ayant eu la vie sauve sur les champs de bataille grâce à un ami et devant absolument tuer en duel ce même « ami » (autrefois ami), meurtrier involontaire de son père et amant de sa sœur.

bois, le thème de la résignation enfin, lent et triste encore, indiquant clairement une sérénité chèrement acquise faite davantage de regrets que de satisfaction : l'héroïne n'a d'autre solution que le refuge du cloître.

C) L'exemplarité de l'Héroïsme.

Suivant en cela une habitude de pensée courante chez les intellectuels italiens - sans doute héritée de la pensée romaine -, Verdi croit en la valeur de l'exemple. Non seulement de l'exemple laissé par les « grands hommes » mais aussi des exemples donnés par les plus humbles. Il pense qu'une action noble *restera* dans les mémoires et pourra à son tour en inspirer de nouvelles. Et cela dans le sens d'un progrès moral donc social et éventuellement politique. Même après une défaite, il restera quelque chose, comme un testament spirituel porteur d'espérance pour l'avenir.

Le roi Gustave III, dans *Un Ballo in maschera*, pardonne noblement à ses assassins les gagnant ainsi sans doute à « sa » politique par sa grandeur d'âme. Il en va de même pour Simon Boccanegra qui pardonne à Gabriele Adorno (du parti guelfe, patricien, son ennemi donc son assassin) et mieux, lui offre sa fille, Maria, dont il est épris et aimé. Il réconcilie donc les familles Boccanegra et Fiesco et, on peut l'espérer, les deux partis plébéiens et patriciens, ce qui était l'une des deux grandes ambitions de sa vie de Doge de Gênes. Il nomme enfin, juste avant de mourir, Gabriele Doge à sa place. Sa mort se déroule, comme toujours dans ce cas chez Verdi, dans un climat musical de tristesse mais aussi d'apaisement. Les tentatives d'émancipation des peuples, même lorsqu'elles échouent, peuvent donner lieu à de tels moments de tristesse, de tragique même mais toujours sur une musique non révoltée mais apaisée : on croit à la valeur de l'exemple fourni. Ainsi dans *Don Carlos*, la tentative de soulèvement et d'émancipation des Flandres, soutenue par le comte Posa et par l'Infant, se solde-t-elle par un échec cuisant ; Posa est assassiné dans sa prison par un moine sur ordre de l'Inquisiteur mais il meurt confiant, croyant que Carlos vivra et régnera pour le bien de l'Espagne et des Flandres : « Je mourrai, mais le cœur gai, car tu devais régner un jour. Sois le sauveur de l'Espagne. Libère la Flandre ! » . L'Infant certes est contraint de s'ensevelir dans le cloître pour échapper à l'Inquisition, mais on devine que l'Histoire ne s'achèvera pas ainsi car une graine a été semée.

Nous voudrions enfin, pour en conclure avec le théâtre verdien et avec cette étude, dire quelques mots d'un petit opéra de jeunesse du maître du Busseto, totalement oublié, très court mais très significatif parce qu'il renferme en un court espace (c'est l'opéra le plus court du maître) de très nombreux thèmes chers à l'auteur : *Alzira* (créé au San Carlo de Naples le 22 Août 1845, livret de T. Solera sur la tragédie *Alzire* de Voltaire).

L'action se déroule au XVI^{e} siècle au Pérou, sous l'occupation espagnole. Nous retrouvons donc le cadre classique des opéras patriotiques verdiens : un pays occupé, une civilisation bafouée par une civilisation étrangère, une religion étrangère. Mais les indigènes tentent encore de résister.

Dans le Prologue, nous voyons le gouverneur, don Alvaro, fait prisonnier, sur le point d'être executé par les Indiens sous les ordres d'un chef de tribu, Otumbo. L'arrivée inattendue de l'Inca Zamoro, que l'on croyait prisonnier des Espagnols ou mort, change la donne. Bien qu'ayant été torturé - il a pu s'évader - il pardonne à don Alvaro et interdit, vu son grand âge, qu'on le mette à mort, mieux, lui rend la liberté. On voit ainsi les Indiens faire preuve de plus d'humanité que les Espagnols : c'est bien évidemment le thème du « bon sauvage », cher au siècle des Lumières qui se fait jour ici, à travers Voltaire. Mais

Verdi saura faire sien ce trait de générosité, dont les conséquences se font sentir jusque dans le dénouement de l'opéra. Alvaro renonçant à ses fonctions de gouverneur au profit de son fils Gusmano, au début du premier acte, nous entrons alors dans le vif du sujet. Gusmano est en effet épris d'Alzira, indienne, fille d'Ataliba, indien, tous deux retenus prisonniers. Gusmano affirme désirer la paix avec les Indiens, et demande à Ataliba, pour gage de cette paix, la main de sa fille. Ataliba serait ravi de cet arrangement, satisfaisant pour tous, sauf pour Alzira, amoureuse et aimée de Zamoro. Nous retrouvons donc encore le schéma classique des opéras verdiens : deux hommes en conflit, en double conflit : rivalité amoureuse et politique ; tous deux sont chefs de partis adverses.

A la suite d'une insurrection malheureuse, les Indiens sont défaits, Zamoro de nouveau prisonnier ; Gusmano montre alors son visage le plus odieux et exerce un odieux chantage, chantage assez fréquent, dans les opéras verdiens, chez ce type de personnage[22] : il fera grâce à Zamoro si Alzira consent à l'épouser. Poussée par son père désireux de faire la paix avec l'occupant et par la nécessité de sauver son amant de la mort, Alzira consent, et monte à l'autel, accablée, pâle, sans pouvoir prononcer une parole. Surgit alors Zamoro qui poignarde mortellement Gusmano (qu'il méprise profondément d'ailleurs, l'Espagnol ayant refusé un combat singulier et loyal contre lui) et s'apprête à tuer Alzira, la croyant coupable de trahison, lorsqu'il est arrêté par les soldats. Alors – c'est la dernière scène - Gusmano, noblement, pardonne à son assassin, lui explique qu'Alzira ne l'épousait que pour le sauver, lui, Zamoro, de la mort et les bénit tous deux avant de mourir. Ce geste admirable surprend tout le monde certes, surtout les Indiens, qui reconnaissent alors le Dieu chrétien, au nom duquel Gusmano a pardonné.

La morale chrétienne est sauve ; mais la logique propre à la conception verdienne du destin l'emporte. Le pardon de Zamoro accordé au père de Gusmano n'aura pas été vain s'il a dicté la noble conduite de ce dernier au seuil de la mort. On peut aussi penser que le geste de Gusmano a été dicté par son amour sincère pour Alzira : puisque je meurs, qu'elle soit heureuse avec celui qu'elle aime. Ce qui est encore un sentiment assez noble. Ces nobles sentiments, enfin, pourraient germer un jour et favoriser l'entente réciproque entre occupés et occupants...

Sur le plan musical, *Alzira* n'est certes pas le meilleur des opéras de jeunesse du Maître ; mais il offre quelques beaux moments d'élans lyriques (les dialogues Gusmano-Zamoro, le désespoir d'Alzira, le dénouement bien sûr) et parvient, chose rare à l'époque, à intégrer parfois - comme dans l'Ouverture - une authentique musique « andine » au langage verdien. De plus, les personnages principaux sont fort bien caractérisés et les quatre rôles principaux (Alzira, Zamoro, Gusmano, Otumbo) offrent de très beaux airs dans le style belcantiste le plus classique. Enfin, outre les thèmes chers à Verdi évoqués plus haut, « Alzira » présente encore de nombreuses situations qui seront plus tard de véritables « chevaux de bataille » verdiens : rapports père-fils, père-fille, amours contrariées, marchandages sordides mêlant amour et politique, amitiés dévouées, racisme et grandeur d'âme.

Dommage qu'il soit le moins connu et le moins représenté des opéras verdiens, délaissé par son auteur même en dépit d'un joli succès d'estime lors de sa création à Naples où Verdi débutait.

---

22 Le comte de Luna dans *Il Trovatore* fait la même offre à la malheureuse Eleonora : il sauvera Manrico si elle accepte de l'épouser.

Cette conception « humaine » de la destinée se rencontrera souvent après Verdi, tout au long du XX[e] siècle, sur les scènes lyriques italiennes, le mouvement vériste l'ayant faite sienne. Le vérisme, d'ailleurs, est lui-même souvent porteur d'un message clairement politique ou, plus souvent encore, social. Le vériste se contente de montrer les faits, sans les commenter ; mais de telle manière que le spectateur-auditeur, (ou le lecteur) ne puisse pas ne pas conclure de lui-même. Songeons à Puccini, dont chacun des opéras ou presque soulève un problème souvent aigu : *La Bohème* (1896) nous montre les jeunes artistes mourants de faim dans l'opulence du Paris des années 1840 : Puccini avait lui-même connu la faim à Milan alors qu'il était étudiant au Conservatoire, la maigre bourse de la Reine ne suffisant guère. Dans *La Tosca* (1900), la dénonciation de la tyrannie policière dans la Rome papale de 1800 est implacable : tortures, délations, corruption, tout est montré sur scène.[23] Dans *Madame Butterfly*, (1904) nous voyons enfin les Américains se comporter au Japon comme en pays conquis, méprisant et ignorant la civilisation japonaise, « achetant » une épouse pour quelques mois, pour l'oublier ensuite, et revenir d'Amérique pour arracher à la pauvre femme trop crédule son enfant, qui sera mieux élevé aux States. La crédulité de la pauvre Cio-Cio-San, sa foi naïve dans les lois et les usages américains, est soulignée cruellement par de rapides citations de l'hymne américain, chaque fois qu'elle se proclame fièrement « américaine »... Ce n'est pas par hasard que cet ouvrage est encore considéré aujourd'hui au Japon comme un « opéra national ». Dans *Suor Angelica* (1916) enfin, Puccini dénonce la cruauté des aristocrates italiens de son temps, prêts à tout pour s'approprier un patrimoine au détriment d'une malheureuse, au détriment même de l'Eglise... Dénonciation d'une « saveur » digne des romans du meilleur Mauriac d'ailleurs : atmosphères étouffantes, mensonges, calomnies, appels aux grands sentiments quand ils sont utiles, mépris pour ce qui n'est pas soi.

Nous ne doutons pas que le vérisme musical, longtemps méprisé après avoir été adulé, sera un jour redécouvert et admiré sous cet angle « d'art engagé ».

Quelques rares opéras, isolés mais célèbres, ressortissent enfin à diverses esthétiques qui leur sont propres, au XIX[e] et au début du XX[e] siècle : c'est le cas de *Carmen* (1874) que l'on peut considérer sous deux angles différents au moins. Ou bien Carmen est une femme libre et « moderne », qui forge son propre destin tragique par ses passions et par sa soif de liberté (proche des personnages verdiens donc) ou bien on peut placer ce drame sous le

23 L'action de *La Tosca* - tirée d'un drame de Victorien Sardou - se déroule en effet à Rome, en moins de 24 heures, en 1800, le jour de la bataille de Marengo. Le Pape étant réfugié à Gaète, le chef de la Police, le Baron Scarpia se trouve donc être le seul vrai maître de Rome. Tout cela est réel historiquement, ainsi que le caractère du Baron sicilien, réactionnaire féroce, fourbe, et intrigant mais non point corrompu ni libidineux comme le représentent Puccini et Sardou. Le public romain de la création - l'opéra fut créé à Rome en 1900 - fut saisi de stupeur et assez choqué de voir sur scène et de réaliser ce qui se passait dans sa bonne ville un siècle exactement auparavant : tortures et pendaisons de « républicains » et de « libéraux » se succèdent sans discontinuer. L'indignation d'une partie de l'aristocratie romaine de 1900, mise ainsi brutalement en face des faits historiques, a pu être l'une des causes de l'échec de cette première. L'atmosphère politique de 1900 n'était d'ailleurs guère meilleure : le roi Umberto 1[er] venait d'être assassiné à Monza par un anarchiste, et de mauvais plaisants ou ennemis de Puccini avaient fait courir le bruit qu'une bombe allait exploser dans la salle pendant le spectacle !

signe d'un *fatum* antique obscur et implacable (comme celui de *Tristan*) et on en fait une tragédie antique jouée sous les cieux andalous. L'opéra de Debussy *Pélléas et Mélisande* (1902), fidèle à l'original de Maeterlinck, reprend, de manière tout à fait symboliste, la notion antique de *fatum*, en la rendant totalement abstraite et incompréhensible aux mortels, suivant en cela la démarche wagnérienne. Wagner étant certes le véritable père du symbolisme littéraire, musical et même pictural.

Enfin, pour compléter ce bref tour d'horizon des différentes conceptions de la destinée sur les scènes lyriques d'Europe, il conviendrait encore d'aborder le large domaine de l'opéra russe où se fait jour une conception inédite du Destin. Conception liée, ancrée à la terre russe, au peuple russe, à l'âme russe, toujours présente à travers auteurs et musiciens qui le représentent si dignement. Cette conception originale du destin, véritable « *fatum* russe », dépasse et supplante toujours la volonté des hommes, des princes et des dieux, et même, celle, puissante pourtant, du Dieu orthodoxe. Mais nous aurons peut-être l'occasion d'aborder ce domaine dans une prochaine étude.

Richard DEDOMINICI
Nice

FORTUNE ET DESTIN DANS *TORQUATO TASSO* DE GOETHE (1789)

Introduction

Après la phase du *Sturm und Drang*, où il défendait la liberté d'inspiration du génie et avait tendance à puiser ses sujets dans le passé germanique, Goethe, plus âgé, se tourne vers des formes littéraires plus classiques et plus rigoureuses. En particulier, il va chercher ses modèles en Italie. En témoignent son voyage et son séjour de près de deux ans dans ce pays, de 1786 à 1788, où il découvre une civilisation policée, toute pétrie d'Antiquité.

Son drame *Torquato Tasso,* achevé en 1789, s'inscrit dans un tel contexte. Il révèle le désir chez lui de retrouver les sources du Classicisme, c'est-à-dire le modèle antique. Cependant, il ne choisit pas pour sa pièce un sujet dans l'Antiquité, mais la figure du Tasse, grand poète de la Renaissance, qui a vécu de 1474 à 1533. Même si l'oeuvre de ce dernier et en particulier sa grande épopée de la *Jérusalem délivrée* sont universellement admirées, cet artiste est loin d'incarner dans sa vie la maîtrise et la force d'âme antiques puisqu'il a constamment été menacé par la folie et a fait des séjours en asile psychiatrique.

Or, c'est précisément ce qui intéresse Goethe, cette faille intérieure, cette alliance du génie et du déséquilibre mental. Il s'efforce de cerner la personnalité complexe de ce poète et d'évoquer ses relations problématiques et conflictuelles avec son mécène Alphonse II de Ferrare et avec la soeur de celui-ci, la Princesse Léonore d'Este. Tasso est victime de l'ambiguïté de sa position de protégé au service d'un maître. Oscillant entre orgueil et humilité, il commet plusieurs faux pas qui lui vaudront une disgrâce. D'abord, il se querelle avec le conseiller du duc, le fidèle Antonio Montecatino, ce qui le fait consigner dans sa chambre, et surtout il ne sait pas refréner son amour pour la Princesse et la prend dans ses bras, incartade qui le déconsidère aux yeux de ses protecteurs.

Dans cette trame dépouillée, centrée autour de la figure tourmentée du Tasse, le thème de la fortune et du destin occupe une place prépondérante. Tasso, talentueux et unanimement reconnu, semble favorisé par la fortune, mais progressivement cette façade séduisante se lézarde, pour dévoiler un poète maudit, qui se croit poursuivi par un destin contraire. Ces deux notions se recoupent et en même temps s'opposent. L'une et l'autre prenaient chez les Anciens la forme de divinités. Les Romains rendaient un culte à la déesse Fortuna et au Fatum. L'une et l'autre peuvent avoir un sens positif ou négatif La fortune symbolise le hasard, l'imprévu, le caprice des choses. En revanche, le destin implique une prédétermination. Il personnifie une loi immuable qui a réglé d'avance la suite et l'enchaînement des événements. La mythologie le représente sous la forme des trois Parques filant la vie de chaque individu.

Ces deux concepts reviennent de façon récurrente dans la bouche des protagonistes sous des acceptions différentes. La fortune est souvent connotée positivement, et prend le sens moderne de « chance », tandis que le destin évoqué par Tasso désigne généralement une

fatalité contraire.

L'emploi de ces deux termes permet donc au dramaturge de se rattacher à la tradition antique, mais en même temps il s'en dégage, il lui ajoute sa sensibilité de moderne. Il importe donc de se demander quelle signification exacte il accorde à ces deux notions, dans quelle mesure il les modernise. A quoi attribue-t-il la chance et le malheur de son héros? En fait-il une figure antique? Telles sont les questions qui se poseront au cours de cette étude et auxquelles il faudra tenter de répondre.

I. Tasso, favori de la fortune

Tasso apparaît, au début de la pièce, comme un poète béni, si ce n'est des dieux, du moins des êtres humains et en particulier des femmes. Le drame débute dans le parc, orné de statues des poètes épiques, du château de Belriguardo, villégiature des ducs de Ferrare. Deux charmantes jeunes femmes, la Princesse, soeur du duc, et son amie Léonore Sanvitale, comtesse de Scandiano, sont occupées à tresser des couronnes. La Princesse orne de lauriers le buste de Virgile, puis elle posera cette décoration sur la tête de Tasso. Il s'agit d'une récompense éclatante : elle reconnaît une filiation poétique entre Tasso et le grand poète latin et lui confère une royauté spirituelle. Un tel geste, d'une portée symbolique évidente, place d'emblée le Tasse au rang des privilégiés de la fortune. Lui-même est envahi par le bonheur : « Je suis en proie à l'extase »[1]. Non seulement son amour-propre de poète est comblé, mais aussi son tendre penchant pour la Princesse, dont il interprète le geste comme un signe de faveur.

C'est pourquoi, à plusieurs reprises, il est fait allusion dans la pièce à la chance du Tasse. Lui-même reconnaît qu'il doit s'estimer heureux d'avoir pour mécène un prince tel qu'Alphonse II : « L'homme n'a pas été créé pour être libre, et pour un noble caractère, il n'est pas de fortune plus belle que de servir un prince qu'il respecte »[2]. Tasso se montre ici raisonnable et même pragmatique. Il défend les idées communément répandues en son temps, des idées qui n'étaient pas celles de Goethe dans sa jeunesse, au temps du *Sturm und Drang*, mais qui sont devenues les siennes après sa découverte du Classicisme en Italie.

Toute la pièce peut apparaître en effet comme un plaidoyer en faveur de la domination de soi, de la mesure, des limites que doit s'imposer l'homme. Le dramaturge prend ses distances par rapport à la revendication de liberté. Ce changement de perspective explique précisément qu'il ait recours par prédilection aux concepts de fortune et de destin. Pour cette raison également il glorifie le mécène, incarnation d'une autorité bienveillante, qu'il idéalise en la personne d'Alphonse II[3]. Ce dernier a ménagé à Tasso des conditions matérielles propices à l'éclosion de son talent. Il lui a fait une existence protégée, exempte de soucis, lui

1 Goethe, *Torquato Tasso*, Traduit et préfacé par Hippolyte Loiseau, Aubier-Montaigne, 1931, p. 19.
2 *Ibid.* p. 31.
3 « Ce n'était pas le prince doux et éclairé tel que Goethe le dépeint, mais un froid despote. », p. 298, Richard Friedenthal, *Goethe. Sa vie et son temps.* Traduit de l'allemand par Georgette Chatenet (Paris : Fayard, 1967).

permettant de se consacrer à son inspiration, alors qu'au départ sa situation était précaire.

Ses parents, tombés en disgrâce, avaient été bannis de Naples et contraints de végéter. Son élévation est d'autant plus remarquable. Antonio Montecatino rappelle ces origines obscures et souligne la chance de son rival :

> Un pauvre gentilhomme est déjà parvenu au comble de ses souhaits les plus fiers, quand un noble Prince veut bien le choisir pour être de sa cour, et d'une main généreuse l'arrache à l'indigence. Si, par surcroît, il lui donne sa confiance et sa faveur, et veut, le sortant de la foule, l'élever jusqu'à lui, que ce soit à la guerre, ou bien dans les affaires, ou dans le commerce intime, alors, je m'imagine, cet homme de si modeste condition, pourrait célébrer sa fortune avec une calme reconnaissance.[4]

Le Prince est dépeint comme un *deus ex machina*, qui a opéré pour le Tasse une sorte de miracle en le sortant de sa pauvreté.

Ainsi, Goethe modernise la figure antique de la déesse Fortuna, en lui conférant l'aspect du Prince. La chance est ici octroyée par les êtres humains, elle devient une affaire « d'hommes » et apparaît comme le produit d'une société aristocratique inégalitaire qui n'a trouvé que ce seul moyen pour réparer les injustices sociales. Elle est le fait du Prince. Seulement, celui-ci n'agit pas par altruisme, mais par caprice et surtout par intérêt. Il veut étendre sa renommée et assurer le rayonnement de son Etat à l'extérieur[5]. Or, à l'époque, les artistes sont les meilleurs agents de promotion d'un Etat, ce qui explique l'incroyable essor du mécénat et des arts à la Renaissance. Alphonse II espère bien que le succès du Tasse rejaillira sur lui : « Alors notre patrie, alors le monde s'étonneront de la grandeur de l'oeuvre achevée. Moi, je prendrai ma part de la gloire et lui entrera dans la grande vie. »[6] L'art contribue à l'affirmation du pouvoir temporel et lui est subordonné. Il devient un instrument mis au service d'une cause politique.

Le mécénat fait donc partie d'une stratégie de gouvernement :

> Ce qui fait l'Italie si grande, c'est que chacun y lutte avec son voisin pour posséder et utiliser les hommes de génie. C'est, à mon sens, un Prince sans armée que celui qui d'hommes de talent ne sait pas s'entourer: et celui qui est sourd à la voix des poètes est un barbare.[7]

La chance qui a entouré Tasso n'est donc pas assimilable au hasard. Elle est issue d'un calcul

---

4 Goethe, *Torquato Tasso*, *op. cit.*, p. 96.

5 Christa Bürger, « Der bürgerliche Schriftsteller im hOfischen Mazenat. Literatursoziologische Bemerkungen zu Goethe Tasso ». In *Deutsche Literatur zur Zeit der Klassik.* Hrsg. von Karl Otto Conrady. Stuttgart, Reclam, 1977, (p. 141-153), p. 150 : « Pour le mécène princier, la fonction de l'oeuvre d'art consiste à proclamer sa propre 'grandeur'. »

6 Goethe, *Torquato Tasso*, *op. cit.*, p. 11.

7 *Ibid.* p. 93.

et d'une préméditation, elle vise à augmenter la puissance et le prestige de celui qui en est l'artisan. Le terme d'« armée» employé par le duc est significatif. Les artistes constituent aux yeux du Prince de nouveaux mercenaires qu'il choie et dorlote, de peur qu'ils ne le quittent pour aller offrir leurs services à ses rivaux. Pour cette raison, Alphonse II n'est pas favorable au départ du Tasse : « Il veut partir, il veut aller à Rome ; soit ! Pourvu que Scipion Gonzague et le rusé Médicis ne me l'enlèvent pas! »[8] La chance de Tasso s'avère en définitive toute relative. Elle a pour contrepartie l'asservissement.

Antonio a tendance à en exagérer l'importance pour escamoter un autre élément : le mérite qui en est l'exact contraire et qu'il ne veut pas reconnaître devant le duc :

> Oh ! Crois-moi, son mécontentement capricieux vient de ce qu'il repose sur le confortable oreiller de sa fortune.[9]

Il dépeint le poète comme un enfant gâté, qui ne sait pas se modérer. Ce discours, dicté par la malveillance, n'en .comporte pas moins un ferment de vérité. Goethe montre, en effet, que la chance peut se retourner en son contraire, et mener celui qu'elle favorise à sa perte. En le soustrayant aux difficultés de l'existence, elle l'empêche de se forger un caractère: « Un talent se forme dans la retraite, un caractère dans le torrent du monde. »[10] Ces vers célèbres, qui ont pris valeur de maxime proverbiale en Allemagne, expliquent la malédiction du poète. Contraint à se couper du monde pour étudier et composer, il est conduit à se replier sur lui-même, ce qui le maintient dans une certaine immaturité. Goethe est conscient que le contact avec autrui, le frottement de la pensée à celle des autres sont facteurs d'équilibre et concourent à la formation et à l'enrichissement de la personnalité. Lui-même a puisé un tel enrichissement dans sa fonction de conseiller auprès du duc de Weimar et dans sa fréquentation de la cour.

Il voit dans le Tasse l'image de ce qu'il aurait pu devenir, s'il n'avait pas diversifié ses activités. Tasso n'a pas réalisé en lui-même cette harmonie antique inspiratrice des artistes de la Renaissance. Trop exclusivement absorbé par la composition poétique, il est insensiblement devenu un asocial. C'est ce que fait observer Léonore à Alphonse II :

> Puisse-t-il former son caractère comme son art à tes leçons!
> Puise-t-il cesser de fuir les hommes, puisse la défiance ne pas, à la fin, se changer en crainte et en haine ![11]

Goethe se livre donc à une analyse psychologique des causes de la folie chez le Tasse. Cette analyse n'est peut-être pas exacte du point de vue de la vérité historique[12], mais elle a le

8 *Ibid.* p. 92.
9 *Ibid.* p. 96.
10 *Ibid.* p. 11.
11 *Id.*
12 Certains critiques accusent Goethe de subjectivité. Friedrich Gundolf, *Goethe.* Traduit de

mérite de la subtilité et de la cohérence. Assurément, c'est moins le cas spécifique et personnel du Tasse qui intéresse Goethe que celui plus général du poète, en tant que type humain, auquel il peut s'identifier. Il a donc tendance à considérer Tasso comme le représentant par excellence de l'artiste[13]. Cela lui permet de se livrer à une réflexion philosophique sur les rapports de l'individu avec le monde: « Celui-là seul craint les hommes, qui ne les connaît pas, et celui qui les fuit bientôt les méconnaît. C'est le cas de Tasso, c'est ainsi qu'un coeur libre peu à peu devient la proie de la confusion et perd sa liberté »[14]. Il écrit l'engrenage de la solitude qui élargit progressivement le fossé entre l'individu et la communauté. Le poète, prisonnier de ses fantasmes et de ses hantises, est ainsi amené à appréhender son environnement à travers le prisme déformant de sa subjectivité. Il devient méfiant et fuyant. Goethe analyse donc comment les circonstances peuvent altérer un caractère et engendrer la manie de la persécution.

Il s'avère donc que la chance, qui semble sourire à Tasso, lui a été fatale, non seulement parce qu'elle l'a empêché de s'endurcir en surmontant une série de difficultés, mais encore parce qu'elle lui a suscité des envieux. Antonio en est un. Il exploite et manipule cette notion pour blesser et rabaisser le poète : « On voit bien que tu es habitué à vaincre, à partout trouver, devant toi, les voies larges et les portes ouvertes »[15]. Il s'agit en réalité d'un discours assez insultant qui vise à dénier toute qualité à l'artiste. Antonio parle du « choix aveugle »[16] de la fortune. La fortune goethéenne possède donc bien l'ambivalence de son modèle antique, son double visage, tantôt propice, tantôt défavorable. Cependant, sous la plume de Goethe, elle se mue insensiblement en une simple image recouvrant une série d'explications objectives : la protection du prince, l'isolement du poète, les implications psychologiques du mécénat. Goethe, homme du XVIIIe siècle, explique les tenants et les aboutissants de ce que les Anciens subissaient. Il rationalise la fortune.

Progressivement, le poète n'apparaît plus comme l'élu des dieux, l'objet des faveurs de la déesse Fortuna, mais comme un imposteur, favorisé indûment par le hasard. Goethe montre comment la laïcisation du concept de fortune va de pair avec sa dévaluation et amène un glissement pervers. Dire d'un homme qu'il a de la chance revient à le dénigrer, à minimiser son talent et son effort personnel. Lorsque la fortune était le fait des dieux, on

---

par Jean Chuzeville, Grasset, 1934, p. 114 : « Des traits goethéens apparaissent maintenant objectivés dans ces trois figures [...] : il est le Tasse, il est la Princesse, il est Antonio ». - Pierre de Bouchaud, *Goethe et Le Tasse*, Paris, Alphonse Lemerre, 1897, p. 143 : « On a remarqué, non sans raison, que le Tasse de Goethe est un poète plus allemand qu'italien ».

13 Walter Hinderer, quant à lui, énumère les artistes allemands qui auraient servi de « modèles » à Goethe: Günther, Klopstock, Lenz, Moritz, etc. Et il ajoute: « Cependant, il importe moins à Goethe d'évoquer les traits de caractère particuliers d'écrivains connus que la situation du poète allemand au XVIII" siècle, projetée sur le poète renaissance unanimement admiré à l'époque, Tasso ». (p. 211, « Torquato Tasso ». In *Interpretationen Goethes Dramen*, Stuttgart, U. B., 1993).

14 Goethe, *Torquato Tasso*, p. 11.

15 *Ibid* p. 42.

16 *Ibid.* p. 43.

pouvait penser que les dieux distinguaient celui qui s'en révélait digne. Si l'on supprime l'arrière-plan divin, la chance devient synonyme d'usurpation, d'avantage immérité.

Elle devient même un malheur, comme le souligne Léonore :

> En ce pays béni où la Fortune a paru t'amener pour ton bien, tu n'as pas trouvé le sol qui te convient.[17]

La fortune a desservi le poète. Il faut remarquer que ce terme est surtout employé par ses ennemis, comme Antonio, ou par ceux qui veulent tirer profit de lui, comme Léonore Sanvitale. C'est une arme qui leur sert à le rabaisser, à le placer en position d'infériorité et donc à prendre de l'empire sur lui. Tasso lui-même emploie un autre mot, celui de destin.

II. Tasso, victime du destin

Tasso n'a en effet nullement le caractère d'un homme favorisé par la fortune. Il ne ressemble en rien au héros bien connu du conte de Grimm, *L 'heureux Jean.* Il n'en a ni l'optimisme, ni la joie de vivre, ni la simplicité d'esprit. Le chanceux est souvent représenté sous les traits d'un benêt, d'un naïf, qui se fie aux apparences sans aller au fond des choses, ne pressent pas la malignité de ses semblables derrière leur feinte amabilité, mais auquel sa pureté de coeur vaut la protection d'une puissance tutélaire qui lui évite de tomber dans les embûches.

Tasso se situe aux antipodes d'une telle figure. Sa méconnaissance du monde le pousse à l'excès inverse. Loin de se fier au premier venu, il éprouve une défiance systématique envers tous. Aussi n'a-t-il pas la tranquille assurance de celui qui se sent protégé par une divinité bienveillante, mais plutôt l'angoisse de celui qui se croit en butte à un sort contraire. Il présente la psychologie du malchanceux, convaincu de l'échec inévitable de toutes ses entreprises, de l'hostilité de la création entière à son égard. C'est pourquoi il évoque le destin.

Il le présente comme une force hostile et contraignante, qui imprime une certaine direction à sa carrière :

> La chose est ainsi, la destinée a formé de cette sorte l'homme unique que je suis ; il faut bien le prendre comme elle l'a façonné, il le faut souffrir, supporter.[18]

Ces propos reflètent un certain orgueil. Paradoxalement, et même si le destin ne lui est pas favorable, Tasso puise, dans l'idée qu'une puissance supérieure préside à son existence et l'a façonné tel qu'il est, une satisfaction d'amour-propre. Il se sent élu pour accomplir une tâche prédéterminée, ce qui entraîne de sa part une certaine complaisance vis-à-vis de

17 *Ibid.* p. 78.
18 *Ibid.* p. 89.

lui-même et supprime tout désir de se transformer. Il a d'autant moins envie de changer que la notion de destin implique une absence de liberté.

Cependant, parfois ce terme est connoté positivement : « L'arrivée de cet homme n'a-t-elle pas à elle seule ruiné en un moment toute ma destinée ? »[19], s'exclame le Tasse en évoquant la venue d'Antonio. Son destin était prometteur, mais il n'a plus rien de nécessaire puisqu'il se trouve contrecarré par une intervention humaine, celle d'Antonio, à qui le héros attribue ses malheurs, alors qu'il y a largement contribué en le provoquant en duel. A ses yeux, c'est ce malencontreux concours de circonstances qui a infléchi le cours de sa vie. Ainsi, c'est la notion moderne de hasard qui prend le relais et occulte la conception mythologique originelle.

Cependant, on peut se demander dans quelle mesure Tasso ne perçoit pas ce hasard comme la manifestation d'une volonté supérieure adverse et Antonio comme un mauvais génie, l'agent d'une puissance funeste. Le terme de destin reste donc marqué par un certain flou sémantique. Il oscille entre diverses acceptions. Il est ramené à sa signification minimale, celle d'une absence de liberté provenant de la prépondérance des événements extérieurs sur les décisions individuelles pour déterminer le cours d'une vie.

Au fil de la pièce, au fur et à mesure que les vicissitudes accablent le poète, ce qualificatif prend une signification de plus en plus négative. Tasso, qui a voulu offrir son amitié à Antonio et s'est vu repoussé par lui, se laisse emporter par sa violence native et le provoque en duel. Le prince lui donne tort et le consigne dans sa chambre. Le poète se sent alors injustement traité :

> C'est bien là ma destinée que celui qui, pour les autres,
> demeure ferme, fidèle et sûr, change seulement à mon égard,
> change aisément au moindre souffle, en quelques minutes.[20]

Dans cette protestation, cette mise en accusation d'un sort inique, on retrouve l'image du titan prométhéen, cher au *Sturm und Drang* et particulièrement à Goethe. Tasso s'estime mal aimé des puissances supérieures.

Mais, en fait, il se produit une laïcisation du concept, comme il s'en était produit une précédemment du concept de fortune, car le destin prend ici un visage humain identifiable, celui du duc, capricieux et changeant, qui, après avoir soutenu Tasso, l'abandonne. Goethe, renouant avec la tradition du *Sturm und Drang*, remet en cause l'absolutisme et l'arbitraire du pouvoir des petits princes, qui règnent despotiquement sur leurs sujets. Tasso apparaît plus victime d'un système politique tyrannique que de puissances hostiles.

Ainsi s'opère un glissement terminologique. Le destin permet de désigner les lacunes du système, il fonctionne comme périphrase. Tasso, parce qu'il a déplu au maître, se voit rejeté par tous :

---

19 *Ibid.* p. 90.

20 *Id.*

> Comme tous se précipitaient en cohue pour me joindre, tous aussi vite maintenant m'abandonnent ; chacun s'efforçait de m'attirer à lui, de m'étreindre, chacun maintenant me repousse et m'évite[21].

C'est ici la faveur, avec ses flux et reflux, qui remplace le destin, et qui est une manifestation caractéristique de l'absolutisme. Il suffit que le prince se détourne de son protégé pour que les courtisans calquent leur attitude sur la sienne et amplifient son rejet[22]. Or la faveur rejoint en cela le destin qu'elle est aussi arbitraire, aussi imprévisible et aussi invincible que lui. Devant ses fluctuations, Tasso est aussi impuissant que devant le destin. Il la subit et ne comprend pas plus ses retournements. La politique récupère et phagocyte le concept antique.

III. Le caractère, forme moderne du destin

Si Goethe fait référence à la Renaissance et à l'Antiquité, il n'en confère pas moins au destin une acception moderne et lui prête des traits très humains, ceux de l'entourage de Tasso, mais aussi ceux du poète. Celui-ci pratique l'auto-apitoiement. En ressassant sa prétendue infortune, il la crée :

> Le soleil de la faveur la plus douce a soudain disparu à mes yeux ; le Prince détourne de moi son regard et sa faveur et m'abandonne ici égaré en un sentier obscur et étroit. La troupe hideuse des oiseaux équivoques, funestes compagnons de la nuit antique, sort tourbillonnante de son repaire, et entoure ma tête du bruissement de ses ailes[23].

Ces propos témoignent de la contamination qui s'opère dans son esprit exalté entre un phénomène socialement explicable, l'inconstance de la renommée, et une imagerie mythologique irrationnelle, celle des oiseaux de mauvais augure. Cette métaphore des oiseaux tourbillonnant autour de sa tête est symbolique. Elle donne à entendre que le destin existe surtout dans son cerveau, qu'il n'est autre que sa folie et son dérèglement imaginatif. Ce qu'il croit observer en dehors de lui-même réside dans sa propre personnalité. C'est lui-même qui est son propre tourmenteur et qui forge son existence.

Goethe s'éloigne donc complètement de la perspective antique pour défendre une conception moderne, assez volontariste de la destinée humaine. Tasso enfante sa propre

---

21 *Id.*

22 Concetta Cavallini, « L'Arioste, le Tasse, Montaigne. Carrefours historiques et littéraires », *op. cit.* p. 163 : « La position du Tasse à la cour, outre sa manie de persécution paranoïaque, entraîna son enfermement à l'hôpital Sant'Anna. De nombreux témoignages des contemporains et des spécialistes d'aujourd'hui affirment qu'Alphonse II abusa énormément de son pouvoir lorsqu'il décida de la détention du Tasse, puis la prolongea très longtemps. »

23 Goethe, *Torquato Tasso*, *op. cit.*, p. 73.

prison mentale. Il se sert des vieilles représentations mythologiques pour se convaincre qu'il n'est pas libre. Il puise en elles un aliment à sa folie, une raison de ne pas tenter d'y échapper. Aussi se persuade-t-il que la Princesse également lui est hostile : « Contente-toi d'accuser l'amertume de ton destin et de te répéter : Elle aussi ! Elle aussi ! » se dit-il. La conviction d'être victime d'une fatalité renforce son pessimisme et son délire de la persécution. Mais, ce faisant, Goethe donne une interprétation psychologique et subjective du destin : c'est l'idée d'être poursuivi par l'adversité qui engendre cette dernière.

Telle est le fil directeur de la pièce. Le destin devient un fantasme, une création de l'esprit, et se confond avec le caractère du héros. C'est son impétuosité, son incapacité à se dominer, sa versatilité, son comportement imprévisible qui lui aliènent la faveur du duc : ainsi, après lui avoir remis son manuscrit de la *Jérusalem délivrée,* il le lui réclame et lui fait part de son désir de quitter la cour de Ferrare pour se rendre à Rome, où il pense trouver des amis éclairés qui lui donneront des conseils pour perfectionner son oeuvre. Le duc craint qu'il n'aille chercher protection auprès de ses rivaux. Goethe souligne de cette façon l'instabilité de Tasso. Il le dépeint en partie sous ses propres traits[24]. Tasso est un personnage errant, animé d'un besoin de partir.

De même que le jeune Goethe s'est enfui de la cour de Weimar pour se rendre en Italie, de même Tasso rêve d'aller à Rome, qu'il pare de toutes les séductions. Mais il s'agit là encore d'une illusion. Antonio lui prédit :

> A peine à cette maison auras-tu tourné le dos, que ton coeur te fera désirer ardemment d'y revenir, mais ton entêtement te poussera en avant. La douleur, le trouble, la tristesse t'attendent à Rome, et tu manqueras ton but là-bas comme ici.[25]

Antonio qui, par son réalisme et son pragmatisme, préfigure l'homme moderne, remplace la notion de destin par une terminologie psychologique : « coeur », « opiniâtreté ». L'errance du Tasse est la matérialisation de son mal de vivre, d'un besoin de se fuir lui-même[26]. Sa vive

---

24 D'une manière générale, les exégètes mettent l'accent sur l'identification à laquelle procède Goethe entre le Tasse et lui-même. Pierre de Bouchaud et, après lui, J.-F. Angelloz se réfèrent à un entretien avec Eckermann, où le dramaturge répond à l'un de ses amis lui demandant quelle idée il avait voulu exposer dans ce drame : « Est-ce que je sais ? J'avais la vie du Tasse. J'avais ma propre vie. En mêlant les différents traits de ces deux figures si étranges, je vis naître l'image de Torquato, et comme contraste, je plaçai en face de lui Antonio Montecatino ». (Pierre de Bouchaud, *Goethe et le Tasse,* Paris, Alphonse Lemerre, 1907, p. 137. J.-F. Angelloz, *Goethe,* Paris, Mercure de France, 1949, p. 155.)

25 Goethe, *Torquato Tasso, op. cit.*, p. 88.

26 Selon Lamartine, les choses sont plus compliquées : « On accuse la fortune d'être hostile aux grands génies littéraires, poétiques, artistiques : nous n'admettons pas qu'un grand don de l'esprit soit une hostilité ou une malédiction de la fortune ; nous conviendrons plutôt que les grandes imaginations, quand elles ne sont pas en équilibre parfait avec les autres facultés de bon sens et du raisonnement, portent leur malheur en elles-mêmes. » (p. 260, *Trois Poètes italiens* : *Dante - Pétrarque - Le Tasse*

imagination et son esprit visionnaire, conditions nécessaires à la créativité poétique, se transforment en handicaps, car elles le coupent de la réalité, l'amènent à confondre les données objectives et ses fantasmes. Selon Antonio, « personne ne peut constater son talent sans lui porter envie, et personne ne peut l'envier sans qu'il s'en croie haï et férocement persécuté »[27]. Or, il n'a d'autre ennemi que lui-même. Le Tasse est victime de son caractère excessif, qui le pousse à amplifier et à déformer le moindre incident.

Aussi croit-il discerner une conspiration contre lui. Il distingue de la perfidie dans le comportement d'Antonio :

> Antonio veut me chasser d'ici, sans donner l'impression que c'est lui qui me chasse. Il joue l'homme indulgent et sage, pour qu'on ne voie en moi qu'un malade et un maladroit.[28]

Ces soupçons ne sont pas très étayés. La meilleure preuve en est qu'à la fin du drame, il finit par chercher appui et refuge auprès de ce même Antonio, qu'il compare à un roc :

> Le plancher éclate et s'ouvre sous mes pieds ! Je te saisis de mes deux bras ! ainsi le nautonier finit, au moment suprême, par s'accrocher encore au rocher, contre lequel il devait se briser.[29]

Le Tasse, tombé en disgrâce, incapable de comprendre ce monde complexe de la cour, de décrypter le réel, aveuglé par ses passions, se tourne dans son désarroi vers celui qu'il considérait comme son ennemi et dont il sent la solidité psychologique. Cette versatilité, ce passage rapide de l'extrême défiance à une confiance illimitée sont les signes pathologiques de son mal intérieur. On les retrouve dans sa conduite à l'égard de la Princesse. Ils indiquent sa fragilité intérieure. Goethe donne donc au destin l'aspect de la maladie mentale, du déséquilibre nerveux. La fatalité qui poursuit le Tasse est une fatalité intérieure, celle d'une perception délirante de l'univers. Dans le drame, il croit en guérir en s'appuyant sur un homme beaucoup plus pondéré et pragmatique que lui. Ainsi, c'est le principe de réalité et de logique qui l'emporte.

Conclusion

Dans *Torquato Tasso,* fortune et destin se recoupent. Le premier vocable est surtout employé pour évoquer la chance du poète, le second le sort contraire qui le frappe. Le Tasse se prend pour un artiste maudit, victime du destin. Cependant, le fait qu'il croie au destin, n'implique pas que Goethe veuille démontrer la validité d'une telle croyance. C'est plutôt le contraire qui se produit. En prêtant une telle opinion à un poète génial, mais déséquilibré,

---

(Paris : Alphonse Lemerre, 1892) p. 260.

27 Goethe, *Torquato Tasso. op. cit.*, p. 95.

28 *Ibid.* p. 89.

29 *Ibid.* p. 111.

Goethe la discrédite.

Il a donc, dans cette pièce, une approche moderne du destin. Il humanise et intériorise la notion. Il l'assimile à la subjectivité. A ses yeux, elle rime avec maladie, fantasme, délire imaginatif. Ce que Tasso attribue à des forces supérieures hostiles est sécrété par lui, doit être attribué à sa formation, son mode de vie, son caractère. Ce qui le conditionne et provoque son malheur, ce sont sa démesure et sa méfiance pathologique. Oui, il est victime du destin, mais c'est de celui qu'il se crée.

En ce sens, Goethe s'avère un disciple du rationalisme. Dans cette pièce, il s'écarte très nettement de la tradition antique qu'il transpose sur un plan psychologique, en montrant que la croyance antique en l'existence de divinités implacables nourrit la névrose du poète, peuple son imagination de visions néfastes et l'enfonce un peu plus dans la folie.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

LE DESTIN DE FAUST DE MARLOWE ET GOETHE À BERLIOZ ET GOUNOD*

La légende de Faust commence en 1587 avec la publication de *Historia von D. Johann Fausten*, traduit en 1592 sous le titre *The Historie of the damnable life, and deserued death of Doctor Iohn Faustus, Newly imprinted, and in conuenient places imperfect matter amended ... and translated into English by P. F. Gent[leman] ...* . Cette source mériterait une analyse approfondie et révélerait des sources plus anciennes et de l'ordre du conte populaire (Tyll Eulenspiegel) ou de la littérature chrétienne (*Le Miracle de Théophile* de Rutebeuf).

Ce docteur Faust vend son âme au diable pour obtenir vingt-quatre années de pouvoir sur terre. Il produit des « miracles » et beaucoup de plaisanteries de l'ordre de la farce. Il vise en particulier deux personnages : le Pape et l'Empereur. On trouve là une autre inspiration traditionnelle au Moyen Âge : les Messes ou Fêtes des Fous ou des Ânes. Ce docteur Faust devient ainsi un condensé de tout un courant « iconoclastique » du Moyen Âge. Mais le fait principal dans cette source c'est que Faust est irrémédiablement condamné et perdu.

> Car le diable l'avait fracassé, projetant son corps d'un mur à l'autre : dans un coin, ses yeux ; dans un autre, ses dents ; spectacle lamentable et terrifiant.[1]

---

* Le texte proposé ici est un extrait d'une très longue étude inédite intitulée *Théâtre et téléologie cathartique* (2005) qui se présente comme « un long voyage au cœur des arts de la scène » et que l'auteur, dans son introduction, annonce en ces termes : « Nous allons ainsi parcourir environ vingt-cinq siècles d'histoire humaine occidentale. Nous partirons des bases judéo-chrétiennes de la *Bible*, *Ancien et Nouveau Testament*, pour planter le décor. Puis nous passerons au théâtre (même si certains considèrent que la *Bible* est une mise en scène, sans jeu de mot sur ce dernier item lexical). Le Moyen Âge nous offrira des illustrations de la première phase d'une référence biblique triomphante. Puis les temps baroques nous montreront comment une distanciation progressivement se construit avec une référence à la nature et à la psychologie des personnages. Ensuite nous regarderons de près le révélateur « FAUST » de Marlowe à Gounod. Nous y verrons Dieu en train de mourir avant même la notice nécrologique de Hegel écrite en lettres d'or à la cheminée de la philosophie, sans parler de celle de Marx gravée dans le marbre de la stèle funéraire et mortifère de la lutte des classes comme explication finale et absolue du monde. Puis nous suivrons cette mort de Dieu chez le Juif (et cela est capital) Gustav Mahler et le Slave Igor Stravinsky (associé à Jean Cocteau). Nous déboucherons alors sur l'ère du cinéma et sur un monde qui n'a plus de Dieu, mais qui pourtant recherche une téléologie qu'il construit de toutes pièces, avec parfois le vieux modèle de la Genèse au fond des yeux. Et ce cinéma est le livre sacré des auditoires les plus larges qui sont formés, informés et même déformés ou conformés par ces images colorées et animées qu'on leur projette à longueur de journée, et de nuit, sur toutes sortes d'écran. Nous finirons ce voyage avec deux métaphores dramatiques. D'une part *Good Bye Lenin*, la métaphore de la disparition de la téléologie communiste, marxiste ou stalinienne,

Et la morale de l'histoire est une leçon de peur devant le diable, de soumission à Dieu et Jésus Christ et aux obligations rituelles des chrétiens. On peut déjà ici voir la différence avec *Le Miracle de Théophile.* Aucune médiation n'est posée de la part de la Vierge Marie. Deux traditions se rencontrent donc ici : la tradition catholique en France avec Théophile qui pose une rédemption possible par l'intercession de la Vierge Marie, et la tradition protestante en Allemagne avec Faust qui ne pose aucune rédemption possible et aucune intercession. Cette remarque est importante pour la suite.

Christopher Marlowe se contente de reprendre cette histoire et il met l'accent sur l'aspect farcesque de ce Doctor Faustus qui est démembré par le diable à la fin. Marlowe cependant, tout en respectant la trame germanique du conte originel, conclut sur un ton légèrement différent :

> Coupée est la branche qui aurait pu grandir toute droite ;
> Brûlé est le rameau de laurier d'Apollon
> Qui poussa jadis chez cet homme de science.
> Faust n'est plus. Considérez sa chute en enfer
> Et puisse sa destinée diabolique exhorter le sage
> A s'étonner seulement des choses défendues,
> Dont la profondeur entraîne les esprits téméraires
> A chercher plus loin que ne le permet le pouvoir céleste.[2]

Cela nous amène à penser que Marlowe, étant anglais, ne pouvait donner aux tours joués au Pape et à l'Empereur germanique qu'une valeur de leçon méritée pour ces deux personnages considérés par les Anglais comme des fantoches ou des ennemis. On sent donc ici un léger souffle de Renaissance qui décrit en dernière analyse le châtiment diabolique de Faust comme une leçon non méritée du fait des efforts de Faust pour penser l' « impensable », c'est-à-dire ce qu'il est interdit de penser de par la décision du pouvoir céleste, c'est-à-dire ecclésiastique. On peut ainsi remarquer ou au moins sentir une touche d'ironie dans Marlowe. Mais cela ne va pas plus loin que cette légère coloration et n'efface pas le ton presque continuel de farce et de moquerie. Il n'en reste pas moins que Dieu est tout puissant et le diable tout autant pour ceux qui signent avec lui.

---

comme on veut. D'autre part *La Passion du Christ* de Mel Gibson, la métaphore du retour en force du modèle téléologique christique. » [N.D.L.R.].

1 « All the hall lay besprinkled with blood, his brains cleaving to the wall. For the devil had beaten him from one wall against another : in one corner lay his eyes, in another his teeth, a pitiful and fearful sight to behold. » (*The Source of Doctor Faustus*, ed. Sylvan Barnet, in Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*, Signet Classic, New York, 1969).

2 "Cut is the branch that might have grown full straight / And burnèd is Apollo's laurel bough / That sometime grew within this learnèd man. / Faustus is gone : regard his hellish fall, / Whose fiendful fortune may exhort the wise / Only to wonder at unlawful things, / Whose deepness doth entice such forward wits / To practice more than heavenly power permits." (5.3., 20-28).

Nous pouvons ici penser au *Don Juan* de Molière, un personnage qui ressemble un peu à ce Faust dans son désir de penser l'impossible et de faire l'interdit. Don Juan sera lui aussi damné et emporté dans les flammes de l'enfer. Mais Molière annonce clairement les Lumières avec la dimension libertine du personnage : que ce soit le libertinage sexuel qui est interdit ou que ce soit le libertinage intellectuel qui est une promesse d'avenir. Don Juan est plus damné pour cette contradiction que pour son mal. Faust n'est pratiquement jamais en contradiction avec lui-même : il va chercher le diable pour faire l'impossible et l'interdit, que ce soit dans le domaine intellectuel (mineur) ou dans le domaine iconoclastique (majeur). Il n'y a aucune ouverture sur l'avenir.

C'est là que nous rencontrons Goethe qui va reprendre ce vieux conte, cette pièce de Marlowe, et qui va en faire un drame qui deviendra le point nodal du passage d'un monde où Dieu et le Diable sont des personnages réels à un monde où Dieu et le Diable ne sont plus que des personnages spirituels, mentaux ou même pour certains imaginaires.

Balayons d'emblée le problème de la damnation. Faust s'est vendu au Diable et il est donc damné par principe. Et pourtant il ne l'est pas à la fin de la deuxième partie de *Faust*. Cela pose immédiatement une contradiction fondamentale : comment cela est-il possible de vendre son âme au diable et de ne pas être damné en dernier ressort ? Pour répondre à la question, il nous faut prendre *Faust* dans son entier, dans ses deux parties.

Dans la première partie, l'histoire de l'amour de Faust pour Gretchen, Faust ne fait que récupérer sa jeunesse du diable, et il l'utilise à des fins d'amour, de passion, de plaisir charnel, car ce n'est longtemps que du plaisir charnel. Le drame se noue quand Gretchen, enceinte de Faust, est condamnée à mort par la communauté puritaine dans laquelle elle vit, après avoir donné naissance à son enfant et après que le bourreau le lui ait pris, mais aussi quand Faust, devant ce premier niveau de drame, découvre qu'il est vraiment amoureux de Gretchen et qu'il veut la sauver de la mort. Le drame devient alors une tragédie quand Gretchen refuse de fuir son propre châtiment humain car elle accepte le crime dont on l'accuse, ou du moins le bien-fondé de cette accusation, même si dans un délire assez insensé, elle remet en cause le bien-fondé moral de cette condamnation et donc de son crime. Faust apparaît alors comme impuissant devant le monde qu'il ne comprend plus et qui le condamne à fuir pour toujours dans les bras du Diable, tout en gardant pour l'instant la vie. Mais la fin même de cette première partie révèle l'immense sagesse de Gretchen au plus profond de sa folie. Elle s'en remet à la justice divine et Goethe met en scène sa rédemption :

> VOIX (d'en haut) : « elle est sauvée. » (Première Partie, scène de la prison).

Cette damnation finale de Faust, vivant, et cette rédemption finale de Gretchen, morte, sont fondamentales pour la deuxième partie.

Là Goethe reprend le reste de ses sources et donc les épisodes farcesques ou iconoclastes en particulier visant le Pape et l'Empereur, même si l'épisode du papier-monnaie est bien plus contradictoire : l'Empereur est ridiculisé, bien sûr, mais en même temps la société dominée par l'argent qui émerge à ce moment-là est, elle aussi, ridiculisée, ce qui approfondit le sens de la fin de cette deuxième partie : le papier-monnaie et la soumission à l'argent sont des inventions diaboliques. La visée n'est plus du tout la même que dans la vieille histoire. Il y a systématiquement chez Faust le désir de savoir l'histoire *de visu*, de voir vraiment ce qui s'est passé autrefois, et il concentre sa vision et son désir

sur Hélène de Troie. Ici la visée est double : il aime Hélène et veut connaître l'amour avec elle, mais il veut aussi savoir la vérité sur cet épisode historique. Il satisfait la curiosité purement anecdotique de l'Empereur et lui fait voir Hélène par quelque sortilège, mais lui se déplace dans le temps, et il retrouve Hélène à son retour dans le palais de Ménélas à Sparte où son destin est de simplement préparer son propre sacrifice par Ménélas en même temps que les esclaves troyennes que celui-ci a ramenées.

Faust alors tente de changer l'histoire à son seul profit : il « enlève » ou « permet l'évasion » d'Hélène dans un château moyenâgeux où il va pouvoir l'aimer et en avoir un fils, Euphorion. C'est le sort de ce fils qui va précipiter le sort de Faust. En effet, ce fils assimile totalement la personnalité iconoclaste et transgressante de son père, ainsi que de sa mère, et il porte en lui le rêve du pouvoir absolu que représente l'acte de voler : il veut voler.

Laissez-moi danser !
Laissez-moi sauter !
Au sein des airs !
Tout pénétrer et tout saisir,
Voilà ma joie.[3]

Je ne veux pas plus longtemps
Rester attaché à la terre!
Laissez mes mains !
Laissez mes cheveux !
Laissez mes vêtements !
Ils sont à moi.[4]

Il faut que je monte toujours plus haut,
Que mes regards se portent toujours plus loin.
Maintenant je sais où je suis !
Au milieu de l'île,
Au milieu du pays de Pélops ;
Moitié sur la terre, moitié sur la mer.[5]

Je sens des ailes
Qui se déplient...
Là-bas, là-bas ! Il faut y aller !
Admirez mon vol ![6]

---

3 « Nun lasst mich hüpfen, / Nun lasst mich springen, / Au allen Lüften / Hinauf zu dringen / Ist mir Begierde, / Sie fasst mich schon. » (Dritter Akt, 9711-9716).

4 « Ich will nicht länger /Am Boden stocken ; / Lasst meine Hände, / Lasst meine Locken, / Lasst meine Kleider, / Sie sind ja mein. » (*id.*, 9723-9728).

5 « Immer höher muss ich steigen, / Immer weiter muss ich shaun. / Weiss ich nun wo ich bin ! / Mitten der Insel drin, / Mitten in Pelops' Land, / Erde – wie seeverwandt. » (id., 9821-9826).

6 « Doch ! – und ein Flügelpaar / Faltet sich los ! / Dorthin ! Ich muss ! ich muss ! / Gönnt mit den Flug ! » (*id.*, 9897-9900).

Il est donc une réincarnation d'Icare. Et le chœur, à sa chute mortelle, s'écrie :

> Icare ! Icare
> Assez de douleurs ![7]

Et pourtant la mort déclenche chez Euphorion l'appel à sa mère (allusion à l'intercession de la Vierge Marie ?) :

> Ne me laissez pas seul, ma mère,
> Dans ce sombre séjour ![8]

Ici Goethe travaille au niveau symbolique : le fils n'est que la poursuite du père, et de la mère, et donc le rêve du père de savoir la vérité sur le monde produit dans son fils le rêve d'être suffisamment puissant pour nier ou dompter les lois de la gravitation. Bien sûr, ce sera le drame.

Ce drame provoque la fin de cet épisode par la disparition d'Hélène, comme quoi l'histoire n'a pas changé mais Faust n'a vécu qu'un sortilège. Faust alors entre dans une phase de transformation et c'est progressivement qu'il va comprendre, dans ses tractations avec l'Empereur, quel est le vrai pouvoir pour l'homme en général et pour l'homme de science en particulier. Citons la fin de la scène Minuit de l'acte V.

> « La nuit semble s'accroître et se fait plus profonde,
> Mais au-dedans, mon cœur rayonne de clarté
> Et ce que j'ai conçu doit être exécuté.
> La parole du maître, elle seule, est féconde.
> Allons, debout, valets, hors du lit, maintenant !
> Montrez avec bonheur l'audace de mon plan.
> Saisissez vos outils, maniez pioche et pelle,
> Accomplissez bientôt tous les projets prescrits.
> A l'ordre rigoureux comme au rapide zèle,
> Sont toujours réservés les plus superbes prix.
> Que faut-il pour que le grand œuvre s'accomplisse ?
> Un seul esprit pour mille bras à son service. » (11499-11510).

Et justement, ce projet industrieux et industriel que contient cette scène consiste à construire des barrages qui gagnent de la terre sur la mer et crée ainsi une zone de travail humain, de commerce maritime et terrestre qui apporte la richesse à l'ensemble de la société des hommes concernés. La richesse ne vient pas du papier-monnaie mais du travail humain. Le travail humain a pour objectif premier de conquérir et contrôler la terre (et de repousser la mer). Mais le travail humain doit allier deux éléments : « Genügt ein Geist für tausend Hände » : le travail intellectuel de l'esprit qui sait et qui devient alors utile, et le

7 « Ikarus ! Ikarus ! / Jammer genug. » (*id.*, 9901-9902).

8 « Lass mich im dürsten Reich / Mutter mich nicht allein ! » (*id.*, 9905-9906).

travail manuel, physique des hommes, des valets (« Vom Lager auf ihr Knechte ! Mann für Mann ! » : la deuxième portion du vers a disparu dans la traduction), qui utilisent des outils pour réaliser le projet de l'esprit qui l'a pensé. On voit alors que Faust s'est libéré tout à la fois de Dieu et du Diable, et que son nouveau maître, celui qui lui dicte ses objectifs, c'est la société des hommes qu'il veut enrichir par sa pensée, pensée que les autres hommes réaliseront par leur travail. On est bien là au plus près de la révolution industrielle montante (ou de la visée de la race humaine depuis le premier jour de son existence, s'il y a eu un premier jour).

Mais Goethe va plus loin encore car Faust n'est pas damné : il est sauvé. Après la mise au tombeau (sans démembrement ou autre horreur, mais avec un mot qui sonne comme un écho au vers 11593 : « Mephistopheles : Er fällt, es ist vollbracht. » « Elle tombe, tout est accompli », écho du « Es ist vollbracht » de la *Passion selon Saint Jean*, écho à la fois divin et diabolique : c'est un nouveau Jésus qui est mort de la bouche même du Diable), Faust monte au ciel pour être jugé. Il s'agit d'un voyage au flanc d'une montagne. Il rencontre d'abord des personnages masculins qui sont appelés successivement : Pater Ecstaticus, Pater Profundus, Pater Seraphicus, trois figures paternelles, probablement la trinité chrétienne : le Père, le Fils et le Saint Esprit, qui guident les enfants vers le ciel pour y apprendre la vie éternelle. Puis intervient le Docteur Marianus qui est une allusion à Saint Anselme, Duns Scot et Bernard de Clairvaux, mais surtout, probablement, au Docteur Marianus qui intervient dans le XXXIII[ème] chant du *Paradis* de la *Divine Comédie* de Dante et qui élève dans ce poème une prière à la Vierge[9]. Et il introduit justement les femmes qui vont conclure cette deuxième partie. C'est d'abord l'entrée de Mater Gloriosa, figure maternelle qui ne peut être que la Vierge Marie. Trois pénitentes interviennent ensuite : Magna Peccatrix (tirée de *Luc* VII, 36), Mulier Samaritana (tirée de

9 « Ô vierge, mère, fille de ton fils, / humble et haute sur toute créature, / terme assigné d'un éternel dessein, / c'est grâce à toi que la nature humaine / devint si noble, que son Ouvrier / condescendit à se faire son œuvre : / en tes entrailles reflamba l'amour / dont la chaleur, dans la paix éternelle, / fit germer de la sorte cette fleur / Tu es pour nous la torche méridienne / De charité ; là-bas, chez les mortels, / Tu es la source vive d'espérance. / Si ample est ton pouvoir, ô notre Dame, / Que tout désir de grâce qui t'oublie / Comme recours, prétend voler sans ailes… » (*Paradis*, XXXIII, 1-14)

Nous noterons ici l'allusion à Euphorion et à Faust : « voler sans ailes ». Notons aussi l'expression « notre Dame » qui fait référence aux vierges romanes en majesté qui étaient systématiquement appelées « notre Dame », et donc au culte marial roman qui se développe largement à partir du VII[e] ou VIII[e] siècle avec cette représentation statuaire que je viens de noter et qui est typique de deux régions, voire originaire de ces deux régions, toutes deux volcaniques, l'Auvergne et la Catalogne. Notons également l'exergue de cette prière qui introduit une trinité un peu surprenante : « vierge, mère, fille de ton fils ». On pense à la trinité proposée par Goethe : « Jungfrau, Mutter, Königin ». On notera la circularité du troisième terme chez Dante qui renverse l'ordre normal de la filiation et fait allusion, bien sûr, à la transformation de la Vierge Marie de la simple mère de Jésus qu'elle était avant le supplice et au pied de la Croix en celle qui va intercéder entre les pécheurs et Jésus après le sacrifice. Elle n'est la Vierge Marie, Reine des Cieux, qu'après la crucifixion et la Résurrection. C'est le Christ qui donne ainsi à sa mère, par son martyre, son statut dans la religion chrétienne de Reine des Cieux.

Jean IV), et Maria Aegyptica (tirées de *Acta Sanctorum*)[10]. Trinité à nouveau, mais élargie aussitôt ou presque à une quatrième appelée Una Poenitentium et décrite par Goethe comme étant « sonst Gretchen genannt ». C'est donc Gretchen qui revient comme pénitente et plaideuse ultime pour Faust. C'est celle qui fut sauvée autrefois, à la fin de la première partie, qui vient plaider la cause de Faust :

> L'amant de ma jeunesse
> Echappé aux troubles de la vie !
> Il revient auprès de moi ![11]

Elle se propose même d'être (tout en changeant de nom dans la pièce : « Die eine Büsserin, sonst Gretchen genannt ») celle qui va l'éduquer à sa vie nouvelle :

> Permettez-moi de la guider et de l'instruire ;
> Car le nouveau jour l'éblouit encore.[12]

---

10 Ces trois saintes pécheresses qui intercèdent auprès de la Vierge pour la rédemption de Faust sont les suivantes. D'abord Marie Madeleine, pénitente qui lave les pieds du Christ dans ses larmes, les sèche avec ses cheveux, les couvre de baisers et les oint d'une huile quelconque. Et tout cela chez le Pharisien Simon qui s'en étonne, vu la réputation de la femme. Jésus lui pardonne finalement : « Tes péchés sont pardonnés... Ta foi t'a sauvée : va en paix ». Ensuite la femme samaritaine que Jésus rencontre au puits de Jacob et à laquelle il demande de l'eau. Cela amène Jésus à démontrer que son enseignement est ouvert à tous, y compris à ceux et celles que la religion juive rejette. Cet épisode permet aussi à Jésus de définir l'eau et la nourriture de Dieu : « l'eau vive... l'eau que je lui donnerai deviendra en lui source d'eau jaillissant en vie éternelle. » et « Ma nourriture est de faire la volonté de celui qui m'a envoyé et de mener son œuvre à bonne fin. » Cette Samaritaine est le symbole de l'ouverture de l'enseignement du Christ à tous les hommes et toutes les femmes, quelles que soient leurs origines. Enfin Sainte Marie l'Egyptienne est une sainte orthodoxe dont la vie est exposée par Saint Sophrone, Patriarche de Jérusalem (550-638), qui a écrit la vie des Pères du Désert. Première ironie cette sainte est racontée par Saint Zozime, un des Pères du Désert, qui n'est que le témoin et l'artisan ancillaire de la rédemption finale de Sainte Marie l'Egyptienne. On pourrait être étonné de cette troisième référence qui encadre ainsi, avec Marie Madeleine (deux Maries encadrent une femme qui n'a pas de nom ni d'ailleurs de mari, ou plutôt qui a eu cinq maris et dont le compagnon actuel n'est pas son époux, qui vit donc en concubinage, ce qui pourrait être considéré comme de la fornication), la conversion d'une Samaritaine, donc d'une non-juive. De même les deux premières sont le fait de Jésus lui-même, alors que la troisième n'a rien à voir avec Jésus et que l'histoire de cette Sainte révèle qu'elle doit tout à la Vierge Marie. Le point commun entre ces trois femmes, c'est qu'elles découvrent la nécessité d'adorer « le Père en esprit et en vérité » (l'Esprit est le principe de la nouvelle naissance, il est aussi le principe du culte nouveau, culte spirituel. Ce culte est dans la vérité parce que seul il répond à la révélation que Dieu en fait par Jésus, selon la note de la *Bible de Jérusalem*.) On doit penser à ce moment-là à l'expression de Faust : « Genügt ein Geist für tausend Hände ». On voit ainsi comment Faust par sa transformation terrestre est devenu un adepte de cette conception de la foi chrétienne qui permet de porter l'homme au-delà de ses limites, de ses péchés, et donc de lui assurer sa rédemption, une résurrection spirituelle au sens fort de ce dernier mot.

11 « Der früh Geliebte / Nicht mehr Getrübte / Er kommt zurück. » (12073-12075).

Et la Mater Gloriosa accepte de confier cette mission à Gretchen et le Doctor Marianus peut conclure :

> Que chaque sens, meilleur,
> Soit à ton service !
> Vierge, Mère, Reine,
> Déesse, reste bienveillante.[13]

On voit donc se clore cette deuxième partie sur la rédemption de Faust qui est acquise par le dépassement de la trinité masculine et paternelle, puis acceptée par la Vierge Marie, qui est une et pourtant triple, une trinité féminine cette fois, trinité de trois dimensions et rôles en une seule personne. Le terme de « Déesse » fait penser à un retour du classicisme antique que Goethe admirait tant[14].

On voit donc que Dieu n'est probablement pas mort, ni le Diable, mais que les deux ne sont plus le siège des décisions principales, qu'ils n'ont plus le pouvoir dans ce monde.

---

12 « Vergönne mir ihn zu belehren, / Noch blendet ihn der neue Tag. » (12092-12093).

13 « Werde jeder bessre Sinn / Dir zum Diesnt er bötig ; / Jungfrau, Mutter, Königin, / Göttin bleibe gnädig. ».

14 Je dois cependant citer ici une tout autre source qui amplifie encore le discours de Goethe. Dans le Royaume Norique, à la première formation de l'Etat dans le domaine autrichien, les trois Immortelles Bethen – Ambeth, Wilbeth, Borbeth – étaient respectées comme des déités nationales noriques, maternelles et sacrées. Elles étaient les donneuses de vie et de santé et elles étaient aussi considérées comme protectrices des mères et des enfants. Elles forment la triade / trinité divine comme Terre-Mère, Lune et Soleil. (Notons que la religion catholique les a christianisées en « Margaretha mit dem Wurm, Barbara mit dem Turm, Katharina mit dem Radl, des san die drei heiligen Madl », Sainte Marguerite, Sainte Barbara, Sainte Catherine, dans le folklore autrichien, Sainte Anne, Sainte Catherine et Sainte Barbara dans la tradition catholique plus standard. Notons la présence de Marguerite dans le trio autrichien, alias Gretchen, disparue dans le trio standard.) On voit donc alors que cette dernière scène qui pose trois femmes implorant la Mater Gloriosa avec l'aide de Una Poenitentum, alias « die eine Büsserin », alias Gretchen, construit un groupe de cinq personnages féminins de l'au-delà, féminisant ainsi un second chiffre fondamental du christianisme, à savoir le chiffre cinq qui représente le patriarche, Dieu. La Vierge Marie, alias Mater Gloriosa, est donc triple, Jungfrau, Mutter, Königin. On voit alors une autre translation d'un chiffre fondamental dans le christianisme, le chiffre de Salomon, l'étoile de David, ancêtre de Jésus, à savoir six, par la triple Mater Gloriosa dans le ciel, en hauteur, et les trois femmes implorantes. On pourrait encore trouver d'autres détails (sept par exemple : la création et la Semaine Sainte) pour montrer comment ainsi les chiffres « sacrés » de la foi chrétienne dominée par le sexe masculin sont féminisés. Mais je tiens ici à insister sur le genre féminin des trois termes : die Jungfrau, die Mutter, die Königin, alors que nous allons voir dans le final de cette pièce, quelques vers plus bas, que « l'éternel féminin » sera construit avec le terme « Weibliche » qui est dérivé de « das Weib » qui est de genre neutre pour la femme : régression dans l'archaïque, avant que le féminin n'existe dans la langue, vers une société humaine primitive ancienne, ou simple ironie de Goethe qui clôt sa féminisation du christianisme, qui devient salvateur par là-même et est capable de donner à Faust un avenir sanctifié, avec un terme qui nie le féminin dans le féminin ? Poser une telle question n'est pas nécessairement y répondre.

Ils ont été supplantés par la Vierge Marie, la Mater Gloriosa, la Vierge-Mère-Reine qui détient le vrai pouvoir de rédemption.

Ainsi la téléologie chrétienne domine de bout en bout cette pièce en deux parties. D'abord la signature du pacte avec le diable dès le premier instant. Ensuite le sort de Gretchen qui est condamnée à mort par les hommes au nom d'un intégrisme moral religieux. Encore parce que le dilemme de Faust est entièrement contenu dans le choix entre le diable qui propose le plaisir et Dieu qui propose la vertu, sans que ce second choix soit clairement exprimé car Faust n'a de contact qu'avec le diable. On retrouve là un choix que Haendel avait développé dans certaines des pièces que nous avons étudiées comme *The Choice of Hercules*. Enfin parce que la question de la damnation ou de la rédemption est posée comme une décision de Dieu qui peut ainsi sauver un homme qui est damné parce qu'il a signé un pacte avec le diable, le pacte devenant alors caduc. Certes le choix de Faust sur terre, dans la vie, de privilégier le travail humain, l'entreprise humaine au profit des hommes est l'argument de Dieu pour le sauver, même si ce sont des figures féminines et maternelles qui le prennent en charge et non les figures masculines et paternelles. C'est même le pardon de la victime qu'est Gretchen qui joue le plus en la faveur de Faust. On reste ici dans une téléologie chrétienne qui remet en cause l'intégrisme moral des hommes et qui reconnaît le principe de développement par le travail intellectuel allié au travail manuel, principe qui représente très directement l'émergence de la révolution industrielle, comme le fondement du bien, comme le principe moral essentiel dans cette téléologie chrétienne. On retrouve là l'une des malédictions ou imprécations de Dieu au moment de la fermeture du jardin d'Eden dans la Genèse, une imprécation qui devient une voie de perfection, un objectif fondamental de l'homme en tant qu'espèce.

Le deuxième Faust se clôt sur un chœur mystique que je cite ici dans la traduction de Jean Malaplate et que nous retrouverons plus tard en allemand avec Liszt.

> « Toute chose périssable
> Est un symbole seulement,
> L'imparfait, l'irréalisable
> Ici devient événement ;
> Ce que l'on ne pouvait décrire
> Ici s'accomplit enfin
> Et l'Eternel Féminin
> Toujours plus haut nous attire. »

Nous nous satisferons pour l'instant de cette traduction qui résume en quelques lignes ce que j'ai essayé de montrer : nous avons passé un seuil d'un monde à un autre, d'une conception du monde et de sa divinité à une autre conception de cet autre monde et de son autre divinité. Je ne pense pas que le terme « Eternel Féminin » soit la meilleure traduction de l'expression de Goethe : « Das Ewig Weibliche », mais nous y reviendrons avec Liszt et en allemand. Disons ici simplement que Goethe féminise la vision téléologique chrétienne et que l'intervention de Gretchen montre que la femme est vierge et domine cette téléologie chrétienne revue et corrigée par Goethe dans le fait même qu'elle conquiert la virginité spirituelle par, dans et au-delà de l'acte sexuel, de la sexualité, donc de sa fécondité. Il s'agit là d'un retour au principe le plus fondamental des religions anciennes, nordique, celtique ou autre, qui pose la trinité Terre-Mère, Lune et Soleil comme

le fondement vital du monde et de l'humanité. La sexualité est pure dans la mesure où l'Esprit l'habite, où elle est inspirée et purifiée par l'Esprit. La sexualité devient ainsi le principe fondamental et fondateur de l'humanité. Comme l'a dit le poète français Aragon, « la femme est l'avenir de l'homme ». Nous pourrions gloser et dire que la femme est l'avenir de l'homme du fait même que la femme est le principe archaïque et fondateur[15] du monde

Mais la carrière artistique de Faust n'est pas totalement terminée. Elle ne fait même que commencer.

En 1846, Berlioz produit *La Damnation de Faust*. Artistiquement c'est un très bel opéra. Sans vouloir analyser l'entier de la musique, nous pouvons prendre comme exemple de cette beauté les choix de voix. Faust est un ténor qui a donc la voix de la pleine force vitale de la jeunesse. Marguerite est une mezzo-soprano et ce choix fait que les deux voix sont presque identiques en amplitude, et donc ne diffèrent que par les harmoniques masculines ou féminines. Le duo de la scène XIII est alors un moment de perfection car les voix se mêlent comme si elles n'étaient qu'une et pourtant elles sont deux du fait de la différence que je viens de donner. Puis Mephisto est un baryton, Brander, cet étudiant qui représente les profondeurs jouissives de la vie, une basse et le chœur des Damnés et Démons de la fin est un ensemble de voix d'hommes fort graves. L'enfer est ainsi représenté par des voix masculines de plus en plus graves et sombres. Par contre le chœur des Esprits Célestes est composé de voix de femmes élevées, plus élevées que celle de Marguerite, exprimant ainsi le ciel et le paradis comme un univers d'élévation qui attire vers lui Marguerite en la sauvant du châtiment éternel. On pourrait aussi regarder l'utilisation très subtile parfois des instruments pour créer des atmosphères qui vont du bucolique au sentimental, du plaisir à la peur, de la crainte à l'horreur de la descente aux enfers, avec ici et là une touche de patriotique militaire.

---

15 Ces deux adjectifs sont la meilleure traduction possible du terme allemand « UR » (que l'on retrouve dans « uralt ») qui correspond au rune numéro 1 de l'alphabet runique FUTHARK ainsi défini par Harild Hauge : « The Uruz-rune is the original creative power – the primal power. In divination the rune stands for beginning, new power and increase. The rune helps to make things all right, heals illness and disputes. ». Il est aussi défini par Ralph Blum qui explore les runes Vikings comme le rune numéro 5 de cet alphabet : « Uruz : Strength, Manhood, Womanhood, A wild Ox. The rune of termination and new beginnings, drawing URUZ indicates that the life you have been living has outgrown its form. That form must die so that life energy can be released in a new birth, a new form. This is a rune of passage and, as such, part of the Cycle of Initiation... Reversed : without ears to hear and eyes to see, you may fail to take advantage of the moment. The result could well be an opportunity missed or the weakening of your position. It may seem that your own strength is being used against you... » Le poète des *Odin's Galder Songs* le définit ainsi : « Listen to my counsel, Loddfafnir / And learn my advice, / You will fare well if you follow it, / It will help you much if you heed it : / Never rise at night / Unless you need to spy / Or to ease yourself in the outhouse. / The first charm I know / Is unknown to rulers / Or any of human kind ; / Help it is named, / For help it can give / In hours of sorrow / And anguish. » Nous sommes là au plus profond de l'inspiration de Goethe qui définitivement remonte dans les « mythologies » les plus originelles de l'humanité.

Mais l'essentiel se trouve dans les transformations que Berlioz fait subir à la première partie du *Faust* de Goethe. Il ne retient que l'histoire amoureuse, la séduction de Marguerite par Faust, et il en fait un acte surnaturel : pas de bijoux et autres cadeaux, rien qu'une vision partagée, un charme diabolique. On pense un peu à Puck du *Songe d'une nuit d'été*. Mais le tragique de Goethe disparaît au profit d'un dramatique qui tend à être plutôt mélodramatique. Pour Berlioz, il est impossible d'accepter la mise à mort de Marguerite par les hommes pour le simple crime de « fornication ». Dans la morale française d'après la Révolution, morale qu'on appelle souvent bourgeoise alors qu'elle est typiquement française et déchristianisée, Marguerite ne peut être exécutée que pour un crime réel qui met en cause la mort d'une personne. Marguerite utilise un somnifère donné par Faust pour faciliter leurs nuits d'amour en endormant la mère de Marguerite, comme l'arme du crime. Un crime non voulu. Marguerite, en attendant son amant qui ne vient plus, abuse un peu de ce somnifère et sa mère en meurt. Elle est donc une « parricide » selon le terme de Faust, une matricide en français moderne. La téléologie chrétienne est donc remplacée par la téléologie sociale du Code Napoléon. Il y a, à ce niveau, un total effacement de la dimension chrétienne.

Mais Berlioz va un peu plus loin dans la distorsion. Faust ne signe le pacte avec le diable que quand Mephisto lui annonce la mort prochaine de Marguerite. Faust veut la rejoindre et la sauver et Mephisto le fait signer sur une promesse de pouvoir faire cela. Mais sa signature déclenche sa descente aux enfers, sa damnation, qui est bien sûr le moment important de ce drame. On voit comment l'élément d'amour est central. Faust signe le pacte pour sauver Marguerite. C'est donc son amour pour Marguerite qui l'emporte totalement sur sa raison. Mais, plus encore, Marguerite est sauvée avec des arguments qui vont dans le même sens :

ESPRITS CÉLESTES
« Elle a beaucoup aimé, Seigneur !
[...]
Remonte au ciel, âme naïve
Que l'amour égara ;
Viens revêtir la beauté primitive
Qu'une erreur altéra.
Viens, les vierges divines,
Tes sœurs les Séraphines,
Sauront tarir les pleurs
Que t'arrachent encore
Les terrestres douleurs.
Conserve l'espérance
Et souris au bonheur. »

Ce n'est donc pas la femme qui est coupable. Elle n'a pas été la tentatrice. Elle n'a pas pactisé avec le serpent. L'amour est naturel et beau, même s'il peut égarer certaines personnes. Le mal échoit à Faust qui a été le tentateur et a pactisé avec le diable. On a ainsi une réécriture de la Genèse, de la chute d'Adam et Eve, à l'envers. On a renversé la téléologie chrétienne de cette Genèse. Nous avons vu que Goethe en faisait autant, mais à la fois pour Marguerite et pour Faust, sur la base de l'application de la malédiction de Dieu

aux hommes au moment de la chute. Ici Berlioz nie la chute, excuse la femme, condamne l'homme, et encore s'agit-il d'une condamnation qui vient de l'amour qui l'aveugle au dernier moment quant aux intentions de Méphisto. On est bien dans une téléologie déchristianisée. Un crime commis par amour n'est pas un crime, sinon probablement pour les hommes, mais pas pour Dieu. En fait, cette fin semble plaider pour les circonstances atténuantes que l'amour apporte dans le crime d'une femme, mais pas d'un homme. Plus encore, l'amour pour l'homme est le plus sûr moyen de se damner. Et c'est cet élément qui est le plus bourgeois de tous : l'homme ne doit pas céder à l'amour, l'homme doit en rester à la satisfaction de son désir, l'homme doit rester au-dessus de la mêlée des sentiments, etc. On voit clairement que cette vision, même si elle fait référence à Dieu pour la femme et au diable pour l'homme, est entièrement informée par une vision, d'ailleurs sexiste, de l'amour, des rapports entre les deux sexes. L'amour est d'ordre privé et ne relève pas de la justice des hommes, mais l'amour est aussi un piège pour les femmes qui en sont égarées, et un piège pour les hommes qui en sont damnés.

Il est bon alors de passer à Liszt et sa *Faust Symphonie* de 1854. La musique est d'une extraordinaire subtilité et flexibilité, mais je n'insisterai pas sur cette musique. Ce qui m'intéresse, c'est le final qui reprend le Chorus Mysticus de clôture de la deuxième partie du *Faust* de Goethe. Il est temps de la citer en allemand et de l'analyser dans sa langue originelle, surtout que ce texte est amplifié par la musique qu'il sous-tend de bout en bout.

« Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis ;
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereignis ;
Das Unbeschreibliche
Hier wird's getan.
Das Ewig Weibliche
Zieht uns hinan. »

Nous avons ici une richesse musicale dans la langue qui fonde le sens lui-même.

Trois des quatre rimes sont féminines (avant-dernière syllabe accentuée), avec deux rimes utilisées deux fois chacune mais dont la deuxième syllabe inaccentuée est commune et donc utilisée quatre fois, en alternance avec deux rimes utilisées deux fois chacune, la première féminine et la seconde masculine. On a donc la structure au niveau des rimes :

A-B / C / A-B / C / D-B / E (masculine) / D-B / E (masculine)

On a donc une savante construction de rimes alternées qui se superposent et construisent une structure quadruple qui rappelle les quatre femmes du final : Mater Gloriosa, qui ne parle pas ; Magna Peccatrix ; Mulier Samaritana ; Maria Aegyptica. Cette structure quadruple rappelle aussi les quatre pénitentes qui parlent dans le final : Magna Peccatrix, Mulier Samaritana ; Maria Aegyptica et Una Poenitentium (Gretchen). Quatre femmes qui plaident la cause de Faust à la Mater Gloriosa, la rédemptrice des femmes. On arrive ainsi à cinq femmes, comme dans la structure rimique quadruple on a cinq éléments :

notons que le cinquième (deuxième syllabe de B) est la partie féminine des deux rimes construites sur / äng / et / eib /.

Mais la rime masculine, qui clôt le texte, rappelle une autre situation : le Christ en croix, ce qui fait un parallèle entre Faust et le Christ. Au pied de la croix, il y avait « Marie de Magdala, Marie, mère de Jacques et de Joseph, et la mère des fils de Zébédée » (Matthieu, 27 : 56), « Marie de Magdala, Marie mère de Jacques le petit et de Joset, et Salomé » (Marc, 17 : 40), « les femmes qui l'accompagnaient depuis la Galilée » (Luc, 23 : 49), « sa mère et la sœur de sa mère, Marie, femme de Clopas, et Marie de Magdala » (Jean, 19 : 25). Trois femmes, avec une ambiguïté dans Jean qui peut en faire compter quatre. Si nous retenons le nombre de trois, ce qui semble raisonnable, la quatrième personne est donc Jésus lui-même (notons que Jean est présent au pied de la croix dans Saint Jean, donc quatre personnes, dont un homme, au pied de la croix, et Jésus est donc le cinquième), et la rime masculine va dans ce sens. Ceci renforce encore le parallèle entre Faust et Jésus. Notons que ce point final des rimes sur une rime masculine pourrait être vu comme la dominance masculine en dernière analyse, comme l'homme devant utiliser le principe féminin pour dominer le monde et la vie.

Cependant, il faut aussi considérer les allitérations de début de vers. La structure est tout aussi intéressante et couvre les vers 3 à 7.

X-Y / Z / X-Y / Z / X

Alternance certes, mais l'élément X, élément ternaire, qui ouvre et clôt, embrasse le tout. Cet élément est / das / et exprime le neutre, le neutre qui vient de / das Weib / employé sous sa forme adjectivale / weibliche / et qui est la référence à la femme. L'élément Z est double et exprime une transformation, un avenir, même dans le deuxième cas où il porte un passif qui est la rime masculine. Le sens global est que le monde se transforme et que c'est l'élément féminin (exprimé par le sens des mots mais neutre en référence lexicale) qui gouverne cette transformation. Le ternarisme de ces débuts de vers rappelle le ternarisme des patriarches dans la pièce : Pater Ecstaticus, Pater Profundus, Pater Seraphicus, venus avant les femmes, comme ces débuts de vers viennent avant les rimes. On a donc ici un condensé du sens de la fin de cette deuxième partie de *Faust*. C'est l'élément féminin rédempteur qui permet au passé, à l'irréalisable, à l'inexprimable de prendre corps, de devenir, d'être. Cet élément féminin éternel vient de la nuit des temps, donc du neutre originel qu'il transforme en une réalité qui s'exprime dans la rime masculine de / getan-hinan / qui d'ailleurs ne peut que nous faire penser à / Mann /. Et pourtant / hinan / est un élément dynamique qui part d'un point ancien et s'ouvre sur l'extérieur, le futur.

C'est là que l'on saisit l'immense ouverture que ce final impose à la culture anti-femme ancienne. La femme transforme le monde. C'est une idée profondément romantique et on comprend pourquoi *Faust* a eu une telle influence, encore aujourd'hui. Cette vision féminine renforce la vision sociale industrieuse de Goethe. La musique de Liszt est la mise en perspective et en dynamique de cet idéal de fusion des sexes, des hommes, fusion aussi portée par le neutre dont j'ai parlé. Le final de Liszt est comme l'exutoire de l'énergie humaine la plus profonde qui monte de l'enfer de l'âme, de l'esprit, de la conscience. Mais cette musique perd alors toute dimension religieuse, ou même sacrée au sens de liée à la religion. Elle devient une musique du spirituel, de la spiritualité. Elle exprime l'émergence d'un spirituel qui ne soit plus lié à la religion, mais là seulement aux deux principes

fondamentaux de l'humanité, le principe féminin et le principe masculin, le principe de l'ancien qui sert de point de départ et le principe de l'avenir qui est la direction de l'avancée humaine, le principe de ressourcement dans l'ancien et de créativité pour l'avenir.

Mais *Faust* va inspirer un autre opéra par Gounod en 1859. Ce *Faust* de Gounod va dans le même sens que *La Damnation de Faust*, mais en accentuant encore le caractère festif de l'expérience de Faust et mélodramatique de l'ensemble. La distorsion essentielle pour faire entrer la mort de Marguerite dans le cadre du Code Napoléonien est de transformer Marguerite en criminelle, et là, on tombe dans le sordide : elle tue son propre enfant nouveau-né. On a franchi une étape de plus dans la déchristianisation de la tragédie en faisant de Marguerite une infanticide volontaire et sans circonstances atténuantes. A ce moment-là, elle ne peut plus faire qu'horreur. Mais la structure de la pièce est mieux conservée et donc Faust tente de sauver Marguerite de la mort et échoue car elle est enfermée dans ce qui apparaît comme une folie absolue, sans la moindre conscience. Le final qui sauve Marguerite, du moins son âme, est absolument artificiel et inexpliqué, c'est un *deus ex machina* chrétien qui n'a plus de sens en soi, qui est même presque comme un miracle un peu ridicule, comme si on pouvait être sauvé de son crime par l'enchantement du Saint Esprit :

> CHŒUR DES ANGES
> « Sauvée ! Christ est ressuscité !
> Christ vient de renaître !
> Christ est ressuscité ! »

D'autant plus artificiel, et même un peu risible, car cela établit un parallèle entre l'infanticide Marguerite et le Christ lui-même, un parallèle entre l'âme sauvée de Marguerite et la résurrection du Christ. L'excès de ces trois derniers vers rend ce *deus ex machina* totalement kitsch, pour ne pas dire rococo. La référence au Christ se tue elle-même.

Et c'est à ce moment-là que l'on voit Dieu mourir.

Jacques COURLARDEAU
Université de Paris IX Dauphine

LE MARIVAUX DE CLAUDEL

Claudel, dans ses *Mémoires Improvisés,* déclare avoir été « impressionné par Marivaux [...], au point de vue de la composition [...], par la composition volontaire et géométrique des ensembles ». Michel Lioure rappelle à ce propos le goût de Claudel pour les « compositions [...] que nous fournissent les mathématiques et la géométrie ».[1]

Michel Lioure cite alors le commentaire éclairé de Jean Rousset sur le « mécanisme de symétries » des pièces de Marivaux. Or le souvenir de Marivaux fit encore écrire à Claudel : « La langue française n'obéit qu'à ceux qui la violentent (Marivaux)[2] ». L'usage de ce verbe pourrait se mettre en rapport avec le rôle de la violence dualiste, qui prend l'air des échanges amoureux dans les comédies de Marivaux. Ces dernières ont, d'ailleurs, en commun avec les pièces de Claudel une remarquable adhérence de la forme et du contenu, - lequel peut se définir comme réflexion philosophique sur le problème de la réalité.

Antoine Spacagna désigne, en effet, la tension du Oui et du Non comme « le principe de la structure des pièces de Marivaux »[3], qui aurait donc été une sorte de modèle, pour les efforts du poète-architecte Claudel. La perfection de la structure de *L'Echange* (1ère version) – vaste système d'échos distribués sur toute l'étendue de la pièce [4]- se renouvelle dans le *Pain dur* avec une participation originale en 2+1 actes, induite par le parricide, qui survient vers la fin de l'acte II, et par le changement de décor quand commence l'acte III où Lûmir, jusque-là vêtue en homme, apparaît en *« costume de femme »* (présentation de la scène I). Cette partition même peut se voir comme un effet d'harmonie imitative, intéressant le mythe de l'unité rompue qui se réfléchit avec une acuité particulière dans ce drame de Claudel, où les « personnages concertants »[5] s'apparentent à ceux de l'*Echange*, réunis dans un « concert » (c'est l'expression de Lechy) qui révèle les aspirations musicales du dramaturge.

Ce soin de la forme est l'objet des aveux de Claudel, sur l'« harmonie du vaste ensemble » auquel donnent forme les ressources lyriques de son imagination. L'artiste, disait Claudel à propos de *Pain dur*, est l'« homme [...] *juste* » (au sens musical de la note juste[6]. Cette philosophie de l'art, à propos d'un drame qui recèle une allusion aux « marivaudages », n'est pas éloignée de la « juste mesure » ou de la « justesse de vue »[7] de l'éthique de Marivaux, une justesse qui se verrait réfléchie dans l'architecture de ses comédies.

Quoi qu'il en soit, dans la dernière scène de l'acte II, cette réplique de Louis, le fils de Turelure, juste après la tentative de meurtre commis sur son propre père : « Oui je n'aime pas les marivaudages », cristallise les contradictions que Louis partage d'ailleurs

1 Michel Lioure, *L'Esthétique dramatique de Paul Claudel,* Armand Colin, 1971, p. 602.
2 Claudel, *Journal* I, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 575.
3 Antoine Scapagna, *Entre le Oui et le Non : Essai sur la Structure profonde du théâtre de Marivaux,* Berne : Lang, 1978.
4 Voir M. Arouimi, « Le Trictrac musical de Claudel », *Claudel Studies* XX, 1&2, 1993, pp. 45-62.
5 Conférence donnée en 1919 : Claudel, *Théâtre II, Bibliothèque de la Pleiade,* 1983, p. 1441.
6 Claudel, *Théâtre II, op. cit.*, p. 1440.
7 Marivaux, *Journaux,* Classiques Garnier, 1988, p. 501.

avec les autres personnages dont les paroles et les actions sont dignes de ce que Marivaux, dans l'*Indigent philosophe*, nomme « l'esprit de contradiction »[8] - celui qui génère le sentiment amoureux, nourri de tout ce qui s'oppose à lui, mais encore celui qui fait renoncer les nations à leur liberté : deux effets auxquels correspondent, à quelques nuances près, les données majeures de l'action du *Pain dur*. Cette déclaration de Louis, qui répond à la question de sa complice Lûmir : « Tu as tiré les deux coups à la fois ? », peut d'ailleurs s'entendre comme un écho altéré d'une réplique de son père, qu'il n'a pourtant pas entendue et qui s'est située dans la dernière scène de l'acte I (en symétrie de l'allusion aux marivaudages) : « J'ai horreur des scènes et des violences ! Il n'y a rien de plus dangereux pour moi [...] Je suis vieux et je n'aime pas les violences. » (p. 440) Le relais des deux répliques suggère l'assimilation, si préoccupante pour Michel Deguy, des marivaudages et de la violence.

En effet, l'image de Marivaux forgée par des lectures trop superficielles ne correspond pas au Marivaux auquel Michel Deguy a rendu hommage[9] : le dramaturge philosophe qui nous renseigne dans ses comédies sur les mécanismes universels de la violence. Ces exclamations de Turelure sont suspectes, quand lui-même est à la source des violences qu'engendre son comportement. Ses propos (soulignés par Jacques Petit[10]) et sa claudication le signalent comme l'incarnation majeure de la contradiction, réactive à divers moments (et à divers degrés) par tous les personnages. La différence de ces derniers est illusoire, comme le suggère superficiellement le système d'échos dessinés par les répliques.

C'est aussi un aspect de la technique de Marivaux, signalée par Michel Deguy. Entre Turelure et ses partenaires, les effets de miroir se multiplient au gré de menus détails du dialogue, vérifiant au moins la « ressemblance », abruptement constatée, du père Turelure et de son fils.

Le caractère illusoire des différences individuelles, qui s'accentue avec les tensions d'une société en crise, semble « interprété » par ces similitudes où s'exerce la malice de l'écriture de Claudel. Cette abolition des différences trouve d'ailleurs une expression préoccupante dans les souvenirs des écrits de Rimbaud[11], distribués dans la bouche des personnages les plus opposés. (Les citations à peine altérées de *Délires I*, placées dans la bouche de Lûmir, aussi bien que cette formule dans la première réplique de Turelure : « Ce monastère va devenir une papeterie », qui évoque la fameuse vision de *Délires II* : « je voyais [...] une mosquée à la place d'une usine ».[12]) Mais les intentions de Claudel, qui disait à propos des bouches des personnages du *Pain dur* qu'elles s'activent pour se « dévorer réciproquement »[13], rejoignent celles de Marivaux, qui s'insurge contre la coutume – des littéraires, certes – de « se ruiner réciproquement dans l'esprit du public »[14].

Ce rapprochement n'est pas fondé sur une vaine similitude du vocabulaire. On peut en effet reconnaître dans les comédies de Marivaux un reflet de ses propres opinions, exprimées dans les *journaux*, sur la nature humaine, enfermée dans l'enfer de l'imitation réciproque et de l'orgueil, qui génère tous les conflits. Dans divers passages des *journaux*,

8 Marivaux, *Journaux, op. cit.* p. 322.
9 Michel Deguy, *Marivaux : La Machine matrimoniale*, Gallimard (Tel), 1986.
10 Jacques Petit, *« Le Pain dur » de Paul Claudel*, Les Belles Lettres, 1975, p. 23.
11 Voir : Jean-Claude Morisot, *Claudel et Rimbaud*, Paris : Minard, 1976.
12 Arthur Rimbaud, *Œuvres*, Classique Garnier, 1993, p. 230.
13 Article paru en 1949 dans *Opéra (Théâtre II*, p. 1444).
14 Dans *Le spectateur français (journaux, op. cit.*, p. 140).

les méfaits de l'imitation, dans le domaine littéraire comme dans celui des comportements sociaux, suggèrent l'élargissement de la citation précédente, à laquelle correspondraient bien les intentions de Claudel écrivant *le Pain dur*. Même les comédies les plus « légères » de Marivaux peuvent se lire comme une mise en scène ludique de la conflictualité inter-humaine, principal objet de sa réflexion philosophique. Les caprices de l'amour auraient une valeur métaphorique, ou du moins révélatrice, eu égard à l'instabilité d'une société en crise, dont les revirements (pas seulement sentimentaux) d'un Turelure sont l'exemple.

La tentation est grande d'interpréter la rigueur « mathématique » de la construction dramatique, régie par le principe de la symétrie, comme une manière de traduire cette réciprocité violente. C'est le dilemme spirituel affronté par Rimbaud, Nerval ou Melville, un dilemme dont Claudel a refusé les solutions négatives, en donnant à son travail les justifications religieuses que l'on sait. – Même si le Christ déposé sur la scène du *Pain dur* apparaît comme un constat qui dépasserait le cadre des intentions des personnages de ce drame.

Or Sichel, qui se présente ainsi : « Je suis sa teneuse de livres » (I, I, 427), évoque le pourvoyeur en livres qui, dans une pièce de Marivaux : *La seconde Surprise de* l'amour, tient un rôle obscur auprès de la Marquise qu'il fournit en livres, avant d'être évincé par le Chevalier, auquel se substituerait donc Lûmir, convoitée par le vieux Turelure. Il s'agit de la première comédie signée de Marivaux, qui aurait une place privilégiée dans son œuvre, au moins pour les failles qui parcourent l'image reçue de l'amour, qui prend dans cette comédie ses couleurs les plus dualistes. Cette comédie présente d'ailleurs une pureté de lignes où le « mécanisme de symétries » dont parlait Jean Rousset atteint son point optimal.

Bouc émissaire, Hortensius l'est tout autant que Sichel. Le simple nom d'Hortensius évoque le jardin – autre sol – où se déroule l'action de la comédie : un espace intermédiaire, dont les connotations sacrificielles sont partagées, indépendamment de tout rapport d'influence, par le « cimetière des moines », sinistre avantage d'un domaine vendu par Turelure, où commencent des travaux. – Une rénovation tout aussi sacrificielle que le renouveau amoureux (avec les abandons qu'il implique) dont ce jardin est le théâtre. L'amour dans cette comédie de Marivaux est, en effet, le nom donné à une volonté de prédation réciproque, animé par un orgueil (« gloire sotte ») dont on peut douter qu'il soit vraiment surmonté à la fin de la comédie.

Si Sichel évoque elle-même Abraham dans une réplique de la première scène : « l'inverse de la bénédiction d'Abraham », cette inversion semble être anticipée dans la comédie de Marivaux, où le mythe d'Abraham lui-même prend une forme inédite : le drame de l'invisible Angélique, première maîtresse du Chevalier, que les « persécutions » de son père ont poussée dans un couvent, autre cimetière dont elle ne sortira plus. Et ce drame est en fait partagé par la Marquise, son innocente rivale qui, dans l'acte III (scène 12), déclare à Lisette : « on me persécute [...] tu me persécutes aussi »[15].

Le thème sacrificiel s'amplifie chez Claudel, servi par des jeux de mots non moins suggestifs, eu égard à la confusion des antagonistes, que ces persécutions qui rassemblent des rivales qui ne se fréquentent pas. Dans la scène III de l'acte I du *Pain dur*, divers jeux

15 Marivaux, *La Surprise de l'amour*, Le Livre de Poche, 1991, pp. 182-183.

de mots concourent à l'évocation du mythe du veau d'or : lorsque Turelure dépeint le règne sur la France, comparé à une monture : « La France [...] ça aime sentir son maître ! [...] c'est pas un veau. / Mais ce gros Louis qu'elle avait sur le dos, [...] tombait par terre »... Turelure parle ici à Lûmir, qui a pris la place de Sichel. Vers la fin de cette scène, les mots que chantonne Turelure à Lûmir : « mon petit morceau de beurre en or » confirment l'idée du « veau » (plutôt que la vache) d'or.

Sichel, dans la scène I, a d'ailleurs cet aveu : « Mais nous juifs, il n'y a pas un petit bout de terre aussi large qu'une pièce d'or / Sur laquelle nous puissions mettre le pied »... Sichel, dans cette scène, dialogue avec Lûmir qui lui parle de Louis. D'où le « gros (roi) Louis » assimilé à un veau (d'or ?), d'après la correspondance de ces deux passages où l'incertitude du sol, éprouvée par Sichel, devient celle du roi Louis, mal assis sur la France qu'il ne parvient pas à « tenir [...] entre les jambes ».

L'effet de miroir induit dans la *Seconde Surprise* par l'usage du verbe « persécuter » est bien pâle auprès de ceux qui rassemblent les protagonistes de cette comédie. Ces effets résultent d'un jeu fascinant (autre violence) sur les mots, dont Claudel ne partage pas que l'esprit. Il semble, en effet, que le dramaturge ait repris à Marivaux, dans le même esprit ludique, maints termes dont s'amusait l'auteur de *La Seconde Surprise.*

La manière dont Turelure parle de son épouse morte évoque, en effet, le sort de la mystérieuse Angélique, qui n'apparaît jamais sur la scène de *La Seconde Surprise*, mais encore celui de la Marquise, jeune veuve. Voici comment Turelure parle de sa défunte épouse : « Ah, c'était une sainte, Dieu ait son âme ! [...] Ah, nous fûmes des époux bien accordés pendant tout le temps de notre mariage. / Trop court, hélas ! Onze mois en tout, dont neuf séparés ». (I, III, p. 436). Si la première citation évoque Angélique, la seconde semble faire écho aux souvenirs matrimoniaux de la Marquise : « après deux ans de l'amour le plus tendre, épouser ce que l'on aime, [...] et le perdre un mois après » (I, I, p. 116). Mais ces propos de Turelure évoquent aussi bien le destin d'Angélique, dont parle le Chevalier dans la scène VII du même acte : « elle s'était retirée depuis huit mois pour se soustraire au mariage où son père voulait la contraindre [...] et elle s'est liée par des nœuds qu'elle ne peut plus rompre ; il y a deux mois que la chose est faite. ». (p. 127). Par un amusant paradoxe, ces deux mois de séparation mondaine équivalent aux deux mois de bonheur partagé de Turelure (9-2 mois).

Claudel aurait donc parfaitement compris l'effet de miroir qui rapproche la Marquise et Angélique. Or, les « deux ans de l'amour le plus tendre », regrettés par la Marquise, trouvent un reflet diabolique dans les sentiments de Sichel à l'égard de Turelure : « Voici deux ans que je n'ai pas autre chose à faire que de le regarder. Il a peur, peur de la mort. » (I, I, p. 427). Les sentiments de la Marquise pour son premier mari sont rendus suspects par le personnage du Chevalier, le grand ami de son mari, pour qui elle éprouve une « amitié » d'une incomparable intensité. Et les sentiments éprouvés par le Chevalier pour la Marquise semblent devoir beaucoup à la présence de cet ami, vérifiant ainsi le schéma élémentaire de la théorie girardienne. Mais ce sont les fondements de cette théorie (le rôle du père contradicteur) qui sont préfigurés dans le drame de Claudel.

Les propos suivants de Turelure : « Quelle douceur toujours dans ses manières. / Et quel mépris dans ses yeux quand elle consentait à me voir ! » évoquent l'attitude contradictoire de la Marquise, dont les yeux « battus » ont pourtant « l'œillade assassine ». Ces remarques de Lisette en I, I, trouvent une sorte d'écho chez Claudel en I, I, avec les yeux de Lûmir que regarde Turelure : « ils sont fixes et tranquilles [...] Mais [...]

noircissent et se changent en furie » (426)... Cette colère n'est pas étrangère à ce passage de Marivaux ou fleurit un vocabulaire belliqueux : autant de métaphores convenues, dont le sens violent serait à prendre au sérieux.

Dans le même passage où Turelure évoque sa femme, l'insistance du titre que lui donne Lûmir : « Monsieur le Comte » a des résonances dix-huitiémistes ; et la question de Turelure : « Où en étais-je ? Ah, oui, ma femme » serait un écho à la question similaire qui, dans la bouche de la Marquise, prend peu à peu, au fil des occurrences parfois placées dans la bouche des serviteurs, le sens de l'aveu d'un égarement spirituel dont le caractère tragique éclate dans l'acte III. « Où en suis-je donc, si le Chevalier n'est point jaloux » se demande la Marquise qui perd le fil de ses propos dans la scène 7 de l'acte II (p. 156), et qui capitule en compagnie de Lisette dont elle imite les propos, dans la scène 12 de l'acte III : « je ne sais plus où j'en suis, [...] je me meurs ! » (p.183). La question de Turelure, suivie par les mots : « Ah, oui, ma femme. [...] la seule, car Sichel, c'est pas vrai » exprime un partage amoureux fort cruel, et peut s'entendre comme la résultante littérale de celles de la Marquise, horripilée par le Chevalier dont elle est amoureuse.

Turelure, quelques vers avant la question citée plus haut, emploie deux fois le mot « comédie » : « C'est une comédie où on n'a qu'à jouer son rôle [...] quand on connaît les planches. / Mais il y a autre chose à faire qu'à jouer la comédie ! » Puis il fait cette comparaison : « C'est comme la France quand elle se jetait sur Versailles »... Mieux que le simple nom de Versailles, cette allusion à la révolution française semble honorer le pouvoir anticipateur de cette comédie de Marivaux, hantée par des fantasmes d'égorgement qui se prononcent dès la première scène, avec la Marquise à son miroir, entre les mains de Lisette, et qui s'énoncent dans une réplique de Lubin, dont l'identification à son aristocratique maître justifie ces mots : « Ma foi, Angélique me coupe la gorge. » (I, 12, p. 138). Cette réplique éclaire, en effet, diverses postures ou déclarations véhiculant ces fantasmes, qui peuvent se voir comme une géniale prémonition de la Révolution.

Le thème révolutionnaire se retrouve dans *le Pain dur*, toujours à propos de la femme de Turelure : « Elle était meilleure que moi, ce n'est pas une raison pour me mépriser. / Ces gens qui ne savent que mépriser, à quoi cela sert-il ? Le mépris est le masque des faibles. / Un homme fort ne méprise rien. Il a usage de tout. » Le ton de la dernière phrase, joint au renversement des valeurs qu'elle exprime, peut évoquer (en II, 6) le rapport identificatoire des serviteurs et des maîtres chez Marivaux, et plus précisément la position de ce dernier vis-à-vis du peuple, dont il comprend les misères et dont il dénonce l'« esprit d'emprunt » et les penchants mimétiques, dans divers textes dont Paul Gadagne a extrait des citations fort parlantes, regroupées dans son *Marivaux*[16].

Certains passages de *La seconde Surprise* marquent la limite de cette identification du serviteur au maître. Les déclarations à double entente de Lubin révèlent le désir sans doute inconscient d'un rapport sexuel avec la Marquise, aimée de son maître. Les propos trop verts du répugnant Turelure entretenant la « petite rusée » qu'est Lûmir ne sont pas moins révélateurs que l'emploi du mot « bagatelle », dans une réplique où Lubin se substitue à son maître absent, attendu par la Marquise : « Oui, Madame ; et j'aurai aussi pour moi une petite bagatelle à vous proposer, [...] comme cela se doit. » La réponse : « je

16 Paul Gadagne, *Marivaux*, Paris : Seuil (Ecrivains de Toujours), 1987, pp. 125-155, et p. 134 pour la vision du peuple, qui « est presque toujours un singe ».

te rendrai service, si je puis » (II, 3, p. 146) trahit une connivence suspecte, à laquelle équivaut dans *le Pain dur* le sordide marchandage que s'imposent tous les personnages.

« Quand un homme nous refuse ce qu'il nous doit, Il dénonce tous nos traités avec lui, nous sommes en état de guerre. [...] le Comte [...] est terrible [...] et tous ses domestiques le haïssent. » Cette réplique de Turelure en I, I, (427) pourrait éclairer le sens profond des répliques de Lisette en I, I, empreints d'une violence qui n'habite pas vraiment la conscience des personnages, mais qui hante le texte placé dans leur bouche.

Il existe de frappantes similitudes entre les jeux de mots des deux dramaturges. Certains de ces jeux de mots, qui mesurent l'espace entier d'un acte chez Claudel, renouvellent les jeux similaires, disposés de même chez Marivaux.

Passons sur les répétitions immédiates qui sont, comme dans *La Seconde Surprise,* la marque textuelle minimale du Double dans le texte de ce drame. Dans la scène III du premier acte, la déclaration de Turelure quand Sichel s'éloigne : « Adieu, chère amie ! – Adieu, charogne, puisses-tu crever ! » peut évoquer, indépendamment de toute réminiscence ponctuelle, la tension de l'adieu de Lubin, au milieu de la scène III du premier acte de *La Seconde Surprise* : « Adieu, adieu » et du « Bonjour l'ami » de Lisette qui en partage narquoisement le sens, à la fin de cette scène.

Au début de la scène II du premier acte du *Pain dur*, Sichel évoque « le coup d'hier soir : les faibles et les fortes du mort ». Il s'agit du whist et de ses principes. Les « faibles et les fortes » semblent désigner les partenaires féminines, à propos desquelles Turelure observe alors : « me voici bien encadré par ces deux fines joueuses. » Or, cette fois dans la scène V, la dernière de cet acte, Sichel elle-même est victime d'un « coup bien sensible pour moi » (sa carrière d'artiste, brisée par Turelure). Cette symétrie peut rappeler le jeu verbal de Marivaux sur les mots « coup » et « glace » repris avec une altération du sens qui en contourne, non sans hypocrisie, la signification la plus morbide. Dans la première scène, la prière oppressante de Lisette : « vous refusez le miroir, un miroir [...]. Cela serait sérieux, pour le coup. [...] De grâce, un petit coup d'œil sur la glace, je vous prie » trouve un écho favorisant l'autre sens du mot « glace » dans une réplique de la scène II du même acte, où Lisette brosse le portrait de Chevalier dont les paroles « ont un poison froid qui glace l'âme » (137).

Dans le passage de Claudel, la répétition du mot « jouer », à propos du whist, serait l'indice du jeu verbal, si proche de celui de Marivaux. « Jouez votre jeu, je joue le mien, j'ai mes atouts aussi, » déclare Sichel à la fin de la scène I. Alors la Sichel musicienne s'impose comme le porte-parole de Claudel, lorsqu'elle semble exprimer dans cette réplique le rapport égalitaire qu'il entretient avec son modèle Marivaux...

Même si Claudel ne doit pas à Marivaux le choix de certains mots, Turelure, en déclarant aux « deux fines joueuses » : « vous m'avez bien battu (au whist) et ramené tout roulant », évoque la Marquise assise malgré elle à son miroir, inquiète de l'état de ses yeux : « on ne peut les avoir plus battus. » Et Lisette : « Oui, battus : (mais) que l'ennemi vienne, il y verra beau jeu. » A la fin de l'acte II, la vision de Turelure abattu pourrait donner son vrai sens au rapport de Lisette et de sa maîtresse, dont elle ravit subrepticement la volonté et les pouvoirs.

Enfin, dans la scène V de l'acte I, une réplique de Sichel : « L'âge rend les gens imbéciles » et la réponse de Turelure : « Une certaine imbécillité n'est pas inutile à l'agrément de l'existence » (44) ont un potentiel métaphorique, plus sensible dans la scène 6 de l'acte II de *La Seconde Surprise*. L'usage du mot « imbécile », dans la bouche de la

Marquise : la réplique 16, et dans celle de Lubin, visé par cette insulte : réplique 22, souligne la symétrie du bâti de cette scène de 41 répliques. L'étymologie du mot « imbécile » explique cette faveur, qui intéresse le problème de l'harmonie des formes textuelles, objet d'une impalpable ironie.

Cette question des formes est d'ailleurs l'objet d'une métaphore architecturale et musicale, arc-boutée sur les scènes II et V de l'acte I du *Pain dur*. Cette réplique de Turelure parlant avec Sichel : « j'ai eu la bêtise de faire réparer la toiture, il y a deux ans, mais tout est à l'abandon » (428) trouve un écho dans son aveu concernant ses « torts » envers Sichel dont il a « brisé » (la) carrière d'artiste. [...] Le meilleur moyen pour moi de les reconnaître est de ne pas essayer de les réparer. » (44).

Rien ne coïncide chez Marivaux avec ce relais lexical, mais l'usage du verbe « réparer », appliqué au toit et aux « torts », nous vaut un relais textuel qui unit ce toit et la carrière brisée d'une teneuse de livres. Il s'agit sans doute d'une métaphore dépréciative de la technique littéraire (assimilée à celle du charpentier ?[17] où se transcende la contradiction signifiée par cette réparation inutile et la carrière brisée de la musicienne. Les valeurs sacrificielles de cette métaphore étagée se retrouvent chez Marivaux, dans le sort réservé au livresque Hortensius, dont Lubin écorche le nom : « Monsieur le docteur Hortus » (I, 14, p. 140). Voilà nommé le jardin – le lieu de tous les sacrifices, où se croisent et se heurtent les volontés qui, comme semble le suggérer Michel Deguy, incarnent la technique littéraire où se poétise un conflit de double généralisé, fatal à Hortensius. Les paroles de la Marquise renvoyant ce dernier pour satisfaire la jalousie du Chevalier : « il faut le renvoyer, voilà toute la façon qu'il faut y faire » (II, 9, p. 168), de même que l'emploi récurrent du verbe « déplaire », notamment à propos d'Hortensius, semblent trouver un écho dans une déclaration de Turelure qui exprime ainsi à sa « teneuses de livres » juive la lassitude amoureuse qu'il éprouve à son égard : « Regardez ces piles de livres dont je ne peux parvenir à me débarrasser. » (I, II, p. 428). Cette phrase fait d'ailleurs suite à l'évocation de la toiture réparée dont elle souligne le sens sacrificiel, non sans suggérer le lien, comme dans les remarques déjà citées (note 17) sur les « édifices typographiques italiens », entre le bâti littéraire et l'architecture.

Claudel, qui semble en cela suivre les intuitions de Marivaux, précise le sens et les enjeux de cette énigme impliquant la notion de l'harmonie – pas seulement de la composition scénique, associée dans l'esprit de l'auteur de *L'Echange* à l'idée d'une partition musicale. Parmi d'autres allusions bibliques, l'expression de Lûmir : « l'inverse de la bénédiction d'Abraham » servirait la réflexion poétique de Claudel sur l'essence de son art. Cet art a partie liée à la musique ; et cette évocation d'Abraham peut être rattachée aux théories de Théodor Reik[18], qui voit dans le sacrifice d'Abraham et dans les interdits qu'il recouvre, le modèle mythique auquel se rattachent toutes les formes du lyrisme. Le rapport de Turelure et de son fils ne serait donc pas étranger au thème musical dont Sichel est la représentante.

La récurrence des adverbes « oui » et « non » au moment du parricide, à la fin de l'acte II, exprime une dualité qui est à l'œuvre dans chaque scène de Marivaux, où elle se signale volontiers par l'inscription des mêmes adverbes, qui soulignent la structure

17 D'après ses remarques sur les « édifices typographiques italiens », rapprochés des grandes œuvres de l'architecture, italienne ou chinoise. (*Œuvres en prose*, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 74-75.
18 Théodor Reik, *Le Rituel : Psychanalyse des Rites religieux*, Paris, Denoël, 1974.

fortement symétrique de ces scènes. (Outre la progression réglée de l'argumentation, maints détails du vocabulaire se voient réemployés sur les deux volets de la scène, construite en diptyque.) L'intérêt de ce phénomène est accentué par le fait que les réminiscences marivaldiennes semblent concentrées dans l'acte I du *Pain dur*, où le battement (très marivaldien, même s'il ne paraît pas aussi bien réglé) des adverbes en question se maintient jusqu'à cette « explosion » adverbiale de la fin de l'acte II.

Les scènes du *Pain dur* ne sont pas moins « construites ». La scène III du premier acte (la scène médiane de cet acte) est tendue par deux évocations similaires et contrastives (les « Quatre autre voies comme celle-ci partant de la capitale vers tous les coins du pays » et une certaine image de la femme, valorisante et dévalorisante : « Celui qui sait s'en servir, il peut bouter le feu aux quatre coins du monde ! » (438).

Cette image de la femme virilisée (comparée à un « petit brûlot » et hyper-féminisée par l'usage qu'il faut savoir en faire !) réinscrit l'Androgyne au sein d'une esthétique effectivement dominée par ce mythe. C'est, d'ailleurs, souvent dans les répliques axiales des scènes de Marivaux que l'Androgyne se poétise, lorsque le seul usage des pronoms, par exemple, suggère ou renforce la confusion des deux partenaires de sexe différent.

Sur le plan de l'action mise en scène, ce mythe se réfléchit bien sûr, comme chez Marivaux, dans la féminisation des personnages masculins de Claudel, tels qu'ils se considèrent eux-mêmes, ou tels que les envisagent leurs partenaires, ces femmes dont les attributs sont tout aussi instables. Ce rapport giratoire des sexes avec le sens métaphysique qu'il revêt au contact de maintes allusions mythologiques, bibliques ou simplement religieuses (parfois réduites chez Marivaux à la simple inscription du mot «foi » - mais dans des expressions convenues qui en minimisent la portée), ce rapport donne une forme scénique au principe de la symétrie, revendiquée par Claudel comme celui de son art. Jean Libis a montré le lien de l'Androgyne et des mythes gémellaires[19] on peut donc adopter à propos de Claudel et de Marivaux la formule de Jean Perrot : « A la fois « forme » et « contenu », les jumeaux (ou tout autre Double) seraient la « mise en abyme » du texte qui les porte. »[20] Mais dans cette mise en abyme qui nous éclaire sur les motivations les plus reculées de l'art, la contradiction paternelle, creuset de toutes les formes de la dualité, occupe le premier rang.

Le projet de Claudel écrivant *l'Echange*, défini comme la projection de ses propres tourments de créateur, se resserre dans *le Pain dur*, et si la présence de Marivaux est intégrée dans ce questionnement autocritique, c'est en raison d'une affinité spirituelle qui engage la technique de l'artiste et sa vision du monde, étayée par un souci de « l'unité restaurée » après sa « conversion [...] en Deux »[21]. On peut citer ici les remarques d'Antoine Espacagna sur les conditions qui, chez Marivaux, « permettent à un personnage divisé en lui-même de reconstituer son intégrité grâce aux autres », dans les pièces qui sont « à la fois une progression (vers le mariage) et une régression vers un état d'avant la division, un en deçà mythique... »[22]. Ces remarques pourraient s'appliquer à la « division » de Louis Laine. Mais dans *Le Pain dur*, « l'impulsion essentielle [...] qui fait le fond de (la)

19 Jean Libis, *Le Mythe de l'Androgyne*, Berg International, 1991.
20 Jean Perrot, *Mythe et Littérature*, PUF, 1976, p. 146.
21 A. Espiau de la Maëstre, « Le Mythe de l'Androgyne dans l'œuvre et la pensée de Paul Claudel », *R.L.M.*, 14, 1956, p. 143-187.
22 *Op. cit.*, p. 46.

nature (personnages) et qui (les réunit) à la fin en une sorte de tableau sinistre [23]» est une remise en question de ce mythe, plus radicale que dans *l'Echange*, où le sens spirituel et quasi religieux de la « division » s'abolit dans le repas violent de Louis, véritable chiffre de la rivalité amoureuse. Et là encore, Marivaux semble avoir ouvert la voie à Claudel : le bonheur de la Marquise et du Chevalier s'enlève sur un fond de violence sacrificielle qui en altère bien l'éclat. Marivaux fait, d'ailleurs, intervenir un « notaire », présent dans les coulisses, dans le dialogue de la dernière scène de sa comédie. L'allusion au « contrat » matrimonial, tout imprégnée de la dualité des actants, se fait avec une sécheresse qui en souligne l'ironie. Claudel, sans la discrétion de Marivaux, installe un notaire dans le troisième acte de son drame, où le débat concernant l'héritage des parricides manifesterait la volonté peut-être inconsciente de Claudel de dégager l'objet – universel – de cette impalpable ironie.

Le souci de l'unité « restaurée », assumé par Claudel dans la foi chrétienne, a parfois des couleurs inquiètes, celles de la « dissociation intérieure »[24] qui expliquerait, d'après Jacques Petit, le relief du thème du Double dans le théâtre de Claudel. Cette « dissociation », devenue consciente, impliquerait au moins un mouvement de recul vis-à-vis des capacités créatrices qu'elle génère. C'est d'abord la raison la plus haute de l'aveu du fils de Turelure : « Oui, je n'aime pas les marivaudages », qui nous vaut d'ailleurs une savoureuse tension du Oui et du Non. Et c'est peut-être encore la raison de l'ombre insistante du Rimbaud de la *Saison en enfer*, parmi les souvenirs épars de Marivaux, dans ce drame où cette ombre manifesterait le renoncement de l'art, dont Claudel semble avoir refusé la fatalité.

Michel AROUIMI
Université du Littoral

[23] Conférence prononcée en 1919 : *Théâtre II*, *op.cit.*, p. 1438.
[24] Jacques Petit, « Claudel et le Double », *Revue des Deux Mondes*, 8, 1971, p. 8.

LA PRINCESSE BLANCHE DE RAINER MARIA RILKE (1904) : UNE FIGURE LIBRE DE LA POÉSIE

Deux versions ont été données par Rilke de l'unique pièce de théâtre qu'il n'ait pas reniée : *La Princesse Blanche (Die weisse Fürtin)*, sous-titrée « *scène au bord de la mer* » *(eine Szene am Meer)*.

Une première version, publiée en 1899 dans la revue *Pan*, assez brève, adopte une typographie d'allure poétique, en « centrant » les lignes sur la page. La seconde version, développée, est rédigée vers 1904, et publiée cinq ans plus tard dans le recueil des *Poèmes de jeunesse (Die frühen Gedichte)*, indice qui autorisa la critique jusqu'à aujourd'hui à considérer la pièce comme une œuvre sans doute plus « poétique » que « dramatique ». Conformément à cette tradition, l'édition française de 1997 propose dans la Pléiade une lecture de *La Princesse* intégrée au volume des *Œuvres poétiques et théâtrales* de Rainer Maria Rilke, mais dans la section réservée aux œuvres poétiques.

Une structure indéniablement dramatique marque pourtant cette « scène », déployée sur une trentaine de pages, et comportant une indication initiale, précise quant au décor, à l'éclairage nécessaire, suivie d'une liste de six personnages. De subtiles indications de mise en scène ponctuent les échanges de répliques. L'ensemble s'achève sur une longue didascalie : gestes, sons, objets y trouvent leur justification terminale.

Rilke avait sérieusement d'ailleurs songé à faire représenter son texte, et envisagé même d'en confier le rôle principal à la célèbre Eleonora Duse. L'actrice ne parlait pas l'allemand, le projet parut difficile à réaliser, mais l'intention scénique était nette.

Pièce de théâtre certes donc que cette *Princesse blanche* : revendiquée comme telle par son auteur, soucieux précisément de participer avec elle au renouvellement des formes comme des missions dramatiques, dans la lignée d'un Ibsen ou d'un Maeterlinck.

Rilke, en outre, illustre sa démarche créatrice par des essais ou conférences militant pour un théâtre inédit, dont il ne cesse de souligner l'urgence. Saluant des précurseurs, il se propose de prolonger leur quête, voire de dépasser leurs réussites[1]. Il mesure la distance encore à parcourir, confiant probablement à la veine dramatique une vocation exemplaire - élément sur lequel la critique rilkéenne aura sans doute insuffisamment insisté : « le théâtre qui existera un jour l'aura [Maeterlinck] pour ancêtre, le célébrera et répandra sa parole [...] sa portée sera immense et monumentale[2] ». Il considère que ce beau théâtre « de l'attente », dégagé des obligations conventionnelles

1 Voir mon article « Pour un engagement théâtral – lectures de R.M. Rilke » in *Mélanges en l'honneur de Maurice Abiteboul*, ARIAS, n° spécial Avignon, 2001. Rilke, dans ses essais sur Maeterlinck, considère que son théâtre « expérimental » mérite une succession, dans la mesure également où il n'aurait pas trouvé son aboutissement complet (la consultation des écrits théoriques du dramaturge belge devrait selon Rilke favoriser une mise en application toujours plus rigoureuse de ses principes novateurs).

2 RMR, « Le théâtre de M. Maeterlinck », PLI, p. 109.

d'une « action » à montrer à tout prix, aura son heure de gloire, pourvu qu'on le soutienne, et qu'on s'emploie aussi à le perfectionner.

Dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, roman commencé en 1904, au moment de l'achèvement de la version définitive de sa pièce, Rilke se livre à l'éloge implicite du dramaturge belge considéré, avec Ibsen, comme le vecteur d'une littérature à venir, essentielle pour rendre compte de la vérité encore inédite de l'existence : « Est-il possible [pense Malte] qu'on n'ait encore rien vu, rien su, rien dit qui soit réel et important ? [...] Mais si tout cela est possible [...], il faut à tout prix que quelque chose ait lieu [...] Il va falloir que ce jeune étranger insignifiant, Brigge, s'installe dans son cinquième étage et écrive jour et nuit. Oui, il va falloir qu'il écrive, c'est ainsi que cela va finir[3] ». Tel Maeterlinck, Malte envisage de devenir le chef de file d'une littérature dramatique « révolutionnaire ».

Mort trop tôt pour faire advenir ses ambitions personnelles dans ce registre dramatique, Rilke, en abyme, par l'intermédiaire de son personnage, Malte, semble assigner à l'engagement théâtral une valeur fondamentale, de révélation. Il lui confère une portée immense, une vertu de communication absolue, le rêve probablement comme ultime, sublime-hypothétique- couronnement de son œuvre.

Malte a, comme Rilke, écrit quelques « mauvais » premiers drames : il doit dépasser ces échecs, sur une voie royale, réservée à peu d'élus. Témoigne de ces espérances également la lettre adressée par Rilke à l'éditeur Fritz Adolf Hünig, dans laquelle l'écrivain évoque « les projets dramatiques que, mûri par l'âge et l'expérience, [il] espère encore réaliser[4] ». Au moment où il révoque ses premières pièces, fruits d'un enthousiasme maladroit, d'une sensibilité pétrie de références naturalistes, à travers lesquelles il ne se serait pas encore trouvé - Rilke refuse à Hünig la réimpression de son théâtre de jeunesse -, l'écrivain conserve à son palmarès sa *Princesse*, et envisage des « scènes » subséquentes.

Comme Malte pouvait être son porte-parole, auteur en puissance, préoccupé par la place qu'il faudrait savoir faire à sa vocation créatrice dans le monde, Rilke confère à son personnage de « princesse » une singulière aura, qui ferait signe selon nous vers lui-même aussi bien.

Oui, cette « Princesse blanche », à laquelle il tenait au point de la faire apparaître deux fois sous sa plume, et de la maintenir alors qu'il renonçait à toute postérité d'auteur s'agissant de ses autres créatures de théâtre - fausse descendance -, nous semble le « représenter ».

L'argument de la pièce paraît simple : une princesse vierge (victime d'un mariage non consommé) attend l'événement qui fera d'elle une femme accomplie, sensuellement et affectivement comblée, capable dés lors d'aller vers le monde extérieur redouté, et de s'inscrire dans le paradigme social : de trouver heureusement sa place. Victime d'une union malheureuse, elle s'est réservée pour une alliance très haute, que consacrera la venue d'un être par elle attendue depuis l'enfance. Cet homme doit arriver le jour où s'ouvre la scène. La Princesse l'attend comme la réalisation d'une promesse à elle-même tenue, celle de rester fidèle à un rêve, un vœu ancien, de ne pas trahir sa foi primitive, l'espoir de vivre l'amour comme une éclosion personnelle : une renaissance. « Ainsi je suis restée fiancée.

3 CM, p. 40.
4 PLII, p. 1798-9.

Promise au plus lointain » explique la Princesse.[5] « Pas une ardeur que chaque année je n'aie mise de côté en vue d'un tardif jour des noces ».

L'annonce du jour « tardif » couronne une longue patience :

> Ce jour est arrivé.
> Mon cœur bat d'un battement égal à des milliers.
> L'ultime douceur de mes racines a pénétré
> en moi : me voici à maturité [...]
> Et demain je pourrai vieillir[6].

La princesse attend son amour de jeunesse : « La jeunesse n'est rien que le souvenir de quelqu'un qui n'est pas encore venu[7] », pour advenir à elle même, quitter enfin sa réserve, sa solitude, pour rejoindre les autres, servir l'humanité, participer à sa souffrance :

> Je vais m'étendre à côté de ceux qui ont froid. Je vais prendre
> en mes mains le front des mourants. Et je vais m'occuper des
> morts [...]
> A partir de demain ce sera mon travail quotidien -
> Et le travail de mes longues nuits[8].

Problématique toute rilkéenne.

Dans *Les Cahiers de Malte*, le héros pris de compassion pour ses semblables comprend que, pour les aider, il doit d'abord se construire, ce qui suppose dans son cas une grande solitude, ou préparation d'une rencontre. Malte qui protège son isolement dans ce but « attend ». Une venue incertaine : la parabole de l'enfant prodigue reprise à la fin du livre fait allusion à un Autre, un Etre qui doit venir, pour aimer Malte et achever de le façonner, de faire de lui sans doute un homme prêt à écrire - à donner sa vie reconnue pour ses semblables : « Comment auraient-ils su qui il était ? Il était maintenant terriblement difficile à aimer, et il sentait qu'un seul en eût été capable. Mais celui-la ne voulait pas encore[9] ».

L'homme qui a quitté les siens pour aller vers un amour « différent » est renvoyé à son attente.

Cet échec potentiel de Malte (le livre s'achève sur cette note dilatoire) se reflète-t-il déjà dans l'expérience déçue de la Princesse (les cahiers seront publiés en 1910) ? Celle-

---

5 PB, p. 31 et p. 34.
WF, p. 131 : "So blied ich Braut. Dem Weitesten verlobot" et p. 134 : "Geiz war es, Habsucht war es, womit ich alle Gluten jedes Jahres aufsparte für den qpäten Hochzeitstag".

6 PB, p. 34. WF, p. 134 : "Num ist er da Mit Tausendfachem Schlag / Schlägt mir das Herz. Der Wurzein letzte Süsse / Ist in mich eingegangen : ich bin reif. (...) / Und morgen darf ich alten".

7 PB, *loc. cit.*
WF, *loc. cit* : "Jugend ist nur Erinnerung / an einen, der noch nicht kam".

8 PB, p. 30.
WF, p. 130 : "Ich will mich zu denen legen, die frieren. Ich will die Stirnen der Sterbenden halten (...). Und ich will für die Toten sorgen".

9 CM, p. 254.

ci est toute attente : elle a congédié ses serviteurs, son mari est parti, seule sa sœur, miroir de ses songes, reste auprès d'elle pour écouter (abyme du spectateur) ses confidences. Consciente d'avoir acquis la maturité nécessaire, fruit de sa longue patience, elle pourra « vieillir » et aller dans le monde lorsque sera venu celui qu'elle attend. Sur un signe d'elle, l'objet de son amour doit la rejoindre, comme elle l'annonce à sa jeune sœur, restée pour assister de loin à la rencontre.

Mais, de même que le personnage invoqué à la fin des *Cahiers* reste sans nom et ne se dévoile pas, l'être espéré de la Princesse comme son salut n'accoste pas. En lieu et place de celui qu'elle attend se présentent deux « Frères de la Miséricorde », masques noirs préposés à l'enlèvement des cadavres des pestiférés, victimes du mal qui sévit partout dans le pays. La jeune femme en les regardant approcher se garde de bouger. Le signe n'est pas adressé : la barque de l'amant alors s'éloigne, « le bateau de toute évidence est passé[10] ».

Cette attente de l'Autre, que la créature rilkéenne se fixe comme condition de sa réalisation personnelle, ou chance d'une destinée « sensée », se verrait-t-elle déçue par les caprices du hasard, par les aléas de la vie ?

Malte resterait-il à la merci d'un Dieu caché, comme la Princesse demeurerait otage des ravages de la peste, trompée dans son attente par la survenue d'imposteurs ?

Si Rilke s'est beaucoup ému de l'avenir réservé à son personnage de Malte, dont il parle dans sa correspondance comme on le ferait d'un ami, ou d'un « double », évoquant son « échec » et s'interrogeant sur sa mort possible consécutive, il a davantage réservé son commentaire sur sa Princesse, peut-être d'abord parce qu'elle « faisait signe » vers une autre que lui.

La personnalité de sa célèbre compagne, Lou Andreas-Salomé, précisément « héroïne » d'un mariage blanc, a pu inspirer (ce point n'a généralement pas échappé à la critique) le personnage de la princesse : tendue vers une rencontre décisive, vers l'amour charnel qui lui manque encore. Onze années d'une union platonique avec son mari Carl Andreas font de Lou, amante de Rilke qu'elle quittera en 1901, la dédicataire désignée de l'œuvre, voire son éponyme.

Cependant, comme le note Claude David à propos de cette pièce certes « largement autobiographique », s'« il ne fait pas de doute que la silhouette de Lou se profile derrière la « principessa bianca », il serait absurde toutefois de réduire ce drame à la dimension d'une pièce à clés[11] ». L'enjeu du drame dépasse la référence autobiographique stricte, pour refléter le « drame » personnel de l'artiste, voué à un destin qu'il partage, en l'occurrence ici, avec la femme aimée. La Princesse, au-delà des assignations référentielles nominatives (on remarque qu'elle-même ne porte pas de nom), ne constituerait-elle pas aussi bien, et au-delà de ces assignations limitatives, une figure poétique générique : celle du poète lui-même, frère en esprit de la femme qui attend ?

Rilke comme Lou ont choisi une carrière dédiée à l'écriture, soit à la compréhension, la formulation d'un univers à communiquer. Voie sérieuse, douloureuse, qui suppose plus d'un renoncement, au service d'un désir toujours plus intense - d'être si souvent différé.

---

10 PB, p. 38.
WF, p. 137 : "das Boot muss vorbeigefahren sein".
11 V. C. David, PLII, p. 1381.

La princesse, si l'on admet qu'elle puisse être un personnage porte-parole, représenterait aussi bien une potentielle Lou qu'un Rainer marchant délibérément dans les traces de la femme qu'il aime - écrivain comme lui, et comme lui (avant lui sans doute) convaincue que dans la patience se préparent « les grandes choses ».

Un débat, portant sur l'amour comme sur la liberté poétique, pourrait s'ouvrir grâce à cette énigmatique *Princesse*, d'ailleurs si rarement glosée.

Dans cette acception, le personnage de la Princesse pourrait être mis en relation avec d'autres figures rilkéennes, que l'exégèse impose comme autant d'allégories de la vocation.

Souscrivant à l'hypothèse de Claude David, nous suggérerions dans un premier temps que le personnage féminin « pourrait faire partie de la galerie des grandes amoureuses dans l'œuvre de Rilke[12] ». Grandes amoureuses, ou femmes célébrées par le poète pour leur infinie patience, face à un amour qui vient moins les combler qu'il ne les laisse en perpétuelle attente : suscitant leur espoir, les initiant à une expérience de l'Autre différée et différente, les menant souvent - ce sera l'autre point névralgique - sur les chemins de la création.

Dans *Les Cahiers de Malte* et dans sa correspondance, Rilke rend hommage aux poétesses Louise Labé ou Gaspara Stampa, à Marianna Alcoforado (héroïne et (pseudo) - rédactrice des *Lettres de la Religieuse portugaise*), à Bettina von Arnim (qui chercha en vain à séduire Goethe et engagea avec lui une correspondance), comme à d'autres femmes - Eleonora Duse par exemple - que leurs passions amoureuses ont renvoyées à la solitude.

L'être de l'amour se dérobant à toute capture, les « grandes amoureuses » continuent d'aimer, inlassablement, celui qui toujours leur échappe.

Leur situation les rapprocherait ainsi d'une quête orphique. La femme abandonnée à son désir sans objet devient créatrice en son nom, en son absence. Elle chante sans se lasser l'amour qui « brûle et noie », tel Orphée suscitant la présence poétique, par sa lyre, de l'Eurydice perdue.

Suggérant, dans l'acte de dire, la promesse d'une autre rencontre, indéfiniment, elle pleure et espère, revivant la mort de l'amour, et faisant revivre symboliquement l'amour mort. Figure du passage, des sens à l'essence, de l'élan physique à la vocation métaphysique, dans un aller-retour infatigable, la femme élue par Rilke devient ainsi la vraie dédicataire de l'Amour. Entre la Vie et la Mort, la Présence et l'Abîme, elle n'est jamais victime du piège qu'il y aurait à se laisser aimer par un qui ne connaîtrait pas le souci de sa liberté propre. Respectant l'Autre dans son choix d'un ailleurs, ou simplement dans les espaces que lui a proposés son destin, elle se rend elle-même libre de toute allégeance, libre de rester fidèle à elle-même, de grandir dans cette foi, la passion qu'elle s'est choisie s'élevant dans les sphères de son chant : à la hauteur d'une cosmogonie nouvelle, dont elle devient le centre, la source.

Si, selon Rilke, aimer vaut mieux qu'être aimé - l'histoire de « l'enfant prodigue », contée à la fin des *Cahiers*, est définie comme celle de l'être « qui ne voulait pas être aimé[13] » - l'amour par cette nouvelle loi s'offre comme une « occasion unique de mûrir, de

12 *Ibid.*, p. 1382.
13 CM, p. 246.

prendre forme, de devenir soi-même un monde pour l'amour de l'être aimé[14] ». Rilke tient probablement cette idée de Lou, qui, instruite par Schopenhauer et par sa propre expérience, écrit en 1900 dans les *Considérations sur le problème de l'amour* : « seul celui qui reste sur son quant-à-soi se révèle susceptible d'être durablement aimé, car lui seul peut, par son autosuffisance vivante, symboliser pour l'autre la puissance de la vie. Chacun doit plonger ses racines dans son propre sol, sans dépendance mutuelle, pour devenir Monde aux yeux de la personne aimée[15] ».

Cet accomplissement sans mesure n'est possible que pour celle qui sait « attendre », douée pour la distance et la patience, capable d'une profonde vie intérieure. Une réponse, à ces conditions, sera peut-être délivrée, enfin, à celle qui n'en aura pas demandé.

Le paradigme de l'amour divin se superpose dans ce registre à celui de l'amour humain : Caritas. Les sœurs d'Orphée ressemblent à ces femmes de la Bible qui connurent, selon Rilke, la révélation de l'Amour pour l'avoir espéré sans lui affecter de limites temporelles, sans se décourager de ses absences. La Princesse blanche, qui choisit de ne pas faire signe, et laisse partir loin d'elle celui que depuis si longtemps elle aime, prend les traits de cette autre Vierge, la mère du Christ, que Rilke célébrera dans un cycle de poèmes commencé en 1912 : *La vie de Marie.* L'Assomption couronnera la patience de celle qui n'aura fait qu'aimer, sans relâche et dans la confiance

La pénitence relative de l'attente trouve sa récompense : Destin également de Marie -Madeleine, à laquelle Rilke rend hommage par l'intermédiaire d'une traduction, en 1911, celle d'un sermon peut-être attribué à Bossuet, que le poète juge « merveilleux », et dont il reprend le credo : « Voilà les admirables et les mystérieux détours de l'amour pénitent, qui s'avance en fuyant, qui se met en possession en rejetant en quelque manière le bien qu'il poursuit. Il n'ose dire à l'Epoux avec cette liberté de l'Epouse : *Venez, le bien- aimé de mon cœur, venez promptement* : mais il trouve le moyen de l'appeler d'une autre sorte, en disant *retirez-vous : retirez vous*[16] ».

Les références littéraires s'ajoutent aux références théologiques pour exprimer une conception originale, qui réunit les catégories de l' « Amour » et celles de la poésie.

L'œuvre à venir, comme l'Etre qu'on attend, demeure toujours plus loin, sa distance favorisant l'ardeur de l'attachement qu'on lui porte, et cautionnant son paradoxal « retour », ou sa reconnaissance.

Rilke retient la leçon du *Cantique des Cantiques*, rappelée dans le sermon sur la Madeleine. Elle pourrait selon nous fournir une autre métaphore à l'exégèse difficile de sa pièce de théâtre, dont la princesse Marie de la Tour et Taxis, amie et fine lectrice de Rilke, prophétisait qu'elle serait délicate[17] : « Ouvrons le sacré cantique, et lisons-y le mystère de

14 RMR, *Lettres à un jeune poète*, trad. B. Grasset et R. Biemel, éd. Grasset, coll. Les cahiers rouges, 1989, p. 75.

15 V. Lou Andreas-Salomé, *Considérations sur le problème de l'amour*, texte cité et traduit par J. Le Rider un Lou Andreas-Salomé, *Carnets intimes des dernières années*, Hachette, 1983, p. 46.

16 RMR, *L'Amour de Madeleine (Die Liebe der Magdalena)* trad. d'un sermon anonyme français du XVIIè siècle, Insel Verlag, Francfort, 1912 / Arfuyen, Paris, 1992 (éd. bilingue), p. 18.

17 V. Marie de la Tour et Taxis, lettre de Rilke du 27 juillet 1912, citée par C. David in PLII, p.1381 : « Très peu de gens devraient être capables de comprendre cette pièce, et en particulier la fin ».

l'amour. Nous verrons que l'Epouse soupire toujours ; toujours elle aspire ; toujours elle expire et languit. Il n'y a presque jamais un moment de jouissance. Toujours : *Venez.* Toujours : *retournez.* Elle dit presque toujours : *je l'ai cherché ; je l'ai tenu une fois seulement.* Jamais : *je le tiens et je le possède.* Il vient comme par bonds et par sauts, semblable aux chevreuils et aux faons des biches. Il paraît, il parle ; il s'enfuit. Il regarde, mais par les fenêtres ; il se montre, mais par les treillis [...] ».

L'analyse théologique s'affirme : « Dieu ne se communique qu'en se cachant, non pour assouvir, mais pour irriter l'amour. Car, durant le temps que dure cet exil, il ne se rend jamais plus présent que lorsqu'il semble s'éloigner de telle sorte qu'on le perd de vue, et Sa Majesté paraît alors surtout qu'elle détruit et dissipe jusqu'à la vue d'elle-même[18] ».

Ces conclusions nous paraissent jeter un éclairage rétrospectif singulier sur celle de *La Princesse blanche*, trop souvent jugée hermétique, opaque, ou orientée vers une morale de la déception.

Le sermon, en effet, poursuit en ces termes, didactiques et poétiques : « C'est pourquoi la divine Epouse, ayant connu par expérience que Dieu aime à se communiquer de la sorte en se retirant [...] et voyant qu'elle ne le possède jamais mieux que lorsqu'elle semble le perdre, après s'être épuisée en l'appelant, instruite par ses épreuves du mystère de l'amour durant l'exil, elle poursuit ses transports et son cantique en disant : *Fuis, mon bien-aimé* ; Fugue, dilecte mi. Elle veut qu'il fuie à la même vitesse qu'elle lui avait désirée pour venir. Revenez, disait-elle, *mon bien-aimé ; soyez semblable aux chevreuils et aux faons des biches.* Et maintenant elle dit : *Fuyez, mon bien-aimé, soyez semblable aux chevreuils et aux faons des biches*[19] ».

Le lien amoureux se veut lâche ; il relève de ce que Lou Andreas-Salomé dans son essai sur l' « Eros Cosmogonique » nomme « éros de l'éloignement » : « dans sa célébration suprême, l'éros demeure un éros de l'éloignement, et dans ses transports, l'individu regarde son partenaire comme un Autre qui ne s'allie jamais à lui, comme un oeil du grand Tout qui l'observe du fond d'une nuit pourpre[20] ».

Consentant à être délaissée, la « divine Epouse » poursuit donc « son cantique ».

La métaphore sylvestre - vœu de la fuite dans les bois - aura frappé Rilke, comme une grâce coïncidente, lorsqu'il lui sera donné de découvrir ce fameux sermon, sept ans après avoir proposé sa version définitive de la *Princesse.* L'adhésion immédiate à ces mots liturgiques proviendrait, croyons-nous, d'un phénomène d'identification : ce texte qu'il traduit, il aurait pu l'écrire.

Au moment où il laisse sa jeune Princesse sur les bords de la mer ligurienne, il élabore (la rédaction concomitante de ses lettres à Franz-Xaver Kappus, futures *lettres à un jeune poète*, le prouve) sa philosophie de l'existence. Laissé lui-même par Lou Andreas-Salomé, son grand amour, par la rupture de 1901, il est rendu à sa solitude créatrice, et s'épanche à travers des personnages tels que Malte ou cette Princesse. A eux, il confie ses interrogations, ses doutes, s'inquiète d'une mission de sa poésie. A eux qui attendent sans fin, il pourrait produire en miroir ce discours qu'il tient à Franz Kappus : « Il s'agit

18 RMR, *L'Amour de Madeleine, op. cit.*, p. 55-6.

19 *Ibid.*, p. 58.

20 V. Lou Andreas-Salomé, *Vom kosmogonischen Eros*, Munich, 1922, p. 69 et 72, cité et traduit par I. Le Rider in Lou Andreas-Salomé, *Carnets intimes des dernières années, op. cit.*, p. 45.

précisément de tout vivre. Ne vivez pour l'instant que vos questions. Peut-être, en les vivant, finirez-vous par entrer insensiblement, un jour, dans les réponses[21] ». Ou encore : « Etre artiste, c'est ne pas compter, c'est croître comme l'arbre qui ne presse pas sa sève, qui résiste, confiant, aux grands vents du printemps, sans craindre que l'été puisse ne pas venir. L'été vient. Mais il ne vient que pour ceux qui savent attendre, aussi tranquilles et ouverts que s'ils avaient l'éternité devant eux, je l'apprends tous les jours au prix de souffrances que je bénis : patience est tout[22] ».

Notre Princesse, si sage, habitée d'une ardente patience, n'accéderait-elle pas, dans ce sillage réflexif, au statut de porte-parole, elle aussi concernée (quoiqu'en 1904 à son insu encore sans doute) par la problématique de la création, qui est celle de sa liberté ?

Elle distribue les aphorismes ouvragés, dont certains furent retenus par la critique comme caractéristiques, voire récapitulatifs de l'esthétique rilkéenne. Telle cette formule devenue célèbre : « Et le temps est espace » (« Und die Zeit ist Raum »), considérée par Maurice Regnaut, traducteur et exégète de Rilke, comme « la formule-clé de la poétique rilkéenne[23] », appréciation reprise par Claude David (dans l'édition de la Pléiade précitée)[24].

Elle réfléchit aux difficiles équilibres à tenir, entre l'action et l'espérance, elle cherche comment employer au mieux sa vie, mue par une forte volonté de grandir intérieurement, afin et avant de se livrer aux autres. Elle voudrait convertir le fatidique écoulement du temps en chance de salut, pare sa métamorphose en catégorie spatiale (on songe à l'espace de la page). Elle joue, pour sa jeune sœur Monna Lara, le rôle d'un mentor, d'une initiatrice, comme Rilke parallèlement le fait pour Kappus. Sa parole est sûre, exemplaire, franche. Elle répond à toutes les questions, sans se dérober, faisant valoir son expérience, l'énonçant en termes choisis. Elle multiplie les comparaisons, les images ou métaphores (accessoires du poète), pour illustrer son propos et convaincre - ou du moins communiquer la force de sa conviction propre :

> Chère petite sœur, n'aie nulle angoisse ;
> rappelle-toi, tout est le rêve que nous rêvons ;
> ce qui est court peut alors être long, ce qui est long
> l'est à n'en plus finir. Et le temps est espace[25].

Elle nous semble, au finale, partager bien des points communs avec tous ces artistes en puissance évoqués par ailleurs par Rilke, masques ou miroirs probables de sa propre recherche.

Cette jeune poétesse qui s'ignore prend des contours plus nets, nous avons tenté de le suggérer, en regard des ouvrages rilkéens ultérieurs, qui l'ont incluse dans leur totalité rétrospective (vœu de Rilke d'intégrer *La Princesse* à l'ensemble « publiable » de son

21 RMR, *Lettres à un jeune poète*, *op. cit.*, p. 43.
22 *Ibid.*, p. 35.
23 Maurice Regnaut, préface à PB, *op. cit.*, p.7.
24 v. C. David, PLII, p. 1382.
25 PB, p. 19. WF, p. 121 : "Du liebe kleine Schwester, sei nicht bange; / bedenke, das ist alles unser Traum; / da kann das Kurze lang sein, und das Lange / ist ohne Ende. Und die Zeit ist Raum".

œuvre poétique). Sans abuser, on pourrait l'imaginer déjà, en 1904 où elle paraît pour la seconde fois, comme une de ces figures de l'Amour si proches de celles de la Poésie :

> Quand la mer ne sera plus là-bas qu'un flamboiement,
> je ferai signe debout sur le rouge du couchant[26].

Or, la Princesse retient son signe. Pour vivre encore, parler encore. Tandis que Rilke songe à son prochain Théâtre.

La fin de la pièce dont elle est l'éponyme a pu être jugée d'une tonalité mineure, déploration de la déception. Dans la préface qu'il donne à sa traduction, Maurice Regnaut tranche de cette façon : « Les Frères de la Miséricorde, en empêchant tout signe, assureront l'échec absolu, l'impossibilité d'aimer, vivre et mourir, en un monde où l'horreur est la seule réponse à la solitude, où la mort impersonnelle imprévisiblement se présente en fait comme la seule sanction du malheur personnel, de la « grande vie » indéfiniment différée. Ainsi l'épreuve rituelle échoue, ainsi s'achève en se renversant la cérémonie et ce qui devait être au bord de la mer le jour de la consécration fera place à la nuit de la condamnation définitive : la femme reste cet être en deçà, cet enfant a jamais inaccompli qui finalement fait quand même signe - « pour dire adieu[27] ».

Selon nous, il n'est pas évident d'abord que le personnage à l'origine de ce geste d'« adieu » soit précisément la Princesse. On songerait plutôt à Monna Lara, la jeune sœur et confidente restée dans la maison, dont la « silhouette d'enfant » serait celle qui apparaît pour exprimer par une gestuelle le congé symboliquement donné par la Princesse à son amant (le signe est émis d'une fenêtre ; or, la Princesse est dans ce tableau final placée par la didascalie « sur la terrasse »).

Ensuite, s'il est vrai que la scène se termine dans un climat étrange, de tension ou d'angoisse (« Et si tu ne faisais pas signe ? », demandait Lara. « Alors cela voudrait dire : un danger nous menace », répondait la Princesse)[28], rivalisant avec les effets produits par le théâtre de Maeterlinck lorsque, suivant les mots de Rilke, il « nous fait entrer dans une angoisse »[29], une ambiguïté subsiste, non exclusive d'une contradiction même.

Claude David, évoquant les analyses de Peter Szondi sur « le drame lyrique fin de siècle », rapproche implicitement *La Princesse blanche* de *La Mort de Tintagiles*, ce « drame de la mort » (l'expression est de Rilke[30]) de Maeterlinck qui se termine par l'assassinat horrible d'un enfant, séparé par une cloison de sa sœur impuissante à le sauver[31]. Si l'assassin dans la pièce du dramaturge belge est cette Reine toute-puissante, possible allégorie de la Mort, Destin tragique auquel nul innocent ne saurait échapper, dont aucune sœur ne saurait vous préserver, la métaphore ne semble pas reprise de la même façon par Rilke dans la *Princesse*. Non seulement le dénouement est loin d'être aussi cruel

26 PB, p. 135 : "Wenn dort das Meer Verloht, / So wink ich aufrecht in das Abendrot".
27 M.Regnaut, préface à PB, p. 8.
28 PB, p.35. WF, p.135 : "Winktest du nicht ?", "So hiesse das : un droht / Gefahr".
29 RMR, « Le Théâtre de Maeterlink », PLI, p.708.
30 *Ibid*, p. 717.
31 V. C. David, PLII, p. 1380 : C. David analyse « une dramaturgie de l'agonie ».

(encore qu'à l'extérieur sévisse cette « peste » dont on ignore si elle pourrait frapper les jeunes aristocrates), mais il pourrait évoquer une rémission ou une paix.

La Princesse certes n'a pas « rencontré » son Destin. Elle n'a pas non plus succombé à l'emprise des Frères, témoins de la maladie, messagers de l'outre-tombe. Son renoncement entraîne un corollaire : elle n'ira pas le lendemain dans le Monde, pour soigner les mourants. On peut imaginer qu'elle restera dans sa Villa, à réfléchir sur l'événement, pour reprendre, qui sait ?, le fil de sa rêverie : celle d'une rencontre hasardeuse, moins risquée.

Etait-elle d'ailleurs vraiment prête ? La différation ne saurait-elle être gage d'un échange toujours plus fort, affermi par les heures de l'attente, renforcé par la maturité qui naît de la solitude ?

Cette hypothèse n'entend pas esquiver une saisie psychanalytique tentante : le dégagement d'une morale de la « frustration ». A force d'attendre, ne finirait-on pas par perdre ses forces, par ne rien vivre, pour avoir voulu toujours vivre « mieux » ? Rilke était bien conscient de ce danger. Mais comme il l'explique dans *Les lettres à un jeune poète,* l'humanité est en travail. Viendra le jour où l'homme et la femme « seront », dans « cet amour que nous préparons »[32]. Une attente féconde : rêveuse, « diseuse » (il s'agit de parler où d'écrire), nourrit l'avenir, l'espoir de voir se lever ce jour-là. Cette attente est donc « apprentissage », et « tout apprentissage est un temps de clôture ». « Ainsi, pour celui qui aime, l'amour n'est longtemps, et jusqu'au large de la vie, que solitude, solitude toujours plus intense et plus profonde »[33].

Le personnage rilkéen placé face à un malheureux hasard, obstacle à la réalisation de son amour, sans faire fi du hasard, intégrerait ce hasard dans son plan pour qu'il devienne providence. Ne pouvant faire signe sans risquer l'essentiel - sa vie -, la princesse choisit de ne pas faire signe, s'érigeant en maîtresse de son Destin. Figure magistrale, non victime, elle convertit la déception en chance, l'épiphanie en opportunité à ne pas saisir. Elle se voue à son désir, qui veut vivre et non pas mourir, elle fait confiance à une autre occasion. Si elle a peur, elle ne vacille pas : elle « ne bouge plus »[34], elle reste là – où peut-être le « temps » devient « espace ».

Inconsciente sans doute de sa propre maîtrise, la jeune Princesse de 1904 acquiert pour nous toute son aura, si on la fait entrer dans le cycle des femmes-poètes que Rilke aura chantées sa vie durant. Quelques écritures plus tard que celle de sa pièce symbolique (sinon symboliste), l'auteur saura pourquoi il ne peut renier, sans se trahir, ce drame meilleur que les autres, parce qu'il offre un personnage déjà vrai, ombre de ceux qui viendront. Il est un gage de la maturité poétique à venir. Cette Princesse qui ne peut faire signe est porteuse de tous les signes de l'œuvre future. Elle s'inscrit dans le paradigme de ce « narcissisme orphique » évoqué par Jacques Le Rider, tropisme « cosmogonique » qui voudrait accomplir l'union féconde du Moi et du Monde[35]. Mais cet accomplissement, s'il suppose

32 RMR, *Lettres à un jeune poète, op. cit.*, p. 83.
33 *Ibid.*, p. 74.
34 PB, p. 38. WF, "Die fürstin rührt sich nicht mehr".
35 V. Jacques Le Rider, « Le narcissisme orphique de Tainer Maria Rilke », in Revue *Europe : RMR*, n° 719, mars 1989, p. 116-7.

la solitude, ne nous semble pas radicalement relever ici d'une « souveraine autosuffisance », d'un « état menacé ». Resitué en perspective (de l'œuvre totale) plutôt qu'analysé dans un contexte socio-historique, il ne signifierait pas « enfermement du moi, apathie, désagrégation du langage et vertige suicidaire » - Jacques Le Rider envisage par ces formules les contreparties éventuelles des dispositions rilkéennes envers l'Amour. Il engagerait plutôt une lutte pour la vie et la rencontre, infiniment exigeante, de l'Autre, dont la parole, Art ou Chant, serait témoin.

Signe en tout cas, cette *Princesse*, de l'effort que fit Rilke pour « devenir un monde », opérer, sans sombrer dans ses miroirs, le passage orphique, du visible à l'invisible : aller-retour du chant au silence – pour l'« amour », sans objet saisissable, d'un lectorat souvent inconnu, dans l'exercice d'une contraignante liberté.

Marie-Françoise HAMARD
Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle

NOTES

Avertissement et table des sigles

Pour ne pas étendre abusivement ces notes, nous ne donnons le texte original de Rilke que s'agissant de *La Princesse blanche*, abrégée en PB, ou WF (*Die weisse fürstin)* pour l'allemand.

- PB désignera *La Princesse blanche* de Rainer Maria Rilke, trad. Maurice Regnaud, coll. Action poétique (supplément à la revue *Action Poétique).*
- WF désignera *Die weisse Fürstin* de Rainer Maria Rilke, in Rilke Werke, Gedichte 1895 *bis 1910, insel* Verlag, 1996.
- RMR désigne Rainer Maria Rilke.
- CM désigne *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rainer Maria Rilke, trad. Claude David, éd. Gallimard, coll. Folio Classique, 1994.
- PLI désigne le volume des *Oeuvres en prose* de Rilke, sous la dir. De C. David, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1993.
- PLII désigne le volume des *Oeuvres poétiques et théâtrales* de Rilke, sous la dir. De Gerald Stieg (avec la participation de C. David pour les œuvres théâtrales), éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1997.

LES SILENCES DE L'AU-DELÀ CHEZ EDUARDO DE FILIPPO

La production théâtrale d'Eduardo De Filippo (1900-1984)[1], axée, jusqu'à la fin des années cinquante, sur la représentation du microcosme populaire napolitain, ne fait pas que proposer les variations d'une *fabula* organisée autour d'éléments thématiques marqués par une histoire et une mentalité circonscrites, en termes d'espace et de temps[2].

Si les personnages de *Sik-Sik l'artefice magico* (1929), *Napoli milionaria !* (1945) et *Le voci di dentro* (1948) partagent la condition de Napolitains en butte à des problèmes et des conditionnements d'ordre matériel permanents et surtout le profil de membres d'une communauté avec ses rites de comportement et son système de valeurs[3], les enjeux

1 La totalité des textes imprimés de cette production est contenue dans les deux recueils suivants : *Cantata dei giorni pari* (*Farmacia di turno, Uomo e galantuomo, I morti non fanno paura, Ditegli sempre di sì, Filosoficamente, Sik-Sik, l'artefice magico, Chi è cchiú felice 'e me !, Quei figuri di trent'anni fa, Natale in casa Cupiello, Gennareniello, Quinto piano, ti saluto !, Uno coi capelli bianchi, L'abito nuovo, Pericolosamente, La parte di Amleto, Non ti pago, Io, l'erede*), a cura di Anna Barsotti, Torino, Einaudi Tascabili, 1998 ; *Cantata dei giorni dispari* (t. 1 : *Napoli milionaria !, Occhiali neri, Questi fantasmi !, Filumena Marturano, Le bugie con le gambe lunghe, La grande magia, Le voci di dentro, La paura numero uno, Amicizia* ; t. 2 : *Mia famiglia, Bene mio e core mio, De Pretore Vincenzo, Il figlio di Pulcinella, Dolore sotto chiave, Sabato, domenica e lunedì* ; t. 3 : *Il sindaco del Rione Sanità, Tommaso d'Amalfi, L'arte della commedia, Il cilindro, Il contratto, Il monumento, Gli esami non finiscono mai*), a cura di Anna Barsotti, 3 vol., Torino, Einaudi, 1995. C'est de ces éditions que mes citations des morceaux de textes seront tirées. L'évocation des jours pairs et impairs, qui marque les titres de ces deux recueils, désigne, dans l'ordre, les œuvres qui renvoient à une période historique sereine, fondamentalement insouciante et représentant le terrain d'élection du registre comique, et celles qui, à partir des blessures matérielles et morales provoquées par la Seconde Guerre mondiale, abordent des problématiques beaucoup plus complexes et aboutissent souvent au domaine de la tragédie moderne, avec des questionnements qui dérangent car ils demeurent trop souvent sans réponse. Pour une introduction exhaustive à son théâtre cf. Anna Barsotti, *Eduardo drammaturgo (fra mondo del teatro e teatro del mondo)*, Roma, Bulzoni, 1995, ainsi que la belle synthèse d'importants problèmes critiques que représente, du même auteur, *Eduardo*, Torino, Einaudi, 2003 (cet ouvrage accompagne une cassette vidéo qui permet de suivre le magistral jeu d'acteur d'Eduardo). Voir également les essais introductifs et le riche apparat documentaire d'Eduardo De Filippo, *Teatro. Cantata dei giorni pari*, I, a cura di Nicola De Blasi e Paola Quarenghi, Milano, Mondadori, 2000.

2 Pour l'analyse des aspects socioculturels de ce théâtre cf. Edoardo Esposito, *Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 2002.

3 *Ibid.*, p. 350 : « Ce qui caractérise la presque totalité des pièces, au niveau des relations sociales qu'on y relève, est une notion très poussée de communauté, fondée sur les sentiments et l'affectivité, typique d'une civilisation rurale, s'opposant à celle de société, désignant les relations contractuelles et l'intérêt, qui renvoie aux formes et à l'organisation d'une civilisation urbaine moderne. Ce sont là les

existentiels qu'ils évoquent dépassent largement le simple domaine du quotidien et de contingences géographiquement connotées.

Cela ne relève d'ailleurs pas d'une approche d'écriture théâtrale figée dans une prétendue option réaliste, mais d'une conception de la scène comme lieu privilégié d'exploitation de tout ce qui est susceptible d'être évoqué par la vie vécue ou observée. Une conception qui s'inspire certes de données réalistes, affichées souvent avec force détails, mais qui accorde en même temps, à maintes reprises, une place importante aux domaines visionnaire et symbolique qu'on peut lire derrière telle ou telle situation on ne peut plus concrète à première vue[4].

Sik-Sik a beau avoir recours à de petites combines pour jouer ses numéros de prestidigitation, devant un public modeste et indulgent, on peut deviner progressivement à quoi renvoie son déploiement d'énergie verbale et de gestes maladroits. Le huis clos de *Napoli milionaria !* décrit l'enrichissement procuré par le marché noir et l'illusion amère du bonheur que cela représente pour des marginaux confrontés à toutes sortes de dérives imprévues, qui risquent finalement de les écraser. La dénonciation d'un meurtre, qui est le déclencheur de la diégèse dans *Le voci di dentro*, s'avère être le fruit d'un rêve, révélateur d'un malaise d'ordre moral aux implications fort complexes.

C'est essentiellement au niveau de la formulation du discours théâtral et de l'alternance de registres dramatiques, dans la pratique la plus stricte des modalités d'expression conçues spécialement pour la scène, que se révèle l'originalité de l'ouverture de l'auteur sur le monde. C'est là que la fiction aux allures réalistes multiplie les évocations d'un espace moins évident pour le spectateur superficiel, suggéré par telle ou telle réplique ou geste (la main que Sik-Sik pose doucement sur le ventre, arrondi par la grossesse, de sa compagne[5]; l'évocation d'une attente salvatrice qui doit durer toute la nuit, à la fin de

---

concepts respectivement de *Gemeinschaft* et de *Gesellschaft*, introduits par le sociologue Tönnies, qui fournissent la base théorique pour définir la spécificité du cas napolitain ».

4 On doit à Franco Carmelo Greco (F. C. Greco - T. Fiorino (a cura di), *Eduardo 2000*, Napoli, ESI, 2000, p. 29) la formulation de « représentation réalistement théâtrale » pour désigner fort lucidement ce genre d'approche de la réalité historique. Voir aussi Edoardo Esposito, *Eduardo De Filippo : discours et théâtralité. Dialogues, didascalies et registres dramatiques*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 285.

5 « **Sik-Sik :** [...] Allons-y « Madamoiselle ». (*Mais la malle demeure inexorablement fermée. Que dira, que fera le public ? Mais le drame de Sik-Sik est bien au-delà de cet incident : plus grand, plus intime, plus profond, l'illusionniste pense à sa pauvre femme sur le point d'être mère, enfermée dans la malle. Et alors, le tour de magie, le public, le théâtre, tout s'efface dans son cœur tourmenté. Il n'a qu'une idée, aider Giorgetta, la sauver. Il disparaît en coulisses, et revient, armé d'un marteau. Il se glisse derrière le rideau, et l'on entend bientôt des coups sourds et désespérés, entrecoupés de mots haletants et angoissés.*) Et... un ! et deux !... (*Les coups se suivent et s'intercalent.*) Et... deux et demi !... (*De toute évidence, le cadenas résiste, il faut encore du temps et des efforts. La voix de Sik-Sik est maintenant suppliante, plaintive.*) [...] (*Finalement, le cadenas cède, la malle s'est ouverte. Sik-Sik tire le rideau.*) [...] *De maigres applaudissements de pitié par-ci par-là récompensent plutôt l'effort matériel qu'a accompli Sik-Sik. Un temps. Sik-Sik interroge sa femme du regard, et sa main hésitante se pose dans un geste paternel et craintif sur son ventre.* [...]) », *Chaque année, ça recommence*, texte français d'Huguette Hatem, in « L'Avant-Scène », n° 779, décembre 1985, p. 28

Napoli milionaria ![6]; la constatation qu'un rêve peut paraître plus vrai que la réalité, avec des conséquences dévastatrices, à la fin du premier acte de *Le voci di dentro*[7]).

Les incursions dans l'univers du rêve et la recherche de marques symboliques deviennent de plus en plus nombreuses avec le temps, dès la seconde moitié des années quarante, au fur et à mesure que la volonté d'explorer de nouvelles voies se précise et que les contours d'une poétique théâtrale dépassant définitivement le seul objectif de distraire deviennent la ligne conductrice de tout nouveau texte.

La réaction déroutante de Pasquale Lojacono face à des fantômes dont l'existence est avant tout un moyen d'échapper à son rôle d'homme veule et de mari démissionnaire, dans *Questi fantasmi !*, illustre l'impact capital de l'imaginaire dans les relations humaines, à

(« SIK-SIK [...] Avanti, madamigella ! (*Ma la cassa è ancora inesorabilmente chiusa. Che dirà, che farà il pubblico ? Ma il dramma di Sik-Sik è un altro : più vasto, più grande, più intimo. L'illusionista pensa alla povera moglie prossima a divenir madre, chiusa là dentro. Ed allora l'esperimento, il pubblico, il teatro, tutto, scolora nel suo cuore tormentato. Ha un'idea, la sola che possa portare a Giorgetta un aiuto, un soccorso. Scompare nelle quinte e ne viene fuori subito armato di martello. Va dietro la tenda e dopo poco si odono colpi sordi e disperati confusi con la sua voce affannosa ed ansante*) E... uno !... E... due !... (*I colpi si susseguono e s'intercalano*). E... due e mezzo !... (*Evidentemente il lucchetto resiste, c'è bisogno ancora di tempo e di sforzi. Ed ora la voce di Sik-Sik assume un tono quasi supplichevole, lamentoso*) [...] (*Finalmente il lucchetto ha ceduto, la cassa si è aperta. Sik-Sik tira la tenda*) [...] *Segue un applauso stremenzito e pietoso che va certamente alla materiale fatica compiuta da Sik-Sik. Pausa. Sik-Sik interroga con lo sguardo la moglie e la sua mano esitante si poggia, paterna e timorosa, sul grembo di lei.* [...] », *Sik-Sik, l'artefice magico*, in *Cantata dei giorni pari cit.*, pp. 239-240).

6 « **Gennaro :** [...] Plus la famille est en train de s'égarer plus le père de famille doit assumer ses responsabilités. [...] Maintenant il nous faut attendre, Amalia... Il faut attendre. Comment il a dit le docteur ? Il faut attendre la fin de la nuit » (« GENNARO [...] Cchiú 'a famiglia se sta perdenno e cchiú 'o pate 'e famiglia ha da piglià 'a responsabilità. [...] Mo avimm'aspettà, Ama'... S'ha da aspettà. Comme ha ditto 'o dottore ? Deve passare la nottata », *Napoli milionaria !*, in *Cantata dei giorni dispari cit.*, I, p. 96).

7 « **Michele :** [...] Et ces preuves ? [...] **Alberto** (*Avec assurance*) **:** Là, derrière ce meuble. Ils ont ôté les briques et ils ont mis là-dedans toutes les preuves, la chemise tachée de sang et une chaussure. Ils n'ont pas eu le temps d'égaliser le mur, ils voulaient le faire ce matin et partir. Donne-moi un coup de main. (*Ils décollent le meuble du mur et regardant derrière de long en large, ils ne découvrent rien. Un peu déçu, il regarde tout autour*) [...] **Alberto :** Michele, je l'ai rêvé. **Michele :** Qu'est-ce que vous dites ? Et maintenant ? **Alberto :** Mais plus vrai que nature ! [...] (*Presque en extase devant la fantastique vision, il s'écrie avec béatitude*) Mais quel beau rêve ! », *Les voix intérieures*, texte français de Huguette Hatem, in « L'Avant-Scène », n° 801/802, janvier 1987, p. 63 (MICHELE [...] Signo', e queste prove ? ALBERTO (*sicuro*) Qua, dietro a quel mobile. Hanno tolto i mattoni e ci hanno messo dentro tutti i documenti, la camicia insanguinata e una scarpa. Non hanno avuto il tempo di pareggiare il muro, volevano farlo stamattina, e partire. Damme na mano... (*Tolgono il mobile dal muro, e osservato in lungo e in largo dietro ad esso, non scorgono nulla. Un po' deluso, si guarda intorno*) [...] ALBERTO Miche', io me lo sono sognato... MICHELE Vuie che dicite... ? E mo ? ALBERTO Ma così naturale... [...] (*Quasi estasiato dalla visione fantastica, dice beato*) Ma che bel sogno... », *Le voci di* dentro, in *Cantata dei giorni dispari cit.*, I, pp. 409-410).

l'issue d'un enchaînement haletant de situations grotesques qui est également l'occasion d'un questionnement incessant, du côté du public, à propos de l'éventuelle connivence du protagoniste avec le fantôme-amant de sa femme[8]. La mystification régissant la disparition de l'épouse de Calogero Di Spelta, dans *La grande magia*, devient progressivement la cause d'une fuite totale de la réalité et aboutit à l'acceptation du mensonge avéré de l'illusion comme raison ultime de vivre, au nom d'un repli délirant sur soi[9]. Le cadre à mi-

---

8 « **Pasquale** (*reconnaissant dans la silhouette d'Alfredo, éclairée par la lune, celle du fantôme du premier acte, surmonte de toutes ses forces la crainte qui le saisit et parvient à crier*) : Arrête-toi... Je dois te parler ! [...] J'ai fait semblant de partir dans l'espoir que je pourrais enfin te revoir la nuit. Je me doutais... Je me doutais que tu ne m'abandonnerais pas. Quand je suis venu dans cette maison on m'a dit qu'il y avait des fantômes, mais je n'y croyais pas... Et je te demande pardon. Maintenant j'y crois... parce que je te vois et que je te parle. [...] Tu m'as fait atteindre un train de vie que je ne peux pas assumer tout seul : aide-moi ! [...] Je n'ai jamais pu offrir un bracelet ou une bague à ma femme, pas même le jour de sa fête. [...] Si tu savais combien il est triste, pour un homme, de cacher son humiliation derrière un rire, une plaisanterie. Le travail honnête est douloureux et misérable... et on n'en trouve pas toujours. Et alors je la perds, je la perds chaque jour davantage... Et je ne peux pas la perdre ! Maria est ma vie ! [...] Je la perds !... Parce que, à un moment donné, la tendresse, l'amour qu'on éprouve doit se transformer, de temps en temps, pour n'importe quelle femme, en une pierre précieuse, en un bijou en or, en une belle robe... en lingerie de soie... sans cela, on perd l'amour... qui disparaît, qui meurt ! [...] (*Il entre dans la pièce, regarde sur la table et trouve la liasse de billets de mille lires. Transporté de joie, impatient de voir quelqu'un et de raconter, il sort sur le balcon de gauche. Il aperçoit par bonheur le professeur Santanna*) Professeur, professeur, vous aviez raison... Les fantômes existent... » (« PASQUALE (*riconoscendo nella figura di Alfredo, illuminata dalla luna, quella del fantasma del primo atto, vince con tutte le sue forze il timore che lo invade e riesce a gridare*) Férmate... T'aggi' 'a parlà ! [...] Ho inventato la partenza sperando che di notte ti avrei finalmente rivisto. 'O ssapevo... lo sapevo che non mi avresti abbandonato. Quando venni in questa casa mi dissero che c'erano i fantasmi, ma io non ci credevo... E te cerco perdono. Ma mo ce credo... pecché te veco, te parlo. [...] Tu mi hai messo su di un piede di vita che da solo non posso sostenere : aiutami !... [...] Non ho mai potuto regalare a mia moglie un bracciale, un anello, nemmeno nel giorno della sua festa. [...] E se tu sapessi quanto è triste, per un uomo, nascondere la propria umiliazione con una risata, una barzelletta. Il lavoro onesto è doloroso e misero... e non sempre si trova. E allora la perdo, la perdo ogni giorno di più... E nun 'a pozzo perdere ! Maria è 'a vita mia ! [...] La perdo !... Perché, ad un certo punto, il bene, l'amore, di tanto in tanto, deve, per qualunque donna, trasformarsi in una pietra preziosa, in un oggetto d'oro, in un vestito bello... in biancheria di seta vera... si no se perde... fernesce, mòre ! [...] (*Entra nella camera, guarda sul tavolo e trova il pacco di biglietti da mille lire. Invaso dalla gioia, con l'ansietà di vedere qualcuno e raccontare esce fuori al balcone di sinistra. Fortunatamente scorge il professor Santanna*) Professo', professo', avevate ragione voi... I fantasmi esistono... », *Questi fantasmi !*, in *Cantata dei giorni dispari cit.*, I, pp. 180-181).

9 « **Calogero :** [...] Qui est cette femme ? Qu'est-ce qu'elle dit ? Moi, je ne comprends pas ses mots. *On entend au lointain la « Valse des patineurs », comme durant le numéro du prestidigitateur au premier acte.* **Otto :** C'est ta femme. Ce n'est plus une illusion. Le jeu est fini. **Calogero :** Lequel ? **Otto :** Le jeu que j'ai commencé il y a un instant dans le jardin de l'hôtel Metropole. **Calogero :** Ce n'est pas vrai. C'est moi qui l'ai commencé, c'est toi qui l'as dit. J'ai poussé le jeu jusqu'à son

chemin entre reconstruction réaliste et fable onirique qui sous-tend les mésaventures du couple formé par le masque de Pulcinella et son fils, dans *Il figlio di Pulcinella*, désigne un monde où tout se joue en dehors des paramètres traditionnels de la réalité bien que cette même réalité resurgisse sans cesse à travers le filtre de situations symboliques (notamment la décision finale du jeune fils de quitter pour toujours un masque qui est synonyme de protection mais aussi de soumission irrémédiable au pouvoir[10]). Le stade ultime de cette

---

extrême limite. Alors, moi seul, je peux faire réapparaître ma femme ! Sous ma seule responsabilité. [...] **Otto :** Mais la boîte est vide ! **Calogero :** Qui le dit ? Comment peux-tu l'affirmer ? Dans cette boîte, il y a ce que je crois. [...] Le magicien le plus important c'est moi, maintenant ! Continuons le jeu, professeur ! Le temps est en nous-mêmes, ne lui réglons pas son compte, jour après jour, comme des boutiquiers ! [...] *Calogero, après un temps, dans un silence absolu, se sent isolé du monde. Il serre plus que jamais la boîte sur son cœur et dit presque pour lui-même.* Fermée ! Fermée ! Ne regarde pas dedans ! Garde-la avec toi bien fermée et marche », *La grande magie*, texte français de Huguette Hatem, in « L'Avant-Scène », n° 801/802, janvier 1987, p. 41 (« CALOGERO [...] Chi è questa donna ? Che cosa ha detto ? Io le parole sue non le capisco. *Si ode in lontananza il « Valzer dei pattinatori », come durante il numero del giocoliere al primo atto.* OTTO È tua moglie. Non è più un'illusione. Il giuoco è finito. CALOGERO Quale ? OTTO Il giuoco iniziato da me un attimo fa nel giardino dell'albergo Metropole. CALOGERO Non è vero. Fu iniziato da me, Io dicesti tu. Io spinsi il giuoco fino al limite massimo. Io solo, allora, posso far riapparire mia moglie ! La responsabilità è solamente mia. [...] OTTO Ma la scatola è vuota ! CALOGERO Chi lo dice ?... Come puoi affermarlo ? In questa scatola c'è la mia fede. [...] Il giocoliere più importante sono io, ora ! Continuiamo il giuoco, professore ! Il tempo è in noi stessi, non gli facciamo i conti addosso, giorno per giorno, come dei bottegai. [...] (*Calogero, dopo una pausa, in silenzio assoluto si sente isolato dal mondo. Stringe più che mai la scatola al cuore e dice quasi a se stesso*) Chiusa ! Chiusa ! Non guardarci dentro. Tienila con te ben chiusa, e cammina », *La grande magia*, in *Cantata dei giorni dispari cit.*, I, pp. 376-377).

10 « **Pulcinella :** [...] Mon fils, je te plains, ta souffrance est comme si c'était la mienne, mais je ne peux pas te tromper. Écoute-moi bien : (*il s'approche davantage de lui*) as-tu jamais entendu parler du secret de Pulcinella ? [...] Je vais te dévoiler mon secret. (*Il indique le masque*) Ceci n'est pas une tache, mais une fausse moitié de figure noire, que je mets et que j'enlève à ma guise. (*Il enlève lentement son masque pour montrer à son propre fils son vrai visage passionné, dolent et tragique*). **John** (*après une longue pause, durant laquelle il a scruté le visage de son père pour percer avec les yeux du cœur chaque ride et chaque pli de sa pitoyable vieillesse, il se débarrasse finalement, lui aussi, de son masque, avec la même lenteur, et montre, rayonnant de joie, toute l'explosion de sa jeunesse, puis il demande*) : Et pour quelle raison ne me l'as-tu pas dit plus tôt ? Puis-je vivre alors avec une figure propre et sincère ? **Pulcinella :** Non, mon fils... tu ne peux pas vivre ainsi. **John :** Pourquoi donc ? Je ne veux pas rouler mon maître, je ne veux pas vivre d'escroqueries et d'embrouilles, je veux regarder les gens et je veux qu'on me regarde, moi, dans les yeux et j'ai envie de dire : « ça est à toi et ça est à moi ». [...] **Pulcinella** (*suppliant*) : Arrête-toi, mon fils ! Le monde est mauvais. Si on voit le fils de Pulcinella sans le masque... on le tue. **John :** Il vaut mieux un fils mort avec une figure propre qu'un fils vivant avec une figure sale comme la tienne. (*Sans rien ajouter, il part en courant*) » (« PULCINELLA [...] Figlio mio, te cumpatisco, la sofferenza tua è come se fosse la mia, io però non ti posso ingannare. Stamme a sentí : (*gli si avvicina ancora di più*) hai mai sentito parlare de lu segreto di Pulcinella ? [...] E mo te lo dico lu segreto. (*Indica la*

quête de plus en plus poussée d'espaces destinés à la fiction théâtrale est constitué par le discours-mise en scène permanente de soi livré par le protagoniste de *Gli esami non finiscono mai*, dernière pièce de l'auteur, où il est question d'un rythme cyclique d'impasses et d'une représentation dramatique qui se joue de la notion traditionnelle du temps comme de toute distinction entre réel et virtuel[11].

---

maschera) Questa non è una macchia, ma è una mezza faccia nera posticcia, ca io me metto e me la levo a comodo mio. (*Si toglie lentamente la maschera per mostrare a suo figlio carnale il suo vero volto appassionato, dolente e tragico*). JOHN (*dopo una lunga pausa, durante la quale ha scrutato il volto di suo padre per penetrare cogli occhi del cuore ogni ruga e grinza della pietosa vecchiaia di lui, finalmente con la stessa lentezza si libera anch'egli della maschera e mostra, radioso di gioia, l'esplosione piena della sua giovinezza, infine chiede*) E pecché nun me lu dicive primma ? Allora pozzo campà cu' la faccia pulita e sincera ? PULCINELLA No, figlio mio... nun pó campà accussí. JOHN E pecché ? Io nun voglio fregà a lu padrone, nun voglio campà de mbroglie e truffe, voglio guardà e voglio essere guardato dint'all'uocchie e voglio dícere : « Chest'è lu tuio e chest'è lu mio ». [...] PULCINELLA (*implorante*) Fermati figlio mio ! Lu munno è malamente. Si vedono lu figlio di Pulcinella senza la maschera... l'accidono. JOHN Meglio nu figlio muorto cu' la faccia pulita ca nu figlio vivo cu' la faccia sporca come la tiene tu. (*Senza aggiungere altro esce di corsa*) », *Il figlio di Pulcinella*, in *Cantata dei giorni dispari cit.*, II, pp. 349-350).

11 « **Guglielmo :** Public honorable, mesdames et messieurs : le protagoniste de la pièce à laquelle vous allez assister ce soir s'appelle Guglielmo Speranza. J'espère que vous ne serez pas étonnés par le fait que ce personnage, que je ferai vivre moi-même au sein de cette histoire et que j'accompagnerai de la jeunesse jusqu'à la vieillesse, ne changera jamais de vêtements : il ne peut ni doit le faire. [...] « Le héros de cette pièce n'est pas un "type", mais plutôt le prototype de nous tous, un héros dont l'existence est caractérisée par les aspects positifs et négatifs de notre propre existence, et il serait donc impossible de trouver des vêtements qui reflètent sa personnalité complexe ». [...] de temps en temps, en plein cours de l'action, je viendrai ici bavarder un peu avec vous, pour que vous puissiez apprendre de la bouche même de Guglielmo Speranza sa pensée intime sur les événements qui viennent de se dérouler et ses prévisions sur ceux qui vont avoir lieu. [...] L'action commence entre 1922 et 1923. La chanteuse de rue... (*il fait un pas en arrière, lève le rideau au milieu et laisse passer la chanteuse avec une guitare*)... la voici, elle vous chantera, au fur et à mesure que les années s'écouleront, les chansons à succès de l'époque. Ces trois barbes représentent les tournants du temps qui passe : noire pour la jeunesse, grise pour l'âge mûr, blanche pour la vieillesse » (« GUGLIELMO Pubblico rispettabile, signore e signori : il protagonista della commedia che ascolterete stasera si chiama Guglielmo Speranza. Non vi stupirete, spero, se questo personaggio, che io stesso farò vivere al centro della vicenda e che accompagnerò dalla giovinezza fino alla vecchiaia, non cambierà mai di abito : non può, non deve. [...] « L'eroe di questa commedia non è un "tipo", bensì il prototipo di noi tutti, un eroe la cui esistenza è caratterizzata dagli aspetti positivi e negativi della nostra stessa esistenza, e perciò sarebbe impossibile trovare un vestito che rispecchiasse la sua complessa personalità ». [...] ogni tanto, nel corso dell'azione, io verrò qui a fare una chiacchieratina con voi, perché possiate apprendere dalla bocca stessa di Guglielmo Speranza il suo pensiero intimo sui fatti accaduti e le previsioni su quelli che dovranno accadere [...] L'azione ha inizio intorno al 1922-23. La cantante di strada... (*fa un passo indietro, solleva il sipario al centro e lascia passare la cantante con chitarra*)... eccola, via via che scorreranno gli anni vi canterà le canzoni di successo dell'epoca.

C'est justement du côté de ces espaces éminemment fictionnels, où l'imaginaire ne cesse de faire des incursions déroutantes, qu'il faut situer la représentation de l'au-delà chrétien, occupant la partie finale de *De Pretore Vincenzo* (1957)[12].

Cette pièce à rebondissements, au niveau de la diégèse[13], présente des personnages marqués par une perception minimaliste du monde sensible comme de l'au-delà, conçu comme son prolongement tout naturel et véhiculant une dynamique des intervenants et de la parole qui correspondent à une imagerie manifestement empreinte des simplifications et des raccourcis typiques de la religion populaire[14].

Le protagoniste, Vincenzo De Pretore, est un jeune homme de père inconnu et ne sachant pratiquer que le métier de voleur. Ayant élu saint Joseph protecteur de son activité en échange d'une dévotion qui consiste à entretenir une petite chapelle, il croit jouir d'une étonnante impunité lorsqu'il s'emploie à vider les poches de passants riches sans rencontrer le moindre obstacle. Mais la foi dans sa prétendue invulnérabilité le pousse à ne prendre aucune précaution lors d'un énième vol, qui se termine par des coups de pistolet de la victime le blessant mortellement. L'action dramatique se déplace ensuite aux portes du paradis, où De Pretore frappe pour être admis et qu'il ne pourra franchir qu'avec l'aide de saint Joseph. Il rappellera à ce dernier la dévotion qu'il lui vouait sur terre pour obtenir qu'il l'amène jusqu'à Dieu afin de plaider sa cause et d'expliquer pourquoi, tout en ayant mal agi, il pense pouvoir mériter le paradis. Son long discours finit par persuader son interlocuteur du bien-fondé de sa requête, mais la joie de cette victoire s'arrête au seuil du délire de son agonie, qui débouche sur sa mort solitaire dans une chambre d'hôpital.

On ne peut analyser les modalités de cette représentation de l'au-delà sans remonter préalablement à l'origine de la dévotion vouée à saint Joseph.

Dès sa sortie de prison, De Pretore entend Ninuccia, la jeune fille amoureuse de lui, évoquer la nécessité, pour tout un chacun, d'avoir un saint protecteur. Il interprète aussitôt à sa façon un discours visant à le faire agir honnêtement et ne peut s'empêcher de considérer

---

Queste tre barbe rappresentano i passaggi di tempo : nera per la giovinezza, grigia per la maturità, bianca per la vecchiaia », *Gli esami non finiscono mai cit.*, III, p. 523-524).

12 Cf. Sergio Travi, *Eduardo : la morte, i santi, i sogni*, in Franco Carmelo Greco (a cura di), *Eduardo e Napoli. Eduardo e l'Europa*, Napoli, ESI, 1993, pp. 173-196.

13 Il faut noter que, pour une fois, le schéma habituel en trois actes est délaissé pour céder la place à une division en deux parties au sein desquelles six tableaux d'étendue inégale se suivent.

14 Le texte de cette pièce constitue une réécriture pour la scène du long poème *Vincenzo De Pretore*, écrit par De Filippo en 1948 (*Le poesie di Eduardo*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 171-188), et la partie représentant le dialogue entre De Pretore et Dieu reproduit fidèlement les passages correspondants de la version en rime. Anna Barsotti, dans l'introduction critique à cette pièce (*De Pretore Vincenzo*, in *Cantata dei giorni dispari cit.*, II, pp. 178-179), rappelle qu'à l'origine de la *fabula* il y a, de l'aveu de l'auteur, les souvenirs des audiences du tribunal de Naples et d'un conte que lui racontait sa grand-mère, où il était question du choix, effectué par un petit voleur, de saint Joseph comme protecteur parmi les personnages de la crèche de Noël fabriquée par les détenus. Quant à la ressemblance avec l'histoire relatée dans un chapitre des *Bourbons de Naples* d'Alexandre Dumas, il s'agirait d'une coïncidence, à attribuer à l'influence probable de plusieurs sources sur le conte entendu durant son enfance (cf. Maurizio Giammusso, *Vita di Eduardo*, Milano, Mondadori, 1993, p. 268).

le lien entre protecteur et protégé en termes d'échange de faveurs très concret. Les propos adressés à l'image de saint Joseph, choisi soudainement comme interlocuteur privilégié de l'au-delà, révèlent clairement ses arrangements avec la morale et la religion. Il établit très vite une relation très humaine de confiance, voire de complicité, soulignée par le passage du vouvoiement au tutoiement et par une argumentation qui effectue de véritables acrobaties dialectiques pour prétexter la moralité de la requête formulée :

« *De Pretore est manifestement inquiet. Il tourne autour de la petite chapelle, en dévisageant l'image de la tête aux pieds. Il s'assure qu'il est seul, regarde du côté du bureau de tabac et dans les autres directions de la rue, puis il commence à cligner de l'œil en direction du saint, comme s'il voulait dire « enfin seuls ! D'homme à homme, on pourra mieux s'entendre ! »*

De Pretore : [...] La protection que je vous demande consiste en cela... Ne prenez pas ça mal, je ne veux pas de « si tu me donnes ça, je te donnerai ceci et cela » ; pour l'amour du ciel, il n'est pas question d'engagements avec quelqu'un comme vous ! Tout simplement, je veux vous donner moi aussi un témoignage de ma reconnaissance : si vous me protégez comme je l'entends, je vous remettrai complètement à neuf ! Et il serait grand temps car vous ne pouvez plus continuer comme ça. Je ne comprends pas, bien que tant de gens habitent dans ce coin, personne n'a songé à améliorer votre condition ! Saint Joseph, c'est De Pretore qui vous apportera les bougies et c'est encore De Pretore qui vous apportera les fleurs et l'huile... En peu de temps, et cela ne dépendra toujours que de vous, je ferai de ce coin un sanctuaire. « Comment pourras-tu donc t'y prendre », vous me demanderez. La protection... [...] Dites-moi, si j'enlève cinq cents lires à quelqu'un qui en dépense mille, comment voulez-vous que cela lui fasse du mal ? J'ai volé, certes, mais j'ai purgé aussi deux années de prison. Mais comment j'ai volé, moi ? Comment j'ai volé ? Comme ça, sans discernement, à la va-comme-je-te-pousse, sans méthode. Mais si vous me faites rencontrer sur mon chemin des personnes comme celles dont je viens de vous parler, je peux leur prendre ce dont j'ai besoin sans que ma conscience n'éprouve le moindre scrupule. Voilà, c'est ce que je voulais vous dire, c'est ça que je voudrais obtenir de vous ; mon destin est entre vos mains. Vous n'aurez pas à vous engager pour longtemps : quand j'aurai atteint une bonne situation, dans le sens que je n'aurai plus besoin de personne, comment vous dire ?, voilà, saint Joseph : quand je pourrai donner à cette jeune fille un minimum de tranquillité - parce que j'aime Ninuccia, je vous le jure, je voudrais la voir habillée comme une grande dame... Pourquoi je ne cherche pas à travailler ? Combien d'argent gagne Ninuccia ? Trois cents lires pour laver des bouteilles, et de quoi manger des fois oui et des fois non. C'est ce genre de travail que je devrais faire ? [...] Tu dois m'accorder cette grâce, tu dois m'accorder ta protection ! [...] On va faire comme ça : j'attends, je pourrai savoir tout de suite si c'est toi qui m'as envoyé la première personne qui passe : j'irai en prison encore une fois ou j'allumerai un cierge pour toi » (« *De Pretore è evidentemente preoccupato. Gira intorno al tabernacolo, squadrandolo dalla testa ai piedi. Si assicura di essere solo, guarda verso la tabaccheria, e nelle altre direzioni della strada, poi comincia a strizzare l'occhio al santo, come per dire « finalmente, siamo rimasti soli ! Da uomo a uomo ci possiamo intendere meglio ! »* DE PRETORE [...] La protezione che io vi chiedo consiste in questo fatto... Adesso non vi offendete, io non voglio stabilire « se tu mi dài questo io ti do questo e quest'altro » ; per carità, posso fare dei patti con voi ? Voglio anch'io, semplicemente, darvi un segno della mia riconoscenza :

voi mi proteggete nel senso che vi dirò io, e io vi rimetto a nuovo interamente ! E sarebbe necessario, voi non potete vivere in queste condizioni. Ma come, con tanta gente che abita qui intorno, nessuno ha mai pensato di risollevarvi ? Ve le porta De Pretore le candele, san Giuse', i fiori ve li porta De Pretore, l'olio... In poco tempo, e questo dipende sempre da voi, io quest'angolo lo faccio diventare un santuario. Voi mi direte : « Ma come farai ? » E questo è il punto. La protezione... [...] Allora, mi volete dire, se io tolgo cinquecento a quello che spende mille, quale può essere il male che gli faccio ? Io ho rubato, è vero ma ho scontato pure due anni di carcere. Ma come ho rubato, io ? Come ho rubato ? Così senza un orientamento, alla « come succede », senza metodo. Ma se voi mi fate incontrare sulla mia strada persone come quelle che vi ho detto prima, io posso prendere da loro quello che mi serve senza avere nessuno scrupolo di coscienza. Ecco, questo intendevo dire, e questo vorrei ottenere da voi ; mi metto nelle vostre mani. Non vi dovete impegnare a lungo : quando sarò in condizioni favorevoli, nel senso che non avrò più bisogno di nessuno, come posso dire ?, ecco, san Giuse' : quando potrò dare a questa ragazza un minimo di tranquillità - perché io a Ninuccia, ve lo giuro, le voglio bene, mi piacerebbe di vederla vestita come una gran signora... Dice : « Perché non lavori ? E che guadagna Ninuccia ? Trecento lire per lavare le bottiglie, e il mangiare, quando sì e quando no. Uno di questi lavori dovrei trovare io ? [...] Me la devi fare questa grazia, questa protezione me la devi dare ! [...] Facciamo così : io aspetto, se il primo che passa me lo hai mandato tu, io me ne accorgo subito : o vado in galera un'altra volta, o ti accendo una candela »[15]).

Étant donné de telles prémisses, clairement résumées par un monologue qui ramène tout au domaine des attentes individuelles d'une justice faite sur mesure et par là à une simplification somme toute naïve des notions de bien et de mal, la représentation de l'au-delà apparaît ensuite comme le reflet aussi fidèle que possible d'un degré extrême de raccourcis établis dans la préfiguration de ce qui attend les humains après leur mort.

Le cas spécifique du destin du protagoniste devient alors l'occasion de la synthèse d'un parcours chaotique dans la vie qui débouche sur l'apaisement final procuré par un examen de passage, dont les étapes connaissent une progression étonnante. Ce n'est pas tant le bouleversement des critères traditionnels de bien et de mal qui est en jeu, les bons sentiments de fond du protagoniste étant bien affichés, que la mise en question totale de l'aura solennelle du paradis, notamment des saints qui y demeurent, aux allures et aux réactions fort humaines, le plus humain de tous étant saint Joseph, appelé à jouer pleinement le rôle de protecteur de la cause de De Pretore :

« *Le paradis vu pendant le délire par De Pretore. C'est une petite place de Naples, entourée de toutes sortes de rues étroites, escaliers, boutiques, ateliers, maisons, bistrots. Il y a partout des saints qui vaquent aux travaux et aux tâches dont ils ont été nommés protecteurs par les hommes : saint Crespin est cordonnier, sainte Catherine est couturière, et ainsi de suite.* [...] **Saint Joseph :** Cher Maître, je ne sais pas comment cela s'est passé exactement, ce que je sais c'est que je suis déconcerté : je ne sais par où commencer... Il y a dehors un voleur qui vient de mourir ; son nom est Vincenzo De Pretore. Comme il m'a élu son protecteur... il voudrait à juste titre rester ici. **Dieu :** Joseph, serais-tu devenu

15 Cf. *De Pretore Vincenzo*, in *Cantata dei giorni dispari cit.*, II, pp. 208-209.

gâteux ? Un voleur ? « À juste titre » dis-tu ? (*À ce moment-là on entend des murmures d'attention et d'indignation de l'ensemble de la foule*) Mais tu as vraiment perdu toute lucidité d'esprit ! C'est parce que tu es vieux que tu parles comme ça ! **Saint Joseph :** [...] En somme, c'est une question de dignité ! De Pretore volait, certes, et c'est pour cette raison qu'il a été tué. Il s'était entêté dans l'idée de la protection : il allumait des cierges, des lampes à huile ; que dois-je faire ? Vais-je lui dire que je n'en sais rien, que Dieu seul a du pouvoir, et qu'il doit descendre donc en enfer parce qu'il n'existe aucune protection ? Si cela vous est égal de faire une piètre figure, tel n'est pas mon avis. Voulez-vous que je vous le dise ? Je demeure votre serviteur, votre frère, votre ami, mais je prends congé et quitte ce lieu. **Dieu :** La porte est là. Mais réfléchis bien. Car si tu le regrettes par la suite, cette porte demeurera fermée pour toujours ! [...] *Joseph, silencieux, s'incline devant Dieu, se retourne et s'apprête à sortir, le bâton fleuri à la main, la tête basse et le dos tourné.* **Marie** (*le regarde avec un air triste, hausse les épaules, se lève, fait la révérence à Dieu*) **:** Que voulez-vous que je fasse ? Joseph est bien mon mari... et je dois le suivre partout où il va. Moi, comme je suis sa femme, je vais le suivre : c'est ce qu'une épouse fidèle doit faire ! **Le Christ :** Je suis son fils... Que vais-je faire, vais-je les quitter ? Comment pourrais-je faire ça ? Ma mère, en particulier, en mourrait... Je vais partir avec mon père et ma mère. [...] *D'autres saints - par exemple, les quatre évangélistes Jean, Marc, Luc et Matthieu - ayant recours à des propos adéquats et s'étant inclinés devant Dieu, s'apprêtent à sortir.* [...] **Dieu :** Arrêtez-vous ! Où allez-vous ! Si vraiment vous sortez et si vous partez, je ne pourrai plus avoir de paradis ! (*Le groupe de saints s'arrête, attendant la suite des propos de Dieu*) D'accord... faites entrer ce De Pretore, j'aurai au moins l'occasion de l'interroger ! » (« *Paradiso visto in delirio da De Pretore. È una piazzetta di Napoli, circondata da vicoli, vicoletti, scale, negozi, botteghe, case, osterie. Dappertutto santi che attendono ai lavori e ai compiti di cui gli uomini li hanno nominati protettori : san Crispino è calzolaio, santa Caterina è sarta, e così via.* [...] GIUSEPPE Caro Maestro, va' trova comm'è gghiuto e comm'è stato, 'o cert'è che mi sento sconcertato : nun saccio comm'avesse accumincià... Fuori ci sta nu mariuolo morto che si chiama Vincenzo De Pretore. Siccome me scegliette Protettore... giustamente vulesse restà qua. SIGNORE Giuseppe, ma ti fossi rimbambito ? Un mariuolo ? E dici « giustamente » ? (*A questo punto tutta la folla emette mormorii di attenzione e di indignazione*). Ma tu ti sei stonato veramente ! È la vecchiaia che ti fa parlà ! GIUSEPPE [...] Insomma, qua si tratta 'e dignità ! De Pretore rubava, sissignore, è morto ucciso per questa ragione. S'era fissato c' 'a protezione : accendeva candele, lampe ad olio ; c'aggia fa' ? Lle vaco a di' ca nun ne saccio niente, che conta solamente il Padreterno, e che se ne deve scendere all'Inferno perché la protezione non ci sta ? Se voi volete fare sta figura, io nun 'a voglio fa'. Sa che ve dico ? Ve rummáno devoto, frato, amico ma ve saluto e me ne vaco 'a ccà. SIGNORE Quella è la porta. Però pensaci bene nu mumento. Perché se poi ti viene il pentimento la porta è chiusa e chiusa resterà ! *Giuseppe, muto, si inchina davanti al Signore, si volta e si avvia per uscire, con la mazza fiorita in mano, a testa bassa e senza girarsi.* MARIA (*lo guarda tristemente, si stringe nelle spalle, si alza, fa una riverenza al Signore*) ma comme pozzo fa' ? Giuseppe è mio marito, certamente... e lo devo seguire ovunque ei vada. Io, come moglie, seguo la sua strada : na mugliera fedele, chesto fa ! CRISTO Io sono il figlio... Che faccio, 'e lascio sule ? E cu qua core ? Specialmente mia madre se ne more... Io me ne vado co' papà e mammà. [...] *Altri santi - per esempio i 4 Evangelisti, san Giovanni, san Marco, san Luca, san Matteo - con frasi appropriate, e dopo essersi*

inchinati davanti al Padreterno, si avviano per uscire. [...] SIGNORE Fermi tutti ! Dove andate ! Se veramente uscite e ve ne andate, io il Paradiso non lo posso fa' ! (*Il gruppo di santi si ferma in attesa che il Padreterno continui*) Va bene... fate entrare a De Pretore, almeno me lo fate interrogà ! »[16]).

Dans l'espace clos du paradis qui coïncide avec un espace clos de la ville de Naples, l'humanisation de ces créatures surnaturelles, dont les traits du visage sont calqués sur ceux des individus côtoyés chaque jour par De Pretore, s'étend à leur façon de parler, marquée par la présence des tournures dialectales et le ton familier des propos. Il y a, certes, une hiérarchie bien établie des rôles et des valeurs, qui est cependant mise en question par la requête du jeune repris de justice. Il est alors soudainement question de la revendication du prestige de la sainteté, évoqué par un Joseph qui se sent quelque peu écrasé par le pouvoir et la renommée de Dieu et qui exprime, au fond, sa volonté de ne pas se laisser faire.

L'octroi de l'entretien finit par résulter d'un mouvement de pression générale des membres de la grande famille composée par les habitants de la petite place, dans un climat d'attente confiante.

La scène se rétrécit au fur et à mesure que les personnages de cette assemblée font entendre leur voix et qu'ils entourent d'un air bienveillant De Pretore, désormais prêt à plaider sa cause :

« **Dieu :** [...] T'appelles-tu Vincenzo ? **Vincenzo :** Oui. **Dieu :** Et ton nom de famille ? **Vincenzo :** C'est De Pretore. **Dieu :** Le nom de ton père, n'est-ce pas ? **Vincenzo :** De Pretore était le nom de famille de ma mère. **Dieu :** Que veux-tu dire par là ? **Vincenzo :** Je suis né de père inconnu. **Dieu :** Je ne comprends pas... Comment donc inconnu ? **De Pretore :** C'est que, sur la terre, on n'a pas le droit de déclarer les enfants qui naissent hors du mariage... **Dieu :** Mais les enfants sont les enfants ! **De Pretore :** Pas du tout. Vous croyez que les enfants sont tous pareils, mais les enfants illégitimes, sur la terre, vivent comme ils peuvent ; ils n'ont pas le choix. **Dieu :** Mais il y a l'Église ! **De Pretore :** C'est comme si elle n'existait pas : sa voie n'a pas changé par rapport au passé... Il y en a qui finissent par trouver un père d'adoption, qui devient alors leur père légal. **Dieu** (*il secoue la tête avec amertume*) **:** J'ai compris ce qui s'est passé... Es-tu devenu voleur à cause de cela ? **De Pretore :** Oui, Seigneur, mais uniquement pour vivre... N'ayant pas connu de père qui m'envoie à l'école, vivant livré à moi-même dans la rue, n'en faisant qu'à ma tête... j'ai fini inévitablement par voler ! **Dieu** (*après une courte pause*) **:** Où es-tu né ? **De Pretore :** Je suis napolitain. C'est pour cela aussi que j'étais déboussolé... À propos de Naples, tout le monde s'est arrangé pour la mettre dans le pétrin ! **Dieu :** Mais sans le vouloir... **De Pretore :** À dessein, cher Maître, en agissant de mauvaise foi, avec l'arme insaisissable de la calomnie et de la fausseté ! **Dieu :** Mais il y a le gouvernement ! ? **De Pretore :** Il ne résout rien. Ils s'embrouillent eux aussi avec les lois : il n'y a rien à faire, ils ont appris le refrain qu'on vient à Naples pour chanter... Le pire des sourds est celui qui fait exprès de ne pas entendre, parce que, si je veux vivre honnêtement et que personne ne m'aide, que me reste-t-il ? La pratique d'un métier malhonnête ! **Dieu** (*il réfléchit un instant, puis il dresse sa tête sur les épaules, décidé*) **:** Ce Napolitain reste ici. [...] *Les*

16 *Ibid.*, pp. 230-233.

saints, esquissant un sourire amer, se dirigent vers leurs maisons et leurs lits. Ils chuchotent des propos inquiets ou furieux. [...] **Dieu :** Je comprends votre mécontentement... Avez-vous peur d'être victimes des vols de De Pretore, qui est un voleur ? Soyez sans crainte, je réponds de ses actes. C'est pour cela que ce lieu s'appelle paradis : un toit sûr, du pain bien partagé, pourquoi donc voudriez-vous que De Pretore vole ? » (« SIGNORE [...] Tu ti chiami Vincenzo ? VINCENZO Sissignore. SIGNORE E di cognome ? VINCENZO Faccio De Pretore. SIGNORE Tuo padre ? VINCENZO De Pretore fuie mammà. SIGNORE Come sarebbe ? VINCENZO Io so' di padre ignoto. SIGNORE Non capisco... Ma ignoto di che cosa ? DE PRETORE Che quando sulla terra non si sposa, 'e figlie nun se ponno dichiarà... SIGNORE Ma i figli sono figli ! DE PRETORE Niente affatto. Voi vi credete che so' tutte eguale, ma 'e figlie, nterra, si nun so' legale, campano commo ponno ; c'hanna fa' ? SIGNORE Ma c'è la Chiesa ! DE PRETORE Comme nun ce stesse : non cambia 'a strada vecchia pè una nuova... Ce sta chi 'o pate fauzo po' s' 'o trova e addiventa legale chillu llà. SIGNORE (*scuote il capo amareggiato*) Aggio capito 'o fattariello... Perciò tu diventasti mariuncello ? DE PRETORE Gnorsí, ma sulamente pè campà... Senza nu padre che ti manda a scuola, vivendo abbandonato mmiez' 'a via, facendo solamente 'e capa mia... si sa che poi finisci p'arrubbà ! [...] So' napoletano. Pure per questo stavo scombinato... Pè Napule ogneduno ha studiato pè vedè comm'avèven' 'a nguaià ! SIGNORE Però senza volerlo... DE PRETORE Per progetto ! Caro maestro, con la malafede, con l'arma che si vede e non si vede, con la calunnia e con la falsità ! SIGNORE Ma c'è il Governo ! ? DE PRETORE Non risolve niente. S'imbrogliano cu' e legge pure loro : nun c'è che fa', s'hanno mparato 'o coro ch'a Napule se vene pè cantà... 'O peggio surdo è chi nun sente apposta, perché, si voglio fa' na vita onesta e nisciuno m'aiuta, che me resta ? Industrializzo la disonestà ! SIGNORE (*pensa un istante, poi erge la testa sulle spalle, deciso*) Questo napoletano resta qua. [...] *I santi, con un sorriso storto sulle labbra, si avviano per raggiungere le loro case ed i loro letti. Sussurrano frasi preoccupate o rabbiose.* [...] SIGNORE Capisco il malumore... A voi vi fa paura De Pretore ch'è mariuncello e che ve pò arrubbà ? State tranquilli, ne rispondo io. Questo perciò si chiama Paradiso : tetto sicuro, pane ben diviso, neh, De Pretore c'arrubbasse a ffa' ? »[17]).

Tout le parcours de De Pretore sur terre est résumé en quelques répliques qui renvoient aux retards chroniques voire aux impasses désignant la vie sociale et le destin des Napolitains[18]. La décision de l'accueillir au paradis provoque, de façon très humaine, la crainte de l'assistance, que Dieu parvient à dissiper par une argumentation ayant trait aux données très concrètes du confort de vie et de la nourriture.

Mais l'ambiance finale de fête de village, conçue à travers le filtre de l'esprit simple de De Pretore, ne va pas durer longtemps.

---

17 *Ibid.*, pp. 236-238.

18 Concernant le riche débat critique suscité par l'identité historique et mythique de Naples cf. Colette Vallat, Brigitte Marin, Gennaro Biondi, *Naples. Démythifier la ville*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 1998. Voir aussi, à propos de la notion controversée de napolitude, Edoardo Esposito, *A proposito della napoletanità : un aggiornamento della questione, in base all'esame di testi critici e letterari*, in « Narrativa », n° 24, 2003, pp. 25-53.

Cette issue est finalement beaucoup trop belle pour qu'elle puisse relever d'autre chose que du rêve. La chaleur de ce paradis on ne peut plus terrestre débouchera sur l'anonymat froid d'une chambre d'hôpital où le rêve prendra fin avec la mort.

La partie finale de la pièce ne propose pas qu'une représentation intimiste du paradis, avec le corollaire d'une dénonciation explicite des maux historiques qui affligent Naples et les Napolitains[19]. Elle appelle, en effet, une série de remarques à propos de la relation existant entre le rêve et la réalité et, plus spécialement, entre la nature de ce rêve et ce à quoi il aboutit.

Bien que déclenchée matériellement par le délire de l'agonie, cette vision de l'au-delà n'en est pas moins une théâtralisation fort élaborée d'un bonheur apaisant, permettant de surmonter définitivement tous les handicaps de De Pretore et des nombreux parias qui lui ressemblent.

Ce bonheur vient d'un au-delà familier, calqué sur un paysage, des visages et des propos familiers, et apparaît d'autant plus intense qu'il résulte de la solution de tous les soucis ponctuels du protagoniste. Mais il s'avère aussi intense qu'éphémère et amène forcément à se poser des questions sur le sens d'une vision du paradis qui, tout en décrivant les différentes étapes d'un jugement divin qui finit par faire triompher la justice, se solde par un échec criant.

Car cet au-delà n'est que le fruit de l'imagination d'un moribond, aussitôt désavoué, dans sa fonction d'apaisement, par l'enchaînement des faits censés se dérouler dans le monde réel. Il en résulte un effet de contraste qui renverse totalement la signification de la donne, ramenant le long examen d'admission à la béatitude éternelle à la nature d'un conte de fées, fait sur mesure pour l'âme d'enfant que De Pretore n'a cessé d'avoir jusqu'au bout.

À bien y regarder, l'attitude du Dieu bienveillant et plein de tendresse, dont les propos sont empreints de bon sens pratique, est la transcription, dans un cadre surnaturel, de toutes les attentes de bonheur conçues par celui qui n'a jamais connu le nom de son père. Des attentes qui s'accrochent à la mémoire de visages et de lieux connus pour apprivoiser l'inquiétude que suscite la présence dans un monde mystérieux, inévitablement lié au trépas et à la notion de jugement.

Le bel épilogue de la scène du paradis n'est que l'issue que le protagoniste voudrait connaître pour sa vie de petit marginal et que le réveil dans la chambre d'hôpital anéantit brutalement, dans la scène suivante. C'est là un retour sur terre qui marque explicitement la séparation de deux mondes et ne laisse planer aucun doute quant aux chances de donner une suite quelconque aux rêves, fussent-ils parés de l'apparat solennel de l'imagerie du paradis :

« [...] *Dans une petite chambre sordide des urgences.* [...] **Le policier :** Puis-je l'interroger ? **Le médecin :** Oui, mais avec prudence. (*S'adressant à Vincenzo*) Essayez de répondre. **De Pretore** (*haletant*) **:** Oui. **L'infirmier :** Allez, courage : répondez au Monsieur. **Le policier :** [...] T'appelles-tu Vincenzo ? **De Pretore** (*avec un filet de voix*) **:** Oui, Monsieur... **Le policier :** Quel est ton nom de famille ? **De Pretore :** C'est De Pretore. **Le policier :** Est-ce le nom de ton père ? **De Pretore** (*ennuyé par la répétition de cette question gênante*) **:** Je vous l'ai déjà dit tout à l'heure. Je vous ai tout avoué. (*Il respire avec*

19 Cf. Edoardo Esposito, *Repères cit.*, pp. 298-308.

de plus en plus de peine). Je vous ai dit que j'ai été voleur, et qu'on a tiré sur moi ce matin... Maintenant je suis au paradis... Vous m'avez promis... de m'y laisser. (*Une grimace de douleur lui tord le visage. Puis il ferme le yeux, baisse la tête sur l'épaule droite et s'écroule...*) **Le médecin** (*Il accourt vers lui, mais, après l'avoir observé attentivement, annonce sur son ton froid habituel*) : Il est mort (« *In una squallida stanzetta del pronto soccorso.* [...] AGENTE Posso interrogarlo ? DOTTORE Sì, ma con prudenza. (*Rivolto a Vincenzo*) Cercate di rispondere. DE PRETORE (*affannando*) Sì. INFERMIERE Su, coraggio : rispondete al signore. AGENTE [...] Tu ti chiami Vincenzo ? DE PRETORE (*con un filo di voce*) Sissignore... AGENTE E di cognome ? DE PRETORE Faccio De Pretore. AGENTE Tuo padre ? DE PRETORE (*infastidito dal ripetersi di quella incresciosa domanda*) Ve l'ho detto poco fa. V'ho confessato tutto. (*Il respiro gli diventa sempre più pesante*) Vi ho detto che so' stato nu mariuolo, e che sta matina m'hanno sparato... Ora sto in Paradiso... Me l'avete promesso... che mi fate restare. (*Il volto gli si contorce in una smorfia di dolore. Poi chiude gli occhi, reclina il capo sulla spalla destra e s'accascia...*) DOTTORE (*accorre presso di lui, ma dopo averlo osservato con attenzione annunzia con freddezza abituale*) È morto »[20]).

Le fait que cette évocation du paradis soit assimilée à un beau rêve sans lendemain et que la condition de blessé de la vie revienne en force envoie finalement le signal d'un au-delà qui demeure silencieux voire impuissant face aux malheurs de l'existence humaine, en l'occurrence d'un bâtard napolitain censé être représentatif d'une sorte de malédiction de l'histoire qui frappe les Napolitains depuis trop longtemps et qui n'est pas près de s'arrêter.

L'intervention divine semble pouvoir aider uniquement au niveau de l'imaginaire, de surcroît déclenché par un traumatisme très physique.

Cela n'est pas sans rappeler la vision d'une crèche merveilleuse, immense comme le monde entier, qui soulage les derniers instants de vie du protagoniste de *Natale in casa Cupiello*. Là aussi l'apaisement lié à un événement marquant du calendrier religieux, à travers la reproduction de la nativité, n'est qu'éphémère et relève d'un état physique gravement altéré, dans le contexte d'une famille qui se décompose lors de la fête de Noël. La crèche aperçue par Luca Cupiello avant de mourir véhicule le message d'une illusion, d'autant plus percutante qu'elle est associée aux personnages de la sainte famille et au bonheur qu'ils sont censés représenter, en contraste avec ce qui se déroule au sein du milieu familial concerné[21].

---

20 Cf. *De Pretore Vincenzo*, in *Cantata dei giorni dispari cit.*, II, pp. 239-240.

21 « [...] *le regard de Luca se perd au loin, comme pour suivre une vision enchanteresse : une crèche grande comme le monde où il découvre le fourmillement de vrais hommes, mais tout petits petits, qui se donnent un mal incroyable pour rejoindre au plus vite la cabane, où un véritable petit âne et un vrai bœuf, eux aussi petits comme les hommes, sont en train de réchauffer de leur haleine un très grand enfant Jésus qui palpite et pleure, comme le ferait n'importe quel tout petit nouveau-né.* **Luca** *(perdu dans sa vision, commentant pour lui-même ce privilège, s'écrie)* : Comme elle est belle la crèche, comme elle est belle ! », *Noël chez les Cupiello*, texte français de Huguette Hatem, in « L'Avant-Scène », n° 976, octobre 1995, p. 37 (« [...] Luca disperde lo sguardo lontano, come per inseguire una visione incantevole : un Presepe grande come il mondo, sul quale scorge il brulichio festoso di uomini veri, ma piccoli piccoli, che si dànno un da fare incredibile per giungere in fretta

Quant à l'au-delà évoqué dans *Non ti pago* (1940), le seul lien avec *De Pretore Vincenzo* est l'importance de la notion d'échange, en termes très concrets de faveurs, revendiquée par le personnage du responsable d'un bureau de loterie, entre les facultés surnaturelles des défunts et le culte que leur vouent les vivants. Cette notion fait aussitôt l'objet des critiques du représentant de l'Église, qui fustige une telle déviation de l'orthodoxie religieuse dans une réplique rappelant les implications autrement complexes d'un raisonnement grotesque[22].

En ce qui concerne plus spécifiquement les formes de l'humanisation de l'au-delà, le modèle proche est à rechercher probablement dans un poème en dialecte napolitain de Salvatore Di Giacomo (1860-1934), *Lassammo fa' Dio*[23].

On y décrit, sur un ton initialement joyeux, une visite impromptue de Dieu, en compagnie de saint Pierre, dans les rues de la ville de Naples, par un beau dimanche de Pâques de l'an 1900. La vue soudaine d'un grand nombre de gens désespérés, marqués par la misère et la maladie, entraîne la décision divine de faire amasser tous ces malheureux dans un immense drap, que les anges transportent au paradis pour qu'ils puissent manger à leur faim et boire à leur soif. Le sommeil qui les surprend, après un repas copieux, est relayé aussitôt par la mort, qui leur épargne ainsi un retour sur terre qui signifierait inévitablement un retour à la souffrance et à l'indigence. Seule une mendiante parviendra à se réveiller de ce sommeil mortel et à redescendre sur terre, où elle pourra donner le sein à son bébé qui l'attend. Le passage de la vie à la mort pour tant de monde ainsi que le

---

alla capanna, dove un vero asinello e una vera mucca, piccoli anch'essi come gli uomini, stanno riscaldando con i loro fiati un Gesù Bambino grande grande che palpita e piange, come piangerebbe un qualunque neonato piccolo piccolo... LUCA (*perduto dietro quella visione, annuncia a se stesso il privilegio*) Ma che bellu Presebbio ! Quanto è bello ! », *Natale in casa Cupiello*, in *Cantata dei giorni pari cit.*, p. 412).

22 « **Ferdinando :** Et alors on fait comme pour le personnage du conte ? Moi, je dépense cinq mille six cent lires par mois en bougies, transport, fleurs et messes pour mon père défunt, et le défunt, mon père légitime, donne une combinaison sûre de quatre numéros, faisant gagner quatre millions, à un étranger ? Pardonnez-moi, mon Père, mais je peux trouver comme seule excuse qu'il n'était pas tenu de savoir, étant mort, que j'avais changé de maison et que j'habite dans un quartier neuf. Mais s'il a fait ça exprès, il s'agit là d'une friponnerie impardonnable. [...] **Raffaele :** On fait dire des messes de suffrage, mon cher don Ferdinando, pour l'âme d'un défunt qui nous est cher. Mais il n'est pas permis d'en faire une spéculation. Si telle est votre intention lorsque vous osez me commander ces offices, je vous annonce même que je n'en dirai plus » (« FERDINANDO E allora facimmo comme a chillo d' 'o cunto ? Io spendo cinquemilaseicento lire al mese, per candele, trasporto, fiori e messe per mio padre defunto, e il defunto, padre legittimo mio, piglia na quaterna sicura 'e quattro milioni e 'a porta a n'estraneo ? Ma scusate, don Rafe', io lo posso giustificare solamente perché essendo morto non aveva il dovere di sapere che io avevo cambiato casa e che sto in un quartiere nuovo. Ma se l'ha fatto con preconcetto, è stata una birbantata imperdonabile. [...] RAFFAELE Le messe, caro don Ferdinando, si fanno dire in suffragio dell'anima di un caro estinto. Ma non è consentito farne una speculazione. Anzi, se è con questa intenzione che osate ordinarmele, vi dichiaro che io non le dico più », *Non ti pago*, in *Cantata dei giorni pari cit.*, p. 649).

23 Cf. Salvatore Di Giacomo, *Poesie e prose*, a cura di Elena Croce e Lanfranco Orsini, Milano, Mondadori, 2000, pp. 307-318.

maintien en vie pour une créature solitaire se font sous le regard bienveillant d'un Dieu certes bienfaisant, qui semble être néanmoins conscient de l'impossibilité de mettre vraiment fin aux malheurs des humains et accepte le recours à l'euthanasie pour résoudre tous les problèmes.

On sait que De Filippo connaissait ce texte de Di Giacomo car il le fait évoquer de façon fort critique par le protagoniste d'une de ses pièces les plus sombres, *Il monumento* (1970) :

« **Ascanio :** [...] La tristesse et l'horreur de ce tableau douloureux secouent l'esprit sensible du Père Éternel, qui demeure d'abord songeur, puis fait descendre du ciel les anges avec un drap, qui est étendu au milieu de la place Dante, où tous les malheureux, les misérables et les chômeurs sont amassés avant de s'envoler, dans un gros paquet, par les voies du ciel jusqu'au paradis, pour que tous ces pauvres gens, qui n'auraient jamais pu connaître la moindre solution de leurs problèmes, puissent accéder à la vie éternelle. **Paganini :** La vie éternelle... (*fasciné par le récit, cependant un peu inquiet aussi*) Il les fait mourir ! **Ascanio :** C'est ce que dit Salvatore Di Giacomo. C'est le moyen qu'il trouve pour délivrer le monde de la misère, une sorte de camp d'extermination ! **Paganini :** Il ne resterait sur terre que bonheur, richesse et gaieté ! **Ascanio :** De la gaieté... » (« ASCANIO [...] Lo squallore e il raccapriccio di quel quadro doloroso scuotono l'animo sensibile del Padre Eterno, il quale prima rimane pensieroso, poi fa scendere dal cielo gli angeli con un lenzuolo, lo fa stendere in mezzo a Piazza Dante, ci fa mettere dentro tutti gli infelici, i miserabili, i disoccupati, fa fare una bella « mappata » e la fa volare per le vie del cielo fino in Paradiso, per fare passare nell'eternità tutta quella povera gente che sulla terra non avrebbe mai trovato una sistemazione. PAGANINI Nell'eternità... (*Affascinato dal racconto, ma pure un poco preoccupato*) Li fa morire ! ASCANIO Salvatore Di Giacomo così dice. Questo è il mezzo che trova per liberare il mondo dalla miseria ; una specie di campo di eliminazione ! PAGANINI Sulla terra rimarrebbe solo la felicità, la ricchezza, l'allegria ! ASCANIO L'allegria... »[24]).

Il n'y a aucun doute, alors, quant à la signification du paradis imaginé par De Pretore, qui est bien loin du havre du bonheur éternel susceptible d'apparaître à première vue. Le ton de fable bien en place jusqu'au dénouement final constitue la longue phase préparatoire d'un coup de théâtre destiné à tout remettre en question, au niveau justement du message à destination du public et des lecteurs.

La chute, en termes de langage dramatique, représentée par le court réveil avant de mourir apporte une connotation de tragédie à une *fabula* jusque là organisée autour du discours et des actes du personnage d'un voleur naïf et attachant, aux allures de comédie. Car il ne faut pas oublier que les multiples arrangements de celui-ci avec la morale et la religion ainsi que sa façon de raisonner n'ont cessé d'entretenir un climat de légèreté, tout en laissant entrevoir, de temps à autre, que ce qui fait sourire jouxte des sujets graves, notamment l'absence d'une vraie famille et de repères dans la vie.

24 Cf. *Il monumento*, in *Cantata dei giorni dispari cit.*, III, p. 453.

On dispose là d'un exemple éloquent du mélange original de registres dramatiques qui caractérise une grande partie de l'œuvre de De Filippo[25].

La configuration d'un au-delà somme toute problématique apporte une touche non négligeable à la représentation réalistement théâtrale évoquée au début de cette étude dans la mesure où elle s'accomplit à travers un processus d'humanisation du surnaturel qui est avant toute autre chose un moyen d'élargir la réflexion sur la condition humaine.

Edoardo ESPOSITO
Université d'Avignon

25 Cf. Edoardo Esposito, *Eduardo De Filippo cit.*, pp. 233-236.

GUEIDO (1986) DE JACQUELINE LELOUP OU LE DESTIN TRAGIQUE D'UN ENFANT MAUDIT

> *On ne peut accorder le nom de fils à celui dont le destin est de tuer son père.*
> *Gueido*, Séquence II, page 28.

En 1986, Madame Jacqueline Leloup, alors enseignante à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Yaoundé et animatrice du théâtre universitaire de l'époque, publie aux Editions Clé de cette ville une œuvre intitulée *Gueido*. Ce mot provenant d'une langue inconnue du grand nombre laisserait indifférents même les lecteurs les plus curieux si en quatrième de couverture l'observation ci-dessous n'établissait une filiation directe entre lui et un mythe mondialement connu :

> *Gueido, un nom, qui, à lui seul, constitue tout un programme, est donc une adaptation africaine du mythe d'Œdipe.*

Selon toute vraisemblance donc, cette œuvre, à l'instar de son modèle, mettrait en scène un enfant accablé par une volonté implacable qui s'acharne à le transformer en meurtrier de son père et époux incestueux de sa propre mère. Or adaptation n'est pas synonyme de reproduction et, pour intéressante que soit cette observation, elle ne pourrait à elle seule permettre de saisir tous les contours de ce programme, si tant est que ce nom en constitue effectivement un. Même le qualificatif « *africaine* » associé à cette adaptation ne renvoie qu'à son contexte socioculturel sans pour autant clarifier ce programme, l'Afrique étant aussi grande que variée. Ce n'est que lorsque ce nom réapparaît dans la liste des personnages qu'il commence à livrer ses premiers secrets : Gueido est en fait un personnage éponyme et, en tant que tel, il sera un protagoniste essentiel du drame. Il y côtoie certains personnages aux noms francisés plus transparents que le sien comme Le Chef, La première femme du chef, Le devin, Le paria, Les villageois, etc. En dehors de l'allusion à une activité ou à une qualité, ces noms n'appellent aucun commentaire particulier, encore qu'il soit légitime de s'interroger sur les agissements de celui qu'on nomme Le paria. D'autres ont des noms codés ayant des significations précises, ce qui nécessite quelques explications ; trois d'entre eux méritent qu'on s'y attarde. D'abord *La Mamywata* : c'est un mot bien connu du microcosme socioculturel camerounais dans lequel il désigne un être surnaturel vivant dans l'eau, moitié femme dans sa partie supérieure, moitié poisson dans l'autre. C'est donc un équivalent de ce qui tient lieu de sirène ailleurs. Dans l'imaginaire collectif, son emploi dépasse la référence à cet être mythique pour s'étendre à tout ce qui est fantastique, extraordinaire, merveilleux, mystérieux, magique ou tout simplement irrationnel. Ensuite *La Mafô* est, selon les propres termes de l'auteur, « *la mère du chef* ». Malgré les variantes linguistiques observées dans l'ouest du Cameroun, les locuteurs de la langue parlée dans cette région reconnaîtront ce vocable qui a ici la même signification que dans le texte. Cependant, il ne sert pas de patronyme et une femme n'est appelée Mâfo qu'après l'intronisation de son fils. C'est donc un titre de noblesse attribué à une mère auréolée du prestige de compter parmi ses enfants le plus haut dignitaire de la communauté. A force d'être appelée *Mâfo*, son vrai nom finit par être inusité. Par

extrapolation, on emploie abusivement ce terme pour flatter l'orgueil d'une femme à qui on demande un service ou que l'on veut simplement honorer. Par contre, dans cette contrée, Gueido est un nom bien curieux, surtout quand il sert de patronyme à un enfant et que celui-ci est, de surcroît, le fils du chef. Gueido désigne tantôt celui sur qui pèse une malédiction, tantôt celui par qui la malédiction arrive. Le premier est une victime, innocente ou non, qui subit contre son gré les caprices d'une volonté autre que la sienne. Pour cette raison, il est très souvent pris en pitié par ses congénères qui sont prêts à l'aider à s'en défaire. Le deuxième est plutôt un vecteur de la malédiction dans laquelle sa responsabilité est engagée. Que cette responsabilité soit volontaire ou non, elle jette l'opprobre sur le concerné parce que le mauvais sort qu'il a provoqué ne s'en prend plus à lui tout seul. Par conséquent, il devient un objet de damnation dont il faut se débarrasser. N'est-ce pas à cause de cette double signification que le critique parle d'« *un programme* » ? Si, au terme d'une analyse de l'œuvre, son héros entre dans l'une ou l'autre catégorie de maudit, alors nous dirons qu'il était un être « *programmé* », c'est-à-dire un individu prédestiné, créé pour montrer que les voies du destin sont à la fois insondables et incontournables, les mesures prises pour les contrecarrer apparaissant au bout du compte comme des précautions inutiles, inévitablement vouées à l'échec.

I. Des prémices inquiétantes

> *Comment pouvez-vous bavarder comme des femmes au marigot quand la vie de votre chef est en danger ! Ce devin ne vient-il pas de nous prédire le crime le plus impie et le plus ignoble ?*
> Le Chef, Séquence II, page 26.

Attendu avec ferveur et anxiété, accueilli par des cris de joie, des chants et des danses, Gueido ne déroge pas aux principes traditionnels de l'arrivée d'un nouveau-né observés et consignés par Victor Hugo dans le poème n°19 de son recueil *Les Feuilles d'automne* dont la première strophe est reproduite ci-dessous :

> *Lorsque l'enfant paraît, le cercle de famille*
> *Applaudit à grands cris ; son doux regard qui brille*
> *Fait briller tous les yeux,*
> *Et les plus tristes fronts, les plus souillés peut-être,*
> *Se déridents soudain à voir l'enfant paraître*
> *Innocent et joyeux.*

Dans le cas précis de Gueido, cette joie déborde largement le cadre familial pour s'étendre à la communauté toute entière, sa venue au monde étant célébrée non seulement par les membres de sa famille, mais par des villageois et villageoises anonymes, des notables, c'est-à-dire les dignitaires du village, ainsi que le chef en personne. C'est que Gueido n'est pas un enfant comme les autres, il est de la maison même du chef, son tout premier descendant depuis qu'il est sur le trône. Cette naissance affermit son autorité et sécurise son règne puisque sa succession est désormais assurée. Décidément donc, Gueido est un enfant particulier et il le sera jusque dans sa manière de naître :

> *Et ce fils est venu au monde les pieds les premiers*
> (Séquence I, page 14)

Les notables auxquels aucun secret de la chefferie n'échappe sont les premiers à proposer une interprétation de cette naissance insolite. Bouma et Simassi s'extasient devant le grandiose avenir qui attend cet enfant et voient en lui « *le plus grand des fils ! Le plus viril !* » (Ib.). Et si Polo ne les contredit pas fondamentalement, il reste quelque peu énigmatique lorsqu'il déclare vaguement : « *Les esprits de nos ancêtres l'ont doué de pouvoirs surnaturels.* » (Ib.) Tout le monde aimerait bien que ces pouvoirs soient bénéfiques, mais sait-on jamais...

Passés les moments d'euphorie pendant lesquels le grand-père maternel et le père de l'enfant ont manifesté orgueilleusement leur fierté de mâles parce qu'ils viennent de gratifier la communauté d'un superbe mâle, *La Mafô* jette un froid sur l'assistance en attirant l'attention sur certains événements qui suivent la naissance des premiers enfants :

> *Oui, un garçon, mon frère. (...) Mais moi je te rappelle que la naissance d'une fille aînée est le signe de paix et de sérénité dans la maison. Puissent les esprits de nos ancêtres nous protéger de la violence !* (Ib.)

Les non-dit de ce discours sont à peine voilés et le tollé général des notables prouve qu'ils ont tout compris. Comment supporter sans broncher que la mère du chef elle-même soit la première à vouloir discréditer un enfant susceptible de prendre un jour la relève de son père en devenant leur chef ? Ils ont beau formuler des vœux à son endroit, sa mère à son tour enfonce le clou en exposant son désarroi face à un signe qui ne cesse de se préciser :

> *Hier soir j'ai remarqué autour de son petit poignet comme une ligne pâle. Ce matin la ligne s'est élargie et devenue rose. Regarde, Mafô ; maintenant c'est un bracelet rouge qui encercle le poignet de mon enfant. Qu'est-ce que cela veut dire ? J'ai peur qu'une femme jalouse n'ait jeté un mauvais sort à mon fils.* (Id. pp. 16-17)

Simple éruption cutanée ou manifestation extérieure de quelque chose de plus profond qu'il faut prendre au sérieux ? Pour décrypter cette énigme, l'homme à la double vue, Le devin Tatuene est appelé à la rescousse. Ses révélations, bien que favorables au nouveau-né, sont terrifiantes et impitoyables pour le père. L'enfant est promis à un bel avenir et rien ne semble s'opposer à son rayonnement social :

> *Cet enfant est béni. Nos ancêtres l'ont doté de qualités et de pouvoirs jamais vus jusqu'ici. Il aura la force et le courage des invincibles, la beauté virile des mâles les plus puissants. (...) Il détiendra de nombreux pouvoirs surnaturels.* (Séquence II, p. 20)

Malheureusement cette puissance s'établira aux dépens de son père contre qui ses pouvoirs le dresseront :

> *Cet enfant est maudit : toute la sagesse et toutes les forces qui lui ont été données l'amèneront à détrôner son père. Oui, O*

> *Majesté, il te chassera de ton trône après avoir fait éclater aux yeux de tes sujets ta pitoyable infériorité.* (Id. p. 21)

Un silence gêné s'abat sur l'assistance et il faut au devin une bonne dose de courage pour dire toute la vérité :

> *Il te tuera. (Silence) Voilà ce que m'ont révélé les cauris : ton propre fils te tuera.* (Ibidem.)

Sans céder à la consternation, Le Chef monte sur ses grands chevaux et la réaction d'orgueil qu'il a est un coup de pied de l'âne :

> *Jamais. Il ne me tuera jamais. Depuis quand le cabri dépasse-t-il le bouc ? Que représente ce misérable ver de terre qui vagit dans sa corbeille incapable même de trouver seul sa nourriture pour garder la vie que je lui ai donnée ?* (Ib.)

Il ne décolère plus contre ce bébé qu'il considère désormais comme son rival politique ; il prendra d'ailleurs toutes les mesures nécessaires à sa sécurité :

> *Crois-tu que je serai assez fou pour laisser grandir à mes côtés l'usurpateur de mon trône et mon assassin ? demande-il à Mapito. Crois-tu que moi, le chef de ce village, je vais me laisser écarter ? Qu'est-ce qu'un enfant au regard du pouvoir ?* (Id. p. 22)

Les discussions sur les devoirs d'un fils envers son père lui paraissent bien oiseuses et il ne refrène pas son courroux. Tant que *« ce monstre qui porte en lui (sa) mort »* n'est pas neutralisé, il n'aura point de répit. Il est prêt à le sacrifier si c'est le prix à payer pour assurer sa propre survie. A l'unanimité, le « *conseil de la chefferie* » décide de le condamner à mort par noyade et Mapito prononce le verdict :

> *Les mânes de nos ancêtres l'ont voulu ainsi. Cet enfant maudit sera jeté dans le fleuve dès que le soleil en aura rougi les eaux.* (Id. p. 29)

Le danger qui planait sur le village est étouffé dans l'œuf et la vie peut reprendre son cours normal.

II. De la proscription à la gloire : l'irrésistible ascension sociale de l'enfant prodige.

> *Ainsi nous les « neuf », l'avons désigné comme notre chef*
> EPWA EPWA, Séquence XII, p. 91.

Plusieurs années se sont écoulées depuis que Gueido, « *l'enfant maudit* » a été précipité dans le fleuve. Au début, le village a retrouvé la sérénité et un calme apparent. La

douleur de la mère a cédé la place aux joies des nouvelles maternités même si, en neuf accouchements, elle n'a pas eu le bonheur de caresser à nouveau un garçon, au grand mépris des notables qui traitent les filles comme quantité négligeable. C'est à croire que l'esprit de Gueido continue à hanter cette pauvre femme ; bien qu'étant la première femme du chef, elle a perdu toute audience et tout prestige auprès de son mari, contrairement aux usages. Le chef lui-même ne serait-il pas poursuivi par le spectre de son premier fils ? Malgré ses vingt-sept épouses, il n'a eu que quatre-vingt-dix-neuf enfants en vingt ans, ce qui est largement en dessous des attentes selon les notables. Au demeurant, seulement cinq garçons font partie de cette progéniture et, comble de malheur, les deux plus grands sont débiles tandis que les autres sont encore tout petits. Conséquence, les notables ne savent pas toujours qui est le potentiel successeur de leur chef. Ils en profitent pour faire la revue du village dont la situation est catastrophique : révoltes des villages jadis soumis qui rétrécissent les frontières de son territoire, attaques des criquets qui dévastent les champs, dégradation des mœurs avec la régression de l'honnêteté, la recrudescence du vol, l'infidélité des femmes, le tout dans une impunité totale ; c'est là un bref aperçu de la vie actuelle.

Pendant que le village se meurt inéluctablement, un mystérieux inconnu qui s'est installé à la lisère de la forêt en bordure du marigot suscite la curiosité, même si chacun fait semblant de ne pas s'intéresser à lui. Nul ne s'imagine que ce peut être l'enfant qui avait été jeté dans l'eau. Et pourtant… En fait de mystère, le secret est total : de son histoire, il ne sait pratiquement rien, sauf qu'il a toujours vécu là, dans une sorte d'exil forcé avec sa « *mère* ». Celle-ci s'est toujours gardée de lui dire le moindre mot sur les raisons de cette situation jusqu'à sa disparition tout aussi mystérieuse :

> *Avant la dernière récolte, ma mère s'est noyée dans la rivière. Je l'ai vue disparaître, ses grands yeux fixés sur moi, dans un étrange et lent tourbillon, puis un remous l'a engloutie et la surface des eaux est devenue parfaitement lisse.* (Séquence III, p. 37)

Curieusement, il a assisté à cette scène sans esquisser le moindre geste. L'explication qu'il donne de cette attitude incompréhensible laisse songeur :

> *J'étais paralysé. Cloué au sol par une poigne invincible. Quand j'ai retrouvé la liberté de mes mouvements, j'ai plongé et j'ai cherché désespérément : je n'ai jamais retrouvé le corps de ma mère.* (Ib.)

Quand on apprend par Mawa, la jeune fille qui le fréquente en cachette, que la beauté de cette femme ne laissait aucun homme indifférent, son assimilation à La Mamywata n'est peut-être pas exagérée.

Ce malheur a accru sa solitude, mais n'a entamé en rien son ardeur au travail, ce qui le met à l'abri du maraudage. Pendant que la disette menace le village, ses plantations fructifient et, revers de la médaille, lui attirent jalousie et quolibets :

> *Tes réussites sont insolentes et surtout, elles sont trop mystérieuses, tu fais peur. Au village, on dit que tu es un sorcier.* (Id. p. 38)

En dépit de cette hostilité, la solitude lui pèse et il a besoin d'un intercesseur pour plaider sa cause auprès des gens du village ; il supplie son interlocutrice de jouer ce rôle :

> *Il m'a été donné des pouvoirs que je n'ai pas utilisés encore. Dis aux tiens de me soumettre à l'épreuve. Dans tout village un étranger n'est-il pas accueilli s'il a surmonté les épreuves imposées ? Je ne peux plus vivre seul comme un vieux sanglier ou un génie malfaiteur !* (Id. p. 39)

Après quelques réticences somme toute compréhensibles, l'accord est conclu et « *l'étranger* » subira les épreuves indispensables à sa resocialisation.

La petite combine mise au point par Gueido et Mawa a été efficace puisque sur conseil de celle-ci, son oncle Mapito a sollicité les services de « *l'inconnu du marigot* » pour soigner son enfant malade depuis deux ans. Le traitement a été tellement fulgurant que le notable émerveillé cherche parmi ses pairs des alliés pour soutenir la demande d'intégration de ce guérisseur qui *« pourra être d'une grande utilité à notre village »* selon ses termes. Au cours du conseil de la chefferie, les discussions ont été très animées. Le chef s'est montré méfiant à l'égard d'un homme sans généalogie et a trouvé la guérison trop insignifiante pour justifier une intégration. Pour surmonter ce handicap, Gueido subira d'autres épreuves comme l'exigent les traditions pour convaincre tout le monde :

> *Selon les coutumes de nos ancêtres, que cet étranger soit soumis à une série d'épreuves. S'il surmonte ces épreuves, c'est que les dieux le protègent ; qu'il en soit comme l'ont voulu nos pères : qu'on l'intègre à notre communauté.* (Séquence V, pp. 51-52)

Avec une facilité déconcertante, il franchit tous les obstacles dressés sur son chemin. Le chef ne voit pas d'un bon œil les succès du jeune homme : ses pouvoirs lui portent ombrage et il ne les accepte qu'à contrecœur. Polo est aussi fasciné que les autres même s'il n'est pas tout à fait rassuré :

> *La foi que ce garçon a en l'esprit de sa mère et en son destin me remplit d'admiration et... je ne sais pas pourquoi... de crainte aussi ; tout cela est presque trop fort, trop beau.* (Séquence VI, p. 53)

Néanmoins, sa réinsertion est acquise sans autre forme de procès et, pour la parachever, Gueido doit prendre femme : il jette son dévolu sur Mawa, la plus belle fille du chef. Certains crient au prétentieux mais après les palabres d'usage, le mariage est célébré.

Une fois intégré, le jeune prodige devra mettre immédiatement ses talents au service de la communauté qui a du mal à résister aux assauts réguliers des agresseurs. Invité au conseil de la chefferie, le chef le somme d'utiliser ses pouvoirs surnaturels pour écraser définitivement les ennemis. Gueido ne se fait pas prier et expose sa stratégie aux membres du conseil. Jaloux de ses prérogatives de chef de guerre et ne voulant faire aucune concession à quelqu'un dont il se défie, le monarque s'y oppose malgré les protestations des notables. Cet incident ne porte heureusement pas à conséquence puisque les guerriers s'en tiennent à sa volonté. Mais ils iront au combat sans conviction ni entrain, habitués

qu'ils sont à la défaite. Dès les premières offensives, ils abandonnent leur chef pour rejoindre Gueido qui se trouve sur un autre front. Furieux, le chef déserte le champ de bataille et se terre dans son palais. Pendant ce temps, Gueido fait feu de tout bois et s'illustre par sa bravoure. Galvanisés par ses exploits, les combattants terrorisent et déroutent les assaillants. Le peuple célèbre la victoire et chante les louanges de Gueido devenu un véritable héros dans le village. Lorsqu'il annonce qu'il a tué une panthère, les guerriers n'attendent plus que Le Chef qui doit lui accorder les récompenses consécutives à un tel acte. C'est alors que la mauvaise nouvelle tombe comme un couperet par la bouche du Paria : « *Le Chef est mort* ». Ce qui devait ralentir l'ascension sociale de Gueido la précipite plutôt. Après le deuil, il faut bien que la vie continue : comme le défunt n'a pas désigné de successeur, la lutte pour le positionnement fait rage dans la famille. Aucun de ses fils n'ayant le profil de l'emploi, Gueido est choisi par les neuf notables réunis en conseil, à la satisfaction générale de tous les villageois. Son intronisation se déroule selon les règles de l'art et le village retrouve sa prospérité d'antan, au début de son règne.

Avec cette arrivée au sommet de la société se concrétise la partie positive de la prophétie du devin Tatuene : en considérant la vie de Gueido, il est difficile de ne pas se dire qu'une divinité bienveillante s'est penchée sur son berceau. N'empêche, de gros nuages s'amoncellent à l'horizon.

III. Le temps de la désillusion : La déchéance annoncée

> *Gueido, toi qui fus chef et fils de chef, tu mourras de la parole qui tue.*
> EPWA EPWA, Séquence XV, p.110

La cinquième année de règne sonne le glas de la belle époque pendant laquelle le village a mené une vie quasi paradisiaque sous l'impulsion de Gueido :

> *Depuis la dernière saison sèche, dit Mapito, une maladie a atteint à nouveau ce village.* (Séquence XII, pp. 92-93)

Trois enfants du chef sont morts quelques temps après leur naissance et pour que le quatrième naisse, il a fallu l'intervention salutaire d'un guérisseur pour délivrer Mawa de trois jours de travail. Les notables qui étaient déjà habitués à autre chose cachent mal leur appréhension qui se lit dans ces mots de Simasi :

> *Fait inquiétant : Gueido et tous ses pouvoirs restaient impuissants.* (Id.)

Ce fils survivra, mais pour le malheur de ses parents et du village : alors qu'on le croyait atteint de paralysie parce qu'il « *se traînait piteusement à terre* » à l'âge où tous le enfants courent déjà, une des femmes du chef le surprendra debout, marchant vers la case de sa mère :

> *Là, il a volé toute une cuisse d'antilope qu'il a ensuite déchirée et dévorée crue, dégoulinante de sang.* (Id. p. 94)

Stupeur : ce prétendu paralytique est « *un monstre dissimulateur et carnassier* » qui passe le plus clair de son temps à voler et dévorer la viande crue des femmes. Sa mère arrive à point nommé pour confirmer ces allégations : l'histoire de la tétée douloureuse qui s'achève par une grosse entaille dans son sein illustre toute la cruauté et le sadisme de ce bébé vampire :

> *Tout à coup, j'ai senti une brûlante douleur me dévorer ; il avait planté sa mâchoire de hyène dans ma chair. Je l'ai laissé tomber à terre et je me suis sauvée en criant. Alors, j'ai entendu derrière moi, sortant de sa petite bouche de bébé tordue par la haine, le ricanement d'un homme mûr. Aidez-moi, je ne veux plus voir cet enfant, un mauvais esprit l'habite et j'ai peur de lui. (Elle pleure.)* (Id. p. 95)

Le père n'est pas plus satisfait de ce fils que la mère et le conseil qu'il préside ce jour a pour but de trouver une explication et si possible une solution à ses déboires. Au-delà de sa mère qu'il martyrise et des femmes qu'il terrorise, cet enfant maléfique s'attaque maintenant à Gueido non dans son rôle de père, mais dans celui de chef : il vole ses attributs de chef pour l'empêcher d'exercer ses fonctions selon les normes, question de le ridiculiser et même de le mettre en conflit avec les notables et tout le village. De l'avis des notables, il n'est pas le premier en son genre parce que, chaque fois que les esprits des ancêtres ne sont pas contents, ils envoient un tel messager pour avertir leurs descendants :

> *Quelque chose de mal se passe dans ce village, les mânes de nos pères nous le font savoir.* (Id. p. 98)

La situation déplorable du village présentée par le chef est-elle étrangère à cette prémonition ? Seul Tatuene le devin peut expliciter ce mystère : convoqué à cet effet, il s'enfuit sans mot dire malgré les menaces du chef qui cherche à comprendre ; il s'en va consulter La Mamywata dont les pouvoirs dépassent les siens. De leur conversation, il ressort que c'est elle qui a sauvé Gueido de la noyade et l'a élevé avec amour :

> *Je l'ai élevé dans une maison au bord de l'eau tout près du village. Je l'ai enrichi de toutes les qualités que mon essence divine me permettait de lui attribuer. Puis le temps arriva où il me fallut l'abandonner à sa destinée. J'espérais que tant de grâce et de dons anéantiraient la prédiction de l'oracle inique. Mais la hargne des esprits mauvais a été la plus forte. Gueido le tendre et le pacifique a tué son père : la panthère abattue au retour de la guerre était le totem du chef.* (Séquence XII, p. 102)

A son insu, il a épousé sa sœur, commettant ainsi « *l'inceste immonde* ». Qu'à cela ne tienne, la divinité aquatique refusera de le condamner, convaincue qu'on ne peut « *parler de crime lorsqu'un acte est commis dans l'innocence la plus pure* » *(Ib.)*. Elle indexera plutôt « *l'égoïsme et le manque d'amour de ses pères* » (Id. p.103) car, à ses yeux, Gueido apparaît contre toute attente comme une victime du pouvoir absolu et des interdits imposés par ceux qui, jaloux de leur position sociale, soupçonnent la jeune génération. Et les dieux

ou les mânes des ancêtres dans tout cela alors ? Ils n'y ont pris aucune part et il n'y a que les hommes qui ont tout tramé :

> *En réalité, vous avez eu peur de cet enfant et c'est en l'écartant avec une telle cruauté que vous l'avez livré à ce que, commodément, vous appelez son « destin »* (Ib.)

En fait, si Gueido avait grandi dans sa famille, il n'aurait certainement pas épousé sa sœur et, initié aux secrets de la chefferie, il aurait reconnu le totem de son père et ne l'aurait pas tué. Mais que ne peut-on faire avec des « si » ?

Finalement, Gueido le superbe, *« trop fier et trop noble pour accepter de vivre souillé »*, mourra. Non de mort naturelle, mais de l'absorption de ce breuvage magique dont les notables seuls détiennent le secret : ses vertus en font à la fois un nectar pour les purs, un feu dévorant pour les personnes souillées comme ce malheureux prince. La société pour laquelle son existence représentait initialement un danger est sauve. N'empêche qu'il restera pour la déesse des eaux un bouc émissaire sacrifié sur l'autel de l'autoritarisme.

Une vue d'ensemble de ce qui précède montre que Gueido, quelques jours seulement après sa naissance, alors qu'il n'est encore qu'un tout petit bébé, symbole de pureté et d'innocence, est déjà considéré comme une menace pour le chef du village et par ricochet pour le village lui-même. Il n'a encore rien fait du tout mais cette lourde hypothèque le range dans la première catégorie de maudits brièvement décrite dans l'introduction. Et si on décide de se débarrasser de lui sans qu'un signe de compassion ne se manifeste en sa faveur, c'est parce que son existence compromet celle du chef qui est un personnage sacré. La valeur symbolique de ce dernier ne tolère aucun risque et la charge émotionnelle liée à ce qui le concerne impose respect et circonspection. Le paria qui a osé annoncer brutalement et crûment sa mort l'apprend à ses dépens puisqu'il est chassé du village. L'enfant maudit doit sa survie au hasard, mais il survivra plus pour sa déchéance que pour conjurer cette malédiction : pour avoir épousé à son insu sa sœur et commis un parricide/régicide involontaire, il attire des calamités de toutes sortes sur sa communauté et entre ainsi dans la deuxième catégorie de maudits. Compromis contre son gré, il doit se soumettre aux rites de purification obligatoires en pareilles circonstances. Comme d'habitude, il les accepte avec la même docilité. La mort qui l'attend au bout de cette épreuve apparaît comme le couronnement de toutes les vicissitudes annoncées par le devin. Elle transforme en un destin tragique une vie consacrée à la recherche du bien-être de ceux qui l'ont hypothéquée dès ses premières heures et ne se sont accommodés plus tard que de ses seuls mérites.

Emmanuel NJIKE
Ecole Normale Supérieure de Yaoundé (Annexe de Bambili)

COUPURES DE COURANT DE GRACIA MORALES : LA RÉPÉTITION COMME AFFRONTEMENT AU DESTIN

– Un synonyme de « silence » ?
– « Oubli ».
– Le contraire de l'oubli ?
– Écrire [...]

Coupures de courant est une pièce qui, par le potentiel métaphorique de son titre, impose d'emblée l'idée d'une intermittence. De fait, la discontinuité est – paradoxalement – le fil conducteur de l'œuvre, tant au niveau de la structure dramatique que du point de vue de son contenu. Et c'est sans doute là toute la richesse de l'écriture de la dramaturge andalouse Gracia Morales[1], qui cultive l'équivoque de sorte que le récepteur est libre de s'orienter vers l'une ou l'autre des interprétations possibles de ses pièces.

Coupures de courant est l'histoire d'une jeune femme à la recherche de son frère, absent depuis des années. Munie d'une photo du disparu — vraisemblablement décédé, sans que cela ne soit jamais précisé clairement —, elle croise, au gré de ce qui apparaît être un voyage en métro, cinq personnages qu'elle interroge tour à tour afin de savoir s'ils ont eu l'occasion de rencontrer celui qu'elle recherche. La succession de ces rencontres, et leur caractère infructueux du point de vue de la recherche de Claudia, le personnage central, donne à la pièce son caractère tragique. À chaque nouvelle rencontre, en effet, la jeune femme, malgré la négative qui lui est systématiquement opposée, reprend espoir. Dans le même temps, le public, lui, a compris que cette quête était sans issue et que Claudia était prisonnière de son désir illusoire, c'est-à-dire de sa folie. Pour filer la métaphore électrique initiée par le titre, on dirait volontiers qu'elle a « fondu les plombs », c'est-à-dire qu'elle court-circuite la logique ordinaire. Or, c'est précisément cette folie-là que questionne la pièce. Car Gracia Morales dresse les planches de son théâtre entre la logique et la déraison et érige ses personnages à la frontière du tangible et du fantasmatique.

1 La dramaturge Gracia Morales est cofondatrice, à Grenade, du groupe *Remiendo Teatro* né en 2000 de la volonté de comédiens de construire un « théâtre contemporain, engagé, curieux et dynamique ». Sa programmation ambitieuse et originale a conduit cette troupe à se professionnaliser en 2004. Jeune dramaturge (elle est née en 1973), Gracia Morales compte déjà à son actif plus d'une vingtaine de pièces, dont certaines ont été distinguées par des prix prestigieux. *Quinze marches* a reçu le Prix Marqués de Bradomín 2000, *Un lieu stratégique*, le Prix Romero Esteo 2003 et *Formulaire cinq cent vingt deux*, le Prix International Fundación Ciudad de Requena 2000. La pièce *Coupures de courant* a reçu, pour sa part, le Premier Accessit du Prix Romero Esteo 1999. Les passages cités dans cet article sont traduits par mes soins ; les références renvoient à l'édition du texte espagnol : Gracia Morales Ortiz, *Interrupciones en el suministro eléctrico*, Alcalá de Henares, Teatro independiente alcalaíno, 2003.

Deux axes se croisent, dans la pièce, deux manières d'envisager l'affrontement au destin : celle, dramatique, propre à la modernité, qui oppose à la nécessité de la mort l'oubli et la pulsion de vie ; et celle, tragique, caractéristique de la post-modernité[2], qui n'a d'autre choix que d'affronter la douleur de la mort, douleur tout à la fois présente et immémoriale.

Dans le premier cas, la résolution du drame emprunte la voix de Lucía, la sœur, qui conseille l'intervention d'un psychiatre, et qui soigne dans et par la lumière. Tout en elle est symbole de lumière[3], de lendemains radieux. L'oubli, fruit de la raison, est, dans son optique, la seule issue possible. Tel un courant électrique continu, qui se propage toujours dans le même sens – celui de la ligne de fuite, du temps linéaire –, la voie/voix rectiligne de la raison cherche à s'imposer, par le biais de Lucía, au personnage de Claudia.

Parallèlement, l'affrontement lucide et tragique que choisit Claudia[4] en renonçant à l'oubli prôné par sa sœur, place le personnage face à la perspective d'un temps suspendu, comme si le seul objectif pour elle était d'« entretenir » le présent en l'alimentant à la fois par le passé et par l'avenir. Cette manière de braver le destin incurve la ligne droite de la conception rationnelle du temps jusqu'à la transformer en une boucle, dont le tracé circulaire s'oppose en tous points à la vision linéaire du temps moderne. Ce mouvement giratoire n'est pas sans rappeler celui qui génère le courant électrique alternatif, un courant dont la principale caractéristique consiste à alterner sans cesse la valeur (positive/négative) de son intensité. Par cette « prévalence du cyclique sur le linéarisme »[5], le personnage cherche en quelque sorte une manière de vivre l'« immobilité dans le mouvement »[6]. En d'autres termes, l'alternative choisie par Claudia face à la continuité temporelle est d'assumer la « dimension 'destinale' de l'existence »[7] en parvenant à trouver les modalités concrètes nécessaires à l'empilement des trois segments temporels que sont le passé, le présent et l'avenir. La quête du personnage de Claudia n'est donc pas tant celle du défunt que celle de la conservation du souvenir dans le temps présent, c'est-à-dire de la manière de construire une mémoire.

Dès lors, *Coupures de courant* peut s'envisager comme la recherche de la forme nécessaire à toute mémoire.

Le destin maîtrisé

Nombreux sont les éléments présents dans *Coupures de courant* qui orientent vers une vision linéaire du temps et son présupposé dans l'optique hégélienne : la maîtrise du

2 Je m'appuie, pour ces concepts, sur les travaux du sociologue Michel Maffesoli, en particulier son très convaincant ouvrage *L'instant éternel, le retour du tragique dans les sociétés post-modernes*, Paris, La table ronde, 2000.

3 Le prénom même qu'elle porte est formé sur l'étymon « lux » (« lumière », mais aussi « réussite »). Il correspond à une forme conjuguée du verbe espagnol « lucir », qui signifie à la fois « luir » et « réussir ».

4 Le prénom Claudia renvoie étymologiquement (le latin *claudico* signifiant « boiter ») au mouvement dissymétrique de la claudication. De sorte que, symboliquement, le personnage bancal, instable, déséquilibré, affronte les lumières de la raison incarnées par Lucía.

5 Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 48.

6 Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 47.

7 Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 23.

monde par la Raison. Dans cette conception progressiste de la vie, caractéristique de la modernité, l'individu, par son libre arbitre, par l'effort et le travail qu'il peut accomplir, parvient à expliquer et, par conséquent, à accepter la mort. Claudia, qui souffre de ne pas accepter la disparition de son frère, pourrait donc trouver les modalités du deuil dans cette démarche rationnelle.

Notons tout d'abord l'omniprésence symbolique de la lumière à différents niveaux de la pièce. L'électricité, une énergie réputée pour être la « fée des temps modernes »[8], s'impose, nous l'avons dit, dans le titre de l'œuvre et sert de fil conducteur à l'articulation des scènes. Pour façonner son histoire, la dramaturge alterne des séquences éclairées (au sens premier) et des séquences obscures. Quatre coupures de courant plongent la scène dans le noir total : quatre moments pendant lesquels les personnages continuent de parler, en particulier Claudia, seul personnage à paniquer lorsque la lumière disparaît. Ces moments d'obscurité, d'un strict point de vue structurel, sont tout d'abord accompagnés de commentaires vraisemblables de la part des personnages en scène. À la question « Qu'est-ce qui se passe ? » de Claudia lorsque se produit la première coupure, une Voix féminine répond « C'est juste une coupure de courant... Ça arrive parfois. » (p.6). À la deuxième coupure, Claudia ne pose plus de question, elle a intégré le caractère rationnel de la panne d'électricité et réclame de la lumière : « Encore ?! Eh ! (*Silence*) Eh ! Je ne peux pas retourner m'asseoir ! Vous n'auriez pas un briquet ou des allumettes... ? (*Silence*) S'il vous plait, si je fais un pas, je vais tomber... Eh ! Vous êtes là ? » (p. 10). Dès la troisième coupure, qui permet d'insérer en voix *off* l'appel téléphonique de Lucía, la vraisemblance est écornée : les deux femmes, situées dans des espaces-temps différents, ne sont pas en situation d'interlocution, mais de monologues parallèles. Enfin, la dernière coupure renforce cette distance établie entre la logique du parcours en métro et le désordre mental du personnage de Claudia, puisque deux monologues incantatoires se superposent sans jamais se recouper. Cette progression, au fil des coupures de courant, est symbolique dans la sémantique d'un personnage central de plus en plus déconnecté de la réalité objective et rationnelle. De ce point de vue, la pièce met donc en scène la dérive psychologique du personnage, qui s'éloigne toujours plus des lumières de la raison.

Par ailleurs, ce voyage en métro est doublé d'un jeu de lumières en début et en fin de pièce qui permet de le situer dans un contexte onirique. De là que cette trajectoire – linéaire par définition puisqu'il s'agit d'une ligne de métro – acquiert un sens logique : la jeune femme, tourmentée par la mort de son frère, vit un cauchemar dont la dramaturge a choisi de représenter successivement les différents tableaux. La didascalie introductive énonce clairement cette situation :

> La scène est presque dans l'obscurité. Une fille entre par un côté, on la distingue mal à cause du manque de lumière : elle tient dans sa main une bougie allumée et porte une chemise de nuit ; elle se déplace comme si elle venait de se lever au milieu de la nuit. (p. 7)

8 L'expression populaire, qui allie au caractère rationnel et impératif de la science, le caractère empirique des sciences dites, précisément, occultes, contient tout le caractère amphibologique exploité par Gracia Morales dans sa pièce.

Et lorsque la pièce s'achève, cette même jeune femme souffle la bougie qu'elle tient dans sa main avant de s'allonger à nouveau dans le noir. Retour au sommeil, retour au « réel » du personnage endormi qui se réveillera un instant plus tard. Cet enchâssement des espaces-temps obéit doublement à une logique temporelle linéaire. D'une part, Claudia dort, fait un cauchemar puis se rendort. D'autre part, son cauchemar lui-même suit une certaine cohérence narrative puisque la mise en scène du métro — lieu par excellence du « non-être ensemble » — est encadrée de considérations rationnelles tout à fait vraisemblables. On peut citer, bien sûr, les coupures de courant, les bruits de sirènes, mais aussi les apparitions et disparitions soudaines de personnages, leurs échanges fragmentaires, leur écoute précaire…

Au-delà de la macrostructure dramatique, la Raison est également incarnée par les personnages. Tous, à leur manière, sont porteurs de cet outil de lutte contre la folie. Le plus évident, dans ce rôle, nous l'avons dit, est le personnage de la sœur. Lucía, en effet, reprend à son compte, dans l'unique tirade qu'elle assume dans la pièce, la logique du devenir, de l'acceptation, du temps qui passe et de l'indispensable oubli du passé :

> ... Tout ça n'est pas normal. Tu aurais dû accepter que... (*Pause*) Calme-toi, je t'en prie...! Tu aurais dû accepter que... que... que le temps a passé...! Oui, exactement! Le temps a passé et toi tu continues à vouloir croire que...! Tu es butée et tu n'essaies même pas de..., je ne sais pas, moi, de t'échapper de tout ça... Tu ne peux pas continuer à vivre comme ça... (p. 39)

Dans son intervention, Lucía laisse entendre que Claudia ne s'est pas rendue au rendez-vous que sa sœur et son beau-frère lui avaient pris avec un médecin. La pression morale, prégnante dans un contexte social raisonnable, est inopérante chez Claudia, que la douleur rend insensible à la gentillesse et à la courtoisie (« C'est un psychologue très demandé, tu sais ? Ce ne serait pas correct si tu… La semaine prochaine, ça t'irait ? » (p. 19). La fin de non recevoir est suggérée par le silence de Claudia pendant toute la conversation (« Pourquoi ne dis-tu rien ? (*Courte pause*) Réponds-moi ! (*Courte pause*) Non ! Attends ! Claudia ! Ne raccroche pas ! Claudia ! » (p. 19).

Outre Lucía, tous les personnages rencontrés dans le métro sont porteurs d'une rationalité susceptible d'apporter un élément de réponse à la quête désespérée de Claudia. Chacun d'entre eux représente, en effet, une façon dont l'être humain prétend maîtriser son environnement, qu'il s'agisse de la médecine (dans le cas du psychologue recommandé par Lucía) ou d'une autre science telle que l'éthique, la diététique, la physique, la théologie ou l'économie.

Premier personnage que rencontre Claudia dans son périple en métro, le Garçon aux chaussettes jaunes a choisi le principe normatif pour guider sa conduite. Sur des fiches, il a consigné ses règles de vie, qu'il semble brandir en toute circonstance comme un bouclier :

> LE GARÇON AUX CHAUSSETTES JAUNES : (…) « Ne jamais passer deux fois au même endroit », « Ne jamais prononcer

> deux fois le même mot », « Ne jamais me trouver deux fois avec la même personne ».
> CLAUDIA : Jamais jamais ?
> LE GARÇON AUX CHAUSSETTES JAUNES : « Jamais jamais jamais. Et aussi : « Ne jamais me poser deux fois la même question ». « Ne jamais entendre le même son… » (p. 11)

Ces maximes représentent les règles de jugement et de conduite qu'il s'impose. Toutes exhortent à ne jamais faire deux fois la même chose. Et cette hantise de la répétition, cette obsession de la nouveauté font ici figure d'archétype du Progrès, de ce qui avance, devient, évolue, change… Derrière cette maîtrise du monde par un principe normatif, le Garçon aux chaussettes jaunes offre à Claudia un modèle de volonté, de détermination afin de ne pas céder à la faiblesse d'une nostalgie inopérante et d'un chagrin stérile.

La Fille aux haltères incarne, quant à elle, la maîtrise de soi par la contrainte non plus morale, mais physique. En transformant le plaisir de l'ingestion d'aliments en un calcul objectif de leur valeur énergétique, elle cherche à dominer son rapport à la nourriture et à s'affranchir de sa servitude par le seul effet de sa volonté. La discipline tyrannique qu'elle inflige à son corps en pratiquant du sport de façon intensive participe également de l'exaltation du pouvoir de décision, de la foi en la détermination, du triomphe exemplaire du libre arbitre sur le destin. En définitive, tout est « Question de volonté » (p. 24), comme le stipule la jeune femme elle-même en une formule aussi sèche que le corps dont elle rêve. Dans son idéal d'objectivation intégrale, elle recommande à Claudia, pour rompre sa solitude, de s'adresser à un « organisme » spécialisé, sorte de société idéale où règne la standardisation. Il suffit, pour y entrer, de fournir certains « renseignements » :

> CLAUDIA : Quels renseignements ?
> LA FILLE AUX HALTERES : Les renseignements habituels. C'est un organisme très respectable et très qualifié. Les renseignements habituels : prénom, nom, âge, profession, études, passe-temps, convictions religieuses, race, mensurations, couleur des yeux, type de cheveux, texture de la peau… (*Elle s'allonge sur le dos et commence à faire des abdos.*) Vous pesez combien ?
> CLAUDIA : Eh bien…
> LA FILLE AUX HALTERES : Cinquante huit ? Cinquante sept ? *A priori*, je dirais que vous n'aurez aucun problème… Vous êtes jeune, bien conservée. Et un visage comme le vôtre, très pâle, ça aide beaucoup. Avec votre accent, vous pouvez même passer pour une catholique… (pp. 23-24)

Le Monsieur aux dossiers, qui cherche à tout moment à déterminer l'heure avec précision, est animé d'une même quantification obsessionnelle. Comme la Fille aux haltères, ce troisième personnage que rencontre Claudia dans le métro trouve dans la mesure du temps la manière d'imposer à l'esprit une linéarité temporelle rassurante, seule garante d'une organisation rationnelle de la vie quotidienne. La perspective que plusieurs temps puissent exister simultanément est de nature à déstructurer entièrement l'édifice

logique sur lequel repose, dans son esprit, la société… « Vous ne comprenez pas combien il est capital de savoir dans quel temps se situe chacun... » (p. 29), affirme-t-il à Claudia. Et celle-ci croit trouver dans ce discours la possibilité de comprendre que son frère vit à un autre moment qu'elle, ce qui expliquerait leur impossibilité à se retrouver :

> LE MONSIEUR AUX DOSSIERS : Soixante petits mouvements à la minute. Trois mille six cents à l'heure…
> CLAUDIA : C'est vrai que ces choses-là peuvent arriver ?
> LE MONSIEUR AUX DOSSIERS : Quatre-vingt-six mille en une journée… (p. 29)

Sans une heure universellement reconnue, le Monsieur aux dossiers ne peut pas arriver à l'heure à son travail, il prend le risque de se faire renvoyer, etc. À travers l'obsession du temps que représente son personnage, c'est toute la notion de travail qui est ici convoquée, un travail comme moteur de l'histoire moderne, capable de générer, en échange de l'esclavage qu'il impose, une action libératrice, une réalisation de soi, une maîtrise de soi et du monde. Un travail qui a permis aux humains de faire l'histoire, pour reprendre la vision marxiste de la modernité, et non de « se laisser faire par elle » (telle Claudia dans *Coupures de courant*).

Le quatrième personnage rencontré par Claudia est porteur d'une autre solution radicale. Le discours de la Vieille dame au chapelet est, en effet, entièrement tourné vers la prière. Son *Je vous salue Marie* est la réponse universelle qu'elle objecte, en toute circonstance, aux questionnements qui lui sont adressés. La vérité révélée de la foi, autant que la science objective dans les personnages précédents, par le dogmatisme qu'elle suppose, offre indirectement à Claudia la possibilité de mettre un terme à sa quête empreinte de scepticisme. Cette réponse de Dieu à toute chose participe d'une ferme volonté d'affronter le destin et de la possibilité de dominer par l'esprit la douleur engendrée par la mort.

Dernier personnage placé sur la trajectoire de Claudia en quête de son frère disparu, le Monsieur à la mallette incarne une dernière modalité de compromis avec le destin, celle que fournit le pouvoir de l'argent. Au-delà des dominations que permettent l'éthique, la nutrition, la physique et la religion, l'économie – science politique par excellence – représente le contrôle de l'organisation sociale dans sa globalité. En planifiant la circulation des richesses, l'individu trouve un moyen absolu de maîtriser sa destinée. Muni de sa mallette regorgeant de billets de banque, le personnage tente de convaincre Claudia de souscrire un prêt :

> LE MONSIEUR A LA MALLETTE : Vous avez besoin d'un prêt ?
> CLAUDIA : Moi ? Non.
> LE MONSIEUR A LA MALLETTE : (*Il ôte ses lunettes de soleil et commence à les nettoyer avec un mouchoir qu'il a tiré de sa poche*) Nous pourrions trouver un accord raisonnable.
> CLAUDIA. Non, merci.
> LE MONSIEUR A LA MALLETTE : Avec un taux d'intérêt très bas. Dix pour cent. Qu'est-ce que vous en pensez ? C'est une affaire.

CLAUDIA : Non, vraiment...
LE MONSIEUR A LA MALLETTE : Et même sans intérêts... Parce que c'est vous. Vous n'aurez qu'à signer un billet à ordre. Juste pour nous assurer que... (p. 43)

L' « accord raisonnable » ici proposé est bel et bien celui qui pourrait sauver Claudia de sa folie : l'argent, envisagé sous la forme d'une transaction bancaire, est une référence directe à la doctrine économique libérale de la révolution industrielle ayant généré l'idéologie du Progrès. Dans une telle conception capitaliste, où les lendemains sont toujours meilleurs, tout est monnayable, y compris les mots (le Monsieur à la mallette doit sa richesse au fait d'avoir vendu les mots qu'il possédait). Dans ces conditions, le destin tragique de Claudia doit pouvoir participer au vaste marché des échanges de biens et de services, et trouver ainsi une modalité de résolution. C'est, du moins, la dernière tentation à laquelle la dramaturge expose son personnage en butte à son funeste sort.

Enfin, l'apparition inattendue de Diego, le frère disparu, vient clore l'histoire en lui apportant ce qui peut s'apparenter à un dénouement. C'est ainsi que retombe brutalement la tension dramatique induite par les différentes rencontres dans le métro, qui ont successivement offert au personnage hanté par son frère des outils radicaux afin qu'il puisse surmonter sa souffrance et prendre en main sa destinée. Le discours du Jeune homme aux roses blanches (Diego) a entièrement pour objet de détourner Claudia de son idée fixe de le retrouver, en d'autres termes, de la ramener dans le droit chemin de la raison :

LE JEUNE HOMME AUX ROSES BLANCHES : Je ne pourrai jamais revenir.
CLAUDIA : Qu'est-ce que tu racontes ? Tu es ici...
LE JEUNE HOMME AUX ROSES BLANCHES : Tu dois partir, Claudia...
CLAUDIA : Non...! Comment pourrais-je m'en aller maintenant que je t'ai retrouvé ?
LE JEUNE HOMME AUX ROSES BLANCHES : Tu devrais être en train de dormir, comme tout le monde...
(...) Rentre à la maison...
(...) Tu te trompes, Claudia...
(...) Tu es en train de m'inventer... Ta nostalgie...
(...) Tout ça n'est qu'une image... (pp. 56-58)

Quand bien même elle se débat pour refuser l'évidence, Claudia montre, par certains détails de ses propos, qu'elle sait son frère inaccessible là où il se trouve (« Non ! S'il te plait...! Tu es réel...! Il faut que tu le sois...! J'ai besoin...! », p. 59 ; « J'ai besoin de croire que tu es là avec moi... ! », p. 60). Et lorsqu'elle s'écrie finalement : « Il est encore trop tôt...! Laissez-le-moi encore un peu...! Juste un petit peu ! Pourquoi est-ce que je dois...? Pas encore... Non...! » (p. 60), ce n'est déjà plus à son frère qu'elle s'adresse, mais à d'invisibles nochers de l'au-delà. En ce sens, la raison l'emporte : Claudia, après une trajectoire rectiligne (en métro), achève sa quête par une acceptation de la mort. Son espoir de vivre à la fois le passé et le présent est donc vaincu par la réalité, dans laquelle ces deux temps sont inconciliables. En retournant se coucher après le cauchemar, elle choisirait donc

de vivre dans le présent et comprendrait qu'elle doit tourner le dos au passé. Et le deuil serait enfin réalisé. Dans une perspective dramatique, on conclurait volontiers que la composition de la pièce est absolument linéaire, qu'elle obéit à une structure moderne qui voit le personnage central de la jeune femme évoluer dans sa prise de conscience jusqu'à admettre qu'elle doit oublier son frère, le réduire en cendres, afin de pouvoir vivre elle-même.

Toutefois, si une telle conclusion peut s'imposer, une autre lecture demeure possible : celle que souffle lui-même le Jeune homme aux roses blanches avant que de disparaître, alors que Claudia tente une dernière fois de lutter contre sa disparition :

> LE JEUNE HOMME AUX ROSES BLANCHES : Il n'est resté que cendres et souvenirs.
> CLAUDIA : Océan !
> LE JEUNE HOMME AUX ROSES BLANCHES : Cendres.
> CLAUDIA : Crépuscule !
> LE JEUNE HOMME AUX ROSES BLANCHES : Souvenirs. (p. 60)

Deux mots clôturent son discours : « cendres » et « souvenirs ». Si les cendres renvoient à l'oubli et au deuil enfin réalisé de la part de Claudia, c'est-à-dire à une résolution moderne de l'argument tragique de la pièce, les souvenirs, en revanche, peuvent constituer une autre clé d'interprétation pour cette œuvre qui annonce, dès le départ, son caractère ambivalent. De fait, un souvenir est précisément une modalité d'existence du passé dans le présent, une superposition de ces deux segments temporels[9]. Vue sous cet angle, la quête de Claudia ne trouve plus sa résolution dans un point d'aboutissement de son évolution linéaire vers les lumières de la Raison, mais dans la découverte d'une pluritemporalité viable.

Cette deuxième interprétation de la pièce se trouve renforcée par un ensemble d'éléments convergeant vers ce qui apparaît comme un véritable naufrage de la Raison et une remise en cause systématique des éléments caractéristiques du mythe progressiste linéal.

Le destin consenti

Deux des caractéristiques majeures de la dramaturgie obéissent, en effet, à une logique non plus attachée à la modernité, mais correspondant à des particularités foncièrement post-modernes : l'espace – non mimétique – et le temps – cyclique, voire immobile.

L'espace dramatique est constitué essentiellement de deux espaces enchâssés l'un dans l'autre : la didascalie d'introduction mentionne, d'une part, « l'avant-scène » illuminée, et, d'autre part, « le fond » plongé dans le noir. L'avant-scène est peuplée d'objets imaginaires suggérés par les gestes fantomatiques du personnage : portes, meubles, tiroirs... Elle est le lieu de l'écriture, où les feuilles de papier à lettres s'étalent sur le sol afin de recevoir le texte désespéré que Claudia adresse à son frère ; où des coupures de

9 Dans son échange avec le Garçon aux chaussettes jaunes, Claudia dit précisément de sa sœur : « Lucía n'aime pas se souvenir » (p. 18).

presse, des portraits, des dessins sur des feuilles de carnet invitent le lecteur à pénétrer dans un espace d'intimité. Ce lieu scénique initial, situé à mi-chemin entre l'espace des spectateurs et la scène proprement dite, fonctionne comme l'antichambre d'un deuxième espace, plus intime encore. Antichambre ou plutôt sas par lequel non seulement le lecteur-spectateur passe d'un milieu extérieur (l'espace théâtral de la salle) à une enceinte close (l'espace dramatique du cauchemar de Claudia), mais aussi revient au milieu extérieur en fin de pièce, étant donné que celle-ci s'achève sur un retour de l'action sur cette avant-scène intimiste. Entre ces deux moments de franchissements[10], s'ouvre donc un second espace dramatique, celui de la rame de métro où s'effectuent les différentes rencontres des personnages. Chacun des deux espaces peut être considéré individuellement comme mimétique (la chambre à coucher d'une jeune femme et une rame de métro). Cependant, leur juxtaposition révèle une « topologie du psychisme » qui matérialise une division entre la « vie » et le « songe » et qui permet de signifier la nature onirique du voyage en métro effectué par Claudia.

Si l'espace ne répond pas à une logique de continuité rationnelle, mais bien plutôt à une représentation métaphorique d'une pluralité subjective, il en va de même du temps, qui perd également le caractère linéaire qui le caractérise dans la vision moderne. Le principe de discontinuité appliqué au courant électrique trouve, en effet, son pendant dans le traitement dramatique du temps. Et tout d'abord dans ce qui découle de la partition spatiale en une aire du « réel » et une aire du « rêvé » : tout le parcours en métro, c'est-à-dire la quasi-totalité de la pièce, évolue dans l'univers onirique du personnage central et, à ce titre, n'obéit nullement à la mesure rationnelle du temps. De ce point de vue, le temps est comme suspendu, nié, durant toute la quête de Claudia. Ce statisme trouve un écho manifeste dans cet « instant éternel » paradigmatique de l'attitude post-moderne, et la photo plastifiée que porte Claudia autour du cou est l'image même de cet instant fixé pour toujours que la jeune femme cherche à vivre éperdument.

Par ailleurs, dans ce temps suspendu du rêve, s'impose, à plusieurs niveaux, un principe de redondances, dans lequel le temps linéaire se trouve incurvé jusqu'à former une succession de cycles, de « trajectoires ouroboriques »[11] renvoyant à un principe de synchronicité. À titre d'exemple signifiant, mentionnons, parmi de nombreux cas, la répétition d'une scène entre Claudia et le Garçon aux chaussettes jaunes. Lors de leur première rencontre, le Garçon (prénommé Nicolás), un personnage pourtant rongé par l'angoisse que la vie soit un éternel recommencement, avoue à Claudia :

> LE GARÇON AUX CHAUSSETTES JAUNES : Je sens que j'aimerais que cette conversation se reproduise…
>
> CLAUDIA : Quelle conversation ?

10 Tout comme les transitions entre les différents personnages rencontrés se réalisent, à l'intérieur des scènes de métro, au moment où se reproduit une coupure de courant, les franchissements d'un espace dramatique à l'autre sont matérialisés par un « Noir total pendant quelques secondes » (p. 10), c'est-à-dire par une coupure de courant d'une autre nature : celle des lumières de la scène dans la salle de spectacle.

11 G. Durand, *L'âme tigrée*, Paris, Delanoël, 1980, p. 159.

> LE GARÇON AUX CHAUSSETTES JAUNES : Celle-ci. Celle que nous sommes en train d'avoir. On ne trouve pas tous les jours quelqu'un avec qui parler comme ça... Vous savez avec quelle force les gens gardent le silence... Oui... J'aimerais qu'elle se reproduise. J'aimerais arriver comme il y a quelques minutes (*Il se lève et s'éloigne un peu.*) et m'approcher de vous (*Il s'avance jusqu'à elle.*), m'asseoir à côté de vous (*Il le fait.*), sortir mon paquet de cigarettes (*Idem.*) et vous dire : vous voulez une cigarette ?
>
> CLAUDIA : Oui, merci. (*Elle en prend une et le garçon lui donne du feu.*) (p. 12)

Lorsque se reproduit la rencontre de ces mêmes personnages, plus loin dans la pièce, la redondance de la scène est indéniable, quand bien même Nicolás affirme le contraire :

> LE GARÇON AUX CHAUSSETTES JAUNES : Mademoiselle, je ne comprends rien à ce que vous dites. Il aurait sans doute été plaisant que nous nous soyons déjà rencontrés. Je vous aurais peut-être offert une cigarette...
>
> CLAUDIA : ...et nous aurions bavardé un peu...
>
> LE GARÇON AUX CHAUSSETTES JAUNES :...et tu m'aurais raconté l'histoire de la photo que tu portes là...
>
> CLAUDIA : ...et toi tu m'as lu tes règles de conduite...
>
> LE GARÇON AUX CHAUSSETTES JAUNES : (*Effrayé*) Mais ça ne s'est jamais passé... Vous vous trompez... (p. 35)

Le jeune homme a beau lutter contre son angoisse de voir le temps échapper à sa trajectoire rectiligne (en changeant de nom, par exemple), son discours même trahit sa conscience de la vérité : il connaît l'histoire de la photo, cette scène s'est donc déjà produite, un cycle existe bien, dont le lecteur-spectateur a été témoin.

Autre type de répétition fondamentale dans ce rêve : celle des mots. Chacun des personnages, après une première phase de discours, finit par répéter en boucle soit le contenu de son premier discours, soit son texte même, sous une forme parfaitement identique. Claudia, dans son délire obsessionnel, répète sans discontinuer les mêmes phrases, les mêmes détails permettant d'identifier son frère :

> Diego. Diego Martín Serrano. (*Pause.*) Trois septembre mille neuf cent cinquante deux. (*Pause.*) Étudiant. À la Faculté de Lettres. (*Pause.*) Depuis le 25 mai 1975 au soir. (*Pause.*) Cheveux frisés, plutôt foncés. Yeux noirs. Un mètre soixante douze. Mince. Avec une petite cicatrice sous le sourcil gauche. (*Pause.*) (p. 38)

Ce texte est repris tout au long de l'intervention en *off* de Lucía et les deux dates récursives (celles de la naissance et de la disparition) qu'il contient martèlent la négation du temps qui passe.

La lecture itérative des règles de vie du Garçon aux chaussettes jaunes, la prière de la Vieille dame au chapelet relèvent de la même litanie, tout comme le bégaiement prononcé du Monsieur à la mallette et la lutte obstinée de Claudia au moyen des « esdrújulos » (ces mots accentués en espagnol sur l'avant-dernière syllabe) qu'aimait son frère Diego[12].

> CLAUDIA (*Regardant par la fenêtre, elle se replonge dans son soliloque fait de mots, comme si ceux-ci lui revenaient en mémoire.*) : Amphore. Attache. Allumette. Rafale. Paupière. Océan. Chauve-souris. (p. 17).

Additionnées, ces répétitions construisent peu à peu une logique d'enfermement, à l'image de la folie du personnage central.

Renforçant cette lecture du naufrage de la Raison, l'évolution de chacun des personnages rencontrés dans le métro obéit à une même logique de révolution. Tels des héros mythologiques profanes ou sacrés, les personnages ne portent pas de noms, mais sont dotés d'attributs ayant valeur d'antonomase (chaussettes, haltères, dossiers, chapelet, mallette, roses blanches), ce qui permet, *a priori*, de les identifier et de (re)connaître leur mission. En ce sens, ils font figure d'allégories et la pièce entière pourrait être envisagée, dans un premier temps, comme la lutte intemporelle de Désespérance contre Éthique, Volonté, Temps, Foi et Cupidité. Toutefois, ce scénario se révèle vite erroné, car tous les personnages (exception faite du Jeune homme aux roses blanches) voient peu à peu leur système de maîtrise du destin se retourner contre eux-mêmes. Tout comme celle du temps, leur trajectoire est incurvée : de modèles potentiels de domination du monde par la Raison, ils deviennent des marionnettes impuissantes, mécaniques, absurdes, voire grotesques[13].

Le Garçon aux chaussettes jaunes, en effet, énonce des règles illogiques comme, par exemple, de ne pas fumer deux fois la même cigarette. Obnubilé par la non-répétition, il n'a de cesse de répéter des interdictions de répéter... Non seulement son système normatif est inopérant (le personnage vit plusieurs fois les mêmes moments, nous l'avons vu), mais il

---

12 Les substantifs ainsi remémorés par Claudia permettent de révéler des champs sémantiques obsessionnels liés à son fantasme de faire revenir son frère et de revivre le temps de l'enfance. Les mots longs, en espagnol, dont l'accent tombe sur une syllabe peu habituelle, ont un caractère ludique évident. Souvent, ils renvoient au champ fondamental de la pièce : celui de la lumière *versus* l'obscurité.

13 D'une manière générale, le jeu occupe une place décisive dans les relations qu'entretiennent les personnages de la pièce. Cet axe de lecture, que nous avons volontairement écarté pour un traitement ultérieur, rejoint un trait caractéristique des pièces espagnoles contemporaines (on pensera, par exemple, à *El instante* de Lluïsa Cunillé ou à *Como si fuera esta noche*, de la même Gracia Morales). Le jeu intervient toujours en contrepoint d'une dimension tragique, comme pour mieux la révéler. Comme si l'insouciance de l'enfance renforçait le sentiment tragique de la vie adulte.

débouche sur une destruction de toute sensibilité humaine. Lorsque la conversation pourrait se faire intime entre cette fille et ce garçon esseulés, le Garçon, qu'on imagine troublé par Claudia, commence à lui poser indirectement des questions assez personnelles (« si elle porte un soutien-gorge sous sa chemise de nuit », p. 14) et elle l'encourage à continuer. Or, la scène de séduction attendue se transforme brutalement en un test de culture générale totalement déconnecté de l'entreprise de séduction :

> LE GARÇON AUX CHAUSSETTES JAUNES : Trois fois cinq ?
> CLAUDIA : Quinze.
> LE GARÇON AUX CHAUSSETTES JAUNES : Quelle est la capitale de la Colombie ?
> CLAUDIA : Bogota.
> LE GARÇON AUX CHAUSSETTES JAUNES : Quelle est la composition chimique de l'eau ?
> CLAUDIA : Hache deux o. (p. 14)

La rupture est telle que le charme est aussitôt rompu, trahissant le malaise du personnage assujetti à ses défenses rationnelles, en particulier lorsqu'il se sent glisser vers l'affect, l'hésitation ou l'embarras. De la même manière, lorsque Claudia explique qu'elle a perdu son frère, le jeune homme, dont les règles ne distinguent pas les objets des humains, lui recommande de s'adresser au service des objets perdus... Celui qui s'annonçait solide grâce à ses principes abdique devant l'évidence que la réalité est plus forte que le pouvoir qu'il a de la contraindre.

De la même manière, la Fille aux haltères, qui prétend dominer les désirs de son corps par la force de sa volonté, est en tension constante vers son but sans jamais l'atteindre. Sa tentative de maîtrise est une contrainte qu'elle s'impose sciemment, mais qu'elle n'a pas intégrée mentalement. Et pour cause : son obsession à modeler son corps n'est en rien un désir intrinsèque, mais répond à une norme sociale qu'elle ne remet nullement en cause. Son idéal lui est dicté par un autrui dont elle accepte le diktat. « On m'a conseillé de me faire enlever quelques grains de beauté, et je dois perdre cinq kilos pour atteindre mon poids idéal... » (p. 24). De là une lutte incessante entre son vrai désir et celui qu'on lui impose, qui rend le personnage ridicule :

> LA FILLE AUX HALTERES : (...) Devinez combien de kilomètres doit faire une personne en marchant pour éliminer l'apport énergétique d'une assiette de paella ? Une paella... Mmmm, ça fait des mois que je n'en ai pas mangé... Ou des lasagnes... Ça vous plaît les lasagnes ? C'est mon plat préféré. Et le gâteau au fromage... Ma mère en faisait souvent quand j'étais petite... De la confiture de framboise, des beignets trempés dans un chocolat bien chaud, une tarte au whisky, une glace à la truffe...
> CLAUDIA : Moi je préfère la glace au citron.
> LA FILLE AUX ALTERES : Pardon ?

CLAUDIA : La glace. Au citron. C'est le parfum que je préfère. Parce que c'est acide.

LA FILLE AUX HALTERES (*S'arrêtant brusquement.*) : Pourquoi est-ce que vous me parlez de ça ? Hein ? Vous cherchez à me faire envie, c'est ça ? Je ne vous ai peut-être pas dit que je suis au régime et que je ne peux manger que des salades avec tout juste un filet d'huile... ? Une tomate, une carotte, quatre feuilles de laitue... Pourquoi est-ce que vous tenez absolument à me rappeler le goût de la glace au citron ?

CLAUDIA : Mais je voulais simplement...

LA FILLE AUX HALTERES : Vous !... Vous !... Toujours vous !... Bien sûr, comme vous ne pesez que cinquante-deux ou quarante-neuf kilos... Mais moi, je dois faire attention, voyez-vous ? Et je trouve ça très égoïste de votre part que vous cherchiez à me décourager avec vos tentations. (pp. 24-25)

Sa double soumission à l'impératif rationnel de la nutrition et aux lois esthétiques de la société est une violence de tous les instants. En d'autres termes, la Fille aux haltères ne parvient pas à maîtriser son destin et son modèle ne peut en aucun cas être utile à Claudia.

De son côté, le Monsieur aux dossiers, qui incarne, nous l'avons vu, la domination du monde par la rationalisation du temps et du travail, aboutit également à un échec. Lorsque Claudia lui demande s'il a vu son frère disparu, il lui répond par une autre question, très inattendue : « Et des piles ? » :

> Des piles... Pour faire marcher... Écoutez, je possède cette montre (*Il en sort une de sa poche.*). On m'a garanti que c'était une très bonne marque, qu'elle n'avançait jamais, qu'elle ne retardait jamais, que je pouvais être sûr d'arriver à l'heure à n'importe quel endroit... Mais... Quelque chose ne tourne pas rond. Peut-être qu'elle n'a plus de piles... Plus de piles ! C'est une merde, oui ! Une vraie merde ! (*Essayant de se calmer.*) Excusez-moi, mais c'est une catastrophe. On m'avait assuré qu'elle n'aurait jamais de problème... (p. 28)

Sa vie est à ce point structurée par le temps qu'il perd tout repère lorsqu'il comprend son impuissance à faire fonctionner les instruments qui permettent sa mesure. À nouveau, ce personnage n'est pas porteur d'une solution pour celle qui cherche son frère. On constate ici combien la perspective diachronique s'oppose radicalement à la recherche d'une synchronie capable d'allier, dans l'esprit de Claudia, le passé de l'enfance et le présent de l'absence.

De la même manière, la Vieille dame au chapelet voit son mode de contrôle du destin évoluer vers l'inefficacité. Sa prière récurrente lui procure, certes, une manière de se protéger des agressions de toutes sortes. Néanmoins, cette protection prend des allures mécaniques lorsque la Vielle dame, apeurée, voit s'enrayer son *Je vous salue Marie* :

> VOIX DE VIEILLE DAME : ...et vous êtes bénie entre toutes les...
> et vous êtes bénie entre toutes les... toutes les... ».
> VOIX DE CLAUDIA : Femmes.
> VOIX DE VIELLE DAME : ... entre toutes les femmes et... entre toutes les femmes et...
> VOIX DE CLAUDIA : Jésus.
> VOIX DE VIEILLE DAME : le fruit de vos entrailles est béni...
> (Pp. 31-32)

Le mécanique plaqué sur du vivant[14] fait instantanément basculer le personnage dans le comique. Et en définitive, celle qui aurait pu être porteuse d'une solution (« Jésus est la réponse ») pour Claudia n'est en rien crédible. La peur qu'elle manifeste, par ailleurs, à plusieurs reprises traduit également la limite de l'efficience de son système ; un système qui devrait voir la matière assujettie à un idéal (celui de la foi) et qui procède davantage du matérialisme, si l'on en croit la présence suggestive des bouteilles vides que la Vieille dame charrie dans son panier.

Quant au Monsieur à la mallette pleine de billets, emblématique, nous l'avons vu, d'une autre solution matérialiste face au malaise existentiel, il opère, lui aussi, un revirement radical dans sa position. Dans un premier temps, il est l'affairiste tentant de placer un prêt à quiconque voudra bien se laisser enjôler par sa verve commerciale. Peu à peu, le taux d'intérêt à 10 % laisse la place à une proposition de prêt gratuit, puis de don d'argent. Face au refus systématique de Claudia, il en vient à lui soumettre une transaction qu'il juge équilibrée : lui acheter des choses qu'il ne possède pas. Ou plutôt qu'il ne possède plus, parce qu'il les a vendues. À savoir : les mots. De fait, le Monsieur à la mallette a construit sa fortune sur ce curieux négoce. Plus il parle, plus se révèle son incapacité à communiquer parce que les mots dont il ne dispose plus lui font défaut pour s'exprimer. C'est donc pour retrouver son autonomie de parole et d'expression qu'il envisage de racheter des mots à Claudia.

> LE MONSIEUR A LA MALLETTE: Vous pourriez m'en m'en m'en m'en vendre quelques-uns ?
>
> CLAUDIA : C'est-à-dire ?
>
> LE MONSIEUR A LA MALLETTE: Oui... Je vous paierai correctement...

14 La théorie d'Henri Bergson (*Le rire, essai sur la signification du comique*, 1900), qui considère que le rire provient d'un processus de mécanicité soudaine là où tout spectateur attend légitimement un comportement humain, est ici pleinement vérifiée.

> CLAUDIA : Je ne peux pas...
>
> LE MONSIEUR A LA MALLETTE: Qu'est-ce que ça peut vous faire ? Vous en avez tel-tel-tel-tellement...
>
> CLAUDIA : J'en ai besoin...
>
> LE MONSIEUR A LA MALLETTE: Un... un... un... tout petit... (*Il commence à sortir lentement des billets de sa mallette et les laisse par terre, tout près d'elle.*) Mais qui veuille dire quelque... quelque... quelque chose... Ils m'ont pris ceux-là : les plus... les plus... les plus... Je ne peux pas ! Vous vous rendez compte ? Je ne peux pas les dire !... Même pas un de deux syllabes... (pp. 47-48)

L'échec de ce personnage est entier. Non seulement son argent ne lui permet pas de dominer son destin, mais encore souffre-t-il d'avoir vendu son âme au diable.

En définitive, tous les personnages rencontrés dans le métro, *a priori* porteurs d'un modèle de comportement rationnel pour Claudia, sont impuissants à maîtriser leur destinée. Tous échouent dans leur recherche d'équilibre personnel et dans leur socialisation. Face à leur échec, l'apparition finale de Diego est une victoire de la folie de Claudia. Elle seule, en effet, parvient à trouver ce qu'elle cherche.

Pour parachever ce naufrage de la Raison, Gracia Morales choisit, vers la fin de sa pièce, de procéder à une inversion à la Pirandello en rendant ses personnages conscients du fait que leur parole est portée par des acteurs et par un texte de théâtre. Dans une dramaturgie classique, chaque personnage obéit à une logique interne de vraisemblance. Ici, au contraire, chacun finit par s'approprier le discours d'un autre : le Monsieur aux dossiers se met à prier comme la Vielle dame au rosaire, la Fille aux haltères reprend à son compte les règles de vie du Garçon aux chaussettes jaunes, le Monsieur à la mallette répète les phrases angoissées qui étaient celles du Monsieur aux dossiers, la Vieille dame au rosaire se met à bégayer et à vouloir à tout prix racheter des mots, enfin le Garçon aux chaussettes jaunes devient obsédé de la diététique... Ce décalage entre les personnages et leur discours perturbe Claudia, qui essaie alors d'empêcher la pièce d'échapper à la logique fictionnelle et d'avouer sa conscience du jeu dramatique :

> CLAUDIA (*S'approchant de la Fille aux haltères et essayant de l'arrêter, en vain.*) : Qu'est-ce que tu dis ? Ce ne sont pas... Ce sont celles de Nicolás, pas les tiennes... Tu m'entends ? Pourquoi est-ce que tu dis des phrases qui ne t'appartiennent pas ? (p. 51)

Cette distanciation contre laquelle tente de lutter le personnage central renvoie très directement au caractère impératif du destin, comme si la volonté du démiurge ne pouvait être remise en cause par ses propres créatures : « Non ! Vous vous trompez... Ça ne va pas du tout... Chacun doit jouer son rôle... Vous ne pouvez pas changer de rôle... » (p. 52). Tout se passe comme si Claudia voulait que les

personnages de la pièce soient invariants, qu'ils n'évoluent pas avec le temps et restent figés dans le type qui semble être le leur au début de la pièce.

Par ce jeu de théâtre dans le théâtre, Claudia devient elle-même spectatrice du jeu des autres personnages. Mais plutôt que de révéler la vérité du théâtre aux vrais spectateurs de la pièce, cette mise en abyme oblige le personnage-spectateur à sortir de l'illusion dans laquelle il a décidé de s'installer. Contrairement à l'effet produit par l'inversion de la dénégation que suppose en général l'effet de théâtre dans le théâtre, ce sont ici les personnages-acteurs du jeu dans le jeu qui brisent l'illusion théâtrale pour révéler la vérité au personnage-spectateur qu'est Claudia. Cette mise en abyme ne divulgue donc pas la vérité du théâtre, mais renforce la folie du personnage.

> CLAUDIA : Vous voyez bien que tout ça est insensé ? Si ça continue, je ne pourrai jamais retrouver Diego... Écoutez-moi ! Vous m'entendez ? Vous me voyez au moins ? Vous n'êtes pas en train de faire semblant, j'espère ?... Ce genre de choses ne devrait pas arriver... (p. 54)

La folle persévérance dont fait preuve le personnage de Claudia a ceci de tragique qu'elle condamne la jeune fille à braver la mort, à l'assumer publiquement et douloureusement envers et contre tout. D'une part, lui sont révélées toutes les ficelles de l'illusion afin de la canaliser vers la réalité ; d'autre part, il lui est recommandé de renouer avec la linéarité temporelle, de rompre avec les cycles et de coopérer à cette « tension dramatique vers une autre vie qui [...] sert de moteur ». Or, pour continuer à emprunter ses termes au sociologue Michel Maffesoli, « Tout autre est la sensibilité tragique, celle du cycle, qui accepte avec sagesse ce qui est. Qui met une forme d'intensité à vivre ce qui est »[15]. Une intensité telle qu'elle parvient à créer l'objet même qu'elle désire.

De fait : Diego réapparaît. Dans l'espace du rêve, ce retour donne gain de cause à l'entêtement de Claudia, à sa déraison. Le mort revient parler à la vivante, laquelle entre alors dans une phase de « vivre plus » à la manière nietzschéenne. Cette victoire constitue concrètement ce que nous avons nommé plus haut le naufrage de la Raison. Et quand bien même Diego est revenu pour lui expliquer qu'elle doit sortir de son fantasme, il est indéniable qu'elle a atteint son but : le faire revenir.

Lorsque se referme l'espace du rêve, à la fin de la pièce, et que le personnage de Claudia réinvestit sa chambre à coucher sur l'avant-scène, un autre cycle se referme, celui qui voit l'intrigue rejoindre finalement son point de départ, puisque la jeune femme se rendort après son cauchemar. On peut voir dans cette clôture du texte une sorte de dénouement rationnel à l'intrigue somme toute classique de la pièce, comme il a été montré dans la première partie de cette étude. Toutefois, un élément empêche le retour à l'ordre de la Raison. Un détail ultime, distillé par l'auteure dans la pénombre de la scène se refermant et dans la didascalie de clôture :

15 Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 51.

> En même temps, dans la pénombre, à peine éclairées par la lueur de la bougie, apparaissent de toutes parts d'autres personnes, elles aussi en pyjama, chacune avec une photo, et qui se couchent par terre. À la fin, la scène est recouverte de corps allongés. (pp. 60-61)

Avec cette présence silencieuse de personnages-fantômes, Gracia Morales inverse *in extremis* la lecture rationnelle de son œuvre. Le destin tragique de Claudia n'est-il pas celui de tout un chacun ? L'éternel face-à-face de la vie et de la mort ? Qui ne porte pas en lui-même l'image d'un proche disparu dont il parvient mal à faire le deuil ? Le rêve, si fructueux au finale, n'apporte-t-il pas la prodigieuse intensité de l'exultation face au triomphe de ce qui est mû « par les sentiments, les affects, les humeurs, toutes dimensions non rationnelles du donner mondain »[16] ? Et cette victoire de la folie n'est-elle pas celle de la synchronie répondant pleinement aux exigences du souvenir, à savoir un passé vivant dans le présent ?

La mémoire vive du langage

Coupures de courant fonctionne donc comme une métaphore de la recherche des modalités d'existence de la mémoire. Contre l'oubli que suppose la marche forcée d'un temps linéaire, contre la logique violente de la Raison, la mémoire apparaît, en effet, comme la seule paix possible face à la tragique destinée humaine. Toutefois, cette mémoire requiert qu'une forme lui serve de support, une forme concrète, indispensable à la conservation du souvenir.

Pour « reconstruire les souvenirs » (p. 8) de son frère, Claudia, au tout début de la pièce, choisit l'écriture. Assise sur l'avant-scène, elle rédige pour lui une lettre, que le théâtre, par convention, transforme en texte dit : « Cher Diego, si tu voyais le jardin, il est plein d'odeurs et de couleurs ! C'est une vraie merveille, je t'assure, surtout le rosier qui est à côté de la porte de la cuisine, celui qui fait des roses blanches. On dirait qu'il t'attend, comme moi... » (p. 7). Cette scène inaugurale invite à saisir une clé d'interprétation du texte dramatique : tout fonctionne, en effet, comme si la jeune femme, face à l'absence douloureuse, avait choisi de confier au langage le soin de mettre en forme son souvenir, de le mettre – littéralement – en scène.

De fait, la pièce est entièrement parcourue de références au langage, au point que celui-ci peut être considéré, à plusieurs niveaux, comme le seul élément stable et structurant en lequel peut avoir confiance Claudia. Le naufrage de la Raison, illustré, nous l'avons vu, par l'échec des modèles de vie logiques et progressistes, de l'univers policé de la modernité, préserve le langage des profondeurs abyssales de la folie. Unique rescapé, il est le seul à proposer une logique permettant de se situer, c'est-à-dire d'établir un repère à partir duquel il est possible de développer sa propre maîtrise du monde. « Il apparaît donc que le langage est l'ultime forme de résistance face à l'écroulement de tout ce qui porte une existence : sa conception économique, sociale, ses valeurs éthiques, ses expectatives et ses

16 Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 38.

appétits. Le langage est et demeure la seule force pour affronter le destin »[17].

Les mots de ce langage sont un thème essentiel de la pièce. Le plaisir qu'ils génèrent fait dire à Claudia, en parlant de son frère, que « Les sons étaient comme une rivière sur ses lèvres » (p. 47) et le respect qu'ils imposent l'amène à interrompre son flux de pensées douloureuses pour se questionner sur la correction de l'orthographe :

> CLAUDIA (*Elle cesse d'écrire et se met à parler.*) : Néant avec un t à la fin, je crois. Tu as toujours détesté les fautes d'orthographe. Tu vas te fâcher si je me trompe et que j'écris nostalgie avec un j ou te chercher avec un é à la fin ou pourquoi tu ne reviens pas avec un w... (*Pause.*) Pourquoi tu ne reviens pas ? Hein ? Pourquoi tu ne reviens pas ? (pp. 8-9)

Les mots sont perçus par Claudia comme la seule façon de pouvoir accéder au souvenir de Diego, c'est pourquoi elle les prononce avec force (« Rafale », « Paupière », « Pétale », « Musique », etc.) ; c'est pourquoi elle refuse également d'en vendre au Monsieur à la mallette : « sans eux, je ne pourrais jamais le trouver… » (p. 48), tente-t-elle de lui opposer. Il n'est sans doute pas neutre, de la part de Gracia Morales, d'avoir choisi de construire un personnage autour de cette idée que les mots ne peuvent être assimilés à des marchandises, qu'ils ne peuvent être la propriété de personne. Après avoir vendu ceux qu'il jugeait inutiles, le Monsieur à la mallette possède une élocution « pleine de… pleine de… pleine de… » (pp. 45-46) : une élocution pleine de trous, précisément. Entre autres celui laissé par le mot « mot » lui-même :

> CLAUDIA : Des trous ?
> LE MONSIEUR A LA MALLETTE : Oui, c'est ça… J'ai la bouche pleine de… pleine de…
> CLAUDIA : Comment ça, des trous ?
> LE MONSIEUR A LA MALLETTE : Ceux de tous les… les… les… que je n'ai plus… qui me manquent, pour parler… Je n'aurais pas cru qu'ils étaient… À quoi servent-ils, hein… ? À quoi… ? C'est ce que je croyais, que c'était une bonne affaire, que j'y ga ga ga ga ga-gagnais au change…
> CLAUDIA : Les mots ? Quelle idée de…

17 Cette confiance ultime dans le langage est également présente chez d'autres dramaturges contemporaines espagnoles telles Lluïsa Cunillé ou Mercè Sarrias. Le traitement du langage au théâtre (jeu de métalangage par excellence) apparaît comme un important paramètre d'analyse du théâtre actuel écrit par des femmes, comme j'ai tenté de le montrer dans mon article « Les retranchements du langage ou l'éloquence de la négation » in SARRIAS, Mercé *Un aire ausente/ Un air absent* ; CUNILLE, Lluïsa *Rodeo/ Rodéo*, Toulouse, PUM, 2005. (*Nouvelles scènes hispaniques*). Voir p. 22 pour la citation ici reproduite.

LE MONSIEUR A LA MALLETTE : Oui ! Les... les... Que je me séparais de quelque chose de pas très... pas très... comment dit-on ?
CLAUDIA : Important ? (p. 46)

Avec ce curieux personnage, Gracia Morales parvient à signifier très directement que seul un langage riche et varié permet de garantir la liberté ; qu'il est la condition *sine qua non* d'une plénitude essentielle. Et c'est, du reste, la seule voie que choisit Claudia pour se mesurer à son destin. Dans le silence nocturne de sa chambre à coucher, elle écrit des lettres. L'écriture est sa manière de lutter contre l'oubli et de mettre en forme sa mémoire ; son échange avec le premier personnage rencontré dans le métro est très explicite à cet égard :

LE GARÇON AUX CHAUSSETTES JAUNES : Un synonyme de « silence » ?
CLAUDIA : « Oubli ».
LE GARÇON AUX CHAUSSETTES JAUNES : Le contraire de l'oubli ?
CLAUDIA : Écrire des lettres.

Lorsque s'achève le voyage en métro et qu'elle regagne son univers intime, informée par le principal intéressé qu'elle ne le reverra jamais plus, c'est encore l'écriture qui s'impose à elle comme moyen de juguler sa douleur.

(*Seule reste illuminée la partie où se trouve assise Claudia, laquelle cherche aussitôt un stylo et des feuilles blanches. Tout en parlant, elle dispose les feuilles par terre et se met à écrire sur chacune d'elles ces deux mots : « viens vite », de plus en plus rapidement.*)

CLAUDIA: Il se fait tard. Tu entends ? Il faut que tu te dépêches. Je n'ai plus de temps à perdre ! Tout se craquèle de partout, je ne sais pas combien de temps je vais pouvoir continuer à tenir...

(*Après avoir écrit sur huit ou dix feuilles, elle en prend une et fait un petit avion : sans interrompre son soliloque, elle le lance vers l'autre extrémité de la scène. Elle répète ensuite ce geste avec les autres feuilles, toujours plus vite, les faisant voler de toutes parts. Elle se contente de mettre en boule les dernières feuilles et de les lancer dans tous les sens, y compris vers le public.*) (pp. 54-55)

La lettre angoissée adressée finalement à Diego, et qui prend une forme minimaliste comme si l'important était de « tenir », fonctionne comme le dernier point de communication entre elle et le monde extérieur. Et cette communication est matérialisée, une fois de plus, par ces éléments de langage que sont les mots. « Viens vite » opère donc comme un message ultime adressé à un autrui incertain, mais dont l'existence est ardemment souhaitée ; comme une bouteille à la mer — avec le précieux texte qu'elle renferme — flottant sur les décombres d'un naufrage…

En choisissant Diego comme prénom du frère recherché, Gracia Morales suggère que cet autrui est un autre soi-même et laisse entendre que le langage et l'écriture sont une façon de s'engager dans la recherche de sa propre identité. Ce « di-ego » pose, en effet, le principe d'une dualité du moi, de l'existence d'un alter-ego dont il serait difficile de s'affranchir… La superposition des voix de Claudia et de Diego lors de la chanson *Te recuerdo Amanda* est, à ce titre, édifiante. Dans la scène des petits avions, Claudia cherche ce Di-ego tous azimuts, y compris dans le public, puisqu'elle jette ses papiers froissés en direction des spectateurs. Par ce geste, et la valeur impérative des mots, qui fait franchir le quatrième mur (« viens vite »), le personnage jette un pont entre l'espace dramatique et l'espace théâtral[18]. Il interpelle le public. Cette projection d'objets de la scène vers la salle invite à une autre projection : celle du sens de la pièce dans la réalité de la représentation théâtrale. Ainsi la recherche d'une mise en forme de la mémoire chez le personnage de Claudia fait-elle écho à la mise en scène de la mémoire par la dramaturge. Le texte dramatique offre à son personnage la possibilité d'entreprendre une quête identitaire ; la représentation théâtrale permet à son public de s'interroger sur sa propre identité.

Mieux : par l'acte de théâtre, Gracia Morales ne met pas seulement en scène la mémoire, elle met en scène l'immémorial. Parce qu'il s'inscrit dans le présent de la représentation, et parce qu'il est fait de répétitions de ces présents successifs de la représentation, le théâtre est le lieu par excellence de la confusion des segments temporels. Rejouer tous les soirs la même pièce, c'est faire le choix du cyclique en instaurant un principe de répétition généralisée, c'est établir une discontinuité dans la linéarité des discours en imposant des coupures, c'est jouer comme si chaque soir était le dernier soir[19],

18 Telle est également la proposition finale de la pièce *Un lugar estratégico* de Gracia Morales, comme le montre Monique Martinez dans « *Un lugar estratégico* de Gracia Morales: hacia una transgresión de la postmodernidad », dans *Tiempo, espacio y postmodernidad en las dramaturgas femininas actuales: ¿continuidad, alternativa o transgresión?*, dans *El tiempo y el espacio en la dramaturgia femenina actual*, Actas del congreso de la UNED, Madrid, Visor, 2005. (À paraître)

19 Comme dans cette autre pièce de Gracia Morales intitulée : *Como si fuera esta noche…* (littéralement : « comme si c'était ce soir… ») et dont le titre appelle la suite du vers de la chanson : « Como si fuera esta noche la última vez » (« Comme si c'était ce soir la dernière fois »). Voir, sur cette question du théâtre comme un cycle éternel, l'introduction de Carole Egger à l'édition bilingue de la pièce traduite par mes soins dans Itziar Pascual, *Las voces de Penélope/ Les voix de Pénélope* ; Gracia Morales, *Como si fuera esta noche/ Bésame mucho*, Toulouse, PUM, 2004 (*Nouvelles scènes hispaniques*). Voir également Emmanuelle Garnier, « Aux filles du temps : une approche de la temporalité dans *Como si fuera esta noche*, de Gracia Morales », dans *Théâtres du monde, Tradition et modernité au théâtre*, n° 14, Avignon, Université d'Avignon, 2004, pp. 229-244.

c'est voir disparaître à jamais cet autre moi qu'est Diego et le faire réapparaître autant de fois que se rejoue la pièce…

Tout comme le personnage de Claudia, le théâtre trouve dans le langage la force d'affronter le destin tragique de la vie. « Ici, toutes les paroles d'être et les écrins des mots s'ouvrent d'un coup pour moi : tout ce qui est être veut ici devenir verbe, tout ce qui est devenir veut apprendre par moi à parler »[20] : ainsi parlait le Zarathoustra de Nietzsche ; ainsi parle le théâtre de Gracia Morales.

Emmanuelle GARNIER
Université de Toulouse-Le Mirail

20 Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Le livre de poche, 1983, p. 259.

LE DESTIN UTOPIQUE DU THÉÂTRE AU KIBBUTZ

Il existe de nombreuses techniques théâtrales mais notre étude se centrera sur un point précis : la place du théâtre. Celle qu'il peut occuper devrait être plus importante que celle dont il dispose aujourd'hui. Il peut apporter plus que de simples distractions ; c'est un médium d'une richesse exceptionnelle et d'une puissance incomparable. Grâce à lui, la possibilité de créer est immense et, ce, dans tous les domaines de la vie artistique, qu'ils soient intérieurs ou extérieurs à sa texture : danse, peinture, lumière, couleur, mime, musique, vibration, poésie, littérature, cependant qu'il inspire les diverses disciplines scientifiques : psychodrame, thérapie, psychothérapie, psychologie, psychanalyse, philosophie, sociologie, mais il intéresse toutes les religions, la communication, la santé, bref, sa polyinfluence surgit dans à peu près tous les lieux du champ existentiel. Et chaque tentative synthétique à partir des différentes religions, des différentes sciences, par le moyen du théâtre, aboutirait, finalement, à enrichir l'homme.

Si on se place d'un point de vue positif et optimiste, le théâtre peut donc être bénéfique tous azimuts : il peut utiliser une quantité de formes et de techniques nouvelles issues de la science contemporaine. Il peut faciliter, par exemple, la libération du public[1], améliorer sa tranquillité, lui apporter, d'un côté, plus de calme, et lui permettre, par ailleurs, d'acquérir de nouveaux moyens pour s'éduquer lui-même, sur le plan esthétique, et favoriser une éducation collective et une aide mutuelle. Mais le théâtre peut-il apprendre quelque chose de la technique, de la science de la préparation et de la science des autres arts ? Pourra-t-il ensuite les enseigner ? Souvent, le théâtre au kibbutz se veut missionnaire : il se charge de transmettre un message, il s'efforce d'enseigner une idée, il critique, il se moque : il se veut aussi facteur de changement, il tâche de véhiculer des idées nouvelles. Réussit-il vraiment la mission qu'il s'est assignée ? Nous inclinerions à penser qu'il serait souhaitable de commencer, d'abord, par l'individu lui-même. Celui qui désire être novateur en la circonstance doit avoir préalablement expérimenté sur lui-même les idées qu'il souhaite transmettre, s'être assuré qu'elles sont bonnes et utiles, être au moins conscient de leur effet constructif ou destructif. Le théâtre devrait être, en l'occurrence, un exemple. Le message théâtral est, souvent, une critique de son environnement. Mais que se passe-t-il, la plupart du temps, en son sein lui-même ?

A-t-il réussi à construire une nouvelle société ? Où les relations humaines postulent-elles le respect de tous ses membres ? Une société qui se prépare dans tous les domaines artistiques, qui ne se prépare pas uniquement à la connaissance de soi, de sa pensée, de son corps, par le biais physique et technique, bref qui tente d'aller vers les profondeurs de son âme, afin de mieux tester ses moyens, puis de les vivre, de les réaliser dans le quotidien !

---

1 Voir la technique d'Augusto BOAL : a) « Jeux pour acteurs et non acteurs - pratique du Théâtre de l'opprimé », Ed. Maspéro, Paris (1978), b) BOAL, « Stop ! C'est Magique », Ed. Hachette, Paris (1980).

> En vérité, quel art a été capable, ou quelle institution, de refléter l'âme humaine plus profondément et plus exactement que ne l'a fait le théâtre ? C'est au théâtre et pas ailleurs que l'homme se reconnaît lui-même avec une juste fierté ; et qu'il reconnaît aussi, avec une légitime satisfaction, l'omnipotence de son esprit ; car c'est ici que non seulement il imite le créateur mais encore qu'il devient lui-même créateur ! Il conçoit une nouvelle vie, une nouvelle réalité, et les voit personnifiées. Il voit vivre ses idées, incarnées en des êtres humains. Il crée de nouveaux mondes. Si la nature est dominée par ses propres lois répondant à des buts particuliers, lois souvent ennemies de l'homme et que celui-ci doit connaître, ce qu'il étudie au prix d'efforts continuels - le théâtre - n'est dominé que par l'homme lui-même. Dans la limite des murs de cet établissement, il est le maître suprême.
>
> Nicolas EVREINOFF[2]

Nous pensons que, si le théâtre remplissait le rôle que lui assignent EVREINOFF et Gordon CRAIG, il atteindrait son point culminant.

Une société dont les principes sont naturels, vrais, inséparables des lois de la nature (voir la fête de Tou-bi-Chvate) - qui possède la connaissance des lois esthétiques et morales. Une société théâtrale incluant les comédiens, le metteur en scène, les scénographes, les décorateurs, les animateurs, les projectionnistes, les musiciens et les autres travailleurs, y compris les administrateurs. Une société de théâtre évoluée, en bonne santé. Sinon quelle crédibilité accorder à une société théâtrale (ou à un homme) qui voudrait améliorer une situation en représentant ou en parlant d'idées concernant la moralité, le sacré, l'amour, alors que son être tout entier, est vicié de maladies physiques, de défauts esthétiques ou de faiblesses morales ? Un théâtre de ce type exercerait-il, sur le public une grande influence ? Indubitablement, mais ce n'est pas, en tout cas, le théâtre que nous avons présenté dans notre étude sur le théâtre officiel du kibbutz et ses fêtes. Celui-ci doit se fonder sur la voie tracée par A. D. GORDON ; il doit avoir, pour objectif, des manifestations exemplaires qui représentent la vie quotidienne, l'organisation sociale, la culture dans leur ensemble. C'est un théâtre qui doit essayer de ressembler à l'être qui le contient, de la même façon que l'homme contient son âme.

D'autres penseurs ont développé ces idées sur l'esthétique, sur l'art, sur la religion, nous en citerons quelques uns :

> Il paraît qu'au septième jour de la création un tel ennui se répandait dans le monde que Dieu se sentit obligé de faire un dernier effort. Il cherche dans son esprit une trouvaille à la hauteur de ses autres inventions et c'est ainsi qu'après une longue méditation il conçoit le théâtre. Il présente cette

2 Nicolas EVREINOFF, « Le Théâtre est la vie », p. 8-9, Ed. Stock, Paris (1930).

> découverte aux anges dans les termes suivants : « Le théâtre, dit-il, sera plusieurs choses à la fois. Il sera le moyen, qui permettra à l'étudiant de connaître les lois de l'univers - et il sera la consolation de l'homme seul et de l'ivrogne ». - « Celui qui étudie les lois universelles trouve toutes les histoires de lit sans intérêt, mais celui qui veut comprendre ce qui motive les hommes n'est pas intéressé par les symboles transcendants, et sans le rire, sans les larmes, sans un peu de chaleur, l'homme ivre et l'homme solitaire n'y trouvent pas leur compte. Au fond ce qu'il faut, c'est les satisfaire, tous à la fois, au sein du même événement intéressant. Comment faire ? Et c'est ainsi que les gens de théâtre constatèrent que, quelle que soit la nature du problème, il faut se référer continuellement au grand mot. Comme toujours un Truc Divin est insaisissable et inépuisable »[3].

Qu'entend-t-on par « Truc Divin » ? Il y a plusieurs réponses qui se recoupent. Nous citerons le musicien japonais Toru TAKENITSU :

> La musique est comme les herbes, le vent les courbe, les saisons changent leur couleur : elle est faite d'une multitude de petits compositeurs, chacun un peu différent de l'autre, mais qui ont, tous, quelque chose en commun. Dieu c'est pareil, c'est un principe qui change de couleur, qui bouge tout le temps. Peut-on l'appeler Dieu ? A vous d'en décider. Votre musique, elle aussi, est logique : elle est dialectique. Les sons s'organisent les uns par rapport aux autres. Au Japon, un seul son, c'est déjà la musique. Il peut contenir la nature, il existe par rapport au temps... Nature est un mot français. Pour moi, c'est aussi bien un verbe, un adjectif, un adverbe, c'est tout ce qui qualifie le fait de vivre La musique ne doit jamais se séparer de la nature. Mon rôle de musicien, c'est de faire comprendre que le frottement de pierres est beaucoup plus imaginatif que la bombe. Mon travail c'est de réveiller en l'homme son sens de la nature, son émotion naturelle[4].

Ouriel ZOHAR
Université de Technion, Haïfa (Israël)

3 Peter BROOK : « Mesure pour mesure », introduction, p. 5-8, by C. I. C. T., Paris, Octobre (1978).
4 Le Monde de la Musique, *Télérama* N° 5, (Novembre 1978), p. 95, Interview avec Toru TAKENITSU.

TOUT VOIR EN THÉÂTRE

Prospérez, illustres initiés de la folie!
Erasme

Je fis, la nuit dernière, un rêve étrange et dérangeant. La faute au mal de crâne carabiné que m'a valu le fameux manifeste. Signerai pas ? Quelles perplexités ! Et l'autre, le collègue Jean-Michel, qui n'arrête pas de me relancer ! Maudit soit le *Nouvel Obs'* ! Mais la vraie cata serait de ne pas être de son temps, de passer pour ringard, de rater le train de la modernité et du progrès. Vous avez vu le texte ? Moi, je finis par le connaître par cœur, tellement leur pétition me turlupine :

> Nous sommes, parmi mille autres traits de notre personnalité, homosexuels [...] Il y a encore vingt ans, il fallait choisir : assumer ouvertement son homosexualité, c'était renoncer définitivement à l'idée de fonder un foyer [...] Cessons de nous voiler la face [...] Nous demandons seulement la fin des discriminations et l'égalité des droits [...]
> Nous [voulons] être des « parents comme les autres »[1].

- Est-ce que tu te rends seulement compte où tu en es ? me serine Jean-Michel, bien gentil, mais à ces moments-là il me tanne. Tu ne vas pas me faire croire que tu es homophobe, *toi* ? C'est curieux, il dit *toi* avec tes trémolos dans la voix. Raciste, *toi* ? Hier, justement, il m'a bien relancé dix fois. Sans compter le bombardement des messages.
- Faux cul, *toi* ? Lâcheur, va! Le droit à l'enfant, c'est un droit de l'homme ! on nous victimise ! Les exclus, c'est pas ceux qu'on pense. On nous prive de nos droits élémentaires ! Ce sont des liberticides. Tu ne vas pas me laisser tomber, *toi* ? Jean-Jacques Aillagon a bien signé ! Et tu verras : bientôt, il sera à nouveau ministre ! Et Bertrand Delanoë ? Il a signé. Et il est maire de Paris ! Allez, signe-la moi ! Puis, tout à coup, ça lui prend, il passe à l'anglais, je ne comprends plus un traître mot : *Koemon ! Koemout ! Sois gai ! Gaifrendli ! Koemout, man !* Lâche-toi !

Signerai ? Signerai pas ? Quelque chose me retient. Je n'y vois pas du tout clair, en moi. Mais je n'aurais pas voulu avoir deux papas. Ça je le sais. Pas même deux mamans. « Tout ça, c'est uniquement culturel, répète Jean-Michel. Tu ne crois pas qu'il serait grand temps de te déniaiser, *toi* ? Petits d'homos, petits d'hétéros, kif-kif bourricot ».

Signerai pas ? Signerai ? Ça cognait si dur dans ma tête, le soir, que j'ai pris quatre cachets d'un coup. Sommeil, réveil, sommeil, réveil. Rêve complètement dingue ! Je viens d'être nommé membre de la Commission du débat national sur l'avenir de l'homoparentalité. Le Président de la République vient de nous installer. Le Président de la Commission prend la parole à son tour :

- Au rebours de la Commission Thélot, nous ne nous contenterons pas d'organiser, sur à peine quinze mille sites, un grand débat national d'à peine une année. Nous irons jusqu'à cent mille descentes sur le terrain. Nous ne nous bornerons pas à l'hexagone. Nous ne nous

1 *Le Nouvel Observateur*, 21-27 octobre 2004, p. 104 [N.D.L.R.].

limiterons pas davantage au seul temps présent. Nous recueillerons l'avis même des usagers établis au fin fond de l'Univers. Nous interrogerons les morts les plus qualifiés. L'originalité de notre démarche, et même son caractère unique, tiendront à ce que notre rapport reposera sur les aspirations secrètes de la Nation. Nos propositions en tireront une rare légitimité. Faire précéder les choix du Gouvernement et le vote du Parlement d'un temps d'expression de la Nation, structurée et synthétisée par une Commission plurielle, représentera un enrichissement de notre démocratie. Cette démarche si novatrice pourra être étendue à d'autres sujets fondamentaux pour notre société et constituera une réponse à l'affaiblissement de nos procédures démocratiques habituelles. La Représentation nationale n'aura plus qu'à traduire sous forme de loi les recommandations que nous ferons à Monsieur Le Premier Ministre. Aussi le message principal qui se dégagera du grand débat sera-t-il très clair : il faut que le sexe épanouisse l'ensemble des ayants droit[2].

Là-dessus, il me tire à part. « Vous, Monsieur Perplexe, je vous envoie de ce pas en mission auprès des « Spectateurs de la vie ». Vous irez sonder ces pères de l'Eglise, les Augustin, et autres Jérôme, mais aussi ces moralistes, les Montaigne, Chamfort et consorts qui, du canton le plus reculé de tout l'univers, continuent d'observer tout ce qui se passe sur notre boule et à philosopher sur la nature et la condition humaine.- Tous ces noms ne me disent absolument rien. Mais qui sait ? Ils m'aideront peut-être, ces extraterrestres, à trouver mes repères ?

Me voilà transporté, en moins d'un clin d'œil, bien au-delà de Sirius et de l'épicycle de Mercure. Aux confins du cosmos. Une planète nommée « Moralia ». Mais peuplée de gens comme nous. Avec d'énormes lunettes d'approche. Complètement absorbés dans l'observation de notre boulette terrestre. Sans perdre une seconde, je me mets à collecter les avis, en notant soigneusement les noms en regard.

- Homoparentalité ? Aussi vraie que je m'appelle Paul, déclare aussitôt avec la dernière énergie un quidam revêtu d'une cuirasse, armé d'un bouclier et d'un glaive, aussi vrai que je m'appelle Paul, je persiste et signe : « Que chaque homme ait sa femme et chaque femme son mari. Que le mari s'acquitte de son devoir envers sa femme, et pareillement la femme envers son mari. La femme ne dispose pas de son corps, mais le mari. Pareillement, le mari ne dispose pas de son corps, mais la femme. Ne vous privez pas l'un de l'autre, sinon d'un commun accord, pour un temps, afin de vaquer à la prière ; et de nouveau soyez ensemble... ».

Un Monsieur Tertullien lui coupe la parole :

- La femme est la porte du Diable, prononce celui-là d'un air sombre.

- Assurément, *tota mulier in utero*, convient laconiquement Paul.

- Là n'est pas la question, intervient un sieur Montaigne. Il s'agit d'un mariage. Il suffit que les femmes n'aient pas les yeux si gourmandement fichez sur le devant de leurs maris qu'elles n'en puissent voir le derrière au besoin.

Un peloton de barbus manifeste sa solidarité avec le crépusculaire Tertullien.

- *Diaboli virtus in lumbis est*, la force du diable est dans les reins, lance Jérôme.

- L'action génitale est de l'étron, renchérit Augustin. Et nous en sortons. *Inter urinam et faeces nascimur.*

---

2 Nos lecteurs auront d'eux-mêmes relevé la troublante similitude, en dépit de la distance affichée, avec plus d'une formule du rapport Thélot (www.debatnational.education.fr.) [N.D.L.R.].

- Le ventre de la femme est une fournaise incandescente ! affirme un autre, lui aussi tout de noir vêtu.
- La femme n'est qu'un mâle déficient ! soutient un Monsieur d'Aquin. Voyez son *imbecillitas*, sa débilité insigne. La femme n'a pas seulement besoin d'un mâle pour engendrer, mais même pour se gouverner !
- Mâles et femelles sont jetés en même moule, réplique Montaigne. Sauf l'éducation et l'usage, pas grande différence. Chez elles, chez nous, le plaisir est chair de porc que la sauce diversifie.

Odon, abbé de Cluny, se dresse d'un bond :

- Si seulement vous voyiez, Monsieur, ce qui est sous leur peau, la vue des femmes vous soulèverait le cœur ! Quand nous ne pouvons toucher du bout des doigts un crachat où une crotte, comment pouvez-vous désirer embrasser pareil sac de fiente ?

Jean-Michel déboule, en brandissant le « Nouvel Obs' ».

- Ne les écoute pas ! crie-t-il d'aussi loin qu'il me voit. Ce sont d'affreux cagots ! Tiens ! Lis ça ! Amélie Mauresmo ! Mauresmo elle-même ! elle a signé ! Et il agite frénétiquement le manifeste sous mon nez. Lis ça ! « Pourquoi je signe, par Amélie Mauresmo, numéro un mondial de tennis. Je me vois bien avec deux petits. Fatalement vient la question du comment faire. On en parle avec ma copine ». Et *toi*, tu vas bien me la signer, *toi* ? Tu ne vas pas me refuser ça, *toi*, à *moi* ?

Señoritos

Un certain José Ortéga y Gasset prend la parole :

- Mes chers confrères, dit-il, vous avez sous les yeux la parfaite illustration des vues que j'ai développées, naguère, non seulement dans mon « Espectador », « Le Spectateur », mais surtout dans ma célèbre *Révolte des masses*. Chacun s'en souvient : dès 1926, j'ai signalé l'émergence, dans tout l'Occident, d'une société sans aucun équivalent connu dans le cours entier de l'Histoire, une société composée pour l'essentiel de ceux que je choisis d'appeler les *señoritos satisfaits*. L'observation en surplomb, à partir de notre poste interstellaire, de la comédie qui se joue actuellement sur le grand théâtre du monde confirme de tous points mes vues pionnières. Plus que jamais, le *señorito* se caractérise par son comportement de vorace consommateur, son incuriosité et son inculture abyssales. Rien ne l'étonne, des prodigieuses découvertes de la science, des fantastiques progrès de la médecine, des prouesses époustouflantes de la technique. Il ne s'émerveille pas davantage d'une station spatiale parvenue aux satellites de Jupiter que de l'échographie du fœtus dans l'utérus. Il peste contre la lenteur de l'internet et crie au meurtre si on l'empêche de graver gratos les vagissements qu'il appelle musique. Il prend pour acquis de toute éternité sa liberté, les droits dont il use et abuse, les protections de toutes sortes dont il jouit, sans la plus petite pensée, la plus infime gratitude pour les millions de ses pareils moins favorisés de Fortune, qui l'ont précédé sur le globule terrestre, qui ont payé de leur vie l'avènement de ce même âge d'or qui lui pèse. Son incurable manque d'intérêt pour le passé, sa viscérale désinvolture à l'endroit de ceux qui l'ont précédé sur le théâtre, défient tout entendement. Il estime que tout lui est dû : il s'est donné la peine de naître. Le monde est son joujou. Mais son plaisir est morne, car ce qu'il a fallu d'efforts, de souffrances, pour qu'il puisse, lui, faire la fête, rien de tout cela n'entre, si peu que se soit, dans sa chétive *Weltanschauung*. Amnésique, immature, apathique et gavé, à présent, au point d'en devenir obèse, d'en crever, il est l'enfant gâté, choyé, de l'Histoire, et a le front, nonobstant, de gémir sur la dureté des temps et la « galère » de sa vie. Vies sans poids et sans racines, vies déracinées

de leur destin ! Notre confrère Lucrèce évoquait l'autre jour le « banquet de la vie ». Jamais le banquet ne fut à ce point somptueux.

Le *señorito*, c'est celui qui assiste au banquet de la vie…

De divers côtés, on tente de l'arrêter. L'orateur, imperturbable, poursuit sur sa lancée :

- Le *señorito*, c'est celui qui assiste au banquet de la vie en convive repu avant même de goûter au premier plat. Inéluctablement, une telle inanité, une telle insanité vont jusqu'à affecter les mœurs. C'est là, très exactement, ce que prouvent nos dernières observations de la malheureuse planète Terre. La « parentalité » est devenue objet de consommation à son tour. Le blanc-bec que voici - et il pointa sur moi un index terrifiant - est éminemment représentatif du *señorito* parvenu au point de non-retour. Il est patent que, sous couleur d'enquête d'opinion, cet étourneau cherche auprès de nous l'éminente caution morale qui jusqu'ici manque aux promoteurs de la révolte des masses. Révolte sur laquelle débouche le total saccage qu'ils ont opéré dans l'éthique. Révolte contre toute entrave, *ergo* contre toute institution contraignante, *ergo* contre le mariage nouvellement affublé de l'épithète « hétéro » ou encore « tradi ». La tournure dans le vent, « désir d'enfant », dont vous avez pu mesurer la fulgurante fortune, notamment au sein de l'APGL, la remuante Association des Parents et futurs Parents Gays et Lesbiens, fonctionne en l'occurrence comme un infaillible révélateur sémantique.

Désir qu'il s'agit d'assouvir, sans tenir compte le moins du monde de ces autres désirs - ces besoins ! - si naturels, si légitimes, des premiers intéressés à l'affaire, les enfants. Le tout en dépit d'hypocrites dénégations et au moyen d'une désinformation bien entendu travestie en discours hautement scientifique. Méfiez-vous, mes chers confrères, de ce *señorito* (et il me désigna plus cruellement encore à l'opprobre de toute la compagnie) : il n'est que le petit télégraphiste de ceux qui veulent tirer profit de notre notoriété, de notre *auctoritas* de classiques, pour assurer le triomphe de leur matérialisme, de leur consumérisme béat, de leur antihumanisme. J'ai dit. *(Grommelant, encore, entre ses dents)* : « Envie d'enfant, envie d'enfant » ! Ça vous dirait, à vous, d'être consommé comme une grosse cylindrée, un portable dernière génération, une semaine de rêve à Zanzibar ?

Mademoiselle Folie

Les regards se plissent d'hostilité. Les barbus profitent du silence pour revenir à la charge.

Thomas d'Aquin : Nature ordonne la femme à l'œuvre de la génération. *Usus feminae !*

Thomas Sanchez : La femme *sur* le dos, l'homme sur son ventre, observant d'éjaculer dans le vase destiné à cet usage !

Methodis : Ita est ! Lui dessous, elle dessus, *mulier super virum*, voilà l'unique cause du déluge.

Vide mon commentaire de la *Genèse*.

Boum ! Quelqu'un crève l'écran de mon rêve. Jean-Michel ! Encore lui !

- Jean-Paul Cluzel ! Tu te rends compte ? Le pédégé de Radio-France ! Il a signé ! Radio-France avec nous ! Signe maintenant, *toi !* On a gagné ! On a gagné !

Augustin : Si ce n'est pour assister l'homme dans l'engendrement, pourquoi la femme aurait-elle été faite ? Le roi Salomon a eu sept cents épouses et trois cents concubines.

Thomas de Chobham : Que si la femme se trouve dure à l'éperon, le mari n'a qu'à la mignarder, chatouiller, caresser et émouvoir, faire ses approches en maniant ses parties

génitales et petits mamelons afin qu'elle soit aiguillonnée et titillée jusqu'à ce que sa matrice lui frétille !

Brouhaha, tumulte. Manifestants. La Gay Parade ! Jean-Michel emporté par la foule. Criant, à tue-tête : « On a gagné ! Claire Chazal avec nous ! Rends-toi compte ! La Marraine de Pink TV ! On a gagné ! »

Un Blaise Pascal tente de faire valoir son point de vue :

- Messieurs ! Encore que nous voici encore bien au-delà du nanosystème solaire, le mot Ecclésia fait toujours sens ! *Nil novi sub sole !* Quoi d'étonnant à ce que cette foule s'en prenne au mariage ? Le larcin, l'inceste, le meurtre des enfants et des pères, tout a eu sa place entre les actions vertueuses. Il y a sans doute des lois naturelles, mais cette belle raison corrompue a tout corrompu.

Les chars de la Gay Parade étouffent sa voix. Ambiance d'enfer ! En tête du cortège, devant une jungle de micros, Dominique Strauss-Kahn démontre qu'à refuser l'homoparentalité, il y a « non-sens scientifique » et « faute morale ».

- Les choses du monde les plus déraisonnables deviennent les plus raisonnables à cause du dérèglement des hommes, insiste Pascal. Ce sont misères de grand seigneur, misères d'un roi dépossédé !

Sa voix est, cette fois, proprement écrasée par celle de Martine Gross, Présidente d'honneur de l'APLG :

- A droite, à gauche, le discours n'a plus rien de républicain ! Honte à Jospin ! Enfin il sort de son placard ! « Le mariage, ose-t-il dire, c'est l'union d'un homme et d'une femme » ! Voyez où nous en sommes !

Fesses, lolos en transes, simulacres de copulations, bière à flots, trombes de décibels. Dominant la foule qui communie avec ferveur sous la direction des DJ extatiques, la bouillante Présidente continue à montrer la voie de la vérité et de la vie :

- Le législateur organise la fiction juridique, le mensonge ! Les principes de la République sont menacés !

Je suis complètement déboussolé. Mais une main se pose sur mon épaule. Enfin, dans cette foule détraquée, un regard fraternel. C'est un de ces « Spectateurs de la vie ». « Je m'appelle Erasme, me glisse-t-il à l'oreille, Erasme de Rotterdam. Il est aisé de voir, jeune homme, combien vous êtes perplexe. Mélancolique, même. Votre fusée a dû passer trop près de Saturne ». Puis se tournant vers une créature vraiment folklorique et exubérante, pendue à son bras, avec laquelle il paraissait du dernier bien.

- Chère amie, dit-il, ce garçon semble absolument neuf. Dégrossissez-le-moi, je vous prie, comme vous seule savez le faire. Vous ferez son initiation mieux qu'aucun de ces vieux croûtons mes confrères. Montrez-lui votre incomparable savoir, n'épargnez pas votre peine. Faites cela pour moi, car déjà il m'est cher.

Aussitôt, sa pimpante compagne me presse tout contre elle et, à ma stupéfaction, en un tournemain nous traversons des espaces infinis et je survole et revois de tout près la boulette terrestre. Certains « Spectateurs de la vie » se joueraient donc du temps et de l'espace, seraient éternels, universels ?

- Je m'appelle Stultitia, dit-elle. C'est que je suis un peu folle. Je passe pour n'avoir pas du tout de plomb dans la tête. Evidemment, Létitia, c'est plus joli. Et puis ça veut dire allégresse, joie. Mais pfffuit, qu'est-ce que c'est qu'un nom ? Monsieur Désiré est un amant merveilleux. Impeccable ! Il écrit plein de livres, il en a fait un rien que sur moi, mon portrait, mon *Eloge* qu'il dit. C'est moi, moi seule, qui dispense le bonheur aux hommes. Je m'en vais te le prouver.

Parvenus au-dessus de la boulette, nous en faisons bien une demi-douzaine de fois le tour, de sorte qu'il n'y a pas de recoin si reculé qu'il demeure caché à nos regards. Ma conductrice est plus fofolle que jamais. Elle se prétend parente d'un « diable boiteux » ! Son rire est délicieux.

- Regarde-les, dit-elle. Je les mène par le bout du nez. Tu veux savoir mon secret ? Je les oblige à aller mon train à moi, et crois-moi, ce n'est pas celui de cette morgueuse, cette sainte nitouche qui ose se faire appeler Sagesse.

- Mais bon dieu, dis-je, c'est un spectacle détestable!

- Tu n'y es pas du tout, repartit-elle. Tu ne comprends rien à rien. Tu veux être sage à contretemps. C'est de la dernière maladresse. Tu refuses de t'accommoder aux choses telles qu'elles sont, tu refuses même d'obéir aux usages. Les plus accommodants, ce sont les plus habiles. En te montrant impossible avec la vie, tu ne respectes pas seulement la toute première loi des banquets !

- Ah bon, dis-je, c'est la meilleure ! Et c'est quoi, cette loi ?

- « Bois ou va-t'en ». Tout le monde sait ça ! Mais toi, tu voudrais que la comédie ne soit pas une comédie. Tu montrerais enfin un peu de bon sens. Plus-que-perplexe né de la toute dernière pluie, tu montrerais enfin un peu de jugeote, toi qui n'es qu'un homme, en ne cherchant pas à en savoir plus qu'il ne sied à un homme. Tu comprends ce que je te dis ? En te pliant de bonne grâce à l'avis du plus grand nombre.

- Mais dis-je, indigné, tu est folle a lier !

- Enfin ! Il serait temps que tu me rendes justice ! (Rires en cascade.) C'est moi, moi toute seule, qui mets un peu d'ordre dans votre foutoir. C'est moi qui donne le ton, c'est moi qui mène la danse ! C'est moi qui vous fais oublier votre misère, espérer le bonheur, et quelquefois goûter le miel des plaisirs ! Je vous soulage si bien de vos maux que vous quittez la vie avec regret, même quand la Parque a filé toute votre trame et que la vie elle-même ne veut plus de vous. Je te le dis, bêta : si tu veux jouir de la vie, fuis plus que tout le sage. Fréquente plutôt le premier animal venu !

Ces mots eurent l'effet exactement opposé à celui qu'elle recherchait. Ils me mirent le moral complètement à plat. J'eus même une bonne pensée pour les barbus. Eux au moins ne mélangeaient pas les genres. Mlle Stultitia s'aperçut de mon abattement.

- Mon pauvre novice, tu es encore bien loin du compte, susurra-t-elle. Ce n'est pas du premier coup qu'on pénètre à fond mes voies, et je t'ai gardé le plus succulent pour la fin. Est-ce qu'il ne vaut pas mieux mener une douce vie, une vie de miel, grâce à moi, ta bonne amie, que de chercher, comme dit l'adage, une poutre pour te pendre ? Est-ce qu'il ne vaut pas mieux tout voir en théâtre ?

- Laisse-moi, lui dis-je. Il y a assez de cyniques comme ça.

- Comme tu voudras, répondit-elle. Libre à toi de prendre le monde au poumon et au foie. Moi, pour vous sortir d'affaire, j'ai mis le remède dans le mal : qui vit sans folie n'est pas si sage qu'il croit. Conviens-en : ne faut-il pas les renvoyer ; tous, dos à dos ? Ne donnent-ils pas la comédie, tous, les ayatollahs que tu as consultés là-haut, comme les grands-prêtres et prêtresses, en bas, qui paradent et bonimentent sur le devant de la scène depuis plusieurs saisons ? Si vous possédiez seulement une once de raison et de *fair play*, vous conviendriez aussitôt que depuis que le monde est monde, votre « homoparentalité », pas un bon esprit, pas une société, pas même le moindre utopiste n'en a seulement eu l'idée. Monsieur Désiré

a tout compris, lui. Et il a fait deux traités, rien que sur le mariage[3]. Il dit que votre trouvaille, c'est une conception tout bonnement *hors du champ de vision* des penseurs, des politiques et même des poètes les plus brillants de tous les temps. Ce qui n'empêche pas les doctrines les plus absconses, les plus superstitieuses, les plus injustes de ses confrères mollahs d'avoir toutes eu leur tour. Avant de finir dans la trappe de l'Histoire pour laisser la place à d'autres. Non crois-moi, tu ne trouveras pas, dans tout Paris, dans tout New York, dans tout Tokyo, dans tout Pékin, une seule pièce qui vaille la comédie que je vous offre, moi, pour peu que vous ayez des yeux, siècle après siècle, génération après génération, en boucle.

- Je ne vois pas où tu veux en venir, répondis-je. Où est le rapport ? Le théâtre et les travaux de la Commission, ça n'a vraiment rien à voir.

- Un bel enquêteur comme toi, dit-elle en pouffant de rire, je n'aurais jamais cru que tu serais si lent à entendre. Je te le répète : j'ai rendu les hommes si nécessairement fous que ce serait être fou par un autre tour de folie de n'être pas blessé du cerveau. Mais ne te décourage pas ! On en viendra à bout. J'en ai connu de moins doués encore que toi, et j'ai toujours su en faire des sujets présentables.

Là-dessus, m'ayant fait faire plus d'un autre tour de notre machine ronde, Stultitia me ramena en un éclair là-haut.

- Mission accomplie ! dit-elle avec un baiser entre de grands éclats de rire. Reviens me voir quand tu veux. Je t'enseignerai d'autres jeux, jeux de prince.

Louis VAN DELFT
(Avec MM. Erasme, Ortega y Gasset, et alii)
Université Paris X, Nanterre

3 *Declamatio in genere suasorio, de laude matrimonii [Encomium matrimonii]*, 1518 : *institutio christiani matrimonii*, 1526. [N.D.L.R.].

LA COEXISTENCE DU HASARD ET DE LA NÉCESSITÉ : UN PARADOXE DE LA PHILOSOPHIE DE COURNOT

Il y a un paradoxe essentiel dans la philosophie de Cournot. En effet, ce dernier fait sienne la doctrine classique du déterminisme physique, mais en même temps il soutient la thèse de la fortuité de beaucoup de choses qui arrivent dans le monde. Voyons d'abord en quoi il accepte le déterminisme. C'est qu'il accepte les principes de la physique classique et du calcul des probabilités si bien que, à l'instar de Laplace, il admet le déterminisme physique de la science classique. Ainsi Laplace déclare-t-il, dans son abrégé de sa philosophie de la probabilité, l'*Essai philosophique sur les probabilités*, que « tous les événements, ceux mêmes qui par leur petitesse, semblent ne pas tenir aux grandes lois de la nature, en sont une suite aussi nécessaire que les révolutions du soleil ». Il refuse donc tout ce qui n'est que « causes imaginaires », c'est-à-dire les causes finales et le hasard, de même qu'il réfute l'idée d'un acte volontaire sans motif qui le détermine, en prenant pour fondement le principe de raison suffisante. D'où sa fameuse conclusion, que Cournot pourrait faire sienne : « Nous devons donc envisager l'état présent de l'univers, comme l'effet de son état antérieur, et comme la cause de celui qui va suivre. Une intelligence qui pour un instant donné, connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée et la situation respective des êtres qui la composent, si d'ailleurs elle était assez vaste pour soumettre ces données à l'analyse, embrasserait dans la même formule, les mouvements des plus grands corps de l'univers et ceux du plus léger atome : rien ne serait incertain pour elle, et l'avenir comme le passé serait présent à ses yeux ».

A ce principe du déterminisme se rattache le principe de l'explication scientifique. En effet, l'explication scientifique du devenir d'un système matériel repose sur deux fondements : l'acceptation des « lois de nature », et la connaissance du système matériel lui-même. Ainsi en mécanique newtonienne des masses matérielles, on retrouvera les lois de la nature sous la forme des trois lois du mouvement rattachées à celle de l'attraction universelle. Quant au système matériel, il consistera en un ensemble de masses matérielles : et en connaissant un état en fonction de la valeur, de la position dans l'espace et de la vitesse instantanée de ses masses, on pourra du même coup en déduire tout ce qui lui arrivera ensuite. Il y a ainsi une relation de nécessité logique et mathématique entre ce qui doit être expliqué et ce qui permet de l'expliquer. A cette relation correspond une relation de nécessité physique, « causale ». La relation lie les antécédents du phénomène relatifs à l'expliquant à l'expliqué. L'expliqué est donc l'effet produit causalement par les antécédents. Telle est la thèse du déterminisme : il y a un strict parallélisme entre la nécessité logique déductive et la nécessité physique productive.

Or face à cette thèse déterministe apparaît une autre thèse, qui semble être antithétique. Cette dernière provient de la définition de la probabilité qui permet de mettre en place l'idée de hasard. « La théorie des hasards consiste à réduire tous les événements du même genre (c'est-à-dire ceux dont nous n'avons point la certitude qu'ils se produiront), à un certain nombre de cas également possibles, c'est-à-dire tels que nous soyons également indécis sur leur existence ; et à déterminer le nombre des cas favorables à l'événement dont on cherche la probabilité. Le rapport de ce nombre à celui de tous les cas possibles, est la mesure de cette probabilité qui n'est ainsi qu'une fraction dont le numérateur est le nombre

des cas favorables, et dont le dénominateur est le nombre de tous les cas possibles »[1]. Là où Cournot se sépare de Laplace, c'est que ce dernier n'a selon lui défini qu'une probabilité subjective, alors que ce qui compte c'est la probabilité objective, celle qui mesure la possibilité physique d'un événement et qui ne se réduit pas à un rapport entre certitudes et incertitudes subjectives. D'où la doctrine du hasard chez Cournot, qui n'a rien à voir, contrairement à ce qu'il en est chez Laplace, avec une cause imaginaire. Certes, tout événement arrive suivant une cause. Mais il y a aussi des événements fortuits, « résultats du hasard », qui proviennent de « la combinaison ou la rencontre de phénomènes qui appartiennent à des séries indépendantes, dans l'ordre de la causalité »[2]. L'idée de chaîne de causes et d'effets et celle de hasard comme rencontre de chaînes indépendantes de causes, Cournot les a définies dans ses ouvrages postérieurs[3]. L'idée de série se trouvait déjà chez Spinoza et surtout chez Kant. En revanche, l'idée de séries causales indépendantes permettant de définir le hasard lui est tout à fait personnelle. C'est de sa connaissance du calcul des probabilités qu'elle provient, dans lequel on trouve l'idée d'événements indépendants. Ainsi dans le théorème des probabilités composées, tel qu'il apparaît par exemple chez Laplace : « Si les événements sont indépendants les uns des autres, la probabilité de l'existence de leur ensemble est le produit de leurs probabilités particulières. Ainsi la probabilité d'amener un as avec un seul dé étant un sixième, celle d'amener deux as en projetant deux dés à la fois est un trente-sixième ». De même Laplace estime que les coups successifs d'une partie de pile ou face sont des actions indépendantes du point de vue de la causalité, si bien que l'événement résultant est lui-même indépendant.

Ce qui est essentiel pour Cournot, comme il le note dans ses *Considérations sur la marche des idées et des événements dans les temps modernes*, c'est donc que le hasard est un concept objectif : « Ce n'est point, comme on l'a tant répété, un fantôme créé pour nous déguiser à nous-mêmes notre ignorance, ni une idée relative à l'état variable et toujours imparfait de nos connaissances, mais bien au contraire la notion d'un fait vrai en lui-même, et dont la vérité peut être dans certains cas établie par le raisonnement, ou plus ordinairement constatée par l'observation, comme celle de tout autre fait naturel » (p. 10). Pour autant, même si le hasard correspond à un fait vrai, il n'a pas la causalité d'une « cause substantielle » (*Exposition de la théorie des chances* et *Essai sur les fondements*). Le hasard est producteur d'événements réels, mais il n'est pas *une* cause individualisable dans son efficience. Il correspond bien plutôt à un concours de *différentes* causes indépendantes. C'est qu'en fait il faut distinguer entre cause et raison[4]. Le hasard, quant à lui, est du côté de l'ordre des *raisons* des choses. D'où ce qu'affirme Cournot dans l'*Exposition de la théorie des chances* : « Sans doute le mot de *hasard* n'indique pas une cause substantielle, mais une idée ; cette idée est celle de la combinaison entre plusieurs systèmes de causes ou de faits

1 Cf. Laplace, *Essai philosophique sur les probabilités* (Collection « Les maîtres de la pensée scientifique », Paris, Gauthier Villars, éd. 1921, I, p. 6).

2 Cf. Cournot, *Exposition de la théorie des chances* (Paris, Hachette, 1843, chapitre IV, n° 40).

3 *Essai sur les fondements de nos connaissances* (Paris, Hachette, chapitre II, n° 25; chapitre III, n° 29-30) ; article « Probabilité » dans le *Dictionnaire des Sciences philosophiques* d'A. Franck, p. 1394; *Considérations sur la marche des idées et des événements dans les temps modernes* (Paris, Hachette, 1872, chapitre I, pp. 9-10) ; *Matérialisme, vitalisme, rationalisme* (Paris, Hachette, 1875, Section IV, § 3).

4 Cf. Cournot, *Matérialisme, vitalisme, rationalisme* (Paris, Hachette, 1875, Section IV, § 3).

qui se développent les uns des autres ». Le hasard est donc, aussi bien du point de vue de la causalité que de celui de la factualité, un *eidos*, au sens grec du terme, de la réalité. Il est l'ordonnancement d'un ensemble de différentes données, sans aucune nécessité interne ou externe, ordonnancement qui se fait dans le milieu de la contingence. Le hasard est donc un concours objectif accidentel d'une diversité de faits déterminants. Et il l'est ontologiquement, même s'il est vrai qu'il acquiert toute sa force quand il semble inopiné au regard de la perception humaine, quand il semble remarquable pour le jugement humain. Concours objectif qui produit l'*eidos* de l'être, voilà ce qu'est le hasard. Causalité structurale du fait qui coexiste avec les lois physiques. Bien plus, le hasard est lui-même une sorte de nécessité, car c'est par lui que jaillit de la réalité un principe de détermination, une raison, qui n'est pas vraiment cause, au sens strict du terme, de certaines régularités de l'expérience. La contingence est donc partout présente. Non seulement dans les déterminations indépendantes des faits, mais aussi dans l'indépendance logique et ontologique des lois de la nature. Il y a donc une fortuité qui n'est pas seulement celle des choses sensibles, mais qui s'étend au « monde des choses intelligibles »[5] sans remettre en question la nécessité des faits mathématiques.

La causalité probabiliste ou statistique n'est donc pas une négation de la notion de causalité qui ne se réduit pas, en effet, à l'idée que s'en faisait Laplace. Ainsi Boutroux disait qu'une contingence peut bien se trouver dans l'atome « aucune contradiction n'existant entre une pareille hypothèse et le déterminisme physique tel que l'expérience nous le montre ». La notion de contingence chez Cournot n'a donc rien à voir avec celle que s'en font les déterministes classiques. Comme effet résultant de l'intersection de deux séries causales indépendantes, elle est tout à fait compatible avec l'idée d'un déterminisme universel. Ainsi Brunschvicg, dans *L'Expérience humaine et la causalité* physique[6], explique qu' « on peut se demander si le hasard ainsi défini [à la manière de Cournot] contient vraiment quoi que ce soit qui aille contre la raison et qui atténue la rigueur du déterminisme scientifique. Pour notre part, nous n'apercevons aucun motif de le penser. Cournot dit *hasard* là où on n'a pas le droit, en toute rigueur, de dire autre chose que *synchronisme*. Et alors, écartant toute arrière-pensée anthropomorphique, on est en présence de la notion suivante : chaque série de phénomènes, obéissant à une loi qui en indique le déroulement nécessaire, amène inévitablement à un moment déterminé tel ou tel terme ; si donc l'esprit est assez ample pour acquérir la capacité de considérer, non chaque série isolément, mais l'ensemble des séries, le résultat de leur rencontre au moment envisagé apparaîtra comme une résultante aussi nécessairement et par conséquent, aussi rationnellement que peut l'être une somme arithmétique » (pp. 515-6). Telle est la compatibilité du hasard et de la nécessité, de la contingence et du déterminisme. D'où le paradoxe si l'on conçoit que de deux choses l'une : ou il y a déterminisme, et alors le hasard n'est qu'un mot pour notre ignorance ; ou il y a hasard, et alors il n'y a plus déterminisme universel. Dans le déterminisme d'un Spinoza ou d'un Laplace, en effet, la nécessité déductive du mécanisme universel empêche toute référence à la contingence. Connaissant ce déterminisme, Cournot avait donc pour projet paradoxal de réconcilier les

---

[5] Cf. Cournot, *Traité de l'enchaînement des idées fondamentales* (Paris, Hachette, 1861, Livre I, Chapitre 7, n° 62).

[6] Cf. Brunschvicg, dans *L'Expérience humaine et la causalité physique* (Chapitre XLIX, « la connexion causale »).

irréconciliables, c'est-à-dire hasard et déterminisme. Mais pas n'importe quel type de hasard. Pas celui de l'indéterminisme renouvirien par exemple, indéterminisme qui accepte l'apparition de l'effet sans la cause.

D'où sa conception propre du hasard, qui est elle-même paradoxale puisqu'elle repose sur deux idées antinomiques, l'idée de « rencontre », qui implique l'ignorance et l'extériorité réciproque, la séparation ontologique, la fortuité absolue, d'une part, et d'autre part l'idée de « séries causales indépendantes », qui implique au contraire l'intériorité, l'unité ontologique des systèmes, à l'exclusion de toute fortuité. Le hasard comporte donc un élément d' « anti-hasard », pour reprendre l'expression d'Eddington. L'idée de rencontre, Cournot l'explique selon les concepts de « dualité », « pluralité », « non-solidarité », « indépendance », « absence de liaison », bref tout ce qui implique l'accidentel et le fortuit : ainsi une tuile qui tombe sur la tête d'un passant. Le hasard est alors moins l'absence de cause que l'absence de fin. Aussi la conscience, fondamentalement finalisée, reçoit le hasard comme un scandale. Mais le hasard, c'est aussi ce qui se définit par l'idée de « séries causales indépendantes », dont chacune a son unité, son intégrité, son sens. Ainsi la destruction progressive de l'alvéole où était encastrée la tuile par le fait de causes physiques et chimiques, et la démarche du passant selon une orientation sont strictement déterminées. Seule leur rencontre n'a pas de sens. L'incohérence de la rencontre renvoie donc à la cohérence des séries causales. Le hasard renvoie au anti-hasard, à l'ordre, à l'idée de raison de choses, de « loi naturelle ». « Il est de l'essence de notre nature raisonnable de croire que la nature a mis de l'ordre dans les choses, et de nous croire d'autant plus près de la véritable explication des choses, que l'ordre dans lequel nous sommes parvenus à les ranger nous semble mieux satisfaire aux conditions de simplicité, d'unité et d'harmonie qui, selon la raison, constituent la perfection de l'ordre ». Bref, le hasard semble s'effacer là où la loi apparaît. Mais Cournot refuse la définition du hasard par Hume : « Il n'est pas exact de dire avec Hume que le hasard n'est que l'ignorance où nous sommes des véritables causes ». C'est qu'il y a comme des lois du hasard. Si le hasard coexiste avec la nécessité, c'est qu'il y a comme une nécessité à l'oeuvre dans le hasard. Tel est le paradoxe de la philosophie de Cournot, qu'il y a comme une nécessité du hasard, que le hasard y est objectif, que le concept de hasard est fondé en raison.

Olivier ABITEBOUL
Lycée Masséna, Nice

VU SUR SCÈNE

Opernhaus de Zürich, 8 mars 2005 : *Macbeth* de Giuseppe VERDI

Enfin un spectacle d'opéra neuf, déroutant, une mise en scène résolument d'avant-garde, en rupture avec toutes les traditions anciennes ou moins anciennes qui, loin de desservir le musicien et l'ouvrage, loin de trahir Verdi (et Shakespeare), se montre au contraire capable de lui apporter un souffle neuf, de servir son rythme dramatique époustouflant, et, mieux encore, aide de toutes ses forces à la fusion, à l'osmose déjà assez réussie (quoi qu'en disent certains esprits chagrins) entre Verdi et le grand Will.

On sait que l'ouvrage verdien créé au théâtre de La Pergola à Florence en 1847 avec succès (succès sans lendemain malgré tout) fut retravaillé par Verdi en 1865, toujours dans le sens d'une plus grande continuité dramatique et d'une plus grande vérité scénique. Verdi écrivit lui-même le livret, chargeant simplement Piave, son librettiste, de le versifier. Telle qu'elle se présente dans sa version définitive, l'œuvre aujourd'hui nous apparaît bien, comme le dit Jacques Bourgeois dans son *Verdi* (Fayard), comme le premier chef-d'œuvre verdien, non plus de bel canto, mais de théâtre lyrique. Et, toujours selon Bourgeois, quarante ans avant *Otello* (1887) et *Falstaff* (1893), la fidélité de l'ouvrage verdien à Shakespeare est aussi parfaite que possible. Elle n'en est que plus étonnante, étant donné le langage musical employé alors par Verdi, encore largement belcantiste, lui, contrairement aux ouvrages shakespeariens très aboutis de l'extrême vieillesse du compositeur. Nous verrons comment la réalisation de Zürich souligne encore toutes ces qualités.

Musicalement l'interprétation est plus que satisfaisante. La direction d'orchestre du chef milanais Carignani, chef titulaire à Francfort depuis quatre ans, sait tirer de l'orchestre zurichois des sonorités typiquement verdiennes, crépitantes, passionnées à souhait ; étranges et spectrales quand il le faut (nous avons remarqué entre autres dans la fosse, parmi les quatre trombones, un trombone basse : heureuse surprise que les pays latins n'ont guère l'habitude de nous offrir). Tout est là : l'urgence, le rythme haletant, le son verdien, le sens de l'effet et, aux moments d'exception, comme les scènes de sorcières et les apparitions de spectres, des musiciens, dissimulés sur scène ou sous la scène, comme l'avait souhaité Verdi. Tous les chanteurs participent largement à cette réussite musicale (et scénique), Madame Marroccu en très grande forme, campant une Lady Macbeth passionnée et impérieuse, dotée de cette voix métallique et non pas charmeuse que Verdi avait tellement recherchée, exigée. Hampson incarne un Macbeth de grande classe, torturé mais moins en retrait que ne le font apparaître certaines réalisations scéniques où on le voit comme un brillant second dominé de bout en bout par son ambitieuse épouse. Salminen prête à Banquo une voix de basse d'une puissance peu commune. Les seconds rôles sont tous aussi brillants (Bezcala, Polgar) surtout les deux ténors ; le célèbre et unique air de Macduff « Ah, la paterna mano », très applaudi, fut remarquablement émouvant.

Ce qui frappe surtout dans cette réussite musicale, c'est justement la fusion déjà presque parfaite, bien avant les œuvres de la maturité, entre récitatif et air, c'est la continuité musicale et vocale de l'ouvrage, bien réelle déjà chez Verdi, qui supprime ici

totalement le récitatif simple pour laisser place au récitatif cantabile. Le tout donnant déjà l'impression d'une « mélodie infinie », alors même qu'à cette époque Wagner et Verdi s'ignoraient totalement. Les airs sont simplement des moments forts enchassés dans un *continuum* dramatique qui est le récit même, haletant, de l'action et qui retrouve merveilleusement ce rythme haletant, cette « course à l'abîme » qu'est le récit shakespearien.

La réalisation scénique de Poutney, déroutante, ne va cependant pas à l'encontre de cette continuité et de *crescendo* tragique de grande ampleur.

Il y a d'abord, et tout au long de l'ouvrage cet énorme cube, ouvert sur un ou deux côtés, ou fermé, qui symbolise le noyau de l'action, le cœur du drame et le tréfonds de l'âme de Lady Macbeth. C'est un lieu clos à l'intérieur de ce lieu clos qu'est la scène. Lady Macbeth, dès la première scène, lit sa lettre et chante son air d'entrée debout sur ce cube, à une hauteur vertigineuse. Elle chante son désir de pouvoir, ses ambitions, et se promet d'exciter son époux à la conquête de ce pouvoir. Le cube deviendra ensuite, par exemple la chambre close où l'on assassine Duncan, qui s'ouvre lorsque l'assassinat est révélé, montrant le cadavre sanglant. Enfin il devient le lieu clos de la folie, lorsque, à la place de la fameuse scène de somnambulisme au cours de laquelle Lady Macbeth se trahit devant un médecin et une garde, nous la voyons couchée, délirante, dans cette cellule blanche, entre un psychiatre et des infirmiers. Là encore jamais, nous semble-t-il, Verdi ni Shakespeare ne sont trahis. Et puis il y a d'innombrables trouvailles. L'action est transportée, semble t-il, dans les années trente. Les sorcières, mi-entraîneuses, mi-aventurières sont toutes en robes rouge sang, et participent à l'action, sur scène quasiment de bout en bout même lorsque leur participation n'était pas requise par la partition ou le livret. Nous sommes dans un pays en proie, manifestement, à la guerre civile. Les soldats ou hommes de main de Macbeth, de Duncan, de Banquo, de Macduff sont des sortes de miliciens vêtus de cuir noir, inquiétants à souhait. Nous voyons l'assassinat de Banquo en scène, aussi inattendu qu'efficace ; trois hommes de Macbeth, retirant leurs effets militaires, se déguisant en femmes aguichantes, présentent des bouquets à leur victime avant de le poignarder froidement. Le banquet est réalisé de la sorte. Réunion louche de milice victorieuse où l'on décidera de la suite à donner aux événements. Lady Macbeth règne sur ce beau monde mais veille sans cesse à mettre en avant son époux. Sans chercher à prendre l'avantage sur lui, ce qui est souvent le cas dans certaines réalisations de cet opéra où la diva règne sans partage sur un Macbeth volontiers angoissé, tremblant et pleutre pour finir, ce qui est une erreur. Dès lors, les apparitions et les spectres n'étonnent guère dans cet univers dément, même s'ils restent impressionnants, tranchant par leur blancheur sur les tons dominants, rouges, noirs, bleu foncé ou jaunes. Mieux, Poutney en rajoute encore, d'heureuses manières : pendant l'air célèbre de Macduff qui pleure la mort précoce de ses enfants et de leur mère assassinés par le tyran, on voit derrière lui immobiles la femme et les enfants, pâles et dignes. Le ballet rajouté pour Paris a été, comme c'est souvent le cas, sagement évité. Le défilé des spectres des rois donne le frisson, grâce, il est vrai, à une musique vraiment lugubre et efficace. Macbeth meurt en scène -- contrairement aux indications du livret - courageusement, rageusement, en chef de gang qui aurait eu la satisfaction « d'aller jusqu'au bout ».

Poutney, enfin, requérant souvent un grand concours de peuple sur scène, femmes, enfants, vieillards, reste fidèle à un élément essentiel chez Verdi : l'élément patriotique. Elément absent il est vrai chez Shakespeare. Verdi ici ne se prive pas de la possibilité qu'il

a de montrer le peuple écossais opprimé par la tyrannie, délivré enfin du tyran par un homme, un roi juste et victorieux. On pardonne volontiers à Verdi, en 1847, cet ajout à l'original, ce qui donne à son *Macbeth* sa spécificité italienne et lyrique. Poutney l'a bien compris et déchaîne dans le chœur final ses foules en liesse dans l'espérance d'un avenir meilleur.

Opernhaus de Zürich, 9 mars 2005 : *Lohengrin* de Richard Wagner

La toute nouvelle production de *Lohengrin* présentée par l'opéra de Zürich est à la fois intéressante, décevante quelque peu, dérangeante certes ; elle a au moins l'avantage de poser quelques questions inattendues mais brûlantes touchant à l'essence même de l'art wagnérien. Elle met en avant un aspect jusqu'ici fort peu abordé, ignoré même de l'inspiration wagnérienne et connu des seuls musicologues (Jacques Chailley par exemple) : nous voulons parler de la fascination de Wagner pour les sciences occultes, pour les symboles, les gestes symboliques initiatiques ou traditionnels du monde occulte et / ou intiatique et secret, tels que l'alchimie, la sorcellerie, la tradition maçonnique. (Voir l'ouvrage de J. Chailley : *Parsifal, opéra initiatique.*)

Disons d'emblée que, ce 9 mars, l'interprétation musicale fut irréprochable. Le chef allemand Weikert obtient de l'excellent orchestre zurichois un son wagnérien parfait, rond et clair, lyrique et dramatique à souhait, ne couvrant jamais ses chanteurs tout en étant omniprésent. Dès le chant suraigu des violons du célèbre prélude, et jusqu'au récit du Graal plein de vaillance, rien ne manqua à notre bonheur : *tempi* justes, attaques précises, *leitmotive* présents sans arrogance. Les chanteurs quant à eux, tous irréprochables, avaient encore l'avantage de présenter une esthétique de chant parfaitement homogène et sans défaillance (Magge, Diener, Schnaut, Andersen). Avec une mention particulière pour Widmer, Hérault d'armes de l'Empereur à la prestance scénique et vocale pleine d'à propos, et dans le rôle de Banquo du *Macbeth* verdien.

La réalisation scénique de Wilson pose donc plus d'une question, sans apporter aucune réponse.

Les décors sont totalement absents et remplacés par des éclairages, le plateau restant donc presque totalement nu. Ceci nous ramène à l'époque des mises en scènes de Wieland Wagner dans les années 50 et 60 qui avaient le mérite de décaper les ouvrages wagnériens, et les repenser dans l'optique de la modernité en les débarrassant drastiquement de toute la ferblanterie de Bayreuth. Fort bien. Cette esthétique du plateau nu revient à la mode, nous dit-on. Fort bien. Mais du moins les éclairages de Wieland Wagner étaient-ils splendides et surtout très poétiques. Ce qui n'est pas le cas dans la réalisation que nous avons vu, toute de noir et de blanc cru. Violent. Mais là n'est pas l'essentiel. Supprimés le cygne et la nacelle (ou presque), supprimées les épées, les lances du combat judiciaire, du « jugement de Dieu » du premier acte. Tout accessoire de scène étant supprimé, par quoi les remplace-t-on ? On sait que *Lohengrin* est justement l'ouvrage de Wagner où le symbole est le plus incarné dans le « concret », dans le rituel symbolique médiéval, dans le merveilleux du Moyen-Age allemand. Contrairement à d'autres ouvrages (*Parsifal* ou *Tristan* par exemple) où ces éléments, plus abstraits, considérés plus abstraitement dans l'économie dramatique de l'œuvre, peuvent, de ce fait, se voir réalisés plus abstraitement sur scène. Un combat

singulier sur scène, ritualisé au maximum par le texte et par la musique de l'auteur, se déroule donc devant nos yeux sans la moindre épée, sans bannières, sans champ clos défini (comme Wagner le demande), seulement exprimé par quelques gestes, gestes sans aucun rapport, il va sans dire, avec la gestuelle des escrimeurs ! La chose paraît déjà pour le moins étrange et incongrue. Mais le metteur en scène va beaucoup plus loin. Aucun geste d'aucun acteur-chanteur ne correspond à un geste traditionnel de théâtre, pas même dans les dialogues, monologues ou ensembles. La direction d'acteurs est en ce sens parfaite (et a dû nécessiter un travail harassant de la part des chanteurs). Tout repose sur une gestuelle étrange des bras et sur les déplacements des acteurs. Les gestes des bras sont manifestement inspirés par les « signes » pratiqués dans différentes religions et surtout par certaines sociétés initiatiques (Franc-Maçonnerie notamment). Main gauche sur le cœur, pouce à l'équerre (= Foi, serment), pouce sur le nombril à l'équerre, bras arrondi (= à l'ordre), bras tendus en avant, en hauteur, en diagonale etc..., deux mains et deux bras semblant porter, tenir entre eux un livre sacré (= je garde les Valeurs) etc... Bref, il serait impossible de les citer tous. Et c'est bien là que le bât blesse.

Nous avons donc l'impression d'assister à une immense cérémonie initiatique dont la clef ne nous est pas donnée. Chacun de ces gestes pouvant avoir une ou plusieurs significations précises, il eût été intéressant de pouvoir tous les confronter avec les situations et les dialogues qu'elles sont censées exprimer en lieu et place de la gestuelle classique du théâtre. Mais ce travail immense (que le metteur en scène a fait, semble-t-il), qui nous donnerait la véritable lecture de l'œuvre que lui a faite, « sa » lecture, et à proprement parler impossible à faire pendant la représentation. Il faudrait que le spectateur connaisse le texte de Wagner à la virgule près, sans parler de la musique (!) et connaître la signification que le metteur en scène prête à chaque geste. Ce travail ne pourrait être fait que chez soi avec l'aide d'un lecteur DVD... Il en va de même pour les déplacements en équerre ou en diagonale. Au théâtre, dans le feu de la représentation, il ne reste pas grand chose de tels efforts symbolistes sinon une impression de vide et, assez rapidement, d'ennui. La musique et la dramaturgie wagnériennes sont déjà assez statiques. L'extrême dépouillement rend ces ouvrages encore plus statiques. Une mise en scène trop énigmatique ne se justifie pas vraiment de prime abord. Quelques poutres lumineuses (blanches ou noires : toujours l'ombre contre la lumière, certes) montent et descendent de la scène et des cintres, se recoupant parfois à l'équerre, parfois complètement, parfois incomplètement. Là encore on sent qu'il y a un symbole mais lequel ? Le spectateur amoureux de Wagner n'est pas forcément un adepte des sociétés ésotériques ou un initié.

Une chose toutefois est vraie : il est certain que, comme *Persifal*, comme l'*Anneau, Lohengrin* est un ouvrage initiatique. Un commentaire, un livre entier, serait à faire à ce propos. L'union manquée, le mariage impossible de Lohengrin et d'Elsa, l'échec de l'union masculin-féminin (qui est, en Alchimie symbolique, la réalisation du Grand Œuvre) sur quoi repose toute l'œuvre, ont bien certainement une signification initiatique, (tout comme le secret du nom, le symbole du Graal, etc...) ou symbolique, cachée en partie mais précise aux yeux de l'auteur. (Voir notre récent article sur les duels à l'opéra dans la revue *Duels en Scène* N°2, Avignon : CERIEAS, 2004). Il serait effectivement très intéressant de concevoir des mises en scène wagnériennes axées sur cette donnée. De plus, les interprétations diverses des symboles occultes sont quasiment infinies donc très riches, très variées, poétiques et font appel à un syncrétisme culturel et religieux des plus fascinants.

Mais il conviendrait peut-être de le faire moins drastiquement et surtout de manière moins absconse.

En ce sens, on peut considérer la mise en scène de Zürich comme une tentative courageuse mais maladroite pour faire prendre conscience au public de l'élément occultiste dans l'art wagnérien. Espérons qu'il y aura d'autres tentatives en ce sens, moins austères peut-être et plus attachantes.

Quelques trouvailles bouleversantes, toutefois, viennent conforter le spectateur dans l'idée que cette veine « symbolique occulte » est bien à creuser chez Wagner. A l'extrême fin de l'ouvrage, on le sait, alors que Chevalier s'apprête à repartir pour le Royaume du Graal, Elsa définitivement « Blanche », les méchants Ortrude et Terlamund définitivement vaincus, le jeune prince, frère d'Elsa, que les charmes d'Ortrude avaient changé en cygne, réapparaît : le Brabant a retrouvé son roi. On sait que, justement, Ortrude accusait Elsa d'avoir fait disparaître ou tuer son frère pour régner. Ici le metteur en scène fait réapparaître plus qu'un futur roi, il nous fait apparaître un enfant de dix ans à demi nu ; c'est-à-dire un jeune apprenti, juste après son initiation. Devant lui, s'ouvre un long et difficile chemin d'apprentissage. Mais il est signifié par là qu'il est né pour cela. Qu'un jeune apprenti peut devenir « roi » (royauté toute spirituelle) au terme de cet apprentissage et devenir l'égal de son généreux et glorieux modèle : Lohengrin, roi du Graal.

Richard DEDOMINICI
Nice

NOTES DE LECTURE

Christian ANDRES. ***Regards sur le théâtre du Siècle d'Or espagnol (XVIe-XVIIe siècles). Des origines à l'agonie d'un genre : la*** **comedia.** Avignon, Editions de l'ARIAS, Collection « *Theatrum Mundi* », 2004, 142 pages. I.S.B.N. : 2-9507145-6-0. Prix : 12 euros. (Disponible au siège de l'ARIAS - Théâtres du Monde, Université d'Avignon).

S'inscrivant dans le cadre d'une collection consacrée aux théâtres du monde, « *Theatrum Mundi* » – qui a déjà publié plusieurs ouvrages, sur Shakespeare, gloire du théâtre anglais de la Renaissance (mais aussi sur Marlowe et ses autres célèbres contemporains élisabéthains), sur Goethe et Schiller et le théâtre classique allemand, sur les rapports du théâtre et de la philosophie (avec diverses mises en perspective de Platon, Aristote, Kant, Hegel et Nietzsche notamment) –, le présent ouvrage de la collection, dû à notre collaborateur Christian Andrès, Professeur à l'Université d'Amiens, est consacré au théâtre du Siècle d'Or espagnol – et particulièrement à l'agonie du genre connu sous le nom de *comedia*.

Dans une première partie, l'auteur, remontant aux sources du théâtre classique espagnol, en rappelle les origines religieuses médiévales, avant de s'attarder sur *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas, pièce qui a depuis toujours connu un succès considérable. Dans la deuxième partie, il étudie le théâtre espagnol du XVIe siècle « en route vers la *comedia* » et examine, dans la troisième partie, les rapports du théâtre et de la société au cours du Siècle d'Or, mettant notamment en évidence « la vision baroque espagnole du monde » et définissant les « espaces théâtraux et la représentation théâtrale » du temps (théâtre populaire et théâtre de cour). La quatrième partie est tout entière consacrée à la *comedia nueva* et à Lope de Vega, le « Phénix des beaux-esprits » à qui « reviendra le mérite immense de fixer la formule dramatique nationale » – notamment par la rédaction d'un texte doctrinal, *El Arte Nuevo* (1609) –, et par des innovations qui constituent une authentique « révolution théâtrale », par la création, enfin, d'une œuvre dramatique encyclopédique, d'une diversité thématique prodigieuse se signalant par « une vision du monde baroque qui se regarde lui-même ». La cinquième partie nous montre comment, après Lope de Vega, une période s'ouvre qui voit s'amorcer, avec quelques disciples du grand dramaturge (dont Tirso de Molina et Calderòn de la Barca), le renouvellement de la *comedia*. La sixième partie, enfin, nous fait assister au déclin d'un genre désormais « agonisant » et à l'avènement de nouvelles formules théâtrales. C'est en effet la fin de la *comedia* lopesque qui, connaissant « un inexorable essoufflement », finira au siècle suivant par « céder la place à un théâtre néo-classique sous l'influence française ».

Cet ouvrage, d'une concision et d'une clarté exemplaires, est assurément non seulement un outil de travail dont les étudiants ne manqueront pas de tirer le meilleur parti (il comporte une bibliographie allant à l'essentiel ainsi qu'un index des auteurs, des œuvres et des notions), mais il constitue également, pour l'« honnête homme » amateur de théâtre, une ouverture sur la plus riche période de l'histoire du théâtre espagnol en même temps qu'il apporte une réflexion sur la genèse, la vie et le déclin d'un genre littéraire et dramatique, un témoignage sur le destin des œuvres humaines.

Edoardo ESPOSITO. ***Eduardo De Filippo : discours et théâtralité. Dialogues, didascalies et registres dramatiques.*** Paris, Editions de l'Harmattan, Collection « Univers théâtral », 2004, 306 pages. I.S.B.N. : 2-7475-7289-7. Prix : 27 euros.

L'ouvrage sur Eduardo De Filippo que nous propose aujourd'hui Edoardo Esposito constitue le deuxième volet d'un projet dont le premier volet, *Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo*, renvoyant à des paramètres historiques et culturels spécifiques, procédait délibérément à « une systématisation critique du référent culturel » de l'univers de De Filippo. (Rappelons que ce premier ouvrage a fait l'objet d'une recension en 2003 dans le numéro 13 de *Théâtres du Monde*, p. 249-250). Le travail de recherche entrepris alors, destiné, dans un premier temps, à nous livrer une approche critique globale de ce théâtre, avait pour projet de s'ouvrir, dans un second temps, sur une évaluation approfondie et détaillée de la qualité esthétique de la théâtralité dans l'œuvre du grand dramaturge napolitain. C'est le résultat de cette recherche que nous offre la présente étude, « axée sur les structures tant linguistiques que dramatiques » qui régissent le texte théâtral.

La première partie de l'ouvrage est consacrée aux différentes formes de l'articulation du discours théâtral, prenant en compte à la fois « l'énonciation du personnage » et « l'énonciation de l'auteur », et accorde une place spécifique à l'analyse des didascalies. L'auteur s'attache notamment, avec le souci de clarté qui le caractérise, à distinguer, dans « l'énonciation du personnage », entre le dialogue-monologue, le dialogue entre les personnages, le faux dialogue et le dialogue-allocution avec le public, montrant à l'évidence que l'on assiste à « un discours qui dépasse les modalités traditionnelles d'un discours fait pour la scène et qui place au premier chef la problématique de la communication au théâtre ». Dans la rubrique consacrée à « l'énonciation de l'auteur », une étude approfondie est réservée aux didascalies, à leur place en texte (avant, après ou entre interactions), à leur contenu (didascalies méta-énoncives, méta-interactionnelles, méta-situationnelles, techniques), et surtout à leur fonction : pas moins de vingt-sept fonctions sont ainsi recensées et analysées selon qu'il s'agit de fonctions « sélectionnant l'allocutaire », de fonctions « permettant l'identification du locuteur », de fonctions « concernant d'autres référents que les inter-actants », selon aussi qu'elles sont centrées sur le « dit », sur le locuteur ou sur la situation, selon qu'elles sont relatives à la macro-structure en relation avec l'interaction, avec un élément de régulation, un élément de communication non- / para-verbal, etc.

Dans la deuxième partie est examiné, à travers les diverses pièces du *corpus* considéré, le fonctionnement des registres dramatiques adoptés. Comme le précise Edoardo Esposito, tenant compte de la distinction entre les deux recueils contenant la totalité de l'œuvre de De Filippo, il faut « souligner l'emprise du registre comique et une légèreté de ton dans l'approche des problèmes de la vie en commun » dans les pièces du premier recueil mais on ne peut manquer de noter « une évolution progressive de l'approche comique du quotidien [...] vers une approche octroyant une place de plus en plus importante aux aspects tragiques de ce même quotidien » – et ce à partir essentiellement de la seconde moitié des années quarante (en gros à partir de *Napoli milionaria* en 1945). Dans le second recueil, en effet, on sent bien que « les procédés dramatiques qui déclenchent le rire et les larmes du côté du public sont bien en place » désormais et l'on en arrive de plus en plus à « un questionnement moral de grande envergure, qui développe soudainement, en

les exploitant de façon inattendue, les tensions et les ambiguïtés qui avaient suscité auparavant des situations comiques ». C'est ainsi que, chez De Filippo, la représentation théâtrale de la vie quotidienne à Naples, celle qu'il n'a cessé de représenter pendant plus d'un demi-siècle, s'appuie avec une théâtralité à coloration réaliste sur une mise en scène (« réalistement théâtrale » donc) des relations humaines, et plus précisément des relations familiales. Mais sa transposition scénique de la tragi-comédie quotidienne n'exclut jamais pour autant, on l'a vu, la recherche constante de modalités d'expression nouvelles (notamment le traitement théâtral de l'alternance langue-dialecte – de même que la mise en œuvre de la relation entre les trois inter-actants de la communication que sont l'auteur dramatique, les personnages et le public) – d'où la création d'un univers théâtral original « à partir de ce que la réalité [historique et sociale napolitaine] lui suggère ».

Au total, on a affaire, avec ce second volet de la présentation du théâtre de De Filippo que nous propose Edoardo Esposito, à une étude minutieuse, chaleureuse et lucide à la fois, de l'œuvre du grand dramaturge napolitain. Le parti pris méthodologique du critique, en effet, avec toute sa rigueur et la précision constante qu'il requiert, n'exclut jamais pour autant le regard amusé ou ému du spectateur de cette réalité quotidienne napolitaine qui peut susciter tout autant « le rire et les larmes ». Les analyses fouillées des pièces, même lorsqu'elles offrent, avec une rigueur toute technique, des schémas explicatifs qui pourraient paraître trop arides aux plus profanes, contribuent considérablement à une meilleure compréhension de cette réalité qui fait toute la saveur de ce théâtre, qui lui donne couleur et vie. Le spécialiste tout autant que le simple amateur de théâtre trouveront assurément leur compte à la lecture de ce livre, d'une exacte érudition autant que d'une écriture limpide, qui permet une approche féconde de l'œuvre dramatique d'Eduardo De Filippo.

Les deux ouvrages d'Edoardo Esposito constituent une introduction indispensable au théâtre du dramaturge napolitain. Nous ne saurions mieux dire.

Maurice ABITEBOUL
Morières-lès-Avignon, février 2005

NOTICES SUR LES AUTEURS

Maurice ABITEBOUL

Professeur (honoraire) de littérature et civilisation anglaises de la Renaissance à l'Université d'Avignon.

Agrégé d'anglais, 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). Derniers ouvrages parus : *William Morris. "News from Nowhere". La tradition utopique et l'esprit du temps* (Nantes, Editions du Temps, 2004) et *Shakespeare et ses contemporains entre tradition et modernité* (Nantes, Editions du Temps, 2005). A contribué à la rédaction du *Dictionnaire Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2005).

A coordonné et édité de nombreux ouvrages collectifs concernant des oeuvres de Shakespeare, tous parus dans la collection « Lecture d'une œuvre » aux Editions du Temps à Paris : sur *Hamlet* (1996), sur *As You Like It* (1997), sur *Venus and Adonis* (1998) et sur *Richard III* (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. Dirige également la collection « *Theatrum Mundi* » (Université d'Avignon, ARIAS). Membre co-fondateur de la Société Française Shakespeare (SFS). 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), *La Rhétorique des Philosophes. Essai sur les relations épistolaires* (Paris, L'Harmattan, Coll. *Ouverture philosophique*, 2002) et *Fragments d'un discours philosophique* (Paris, L'Harmattan, Coll. *Ouverture philosophique*, 2005). Son dernier ouvrage, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 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).

Agrégé d'espagnol, 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 d'anglais 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*, aux Editions du Temps et Ellipses. Responsable administratif de la revue *Théâtres du Monde*. Codirecteur de la revue *Duels en Scène* éditée par le Centre de Recherches Internationales sur l'Escrime Ancienne et de Spectacle.

Jacques COULARDEAU

Professeur agrégé d'anglais. 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 a publié 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.

Edoardo ESPOSITO

Agrégé d'italien et docteur en philologie romane, il est maître de conférences à l'Université d'Avignon où il assure une grande partie des cours de langue et civilisation italiennes destinés aux étudiants des filières LEA et NCI (« Négociation commerciale internationale ») et où il enseigne également en Master « Théâtre et modalités de la représentation ».

Il est titulaire d'une habilitation à diriger des recherches de l'U Grenoble III, obtenue en 2002 et marquée par une importante réflexion critique sur l'œuvre théâtrale d'Eduardo De Filippo (1900-1984). Il a consacré deux monographies et de nombreux articles (dont plusieurs parus dans *Théâtres du Monde*) à ce dramaturge napolitain, dont l'œuvre se situe parmi les contributions les plus originales au renouvellement du discours dramatique en Italie. Ses travaux portent, depuis plusieurs années, sur la relation entre texte et systèmes culturels et abordent des formes d'expression qui vont de la littérature médiévale à la civilisation des XIXe et XXe siècles, en passant par le langage des médias et les modalités des réflexes identitaires.

Emmanuelle GARNIER

Maître de conférences de langue et littérature espagnoles à l'Université de Toulouse-Le Mirail.

Agrégée d'espagnol, 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.

Agrégée de lettres, auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime sur les figures de l'écrivain au début du siècle et de nombreux articles. Elle est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Aline LE BERRE

Professeur de langue et littérature allemandes à l'Université de Limoges.

Agrégée d'allemand, 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*.

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 de langue et littérature italiennes à l'Université de Provence Aix-Marseille I.

Agrégée d'italien, 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.

Pierre SAHEL

Professeur de langue et littérature anglaises à l'Université de Provence à Aix.

Diplômé de l'Institut d'études politiques, agrégé d'anglais, docteur ès lettres, il a dirigé le centre de recherches à Aix pendant quelques années. Spécialiste des tragédies et des pièces historiques de Shakespeare ainsi que de certains aspects de la Renaissance anglaise, il a publié sur ces sujets, en France et à l'étranger, plusieurs dizaines d'articles, un ouvrage sur *La pensée politique dans les drames historiques de Shakespeare* et prononcé de

nombreuses communications, – dont deux conférences devant la *Shakespeare Conference* de Stratford-upon-Avon. Depuis les années soixante, il a fait beaucoup en France pour montrer que les pièces historiques de Shakespeare n'étaient pas emprisonnées dans le carcan d'une idéologie, d'une doctrine ou d'une théologie ; il s'est efforcé de prouver que les pièces de Shakespeare sécrétaient leurs propres valeurs et leurs propres critères de jugement, favorisant ainsi l'éclosion de richesses esthétiques variées.

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).

Agrégé de lettres, auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, de divers ouvrages et articles sur « le caractère à l'âge classique ». A publié notamment *La Bruyère moraliste* (Genève, Droz), *Le Moraliste classique* (Genève, Droz), *Littérature et anthropologie* (Paris, PUF), *Le Théâtre en feu* (Narr), *La Bruyère ou du Spectateur* (Biblio 17). A publié une édition savante des *Caractères* de La Bruyère (Paris, Imprimerie Nationale, 1998) et a édité *L'Esprit et la lettre* et *Le Tricentenaire des* Caractères (Biblio 17). Il 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
SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

NUMERO 1 (1991) 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

NUMERO 2 (1992) 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

NUMERO 3 (1993) 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

*NUMERO 4 (1994) **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

NUMERO 5 (1995) 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)

Édoardo 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

NUMERO 6 (1996) 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)

NUMERO 7 (1997) 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...

NUMERO 8 (1998) 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

NUMERO 9 (1999) 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'Apolloniде 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

NUMERO 10 (2000) 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

NUMERO 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)

NUMERO 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

NUMERO 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 philosophe
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)

NUMERO 14 (2004) TRADITION ET MODERNITÉ AU THÉÂTRE

Maurice ABITEBOUL

Introduction : Tradition et modernité au théâtre

Théa PICQUET

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

Véronique BOUISSON

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

Maurice ABITEBOUL

Shakespeare entre tradition et modernité

Jean-Luc BOUISSON

Beaucoup de bruit pour rien (1598) de Shakespeare : la tradition romanesque brocardée

Christian ANDRÈS

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

La figure paternelle dans *Intrigue et amour* (1784) de Schiller : entre tradition et modernité

Richard DEDOMINICI

Le Voyage à Reims de Gioacchino Rossini : apothéose de la tradition lyrique et innovation dramaturgique

Richard DEDOMINICI

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

Eric LECLER

La voix unique de *L'Eve future* (1871) de Villiers de l'Isle-Adam

Marie-Françoise HAMARD

Tradition et modernité au théâtre : une tentative scénique de Rainer Maria Rilke

Michel AROUIMI

Le verbe démembré de Claudel

Emmanuel NJIKE

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

Josée NUYTS-GIORNAL

Modernisme et tradition, échos d'un humanisme militant

Maurice ABITEBOUL

Que reste-t-il du *Hamlet* (1600) de Shakespeare dans *Hamlet-Machine* (1977) de Heiner Müller ?

Brigitte URBANI

Les « Marie Stuart » italiennes : de la Contre-Réforme au féminisme

Emmanuelle GARNIER

Aux filles du temps : une approche de la temporalité dans *Como si fuera esta noche*, de Gracia Morales

Ouriel ZOHAR

Le passage du théâtre de la fête au Kibboutz vers un théâtre moderne

Jacques COULARDEAU
Régénérer la tradition ou *Traditions are very hot potatoes*
Louis VAN DELFT
Theatrum Mundi revisité
Olivier ABITEBOUL
Pérennité et modernité de la métaphysique
NOTICES SUR LES AUTEURS
SOMMAIRES PRÉCÉDENTS

Duels en Scène

Revue N°2

Revue coordonnée par Véronique et Jean-Luc Bouisson

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 paru 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: jlv.bouisson@wanadoo.fr
- par courrier : C.E.R.I.E.A.S. 35, traverse Montagné – 84000 Avignon
- site : duelsenscene.monsite.wanadoo.fr

POUR LA CREATION

d'œuvres théâtrales nouvelles d'auteurs vivants d'expression française

Association loi 1901 – Abs SNAC 80 rue Taibout 75442 PARIS Cedex 09

Etes-vous intéressé par la vitalité et le rayonnement de notre culture ? **Vous** êtes donc concerné par la place trop modeste occupée par nos auteurs dramatiques dans la vie culturelle internationale.

Il n'y a pourtant jamais eu autant de pièces de théâtre d'auteurs vivants d'expression française créées en France.

Dans quelles conditions précaires ces pièces sont-elles produites ? Réalisées, parfois, grâce à l'autofinancement des auteurs eux-mêmes, elles sont jouées, trop souvent, dans une quasi clandestinité.

Il faut donner à chaque auteur la possibilité de se faire entendre car la prolifération des écritures est le signe de notre vitalité culturelle.

Mais il faut, en outre, donner aussi à nos grands dramaturges de demain les moyens matériels d'apparaître et de s'exprimer.

Nous voulons concourir à cette émergence de l'excellence.

Quels moyens d'action ?

Les fondateurs de l'association ont accumulé sur le sujet beaucoup de réflexions et de nombreuses propositions mais ce sera à l'association elle-même de les enrichir et d'organiser les actions concrètes.

Il est indispensable que ces questions qui détermineront le rayonnement culturel de notre pays associent, dès aujourd'hui, tous ceux qui, au-delà des milieux professionnels, voudront s'y associer. Ce sera la force de notre projet.

Et si les spectateurs avaient leur mot à dire ?

Rejoignez-nous !

POUR LA CREATION

d'œuvres théâtrales nouvelles d'auteurs vivants d'expression française

Association loi 1901 – Abs SNAC 80 rue Taibout 75442 PARIS Cedex 09

Je soussigné(e).....

Demeurant à.....

.....

Téléphone.....

Courriel.....

Déclare avoir pris connaissance de l'objet de l'association « Pour la Création *» et solliciter mon admission comme membre actif de la dite association.*

Je m'engage à payer les cotisations annuelles fixées pour l'année 2005 la somme de 10 euros (ou plus pour les membres bienfaiteurs) que je règle dès ce jour.

Fait à.....

Le.....

Lu et approuvé

Signature

Dépôt légal : mai 2005
I.S.S.N : 1162 - 7638
Prix : 17 Euros

Imprimerie F. OFTA - AVIGNON ✆ 04 90 82 27 38