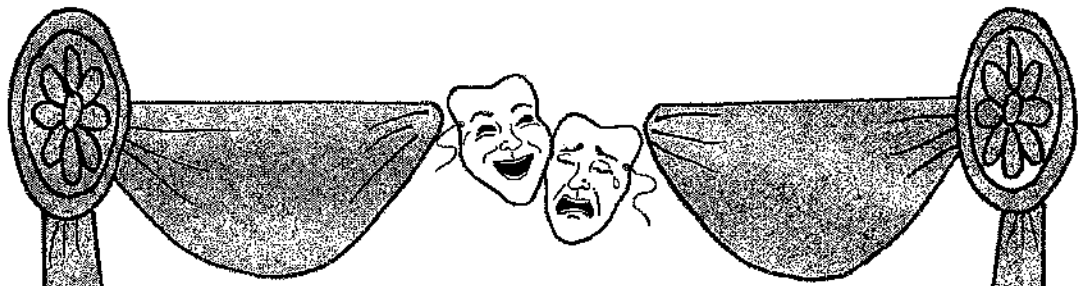
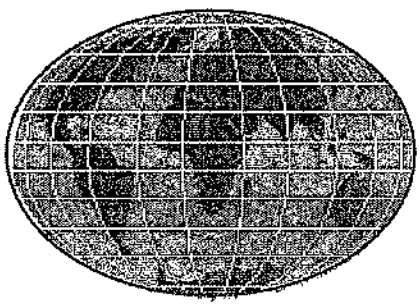
Cahier n° 16 - 2006

THEATRES DU MONDE

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



FÉMINISME ET FÉMINITÉ : LE THÉÂTRE AU FÉMININ



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
en partenariat avec le laboratoire "Théâtre, Langue, Identité"

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)
Véronique 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 – TLI – ARIAS (Jean-Luc Bouisson)
Faculté des Lettres, 74, rue Louis Pasteur - 84029 - AVIGNON Cedex 1

Les manuscrits proposés à la revue *Théâtres du Monde* en vue de publication doivent être adressés au Directeur en deux exemplaires et accompagnés d'un résumé et d'une disquette (format RTF ou DOC) avant le **15 décembre** de l'année en cours.

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

Ce numéro est publié avec le concours du Laboratoire
« Théâtre, Langue, Identité » de l'Université d'Avignon

SOMMAIRE DU N° 16 (2006)

FÉMINISME ET FÉMINITÉ : LE THÉÂTRE AU FÉMININ

Maurice ABITEBOUL — p. 5
Introduction : Féminisme et féminité : le théâtre au féminin

Jérôme GARCIN — p. 19
Tendance

Théa PICQUET — p. 21
Féminisme et féminité dans la comédie du « cinquecento » : *Le Philosophe* de l'Arétin (1546)

Maurice ABITEBOUL — p. 31
L'amante et l'épouse dans le théâtre de Shakespeare

Jean-Luc BOUISSON — p. 47
Entre sexe faible et force dramatique : quelques aspects de la représentation de la femme dans l'univers dramatique shakespearien

Maurice ABITEBOUL — p. 55
Les personnages féminins dans *Richard III* de Shakespeare (1592)

Véronique BOUISSON — p. 85
La femme duelliste au théâtre : conjonction de l'amour et de la guerre

Jacques COULARDEAU — p. 95
La femme en épicentre : *Epicène* de Ben Jonson (1609)

Christian ANDRÈS — p. 111
Quelques considérations sur la féminité et le « féminisme » dans le théâtre profane de Lope de Vega

Emmanuel NJIKE — p. 121
La féminité face au pouvoir politique : les tribulations des personnages féminins
dans *Andromaque* (1667) de Racine

Nadia RIGAUD — p. 135
La féminité en question : *Sir Anthony Love* de Thomas Southerne (1690)

Aline LE BERRE — p. 147
Préjugés misogynes et stéréotypes féminins dans *Marie Stuart* de Schiller (1801)

Marie-Françoise HAMARD — p. 159
Avenir d'un premier théâtre de Rainer Maria Rilke : un parti-pris « féminin », ou le dialogue ininterrompu du poète et de sa sœur

Richard DEDOMINICI p. 171
Les héroïnes de Puccini : victimes expiatrices ou despotes implacables ?
René AGOSTINI p. 189
J. M. Synge le féministe, ou féminisme et révolution...
Richard DEDOMINICI p. 199
Vu sur scène : *Sampiero Corso* de Henri Tomasi à l'opéra de Marseille
Emmanuelle GARNIER p. 201
La tragique *co-naissance* de soi dans la dramaturgie féminine espagnole contemporaine
Michel AROUIMI p. 219
La gâterie des ogresses : propos sur la pièce *Le Train Phantôme*, jouée par la Compagnie Le Phun
Ouriel ZOHAR p. 229
Léa Bergstein, femme artiste, dans le théâtre collectif
Louis VAN DELFT p. 241
Les moralistes à la trappe
Olivier ABITEBOUL p. 247
Le statut de la femme chez Friedrich Nietzsche et Simone de Beauvoir
Jean-Luc BOUISSON p. 255
Notes de lecture
Jean-Luc BOUISSON p. 257
Vu sur scène : *Casanova* de Guillaume Apollinaire

NOTICES SUR LES AUTEURS p. 259
SOMMAIRES PRÉCÉDENTS p. 265

FÉMINISME ET FÉMINITÉ : LE THÉÂTRE AU FÉMININ

Il est certain qu'en général votre espèce féminine va plus loin que la nôtre (Voltaire, *Lettre à Mme du Deffand*, 4 mai 1772)

Le féminisme, c'est de ne pas compter sur le Prince Charmant (Jules Renard, *Journal*, 24 octobre 1904)

Que la femme soit fabriquée par la civilisation et non biologiquement déterminée, c'est un point qu'aucune féministe ne met en doute (Simone de Beauvoir, *Tout compte fait*, 1972)

A deux siècles de distance, exactement, l'opinion de Voltaire – reconnaissant implicitement en « l'espèce féminine » des caractères spécifiques, ceux d'une nature féminine, d'un Eternel féminin probablement inné (capable éventuellement d' « aller plus loin » que l'espèce masculine... hommage perfide ?) – et l'affirmation de Simone de Beauvoir – selon laquelle, au contraire, les traits distinctifs constituant la femme en tant que telle (dans les domaines de la vie quotidienne, de la vie de l'esprit, des mœurs et de la créativité notamment) seraient seulement l'œuvre de la civilisation et non la marque d'une différence de nature, « biologiquement déterminée » – sont assez éloignées l'une de l'autre pour que puisse être observé nettement le chemin parcouru. Il faut noter, entre ces deux points de vue, celui de Jules Renard, estimant avec un brin d'ironie que « le féminisme, c'est de ne pas compter sur le Prince Charmant » – sans toutefois que soit précisé s'il s'agit là d'un rejet viscéral, voire d'un refus délibéré (expression d'une position politique volontariste) ou seulement d'une impossibilité patente due à l'inaptitude du partenaire traditionnel (regrettable défaillance en l'occurrence) de « compter sur » le chevalier servant consacré par les âges.

A vrai dire, les termes de « féminité » et de « féminisme », sans s'exclure nécessairement l'un l'autre, marquent bien l'écart qui existe entre une propension à l'idéalisation, à la « mythification » de l'image de la femme, dans l'art comme dans la littérature – et, d'une manière générale, dans l'imaginaire (de l'homme tout spécialement) – et, par ailleurs, la volonté de prendre à bras le corps la réalité de la condition féminine, telle que la vie quotidienne, la vie en société, la vie tout court – et il est clair que cette expérience envahit de plus en plus la conscience moderne (celle de la femme, prioritairement) –, lui donnent chair et substance. Entre le monde des stéréotypes et des idées reçues – qui risquerait de nous étouffer ou de nous scléroser – et celui des « idées avancées » – qui a toutes les chances de nous donner cette bouffée d'oxygène qui parfois nous fait cruellement défaut –, faut-il vraiment choisir ? Faut-il à tout prix renoncer à tout ce que nous a légué la vision traditionnelle de la femme en majesté pour nous précipiter à corps perdu dans une modernité, débarrassée de toute illusion, certes, mais au risque peut-être d'une moins-value dans l'ordre du rêve et de l'imaginaire ?

Alors assiste-t-on à une sorte de schizophrénie qui invaliderait toute tentative de réaliser la synthèse entre féminisme et féminité ? N'y aurait-il pas, au moins, un terrain

d'entente permettant au féminisme de prospérer et d'exposer ses thèses sans que soit niée toute expression de la féminité ? Ne serait-il pas possible qu'à travers l'épanouissement de la féminité s'affirme, sans arrogance ni agressivité inutiles, un féminisme de bon aloi ? C'est à quoi les études qui suivent vont s'efforcer de répondre, trouvant dans le théâtre maints exemples susceptibles de nourrir notre réflexion et d'éclairer notre questionnement. Comme dans les précédents numéros de *Théâtres du Monde*, seront convoqués des dramaturges du *cinquecento* en Italie, du Siècle d'Or en Espagne, du théâtre élisabéthain et du théâtre de la Restauration en Angleterre, de l'époque classique en France, du Siècle des Lumières en Allemagne. L'Irlande et Israël aussi bien seront au rendez-vous et nous verrons qu'au cours des siècles – jusqu'à nos jours – le débat féminisme / féminité a été mené sans relâche, sous des couleurs différentes, certes, mais avec toujours autant de passion et de vivacité. Comme dans chaque numéro de notre revue, ce numéro présentera, pour finir, le point de vue du moraliste et celui du philosophe, qui s'interrogent, sur ce sujet ou sur un autre, avec le souci de nous apporter un éclairage dont ne peut que bénéficier notre intérêt constant pour le théâtre.

Nous avons le plaisir, pour ouvrir ce numéro, de présenter un billet d'humeur de **Jérôme Garcin**, initialement publié dans *Le Nouvel Observateur* en juin 2005, billet qui fera certainement écho à l'irritation et aux frustrations que bon nombre d'entre nous ont tant de fois éprouvées « sans jamais oser se plaindre à haute voix » – pour paraphraser Woody Allen – devant l'incommensurable prétention de certaines mises en scène... s'ajoutant à l'inconfort physique subi dans certaines salles de spectacle !

Théa Picquet aborde le thème central que nous avons choisi cette année, le théâtre au féminin, dans un article consacré à une des pièces les plus célèbres de la Comédie italienne du « cinquecento », *Le Philosophe* de Pierre l'Arétin, datant de 1546. Elle examine les diverses images de la femme qui ainsi apparaissent dans cette comédie : « tout d'abord la femme mythique, puis la femme symbole, enfin la femme réelle, pour conclure qu'une femme nouvelle se dessine déjà chez l'Arétin ». Avec la première est présenté le portrait de la femme, « objet de désir [...] susceptible de devenir une maîtresse par sa beauté, par l'amour qu'elle inspire » mais aussi celui de « la femme mère, complice, protectrice et consolatrice ». Elle est à la fois « la femme, mythe de l'amour » et « la mère universelle, la Nature ». Mais elle est aussi symbole et « porte les images contradictoires de la tradition platonicienne et de la tradition chrétienne, [étant alors] ange ou démon » : elle peut en effet être « créature divine », pleine de prudence et de sagesse, à l'origine de miracles ; mais elle peut également être facilement corrompue, « elle est perverse, elle véhicule le mal ». La comédie la présente encore comme « femme réelle, à travers deux personnages principaux : Tullia, la courtisane, et Tessa, l'épouse ». La première « s'intéresse à l'actualité », y compris politique, la seconde, non moins moderne, « se sent méprisée, se plaint, affiche clairement ses souhaits légitimes ». Apparaît ainsi la « femme nouvelle », avec ses frustrations et ses désirs, « volontaire, exigeante [et qui] revendique le droit au plaisir » : une féministe avant la lettre ?

Maurice Abiteboul, dans un travail consacré à « l'amante et l'épouse dans le théâtre de Shakespeare », observe qu' « il n'existe pas un personnage féminin shakespearien à proprement parler mais une grande variété de personnages féminins », les amantes et les épouses « étant représentées dans leur plus grande diversité, des plus dociles

aux plus rebelles, des plus pudiques aux plus sensuelles, des plus vulnérables aux plus combatives ». Parmi les héroïnes « traditionnellement soumises », il fait mention, notamment, de Luciana, dans *La Comédie des erreurs*, qui – bien que encore célibataire pendant le cours de l'action – « défend la conception traditionnelle du mariage, plaide pour le respect de l'autorité du mari, pour une obéissance totale ». Dans la même catégorie entre Virgilia, dans *Coriolan*, épouse modèle et femme au foyer qui, « avec une constante et douce obstination », laisse apparaître un côté très féminin, tendre et parfois émouvant, qui fait d'elle « l'une des figures discrètes mais convaincantes » de l'héroïne shakespearienne. A l'opposé, il faut citer, parmi les épouses contestataires et rebelles, Adriana, toujours dans *La Comédie des erreurs*, épouse qui se comporte comme une virago querelleuse et jalouse, dont « les récriminations souvent s'appuient sur une vision du mariage, moderne » – et féministe avant la lettre. De même, Katharina, dans *La Mégère apprivoisée*, livre véritablement à Petruchio, son prétendant, puis son mari, une « guerre des sexes » qui lui fait constamment remettre en question l'autorité et la supposée supériorité masculines au sein du couple. Il y a aussi les épouses bafouées, calomniées, voire répudiées, comme Héro, dans *Beaucoup de bruit pour rien*, ou Imogène, dans *Cymbeline*, ou encore Hermione, dans *Le Conte d'hiver*, épouses qui, toutes, avec foi et opiniâtreté, réclament de la part de leur époux confiance, douceur et justice. Et puis il y a ces femmes, amantes, épouses ou séductrices, qui, par naïveté ou manque de volonté, voire par coquetterie ou complaisance, comme Anne Neville, dans *Richard III*, par excès de sensualité, par inconscience ou par faiblesse, comme Gertrude, dans *Hamlet*, ou encore par exaltation, surexcitation et passion effrénée, comme Cléopâtre, dans *Antoine et Cléopâtre*, se donnent corps et âme à l'amour triomphant. N'oublions pas non plus les dominatrices comme Lady Macbeth, dans *Macbeth*, qui brisera à jamais sa féminité, ou la pugnace Volumnia, dans *Coriolan*, femme forte aux vertus martiales. Galerie de portraits impressionnante, en vérité !

Jean-Luc Bouisson lui aussi examine « quelques aspects de la représentation de la femme dans l'univers dramatique shakespearien », rappelant que le grand dramaturge élisabéthain n'a jamais vraiment « relégué la femme au rang de personnage secondaire ou utilitaire » mais que, comme ses contemporains, il a été influencé par « l'interprétation du mythe d'Adam et Eve véhiculée par les Pères de l'Eglise [et que] ses pièces reflètent les conventions sociales de son époque ». Par exemple, l'accent est mis, dans *Troïlus et Cressida*, sur la faiblesse morale de Cressida, la sensualité et l'infidélité de cette dernière étant « responsables de la chute du héros ». Parmi les « tentatrices shakespeariennes », il évoque bien sûr Lady Macbeth, dont on connaît l'importance de son action sur son trop influençable époux, et, parmi les femmes esclaves de leurs passions, la reine Gertrude dans *Hamlet*. Ainsi ce théâtre reflète-t-il « la vision d'une société élisabéthaine patriarcale et les conventions sociales de l'époque, influencées par les mythes et croyances hérités du Moyen Âge ». Il souligne aussi, « de Eva à Maria [...] la réversibilité d'un archétype féminin », donnant, à l'appui de sa démonstration, l'exemple du personnage de Jeanne d'Arc dans la première partie de *Henry VI*, « vierge combattante, investie d'une mission divine [...] qui devient le symbole de la souffrance, le guide spirituel, la mère spirituelle, inspirée directement par la Mère de Dieu ». Le personnage de Lavinia, dans *Titus Andronicus*, représente peut-être encore davantage « cette souffrance que subit la femme – souffrance qui l'élève au rang de martyre et d'instrument de la Rédemption ». Tel serait aussi le cas de Héro dans *Beaucoup de bruit pour rien*, pièce qui souligne « la dégradation du statut de la femme ». Mais « l'héroïne shakespearienne » serait, en définitive, cet « être parfait » dont Béatrice, toujours dans *Beaucoup de bruit...*, et surtout Portia, dans *Le Marchand de*

Venise, seraient les illustrations exemplaires, représentant, dans les deux cas, « un être complet, accompli » – comme le seront plus tard Rosalinde dans *Comme il vous plaira* et Viola dans *La Nuit des Rois*.

Maurice Abiteboul, dans une étude sur les personnages féminins dans *Richard III*, observe que, « dans l'économie générale de la pièce, les femmes ne sont présentes en scène qu'en de rares mais remarquables occasions » – remarquables, en fait, même si elles n'y figurent jamais comme des personnages de première grandeur. Lady Anne Neville, la première d'entre elles, apparaît comme une figure de femme faible, versatile, mais aussi dolente et victime du destin. Elle passe, en très peu de temps, des insultes, injures et imprécations qu'elle adresse à son vil séducteur (Richard Gloucester, le futur roi, meurtrier de son époux) à un consentement tacite auquel n'est pas étrangère une certaine vanité – mêlée peut-être d'un brin de coquetterie. Elle est, certes, « généreuse et spontanée, passionnée et ardente, mais faible et changeante » (cf. Pierre Spriet). En fait, prompte à céder à la tentation, elle est une « figure féminine pour le moins versatile [et] offre avec bonheur la représentation emblématique de l'humaine faiblesse ». Et ainsi elle apparaîtra pour finir « mûrie par la souffrance, prête à expier ses erreurs passées ». La reine Elizabeth, elle, mêlée aux péripéties de l'action de manière récurrente, offre d'abord l'image « du désarroi d'une faible femme qui ne saurait qu'inciter à l'apitoiement ou à l'indulgence ». Mais « l'évocation pathétique de la veuve désemparée puis de la mère éplorée fait bientôt place à la représentation emblématique de la vengeance déterminée ». Elle est une figure féminine dont les côtés émouvants, parfois poignants, ne peuvent qu'apitoyer, et en même temps, de manière tout aussi convaincante, une femme dont le courage, l'opiniâtreté, la clairvoyance (l'habileté stratégique aussi) forcent l'admiration. La reine Margaret, véritable « prêtresse de la haine », est présente en scène comme la vengeance faite femme. Figure inquiétante et menaçante, « elle remâche, en apartés venimeux et violents, sa haine vengeresse » et ses malédictions n'épargnent personne « car elle a la longue mémoire des offenses subies » et n'a pas la vocation du pardon. Quant à la Duchesse d'York, « figure emblématique, un peu figée, du malheur », elle incarne la Douleur même, offrant l'image conventionnelle de la pleureuse et de l'imprécatrice. En fait, même si les émotions, les sentiments et les passions de ces figures féminines ne s'expriment que de façon diffuse ou occasionnelle, « elles portent toujours témoignage, en contrepoint, du pouvoir de l'esprit de résistance, de l'inépuisable refus de l'iniquité, de l'extrême rejet de l'inacceptable ».

Véronique Bouisson, dans une recherche consacrée à « la femme duelliste au théâtre », rappelle que « dans les sociétés guerrières, dans l'Antiquité ou au Moyen Age, [alors que la femme est] absente du champ de bataille et de la vie politique, l'expression 'femme au foyer' prend alors toute sa dimension et tout son sens ». Elle évoque donc les origines de la femme duelliste, les découvrant dans les figures de l'Amazone, de l'hermaphrodite et de l'androgyne – et, pour ce faire, revisite certaines pièces de Shakespeare et de ses contemporains : essentiellement *Les Deux Nobles Cousins*, de Shakespeare et Fletcher, et, du seul Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été* – pièces où Hippolyta « n'apparaît [pourtant] pas comme la farouche et cruelle guerrière qui combat et tue les hommes ». Mais il est question aussi de *1 Henry VI* – où apparaît le personnage de « Jeanne d'Arc, l'Amazone », laquelle fait valoir « des qualités masculines, reniant en quelque sorte sa féminité » –, de *La Nuit des Rois* – où intervient un personnage féminin, Viola, qui se travestit en homme sous le nom de Césario, se permettant ainsi de « prendre l'épée en main [et, grâce à son déguisement, de] prendre part à des duels ». D'autres pièces

de la période sont également évoquées, *La Tragédie de la fiancée*, de Beaumont et Fletcher, – dont l'héroïne, Aspasie, « n'a pas pour but de tuer mais de se faire tuer » lors du duel qui l'oppose à Amintor – ou encore *La Femme criarde*, de Middleton et Dekker, pièce qui met en scène Mistress Mall, que l'on voit apparaître en habits d'hommes lors de la scène où elle provoque en duel le séducteur « afin de lui infliger une correction au nom de toutes les femmes » – car, en définitive, « le but de la femme duelliste n'est pas de tuer ou d'humilier, mais plutôt de faire triompher les vraies valeurs en soulignant les travers de la nature humaine ».

Jacques Coulardeau examine, dans ce numéro, « la femme en épicentre » dans une étude consacrée à *Epicène ou la femme silencieuse*, de Ben Jonson (1609). Cette étude est précédée, dans une première partie, de la présentation de « la femme mystique au Moyen Âge » avec, tout d'abord, au XII^{e} siècle, Hildegarde de Bingen dont il souligne « sa vison de la virginité comme marque de la rédemption de la femme par la Vierge Marie qui rachète le péché d'Eve [et transcende] la capacité de donner la vie ». Il montre comment, pour cette grande mystique, « la femme, pour être parfaite, se doit de [...] s'unir au Fils de Dieu dont elle aspire à être le miroir ». Il évoque aussi Mathilde de Magdebourg, au XIII^{e} siècle, et surtout Catherine de Sienne, au XIV^{e} siècle, qui a « une vision beaucoup plus sombre de la réalité où la femme s'efface et où le péché est attribué à l'homme ». Dans une deuxième partie, il analyse l'image de la femme dans *Robin et Marion*, composition d'Adam de la Halle, au XIII^{e} siècle. Si, chez Hildegarde de Bingen, « la femme trouvait sa totale liberté dans le mariage de sang avec Jésus, donc dans le retrait du monde et le refus de tout amour charnel », et si Catherine de Sienne « nous avait plongés dans un monde où il n'y avait même plus d'amour », en revanche, ici, « Marion, la simple bergère, est aimée d'amour tendre et fidèle par son berger Robin », cette œuvre « affirmant le libre arbitre de Marion qui a le droit de dire non ou de résister, un droit nouveau ». Dans *Epicène*, Ben Jonson met en scène « un misanthrope franchement misogyne [...] qui ne peut envisager le mariage qu'avec une femme qui ne parle pas ». La femme y est ouvertement soupçonnée d'être volage et est ainsi présentée « la litanie des dangers [pour l'homme] de la vie matrimoniale » : avare de ses faveurs, elle ne songera qu'à vivre une vie émancipée où elle se révélera rusée, habile, dominatrice, et aura des prétentions de « femme savante ». On sent nettement derrière ce réquisitoire « la critique puritaine de ces femmes qui ont quitté leur état naturel de soumission ». Après tout cela, difficulté, voire impossibilité, de divorcer – et donc dénonciation d'une loi impuissante à faire valoir le bon droit. Ainsi Ben Jonson montre « la femme dans son double mouvement de femme soumise et de femme en train de se libérer (par la prise du pouvoir intellectuel, familial, donc économique et politique) ».

Christian Andrès, quant à lui, nous livre « quelques considérations sur la féminité et le ''féminisme'' dans le théâtre profane de Lope de Vega », s'interrogeant sur la genèse et la réalité de ces deux notions telles que les conçoit le grand dramaturge madrilène. Il rappelle qu' « il existe un savoir érotologique considérable chez Lope de Vega, mais aussi une grande habileté à dresser des portraits féminins ». Soulignant le rôle important chez Lope de Vega joué par Aristote, Thomas d'Aquin et *Le Courtisan* de Castiglione, il note l'influence du premier qu'il considère comme étant « à l'origine de l'idée de l'imperfection de la femme et de toutes ses implications ». Il montre comment, dans une *comedia* « philosophique » comme *L'épreuve des beaux esprits*, si l'un des personnages (masculins) soutient la thèse aristotélicienne – qui voit la femme comme « un homme mutilé » –, le personnage féminin, Florela, en revanche, s'appuie sur l'autorité de Thomas d'Aquin pour

défendre le point de vue selon lequel les femmes peuvent prétendre à une certaine égalité par rapport aux hommes dans bien des domaines. On voit par là exposée « la thèse en faveur d'une égale dignité et capacité intellectuelle entre l'homme et la femme ». Et c'est ainsi que, dans son théâtre, Lope met en scène « des personnages féminins qui se conduisent avec une détermination et un courage qui n'ont rien à envier à ceux des hommes ». On peut, certes, se livrer sans difficulté à une « lecture féministe des drames d'honneur de Lope de Vega » et souligner que, dans ce théâtre, « l'enjeu est un enjeu de pouvoir et de domination entre les sexes » si bien que l'on assiste à « une lutte pour le contrôle masculin de la situation et à des tentatives de subversion du code majoritaire ». Mais les arguments (souvent contradictoires) qui sous-tendent ce théâtre ne peuvent-ils apparaître, en fin de compte, comme le signe, chez Lope de Vega, d' « une attitude personnelle masculine non foncièrement machiste, mais nuancée » ?

Emmanuel Njike analyse, dans *Andromaque* de Racine, les rapports difficiles et « les incompréhensions malheureuses » qui existent entre les deux personnages féminins principaux de la pièce, Hermione et Andromaque elle-même. Il montre comment, chez la première, s'exerce une « volonté de puissance » qui la conduit à accepter d'assez bon gré « d'épouser l'homme que les circonstances lui imposent » – ce qui ne lui occasionne « aucune frustration », aucun état d'âme douloureux. Bien plus, elle sait user, auprès d'un Oreste, d'un « pouvoir de séduction » qui lui permet de tout obtenir de ce dernier, qui se trouve alors dans l'incapacité « d'opposer un refus légitime aux caprices d'une maîtresse tyrannique » et va ainsi la débarrasser de Pyrrhus. Qui plus est, présentant « une image trompeuse » d'elle-même, « elle cherche à se dissimuler sous les traits d'une "amante insensée" » mais, s'étant vue préférer la captive Andromaque, c'est en réalité « une réaction d'orgueil, d'un orgueil "trahi" », d'un amour-propre humilié, qui la pousse, à la fin, « à se poignarder sur le corps ensanglanté de sa victime, [voulant sans doute] mêler son sang au sien dans une sorte de mariage posthume ». Ce qui caractérise Andromaque, par ailleurs, « femme soumise à l'épreuve du pouvoir », c'est, en premier lieu, son sens très fort du « devoir de fidélité » : en effet, « rien ne la prédisposait à devenir l'élue du cœur du roi Pyrrhus [à qui] elle échoit comme butin de guerre, alors qu'elle est une veuve éplorée », son mari ayant été tué par Achille, père du présent roi. « Sa situation de captive l'oblige à faire preuve de subtilité pour amener le roi à protéger son fils sans opposer à ses avances amoureuses un refus brutal ». Elle fera preuve encore d'abnégation, s'apprêtant notamment à « renoncer aux honneurs et se destinant à une vie austère, loin des fastes de la cour », envisageant même de se suicider après avoir épousé Pyrrhus. En tout état de cause, il apparaît que les deux femmes ont en commun « leur sens élevé du devoir : devoir d'obéissance pour la princesse, devoir de fidélité pour la veuve d'Hector » – et qu'elles « représentent la femme à deux stades importants de son évolution : Hermione, une jeune fille inexpérimentée [...], Andromaque, une Hermione assagie par les événements [et qui] a déjà traversé les étapes essentielles de la vie d'une femme », avec ses tourments et ses épreuves.

Nadia Rigaud, pour sa part, examine la façon dont Thomas Southerne a traité, dans une comédie intitulée *Sir Anthony Love*, datant de 1690, une des préoccupations essentielles des dramaturges de son temps : « Que devient une femme qui refuse l'état de sujétion dans lequel la maintient l'organisation sociale ? ». Certes, dans bien des pièces de la Restauration, les jeunes femmes sont souvent pourvues de l'épée, « l'attribut masculin par excellence ». Néanmoins, « elles portent l'épée au côté comme un signe plutôt que

comme une arme ». Mais Lucy / Sir Anthony, dans la comédie de Southerne, « est une excellente escrimeuse et va même jusqu'à provoquer des hommes en duel pour le plaisir du combat » – exhibition qui suppose une modification des mentalités chez une certaine partie du public. Dans le domaine de la sexualité, il ne pouvait guère être admis que les jeunes filles jouissent de la même liberté que les jeunes hommes. Aussi faut-il considérer comme une avancée remarquable la liberté de mœurs de Lucy qui, gardant constamment le contrôle de la situation, « organise, fixe un rendez-vous, envisage l'avenir sans mariage, et n'éprouve ensuite aucun trouble ». Il est clair que « cumuler l'appropriation de ces deux privilèges virils, la liberté érotique et le port de l'épée » est une audace qu'aucun dramaturge ne s'était permise avant Southerne. Avec Lucy, on peut dire que, dans le théâtre anglais, surgit « un questionnement sur les rapports entre les sexes [et que] naît une vision neuve de la femme ». Mais aussi on peut se demander, vu le degré d'affranchissement de Lucy, ce qu'il peut bien rester de féminin chez elle tant il est vrai que son personnage, impliquant une vision neuve de la vie, « était l'aboutissement de cette forme de pensée qu'on a appelée ''libertine'' ». Les qualités de lucidité, de courage et de maîtrise de soi requises pour remplir la fonction qu'occupe Lucy étant traditionnellement des qualités masculines, on voit bien que, « plus que l'expression de l'égalité des sexes », il s'agit vraiment, dans cette comédie de Southerne, de « l'affirmation d'une indifférenciation sexuelle », son mérite essentiel étant d'avoir ouvert la voie à la « libération des femmes ».

Aline Le Berre, pour sa part, examine « les préjugés misogynes et les stéréotypes féminins dans *Marie Stuart* de Schiller », décelant de la part du grand dramaturge « une misogynie latente » dans le portrait qu'il fait des deux reines, Marie et Elizabeth. Il voit, en effet, en Marie « plus une femme qu'une figure politique », choisissant par exemple de présenter son héroïne « dans la fleur de l'âge », soulignant ses côtés séduisants plus que ses aptitudes ou ses intérêts politiques. Marqué par l'image biblique de l'Eve tentatrice, « à ses yeux, féminité rime avec légèreté et faiblesse ». Mais s' « il désacralise la reine sensuelle [...], il n'en admire pas pour autant la reine vierge », cette femme « virilisée », qu'incarne Elizabeth. En fait, « il démythifie Marie parce qu'elle a trop de féminité, et Elizabeth parce qu'elle n'en a pas assez ». Schiller fait d'ailleurs de cette dernière « une sorte de pionnière caricaturale de l'émancipation féminine », qui considère sa virginité comme un rempart contre toute domination masculine : il y a chez elle « comme un refus de la féminité, qu'elle considère comme dégradante ». D'ailleurs Schiller fait d'elle « un être hybride, monstrueux, desséché par l'ambition et les calculs politiciens ». Sa volonté de domination est ainsi stigmatisée et, vue par son amant, « elle prend les traits d'une mégère tyrannique et sadique ». A l'opposé, tout à fait, Marie Stuart « apparaît comme la femme fatale dont la séduction va conduire ses soupirants à leur perte », proche de ces figures mythiques « qui imprègnent les imaginations masculines et traduisent leurs hantises ». Schiller semble donc procéder à une dépréciation systématique de la femme – que trahissent « ses préventions antiféministes – lesquelles l'incitent à souligner l'impulsivité et la déraison des deux reines » qui s'opposent. C'est d'ailleurs avec « une obscure complaisance, voire avec jubilation, qu'il met en scène cette bataille de femmes ». En fait, Schiller présente Marie Stuart « comme un composé de femme fatale et de pécheresse repentie » et Elizabeth comme « une pharisienne et une prédatrice » – traduisant ainsi bien plus ses propres fantasmes qu'une quelconque vérité historique ou psychologique.

Marie-Françoise Hamard souligne, dans une étude sur « le premier théâtre de Rainer Maria Rilke, un parti-pris ''féminin'' », perceptible dans le « dialogue ininterrompu

du poète et de sa sœur ». Elle précise, en effet, que ses premières pièces sont surtout « dédiées aux figures féminines » et rappelle que Lou Andréas-Salomé note à cet égard que « le mystère du destin féminin [fait] de toutes les jeunes filles ses propres sœurs ». Tel semble donc être une des clés d'une lecture adéquate de son premier théâtre, la sœur, « substitutive de la figure maternelle initiant le héros à sa vocation propre » de poète. Ainsi, « inspiratrice et garante » du chant du poète, elle saura « l'orienter dans son apprentissage de l'écriture » et sera en mesure de « faire signe vers le personnage de la muse ». On ne peut, d'ailleurs, que souligner le rôle premier de la figure féminine chez Rilke quand on relève dans sa correspondance des notations comme celle-ci : « Un jour la jeune fille sera. La femme sera », démontrant ainsi son souci de la condition des femmes et sa solidarité de cœur avec leur désir de libération et leur combat. Mais, en même temps que les personnages féminins de son théâtre de jeunesse « s'enlisent souvent dans des situations qui mettent en valeur l'amertume de leurs échecs », c'est, en filigrane, « le destin initial d'un poète en proie au doute » que l'on peut lire à travers eux. Ce qu'il voit en la femme, « cette humanité qu'a mûrie la femme dans la douleur et dans l'humiliation », c'est aussi ce que le poète voit en lui-même, l'image de son itinéraire poétique. Finalement, « les motifs récurrents (les métamorphoses du Féminin) » de son théâtre apparaissent aussi comme « les symptômes d'un Imaginaire qui se renouvelle sur des bases identiques », reflétant, comme un miroir fidèle, les souffrances et les combats qui forgent un destin de poète.

Richard Dedominici, dans une étude sur l'opéra italien au XIX[e] siècle, souligne que la plupart des ouvrages lyriques de la période font la part belle aux héroïnes incarnées par « l'immortelle diva, lionne des planches et des salons ». Il rappelle aussi que presque toutes sont « des victimes, des vaincues impitoyablement brisées par les ''devoirs'', les préjugés sociaux, familiaux, aristocratiques, bourgeois, ou plébéiens ». Il examine tout d'abord le personnage féminin dans la production tragique de Rossini, Bellini, Donizetti et Verdi, dressant une liste des principales héroïnes, « victimes désignées et expiatoires », de ces drames, véritables « images christiques féminines ». Isolées « dans une société masculine, un univers d'homme dominé par les valeurs viriles », nombre d'entre elles sont fragiles, délicates, ingénues car « la femme despotique et monstrueuse de cruauté, de volonté de domination, n'apparaît guère encore à cette époque ». Puis, dans une seconde partie, est exploré « l'itinéraire créateur de Giacomo Puccini » dont les héroïnes, bien souvent, sont « des petites femmes qui ne savent qu'aimer et souffrir » – telles Manon Lescaut, Mimi dans *La Bohème* ou Madame Butterfly – mais aussi des femmes « à fort caractère » – comme Floria Tosca –, ou même des monstres, comme la Princesse Turandot. Les victimes sont donc, en général, des « petites femmes touchantes, fragiles et sans grande moralité mais au cœur tendre ». Elles sont, le plus souvent, victimes de leur rang social inférieur ou de la société corrompue qui les entoure, cupide et pourrie de préjugés, mais elles sont victimes aussi de leurs propres désirs, de leur inconscience, de leur versatilité, de leur futilité. Ou bien elles sont de ces femmes énergiques qui, comme la Tosca combattant contre le despote, habile stratège et négociatrice avisée, n'ont rien à envier aux hommes. Reste l'énigme posée par Turandot car « l'amour devait transformer la monstrueuse princesse en femme aimante » mais, l'opéra-testament du maître étant resté inachevé, demeurera toujours « l'épineux problème » de savoir si « la chasteté et la stérilité forcenée de la Princesse » n'aboutiraient pas à la fin de la Dynastie…

René Agostini, dans un article en prise avec les réalités du monde moderne et de la société contemporaine, étudie les rapports entre « féminisme et révolution », notamment

dans le théâtre de John Millington Synge, dont il considère que « toute l'œuvre porte trace de ce féminisme qu'on peut, sous bien des rapports, qualifier de révolutionnaire ». Abordant, centralement, les questions de l'art et de la créativité – qui est « affaire de vie intérieure » –, il montre par exemple comment, dans *L'ombre de la vallée*, le vagabond, « premier féministe de l'œuvre théâtrale de Synge », fait preuve d'une créativité purement « d'essence féminine [car] elle est affaire de sensibilité, de réceptivité, d'assimilation, de transformation et de conception » et, de ce fait, est, « d'emblée, marginal par rapport au monde des ''hommes'' ». Dans ce théâtre, semble-t-il, « la plupart des couples [...] sont des couples d'hommes féminins et de femmes masculines ». Par exemple, Pageen, dans *Le Baladin du monde occidental*, est, du moins au début, « une femme masculine quand elle communique avec la féminité de Christy ». De même Nora, dans *L'ombre de la vallée*, qui avait épousé un vieux fermier riche, reconquiert sa féminité en suivant le vagabond, à la fin de la pièce, « dans sa vie d'errance et d'aventure dans la nature ». De même, le couple de *La Fontaine aux saints* conquiert sa vérité et franchit la surface du monde des apparences en trouvant, dans un « exil intérieur » salvateur, la liberté vraie qui leur faisait défaut. De même encore, dans *Le Baladin...*, « Christy libère en lui une créativité insoupçonnée, d'essence féminine » en tuant « l'hégémonie du masculin, celui de la domination et de la répression, de l'intimidation et de l'esclavagisme ». Le même motif préside à *Deirdre des douleurs* dont l'héroïne « n'est pas moins dans le risque de se perdre que dans une situation de domination explicite, brutale, violente et cruelle ». C'est ainsi que dans son théâtre, Synge montre comment « l'église ou les églises, les marchands, les guerriers règnent par et pour l'abrutissement, l'écrasement, l'aplatissement et *l'utilisation* de ce qui n'est pour eux qu'un troupeau décervelé, déspiritualisé ». Tel est le message de Synge, seulement accessible à condition de « plonger tout au fond des *obscurités éclairantes de l'âme humaine où se nouent le masculin et le féminin* » – ce qui constitue un véritable « engagement dans l'action révolutionnaire ».

Richard Dedominici, dans la rubrique « Vu sur scène », commente un spectacle présenté à l'opéra de Marseille en octobre 2005, *Sampiero Corso*, « le plus corse des opéras de Henri Tomasi (1901-1971) ». Il rappelle que cette œuvre « retrace un moment fort de la vie tumultueuse du premier ''indépendentiste corse'' » et précise qu' « une hiératique ''vocératrice'' – personnage traditionnel de la société corse, improvisatrice, chanteuse et poétesse, pleureuse officielle dans les services funèbres et éventuellement prophétesse – introduit et clôt l'ouvrage avec force ». Il dresse ainsi le bilan musical et dramatique d'un spectacle qui « laisse dans le souvenir [...] comme la sensation d'avoir entrevu, un instant trop bref, dans sa tristesse et sa beauté, un aspect de la Corse éternelle ».

Emmanuelle Garnier, pour sa part, explorant « la dramaturgie féminine espagnole contemporaine », observe que, si « la femme, asservie par la domination masculine, a 'perdu connaissance' en renonçant à la conscience de sa propre existence et à l'exercice de ses facultés », la figure féminine est en passe de 'reprendre connaissance' à travers les œuvres actuelles des femmes dramaturges espagnoles. Elle examine notamment *El aniversario* de Lluïsa Cunillé, *Como si fuera esta noche* de Gracia Morales, *Seleccion natural* de Pilar Campos Gallego et *En el tren* de Mercé Sarrias, pièces qui, toutes, mettent en scène les rapports entre mère et fille. Dans ce théâtre, on assiste véritablement à « la mort de Cendrillon » car on peut constater que « le prince Azur a fait long feu. Exit les rêves de princesses, l'attente fébrile et passive » du bonheur. Désormais, c'en est fini du « rêve dont les élans romantiques [en effet] s'effacent au profit d'une logique comptable ».

Le conte de fée ne fait plus florès et « la passion, le désir ne se cristallisent plus sur l'inaccessible, ils se délitent face au possible », laissant place alors à une violente frustration. C'est ainsi que chez Lluïsa Cunillé, la dégradation du mythe romanesque « prend la forme de la trivialisation du merveilleux » et intervient alors « l'échec des diversions » qu'elles aient noms 'rébellion', 'distractions' ou, comme chez Mercé Sarrias, 'régressions' – et ce par des stratégies de contournement et d'évitement. Dans ces pièces, la « fusion mère-fille » se réalise parfois de telle façon que, par exemple, « les mères successives (grand-mère, mère, fille) se confondent elles-mêmes, se fondent en une seule et même mère, paradigmatique, une mère par excellence ». Sont ainsi mis en scène des couples mère-fille que les « auteures » inscrivent « dans une dramaturgie exemplaire de l'absurde [où] la scission du féminin, par un jeu de miroir, en deux générations provoque une mise à distance qui permet une prise de conscience salvatrice » – mettant en évidence « le tragique constat de l'absurdité de la condition féminine », avec pour corollaire la volonté de « les exhorter à transcender leur destin ».

Michel Arouimi nous présente un compte rendu de spectacle : quelques « propos sur la pièce *Le Train Phantôme*, jouée par la Compagnie Le Phun ». Il s'agit en réalité d'un spectacle « où cette féminité du théâtre s'exacerbe, avec un excès de promesses dont tous les spectateurs ne peuvent bénéficier ». Il note cette précision : « Les leurres sont le point d'orgue de la séduction féminine : et *Le Train Phantôme* est défini dans la plaquette comme un ''théâtre mécanique (qui) attire à lui les spectateurs comme dans un piège alléchant [...], une toile (...) tissée d'effroi'' ». Il observe aussi que « ce piège arachnéen évoque une idée périmée de la féminité » et que les situations présentées dans cette pièce « mettent en relief divers visages, passés ou présents, de la féminité ». Il y a, par exemple, le visage de Madeleine Ramon qui, « sous ses douceurs maternelles [...] envoûte ses proies ». À cet effet, « l'espace scénique et la conception du spectacle participent à une célébration très ironique de la féminité, médiatisée [...] par giration d'un cercle ». Dans cet univers, « le féminin est débordé par la peur » : c'est, en effet, un univers où se dévoile un autre visage de la peur, « celui d'une irrévocable, indispensable et attirante compagne ». Et c'est ainsi qu'est reléguée la figure du Père mythique « dans l'ombre de cette Ogresse, prolongée par sa descendance ». On assiste alors, dans un *crescendo*, à « l'émergence toujours plus sensible du pouvoir féminin, dans la trame échevelée du scénario ». De fait, le patron lui-même « trouvera son maître dans la terrible matrone qui survient plus tard ». Il y a aussi Marge, « caricature incohérente de la féminité jouée par un homme », qui « satisfait les aspirations si contradictoires des féministes et des nostalgiques des archétypes féminins [...] : pudeur et sensibilité, associées à la cruauté et au dévergondage le plus scabreux ». Mais, dans cette pièce, « les plus terribles de ces monstres sont ceux qui se rapprochent de l'apparence ''normale'' », telle cette Madame Ramon, « ce personnage de commère chafouine et snob ». Ainsi « les stéréotypes féminins de ce spectacle : femme fatale, vierge condamnée, femme de tête, Lolita, enfant candide [s'approchent de] la vision contemporaine de la femme au combat, victorieuse des mâles ». Et, au total, « cette mise en avant du féminin peut se voir comme une réponse à la vision nouvelle de la femme, imposée par les médias qui détiennent ''le langage de la peur'' ».

Ouriel Zohar, avec son article intitulé « Léa Bergstein, femme artiste, dans le théâtre collectif », nous fait pénétrer dans l'univers d'une danseuse et chorégraphe qui, née en 1903 en Pologne, entama sa carrière dans les années trente et la poursuivit toute sa vie. D'autres danseuses et chorégraphes furent également célèbres dans les années trente,

Yardena Cohen, Rivka Sturman, Sara Levi-Tanai, mais Léa Bergstein, travaillant en collaboration avec Matityaou Shelem, contribua à créer de nombreuses fêtes au kibbutz. Elle s'était assigné pour but d' « amener vers la danse tout le kibbutz – tout le peuple – pour favoriser la capacité d'expression de chacun », consciente qu'elle était de l'importance de la vie sociale et culturelle au kibbutz. Elle a ainsi « créé des centaines de danses originales et en a révélé la chorégraphie dans tout le pays », s'inspirant notamment d'un livre de sculptures hindoues, *Indische Plastik*. A partir de là elle participa activement à un « renouvellement de la tradition juive par le théâtre au Kibbutz », insistant sur « l'idée que la fête doit supposer une participation optimale du public ». Lorsqu'il fallut remplacer Léa Bergstein, à partir de 1980, on eut recours désormais essentiellement à des femmes – insistant, comme elle l'avait toujours fait, sur « la vie collective et la participation du public, le lien avec la nature, les relations avec les voisins, Arabes et Bédouins, les formes différentes, les différentes danses orientales et occidentales, etc. » Encore aujourd'hui, « la femme, dans cette organisation des fêtes, et grâce à la forte personnalité de Léa Bergstein, trouve une place centrale ».

Louis Van Delft, poursuivant son récit des aventures de Perplexe sur le « globule terrestre » et sur la planète Moralia, récit entrepris dans le précédent numéro de *Théâtres du Monde*, nous narre à présent les diverses rencontres de son héros avec les « philosophes branchés », M. Sartre, M. Foucault et M. Heidegger notamment. Puis, au cours de ses pérégrinations, il fait la rencontre d'un personnage qui vitupère et fulmine contre la « culture d'entreprise », la « culture de rendement », la « culture de profit », alors que sont désormais totalement oubliées la « culture de l'esprit » dont parlait Cicéron et la « culture de l'âme » dont parlait Montaigne. Laissant enfin Diogène à ses déplorations, ses rancœurs et récriminations, Perplexe fait la connaissance de Mister Spectator, dont « les géniteurs, Monsieur Joseph Addison et Monsieur Richard Steele » surent le doter d'un « très singulier caractère » et qui l'invite à intégrer l' « Académie invisible » dont il fait lui-même partie. On ne sait ce qu'il faut le plus louer, de la verve constante et de l'esprit caustique qui s'expriment ici ou de la force dramatique des situations…

Olivier Abiteboul, dans son évocation du statut de la femme en philosophie, rappelle « le peu de place accordé par les philosophes aux femmes et à la réflexion sur la condition féminine ». Sans doute peut-on mentionner la présence de quelques rares femmes dans l'histoire de la philosophie, telles Simone de Beauvoir, Simone Weil ou Hannah Arendt mais là s'arrête sans doute la liste des plus renommées. Comment, du moins, cerner « le statut de la femme dans l'histoire de la réflexion philosophique » ? Deux exemples remarquables sont fournis à titre d'illustrations. Friedrich Nietzsche, dont les positions présentent une telle ambiguïté que « son oeuvre peut être revendiquée aussi bien par les tenants du féminisme que par ceux de l'antiféminisme ». La position de Nietzsche concernant les femmes, en effet, « n'est pas univoque » : il vante, par exemple, chez les femmes ce qu'il appelle « la force des faibles » mais semble aussi se contredire quand il soutient : « Le genre de l'homme est la volonté, celui de la femme la soumission ». Et il affirme ce point de vue dans de nombreux autres passages. Si bien que « l'on peut se demander si les contradictions nietzschéennes ne sont pas simplement l'effet des contradictions féminines elles-mêmes ». En ce qui concerne « le discours féministe de Simone de Beauvoir », on sait à quel point il est « une référence incontournable pour le féminisme ». Il est clair que ce discours s'appuie, au départ, sur « une interprétation de l'existentialisme de Sartre », faisant notamment un sort particulier aux « concepts de liberté

et de situation [mais] de façon plus conflictuelle que Sartre ». Pour elle, en effet, la liberté « en situation » doit être interprétée par rapport à la multiplicité et aux inégalités des situations de fait « qui peuvent entraver la liberté et même l'annihiler ». Elle retient ainsi l'idée d'aliénation « dans son interprétation des rapports de sexes comme domination du masculin sur le féminin » – ce qui astreint les femmes « à une féminité qu'elles doivent combattre » pour être à même de s'émanciper. Elle demeure en fait « loin des contradictions nietzschéennes très représentatives de la position masculine ».

Les réflexions qu'aura suscitées chez leurs auteurs la problématique introduite dans le présent numéro de *Théâtres du Monde* montrent que, siècle après siècle et dans tant de contextes historiques et socioculturels différents, le monde du spectacle – et le monde du théâtre singulièrement – a toujours su mettre en scène (et même, très fréquemment, sur le devant de la scène) le personnage féminin, tantôt idéalisé jusqu'au rêve et au mythe, tantôt de manière plus réaliste, avec, selon une conception critique, le sens de la récrimination et de la revendication – non pas sociale seulement mais proprement existentielle. Nombreux et variés, les personnages féminins, dans ce théâtre multiforme, donnent de la femme non pas une image mais des images tout aussi diverses, offrant une galerie de portraits où se côtoient les naïves et les perfides, les candides et les habiles manipulatrices, les dociles et les révoltées, les prudes et les voluptueuses, les jeunes et les moins jeunes, les « filles du peuple » et les héroïnes, nobles ou de sang royal, les amantes ferventes et les machiavels en jupon, avides de gloire et de pouvoir – celles qui assument et celles qui combattent leur propre féminité.

Dans bien des cas, les études qui ici nous sont données à lire échappent à cette longue tradition qui présentait la femme dans un contexte où elles n'avaient de choix – dans cette « guerre des sexes », ouverte ou larvée, qui les opposait à « l'éternel mari » ou amant – qu'entre soumission à un ordre conservateur et « ruse de guerre » pour subvertir cet ordre et tenter de s'affranchir d'une domination de moins en moins consentie. Nombre de ces études, en effet, en prise directe avec les enjeux contemporains, dépassent le clivage traditionnel pour proposer, non pas des solutions, mais un questionnement plus complexe, plus affiné sans doute, donnant au **féminin** une place valorisante dans un contexte plus large, qui ne l'oppose plus de manière classique au **masculin**, un contexte où c'est l'**humain**, en fait, qui est en question.

Et, dans cette perspective, s'interroger sur « le théâtre au féminin », c'est, dès lors, se poser la question de l'avenir de l'homme même – c'est-à-dire du genre humain. Car l'enjeu n'est plus désormais de savoir comment la femme peut s'affranchir d'une condition contraignante, voire humiliante et parfois intolérable, mais comment elle dépassera ce stade de la subordination pour faire de son combat le combat même qui engage les forces de l'esprit au service de la liberté et de la vie contre les forces d'inertie qui menacent l'homme de cécité et d'enlisement.

Le théâtre au féminin pourrait bien être alors un théâtre d'espérance.

Maurice ABITEBOUL
Directeur de la publication

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

- N° 17 : La folie au théâtre : théâtre en folie (2007)
- N° 18 : Histoire et théâtre (2008)
- N° 19 : Le théâtre dans le théâtre (2009)
- N° 20 : Le théâtre en fête : le rire et le sourire (2010)

J'aime bien les critiques de théâtre. Ils ne méritent pas la mauvaise réputation qu'on leur fait. D'abord, ils sont courageux. Ils passent l'essentiel de leur vie à être très mal assis pour voir des pièces qu'ils connaissent par cœur (certains en sont à leur soixante-neuvième *Malade imaginaire*) et qui n'en finissent pas (une mise en scène de moins de quatre heures n'est pas digne de respect). Ils sont victimes de scolioses précoces dont jamais personne ne parle. Et après avoir sacrifié toutes leurs soirées, ils sont condamnés à passer l'été dans les festivals. Ces gens-là sont des galériens. A la bravoure, ils ajoutent ensuite la générosité. Contrairement aux critiques de cinéma, ils essaient toujours de voir le bon côté des choses. Si le spectacle est mauvais, ils disent : « Il faut lui laisser le temps de se roder, il sera meilleur dans un mois. » Si les comédiens sont tartes, ils jurent que le texte est somptueux. Si le texte est une daube, ils expliquent que les comédiens méritent le détour. Et s'ils n'aiment rien, ils poussent la vertu jusqu'à mettre leur désappointement sur le compte de leur fatigue. Ce sont des galériens chrétiens. Et puis ils ont une botte secrète. C'est le mot « proposition ». Prenez *Le Tartuffe* monté au Français. D'une comédie acerbe et hilarante, Marcel Bozonnet a fait, dans un décor de pénitencier, une tragédie de trois heures. On le regrette. « *Oui, mais la proposition est intéressante* », assurent les critiques. On s'étonne que le rôle de Madame Pernelle soit donné à un homme. « *Oui, mais la proposition...* » On ne juge pas indispensable que Tartuffe (Eric Génovèse) se foute à poil. « *Oui, mais la proposition...* » Quant à transformer le dévot Orgon en black benêt (Bakary Sangaré), on trouve ça de mauvais goût. Oui, je sais, la proposition est originale. Mais lorsque je vais au théâtre, ce sont des acteurs que je vais écouter, pas des propositions. D'autant que certaines sont parfois maladroites.

Jérôme GARCIN
Le Nouvel Observateur

1 Nous tenons à remercier l'auteur de ce billet d'humeur, paru initialement dans le n° 2120 du *Nouvel Observateur* (du 23 au 29 juin 2005), qui en a aimablement autorisé la reproduction dans le présent numéro de *Théâtres du Monde* [NDLR].

FÉMIMISME ET FÉMINITÉ DANS LA COMÉDIE DU CINQUECENTO *LE PHILOSOPHE* DE L'ARÉTIN (1546)

« Si vous voulez, dames, connaître mon amant
Imaginez seigneur de bel et doux aspect.
Jeune par les ans et vieux de jugement.
De Valeur et de Gloire simulacre vivant ;

Chevelure blonde, carnation florissante,
Grand de sa personne, la poitrine puissante ;
Bref, il serait en tout irrépréhensible,
S'il n'était, hélas, en amour insensible... »[1]

écrit, sans pudeur, Gaspara Stampa, témoignant ainsi d'une évolution sensible de la condition féminine à la Renaissance.

Si, selon Alain Rey[2], le substantif « féminité » s'emploie dès les années 1265 pour désigner l'ensemble des caractères propres à la femme, « féminisme », formé sur le radical latin « femina » par Fourier en 1837, pour désigner une doctrine qui propose d'étendre le rôle de la femme dans la société, est largement employé à partir des années 1960, comme d'ailleurs le terme de « féministe ». On relève aussi les mots de « féminoïde » dès 1946, de « féminitude » dans les années 1960, sur le modèle de « négritude », utilisé depuis par les féministes pour marquer le statut de la femme d'un point de vue social. Notons qu'on a également employé dans ce sens « femellitude ».

Dans *Le Philosophe,* l'Arétin[3] accorde une large place à la femme. Aussi, après avoir précisé les circonstances dans lesquelles a été entreprise la rédaction de la comédie, présenté l'action, notre propos considérera tout d'abord la femme mythique, puis la femme symbole, enfin la femme réelle, pour conclure qu'une femme nouvelle se dessine déjà chez l'Arétin.

La comédie qui nous intéresse, la dernière des cinq[4], est publiée à Venise, en 1546, la même année que l'unique tragédie de l'Arétin, *L'Orazia.* En 1526, à la mort de Jean des

---

1 *Gaspara Stampa e altre poetesse del Cinquecento,* Milano, Nuova Accademia, 1962, p. 85. Traduction de Paul Larivaille dans *Le XVIe siècle italien,* Paris, Seghers, 1971, p. 186.

2 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française,* Paris, Le Robert, 1998, tome 2, p. 1410.

3 Édition de référence : *Il Filosofo,* dans *Pietro Aretino, Tutte le commedie,* a cura di G. B. De Sanctis, Milano, Mursia, 1968, pp. 463-537.

4 Les quatre précédentes sont : *La Cortigiana,* édition romaine, 1525, édition vénitienne 1536 ; *Il Marescalco* 1533, *L'Ipocrito* 1542 et *La Talanta* 1542.

Bandes Noires, Pierre[5] passe à la cour de Frédéric Gonzague[6], duc de Mantoue, mais il ne s'y arrête pas, compte tenu des relations entre les Gonzague et le pape Clément VII. En 1527, il compose l'un des *Pronostiques* et entreprend *La Marfisa* pour célébrer la famille mantouane. En mai, cependant, il s'installe à Venise, s'attache à la ville et y élit domicile. De 1529 à 1551, l'Arétin habite sur le Grand Canal, à proximité du Rialto. Il accueille dans sa demeure des artistes célèbres, tels que le Titien ou Sansovino. Sa renommée recouvre non seulement le plan littéraire mais aussi le plan politique, à tel point que les grands personnages de son temps essayent de gagner son amitié et surtout sa plume, ne seraient-ce que Charles Quint ou François 1^er^. De cette période vénitienne date la majeure partie de son œuvre, en particulier *Les Pronostiques* qui assurèrent sa renommée, notamment celui de 1527, où il avait prédit le Sac de Rome. En 1543, les Vénitiens l'envoient en ambassade auprès de Charles Quint, lors de son passage à Peschiera. Pierre a alors le grand honneur de chevaucher aux côtés de l'empereur. La première édition du *Philosophe* sort donc en 1546, à Venise, chez Gabriel Giolitto de Ferrari.

Les cinq actes de la comédie, précédés de la dédicace au duc d'Urbin, Guidubaldo II della Rovere (1514-1574), qui succéda à Francesco Maria della Rovere en 1538 et qui jouissait également du titre de gouverneur des armes de Venise, sont introduits par l'Argument et le Prologue. L'action, qui se passe de nuit, dans l'obscurité complète, s'articule autour d'une double intrigue[7].

L'une d'elles se concentre sur la mésaventure vénitienne du marchand Boccace, dont la source est la nouvelle d'Andreuccio da Perugia (*Décaméron*, II 5), l'autre sur la farce du philosophe Plataristotele (à la fois Platon et Aristote), mari défaillant de monna Tessa, qui porte de nombreuses réminiscences du *Décaméron*. Les deux intrigues alternent sans aucun lien entre elles, au contraire de *La Cortigiana*[8], où messer Maco connaissait Parabolano.

La structure de la comédie est donc quelque peu complexe. Dans l'acte I, le joallier Boccace arrive à Venise pour affaires et y retrouve Mea, qui était autrefois servante dans sa famille à Pérouse. Dans l'acte II, celle-ci rencontre la courtisane Tullia qui, attirée par l'argent du marchand et après s'être renseignée sur la famille de celui-ci, décide de se

---

5 Pour une biographie plus complète, voir : Théa Picquet, « « Il Marescalco » de Pietro Aretino ou Dérision et démistification dans la comédie du Cinquecento. Modalités et finalités », dans *Dérision et démistification dans la culture italienne*, Actes du Colloque International des 8-9 novembre 2001 à Lyon, Saint-Étienne, Publications de l'Université, 2003, pp. 125-143.

6 Il s'agit de Frédéric II (1500-1540), marquis et duc de Mantoue, marquis de Montferrat. Protecteur des écrivains et des artistes, il aida L'Arétin à plusieurs reprises. Sur l'amitié entre les deux hommes, voir *Lettere, Il primo e il secondo volume*, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1960, 1248 p. : I, 8, 18, 24, 29 ; II, 137, 150, 164, 170, 173. Frédéric II obtint de l'empereur Charles Quint le titre de duc en 1530 et le marquisat de Montferrat en 1536. Il succéda à son père, François II (1484-1519), qui épousa Isabelle d'Este et fit de son marquisat un centre culturel très dynamique.

7 Cottino Jones, Marga, *Introduzione a Pietro Aretino*, Roma, Laterza, 1993, pp. 116-117.

8 Voir : Théa Picquet, *Roma coda mundi*, Actes du colloque « La ville, lieux et limites, signes d'identité » Aix, Cahiers d'Études Romanes, n°12, 2005, pp. 25-40.

présenter à Boccace comme sa demi-sœur, enfant que son père aurait engendrée à Venise. Elle invite donc son frère présumé chez elle. Pendant ce temps, monna Tessa, épouse insatisfaite de Plataristotele, se décide à répondre à l'amour de Polidoro. Mais, dans l'acte III, trompé par Tullia, Boccace finit par tomber dans la ruelle, se trouve repoussé par sa prétendue demi-sœur et menacé par Cacciadiavoli (Chassa-les-diables), le ruffian de la courtisane. Il rencontre deux voleurs qui lui révèlent la supercherie dont il a été victime et l'invitent à leur prêter main forte pour dépouiller un prélat fraîchement enseveli. Le marchand pérugin descend dans un puits, avec l'intention de se laver, lorsque surviennent deux sbires qui font fuir les malfaiteurs. Les nouveaux arrivants tirent sur le seau, mais apercevant Boccace agrippé à celui-ci et croyant voir le diable en personne, ils se sauvent terrorisés. Pendant ce temps, Plataristotele découvre par hasard que son épouse s'apprête à le trahir. Il se propose alors d'inviter l'amant, Polidoro, à la maison. Remis de leur frayeur, les voleurs reviennent au puits et, en compagnie de Boccace, se rendent à l'église Santa Nafissa[9], où ils ouvrent la tombe du prélat et contraignent le Pérugin d'y pénétrer. Or, avant de remettre les autres bijoux à ses complices du moment, ce dernier enfile à son doigt la précieuse bague de l'ecclésiastique. C'est alors que les pilleurs retirent l'étai de la pierre tombale et abandonnent leur compère occasionnel en mauvaise posture. Dans l'acte IV, Radicchio (Chicorée), le valet de Polidoro, découvre que le philosophe a enfermé son maître dans la bibliothèque. Il en informe monna Tessa qui, munie d'une deuxième clé, libère le jeune homme et enferme un âne à sa place, pendant que Platarisotele tente de persuader sa belle-mère, monna Papa, de venir constater le déshonneur que sa fille inflige à toute la famille. Aussi, lorsque le philosophe ouvre la porte de la bibliothèque et qu'il y trouve l'animal, sa surprise est si grande qu'il s'évanouit. Monna Tessa décide alors de retourner vivre chez sa mère. Pendant ce temps, trois autres petits malfrats arrivent à la sépulture, avec les mêmes mauvaises intentions : Mezzoprete (Demi-prêtre), Sfratato (Défroqué) et Chietino (formé peut-être sur « chierico », et sur le suffixe diminutif « –ino », petit séminariste). Ils déplacent la pierre tombale. Mezzoprete commence à descendre dans la tombe lorsqu'il a la désagréable surprise d'être attrapé par les jambes. Saisi d'épouvante, tout ce petit monde s'échappe à qui mieux mieux. Dans l'acte V, Boccace sort enfin du caveau, avec la ferme intention de quitter la Sérénissime, ayant compensé avec la valeur de la bague la perte des cinq cents florins d'or que la courtisane Tullia lui a si bien subtilisés. Le philosophe, quant à lui, reconnaît son erreur et décide de changer de vie : il fait rappeler son épouse, se rebaptise « Bentivoglio » (Je t'aime) et, après un magnifique éloge des femmes, il célèbre les « noces nouvelles ».

La comédie fait donc une large place à la femme[10].

Il s'agit tout d'abord de la femme mythique, susceptible de devenir une maîtresse par sa beauté, par l'amour qu'elle inspire, mais aussi de la femme mère, complice,

---

9 « Santa Nafissa » n'existe pas, mais dans les *Sei giornate* (14-15) de l'Arétin elle apparaît comme la sainte protectrice des prostituées.

10 Voir aussi : Théa Picquet, « Image de la femme dans les débuts de la comédie en prose (La *Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena, *I Suppositi* de l'Arioste, La Mandragore de Machiavel) », dans *Cahiers d'Études Romanes*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université, 1994, n° 18, pp. 133-141.

protectrice et consolatrice.

Ainsi, la beauté de Tessa est chantée par Polidoro. Il est fasciné par les joues d'une blancheur de lait qui se colorent du désir amoureux et qualifie sa bien-aimée d' « image divine et supercéleste »[11]. Elle est le seul phénix de son âme.[12] Mais le valet, Radicchio, est bien plus prolixe que son maître. Il glorifie tout de la femme : les tissus qu'elle porte, serge, damas, satin, velours, jusqu'aux mules qui scintillent à ses pieds. Mais c'est par tout son corps qu'il est attiré, par sa chair, ses membres, ses seins, ses lèvres, ses dents, sa langue, et même par son souffle.[13] Pour décrire la femme, il utilise un lexique culinaire bien suggestif qui allie odeurs et saveurs. Ainsi, les petites paysannes sentent la menthe fraîche[14], son aimée, Nepitella, suggère par son prénom le parfum de la mélisse odorante. Jouant sur la rime « Nepitellina, saporitina, appettitosa »[15], il ajoute qu'elle est savoureuse et appétissante. Parler d'elle, c'est d'ailleurs savourer les meilleurs des petits plats.[16]Pour lui, toutes les femmes sont des fougasses bien chaudes, fourrées au lard, des omelettes de Cupidon, elles aiguisent autant l'appétit que les côtes de porc, les saucisses, la viande au chou ou la soupe lombarde.[17]Leur amour est du miel sans cire, du lard sans couenne, une pêche sans peau.[18]Objet de désir, qui fait pleurer et soupirer l'homme, lui fait attendre le jour et l'heure, lui fait prendre les risques les plus insensés[19]. Mais elle lui procure aussi un plaisir immense, « isfegatato »[20] précise-t-il, qui lui fait atteindre l'extase.[21]Aussi, le plus cher souhait de Radicchio est que Nepitella accepte ses avances car, avec lui, ils pourraient composer une excellente salade assaisonnée de deux huiles différentes.[22]

La femme, mythe de l'amour, est aussi celui de la maternité. Même s'il n'y a guère de nouveaux-nés dans la comédie du Cinquecento, l'image de la mère est bien présente et, dans *Le Philosophe*, elle est incarnée par monna Papa, la mère de Tessa. Monna Papa voue à sa fille une affection inconditionnelle, que Plataristotele trouve incompréhensible et qu'il

---

11 Édition de référence, I 4, p. 471 : « Che ti pare de la divin e superceleste immagine del mio desiderio ? ... Hai tu compreso ne le sue gote lattee quelle sua mobile rossezza, non da vergogna, ma d'amoroso desio cospersa ? »

12 *Idem*, II 4, p. 486.

13 *Idem*, I 4, p. 472.

14 *Idem*, IV 3, p. 514.

15 *Ibidem.*

16 *Idem*, III 6, p. 501.

17 *Idem*, III 15, p. 509.

18 *Idem*, IV 11, p. 522.

19 *Idem*, I 4, p. 471.

20 Terme formé sur « fegato », le foie.

21 *Édition de référence*, I 4, p. 472.

22 Jeu de mots érotique sur leur deux noms : Nepitella, mélisse odorante, et Radicchio, chicorée. Nous signalons à ce propos la thèse de Jean Toscan, *Le Carnaval du Langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino,* Lille, Presses Universitaires, 1981, pp. 1658 et suivantes.

voudrait refroidir[23]. Elle regrette d'avoir donné sa fille en mariage à un philosophe qui, pour manifester son mépris des choses matérielles, est sale sur sa personne[24] et garde tous ses biens enfermés dans le coffre[25]. Elle se désole de voir sa fille se détruire.[26]Contre son gendre, elle soutient sans hésitation aucune sa fille accusée d'adultère. Pour elle, Tessa est une perle sans tache[27]. C'est auprès de cette mère, appelée « mamma dolce », « Madre santa », que sa fille viendra se réfugier[28]. Enfin, lorsque tout s'arrange dans le couple, la vieille femme est tellement heureuse qu'elle saute de joie et en perd son chapelet. La scène tournerait au pathétique sans les pitreries habituelles des domestiques[29]. Cela dit, la femme est aussi la mère universelle, elle est la Nature. Ici, elle est comparée aux plantes : comme celles-ci produisent des fruits, la femme donne naissance aux enfants ; et comme la plante, elle a besoin d'air, de soleil et de pluie[30].

Cependant, la femme est aussi symbole et porte les images contradictoires de la tradition platonicienne et de la tradition chrétienne. Elle peut donc être ange ou démon.

Selon Polidoro, Tessa est une créature angélique. Le son de ses paroles, expression de son esprit et son âme, charme tous ceux qui l'écoutent.[31] Sa figure est divine et doit être contemplée comme telle[32]. La prudence de la bien-aimée est d'ailleurs d'origine surnaturelle[33] et la sagesse des femmes fait des miracles[34]. D'ailleurs, embrasser ses lèvres adorées revient à embrasser son âme[35].

Le néoplatonisme n'est pas loin, mais c'est surtout Pétrarque qui est évoqué dans la comédie et, paradoxalement, par la bouche du valet Radicchio qui cite notamment le sonnet LXI du *Canzoniere*[36].

Mais la femme est surtout démon et le philosophe dresse un véritable réquisitoire

---

23 Édition de référence, IV 1, p. 512.

24 *Idem*, IV 6 p. 517: « unto e bisunto ».

25 *Ibidem.*

26 *Idem*, I 6, p. 475.

27 *Idem*, IV 6, pp. 517-518.

28 *Idem*, IV 9, p. 519 : « douce maman », « Mère sainte ».

29 *Idem*, V 8, p. 535.

30 *Idem*, V 5, p. 529.

31 *Idem*, I 4, p. 471 : « rapisce i cori degli ascoltanti », dit Polidoro.

32 *Idem*, II 4, p. 486.

33 *Idem*, IV 4, p. 515.

34 *Idem*, IV 2, p. 513.

35 *Idem*, IV 4, p. 515 : Polidoro « Ho basciato la vostra anima corsavi tra i labbri »
Tessa « Ed io il vostro spirito apparso in mezzo de la bocca vostra »

36 *Idem*, I 4, p. 471 : « aspettando il tempo e l'ora », qui reprend :
« Benedetto sia 'l giorno, 'l mese, e l'anno,
e la stagione e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto,
e il bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto
da' duo begli occhi, che legato m'hanno... »

contre elle[37].

En amour, il convient de veiller à sa chasteté, car la femme n'est vertueuse que si elle n'est pas sollicitée et si elle est « vagabonde » elle est facilement corrompue. Il vaut donc mieux regretter d'avoir épousé une laide que de courir tous les risques engendrés par une belle femme. Elle est revêche et, comme le ver ronge le bois, elle consume son époux. Et celui qui endure sa perfidie apprend à supporter les injures de ses pires ennemis[38]. Intellectuellement, toujours d'après Plataristotele, les femmes sont pauvres en prudence et bavardes. Ce travers est annoncé dès l'Argument lorsque le récitant présente Mea et Betta comme « due pettegole cicalando », deux commères en train de jacasser[39]. Les indiscrétions faites par la logeuse Betta à son amie Mea seront justement répétées par cette dernière à Tullia et permettront l'intrigue tournant autour de Boccace[40].

Moralement, la femme est perverse, elle véhicule le mal[41] ; coupable, elle incarne la tentation et Radicchio de remarquer qu'elle fait naître le désir même chez les Capucins[42]. Les armes féminines sont autant de pièges. C'est en effet par la douceur des mets présentés, par la qualité de la boisson offerte, par l'intérêt de la conversation soutenue, mais aussi par le mensonge le plus effronté qu'elle endort l'homme, pour mieux le berner. C'est ce qui arrive au pauvre joallier pérugin tombé dans les filets de Tullia[43]. Elle est cruelle. Dans ce cas précis, Tullia fera mine de ne pas connaître celui qu'elle considérait comme son demi-frère et le laissera dans la rue, sale et en chemise, en pleine nuit. Ajoutons à cela que, dans le meilleur des cas, la raison de l'époux pourra limiter les vices de la femme, comparée alors à une bête féroce inoffensive parce que domptée[44].

Femme ange, femme démon, la comédie présente aussi la femme réelle, à travers deux personnages principaux : Tullia, la courtisane, et Tessa, l'épouse, respectivement héroïnes de chacune des intrigues de la comédie. Le jeu théâtral reproduit le réel[45].

Tullia, en effet, n'est pas sans rappeler la courtisane célèbre, Tullia d'Aragon, fille d'une autre non moins célèbre courtisane ferraraise, Giulia Campana, et du cardinal Louis d'Aragon, née à Rome dans les années 1510. Son éducation raffinée tant littéraire que musicale, sa beauté et la protection d'hommes de lettres illustres, comme Bernardo Tasso (le père de l'auteur de la *Jérusalem délivrée*), Benedetto Varchi ou Girolamo Muzio, lui permirent de se distinguer parmi les « courtisanes honnêtes » de son temps, à Florence, Sienne, Ferrare, Venise ou Rome. En 1547, à Florence, elle publia des *Rimes* et un dialogue

37 D'ailleurs, comme dans *Il Marescalco*, *Le Maréchal Ferrant* II, 5.

38 Édition de référence, I 5, pp. 472-474.

39 *Idem*, p. 468.

40 *Idem*, I 1 p. 469 et II 12 pp. 483-484.

41 *Idem*, I 5 p. 473 : « La femmina è guida del male e maestra de la scelleratezza. ».

42 *Idem*, I 4 p. 471.

43 *Idem*, III 3 pp. 498-499. Le verbe employé est « alloppiare », littéralement « endormir avec l'opium ».

44 *Idem*, V 5 p. 530.

45 Georges Ulysse, « La cruauté comme révélateur : exemple de *La Cortigiana* de l'Arétin », dans *Cahiers d'Études Romanes*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université, 1994, n° 18, p. 181.

platonicien, *Della infinità d'amore*, qui lui valurent l'autorisation de Côme 1er de Médicis de ne pas porter le voile jaune imposé aux courtisanes. À partir de 1548 et jusqu'à sa mort, en 1566, elle résida à Rome[46].

Tullia, le personnage de la comédie, professe à Venise, comme les onze mille six cent quatre comptabilisées par le chroniqueur Marin Sanudo au début du XVIe siècle[47]. Lisa, sa domestique, vante sa grande beauté, qui honore la ville où elle réside[48]. Elle est comparée à la fée Morgane, mieux, à une déesse ; de sa bouche coulent des perles, de sa porte se lèvent le soleil, la lune et l'étoile[49]. Sa chambre est richement ornée de tapis[50]. Tullia s'intéresse à l'actualité et connaît les changements politiques survenus à Pérouse qui, en 1540, est passée du gouvernement des Baglioni à celui du pape[51]. Intelligente, habile, dotée d'une très bonne mémoire, dont elle est consciente, elle met tous ses atouts au service de son art, qu'elle a appris en six jours, en référence aux *Sei giornate* du même Arétin[52]. Ainsi, excellente comédienne, elle joue la scène des retrouvailles avec force émotion[53]. Cependant, son monologue révèle au grand jour ses intentions profondes : tout mettre en œuvre pour subtiliser les cinq cents florins d'or[54] au joaillier imprudent. Elle utilise ainsi tous les renseignements qu'elle a soutirés à Mea : le nom, le métier, la ville d'origine de l'étranger, la somme qu'il a sur lui, ses propriétés, sa parenté, mais aussi son talon d'Achille, les femmes, qui serait commun à tous les Pérugins[55] et surtout la laison de son père avec une Berta vénitienne, qui serait tombée enceinte et à qui il aurait donné l'autre moitié d'un carlin comme éventuel signe de reconnaissance pour l'enfant. Quoi de plus aisé pour elle que de se faire passer pour sa demi-sœur ? Le pauvre Boccace, allégé de ses florins, comprend, mais un peu tard, qu'il a été berné et la traite de « scrofa », de « slandra »[56].

L'héroïne de la deuxième intrigue est monna Tessa, l'épouse, qui n'est pas sans

---

46 *Scrittrici d'Italia*, a cura di Alma Forlani e Marta Savini, Rome, Newton Compton editori, 1991, pp. 49-52

47 Voir Théa Picquet, « Profession : courtisane », dans *Les femmes écrivains en Italie au Moyen-Âge et à la Renaissance*, Actes du colloque international, Aix-en-Provence, 12-14 novembre 1992, Publications de l'Université de Provence, 1994, pp. 119-137.

48 Édition de référence, II 6, pp. 489.

49 *Idem*, II 13 pp. 493-494.

50 *Idem*, II 7 p. 489.

51 *Idem*, II 14 p. 496 : « È pur vero che il Papa ci fa la rocca in Perugia ? ... E che i Baglioni non ci sono ? »

52 Aretino, *Sei giornate*, Bari, Laterza, 1969, 604 p.

53 Édition de référence, II 14, pp. 495-496.

54 *Idem*, II 3 p. 485 : « tutti nuovi di zecca e che fumano » répète-t-elle.

55 *Idem*, II 12 pp. 483-484 : « Le donne lo rovinano ; perocché i Perugini ci nascono con esse al collo. »

56 *Idem*, III 10 p. 504. Ce sont deux synonymes de « truie ».

rappeler la femme maltraitée par Calandrino dans le *Décaméron*[57]. Monna Tessa n'est pas victime de mauvais traitements à proprement parler, comme les femmes évoquées par Druda, l'amie de monna Papa, qui supportent un mari joueur, lunatique, jaloux, hargneux, violent, hypocrite, intéressé, injurieux et qui irait jusqu'à égorger son épouse[58]. Elle est tout simplement délaissée par un époux qui se consacre entièrement à la philosophie, pour lui unique source de véritable beauté[59]. Elle se sent méprisée par son époux[60], mais non méprisable, n'étant ni vieille ni édentée[61], s'ennuie à mourir : Radicchio la voit passer son temps à rêvasser à la fenêtre[62]. Elle se plaint d'un mari qu'elle surnomme « Piattolastica »[63], sur « piattola », le morpion et « scolastica », la scolastique, qui passe son temps à « jacasser » avec les livres, à parler avec les morts, alors qu'elle est bien vivante et qu'il n'a pas consommé le mariage pour cause de philosophie[64]. Elle finit donc par accepter les avances du galant Polidoro. Mais, lorsque son mari est sur le point de surprendre sa trahison, elle a suffisamment d'à propos pour retourner la situation à son avantage et lui faire trouver un âne à la place d'un amant[65]. Le mariage est d'ailleurs le thème central du *Marescalco* et donne lieu à un vaste débat entre ceux qui le voient comme une expérience positive et ceux qui, au contraire, veulent l'éviter à tout prix. Monna Tessa ne le met pas en question, mais affiche clairement ses souhaits légitimes.

Une femme nouvelle apparaît ici, volontaire, exigeante, qui revendique le droit au plaisir. Pour elle, une épouse est comme un moulin qui a besoin d'eau ; un mari doit caresser son épouse comme le pain le fait avec la sauce[66]. Dans cet état d'esprit, au lieu de se sentir mortifiée par l'arrivée impromptue de Plataristotele, elle sort gagnante d'une situation difficile et quitte le domicile conjugal. Et c'est son mari qui reconnaît être tombé dans l'erreur. Il fait amende honorable et déclare publiquement son intention de repartir pour une nouvelle vie, change de nom pour cela[67] et cherchera l'immortalité non plus dans les livres mais dans l'héritier qu'il aura avec son épouse. Le changement est spectaculaire :

---

57 VIII 3, où elle est battue sauvagement par son mari qui l'accuse d'avoir fait échouer le sortilège qui le rendait invisible.

VIII 6 : Calandrino craint la colère de Tessa, parce qu'il s'est laissé dérober un porc.

IX 3 : il reproche à sa femme de l'avoir mis « enceint ».

IX 5 : il entend tromper sa femme avec la Nicolosa.

58 Édition de référence, I 6, pp. 477-478.

59 *Idem*, III 2 p. 498 : « Io ho dedicato e dedico il mio amore a la sapienza, perché solo in lei è la vera bellezza. », déclare Plataristotele.

60 *Idem*, III 2 p. 498.

61 *Idem*, V 7 p. 531.

62 *Idem*, II 4 p. 486 : « zanzeare con i vagheggiamenti ad ogni ora a le finestre », où l'image du moustique (la zanzara) qui vole deci delà est significative.

63 *Idem*, IV 4 p. 515.

64 *Idem*, IV 9 p. 520.

65 *Idem*, IV 9 p. 519.

66 *Idem*, V 7 p. 531.

67 *Idem*, V 8 p. 532: « Bentivoglio deliberò di ribattezzarmi... »

il demande pardon à Tessa, lui dit des mots doux, persuadé que sa maison deviendra un paradis, certain d'avoir trouvé le bonheur[68]. Il lance enfin les invitations pour des noces nouvelles. Tessa, elle-aussi demande pardon à son mari, mais ni lui ni nous ne saurons jamais si elle l'a trompé ou non avec le beau Polidoro[69].

Bref, même si la scène reproduit le réel, l'épilogue est bien celui de la comédie et ne peut qu'être heureux.

En conclusion, dans *Le Philosophe*, celui qu'on qualifiait de cinquième évangéliste fait une large place aux femmes, qu'il reconnaît comme des individus à part entière, avec leurs frustrations et leurs désirs. En ce sens, il peut apparaître comme un écrivain féministe avant la lettre.

Cela dit, nous pouvons ajouter avec Marga Cottino Jones[70] que la production comique de l'Arétin s'achève avec une œuvre qui dit les derniers mots en faveur du mariage et de la famille. Avec de nouvelles intentions sociales et morales, elle insère le théâtre comique dans la tradition de la Renaissance.

Théa PICQUET
Université de Provence

68 *Idem*, V 8 p. 533 : « ...la casa gli diventa paradiso, la famiglia angeli et il vivere beatitudine. »

69 *Idem*, V 8 p. 535 : «... se l'ho fatto, chiedovene perdonanza ; se non l'ho fatto anco, perdonatemi il dispiacere che avete nel credervi ch'io l'abbia fatto... »

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

L'AMANTE ET L'ÉPOUSE DANS LE THÉÂTRE DE SHAKESPEARE

Il n'existe pas un personnage féminin shakespearien à proprement parler mais une grande diversité de personnages féminins qui, dans le théâtre de Shakespeare, peuvent *grosso modo* représenter – mais avec une richesse et une complexité remarquables qui en font tout le prix – les différentes catégories traditionnelles : de la jeune femme innocente et naïve, soumise et obéissante, telle Ophélie, dans *Hamlet*, à l'épouse contestataire, comme Adriana, dans *La Comédie des erreurs*, de la caustique rebelle, telle Katharina, dans *La Mégère apprivoisée*, à la voluptueuse Cléopâtre, dans *Antoine et Cléopâtre* ou la trop sensuelle Gertrude, dans *Hamlet*, et encore, par exemple, de la farouche et spirituelle Béatrice, dans *Beaucoup de bruit pour rien*, à l'ambitieuse Lady Macbeth, dans *Macbeth*.

Toutes, certes, n'ont pas la même présence en scène ni n'exercent le même charme, toutes ne demeurent pas avec la même persistance dans la mémoire des spectateurs une fois la représentation terminée ou une fois achevée la lecture de la pièce, mais aucune ne laisse indifférent tant leur force dramatique et la subtilité avec laquelle sont tracés, voire seulement parfois esquissés, leurs traits leur donne une vie qui va bien au-delà de leur fonction théâtrale. Si l'on exclut, pour ce qui concerne la présente recherche, les portraits de jeunes filles – si nombreux dans ce théâtre qu'ils méritent assurément une étude à part[1] – pour n'examiner que les personnages d'amantes et d'épouses, on constate que, là aussi, se présente une grande variété de caractères féminins, les épouses étant représentées dans leur plus grande diversité, des plus dociles aux plus rebelles, des plus pudiques aux plus sensuelles, des plus vulnérables aux plus combatives. A titre exemplaire, nous souhaitons, pour mieux cerner la notion de couple et le débat qui s'instaure dans le théâtre de Shakespeare entre mari et femme, nous attarder sur une comédie du tout début de sa carrière dramatique, *La Comédie des erreurs*.

1. L'épouse traditionnellement soumise

Luciana ou l'idéalisation du mariage et du couple

Parmi celles qui correspondent le mieux aux critères traditionnels de l'épouse aimante et obéissante, il faut mentionner – paradoxalement, puisqu'elle est encore célibataire pendant le cours de l'action – l'une des premières héroïnes de la comédie shakespearienne, Luciana dans *La Comédie des erreurs*. A l'opposé de sa sœur Adriana, Luciana, en effet, défend la conception traditionnelle du mariage et du couple, plaidant pour le respect de l'autorité du mari, pour une obéissance totale dont on ne peut s'empêcher de penser qu'elle évoque l'enseignement de Saint Paul, dans la *Lettre aux Ephésiens*,

1 Cette étude fait partie d'un ouvrage en préparation s'intitulant *La femme dans le théâtre de Shakespeare*.

précisément[2] ; il y est dit, notamment : « Les femmes doivent se soumettre en tout à leurs maris » (5. 24), et aussi : « Que chacun aime sa femme comme soi-même, et que la femme révère son mari » (5. 33). Or ce n'est pas un autre langage que tient Luciana, s'efforçant de ramener Adriana à plus de docilité et d'humilité : « [Les hommes] sont les seigneurs et maîtres de leurs femmes / Que ta volonté se plie donc à leur bon plaisir » (2.1.24-25). Ces injonctions, bien entendu, ne manquent pas de provoquer l'irritation et l'indignation d'Adriana qui, très justement, observe : « Ainsi donc, toi, tu n'as pas de cruel compagnon qui t'afflige / Et tu prétends me soulager en me recommandant une patience résignée » (2.1.38-39). Paradoxalement en effet, le débat entre les deux sœurs – qui évoque un débat de Moralité médiévale, comme, par exemple, on pourrait en imaginer entre Patience et Indignation, ou encore Obéissance et Révolte – laisse la défense et illustration de la thèse « moderniste » au personnage acariâtre, le moins séduisant et, en tout cas, le plus traditionnel, alors que la thèse « conventionnelle », au contraire, est défendue par ce personnage romanesque – comme le seront ceux de la comédie shakespearienne dans les années qui vont suivre, même si c'est encore à un degré moindre – qu'est Luciana. Il est clair, en effet, que si Adriana rappelle tout à fait le type de virago que l'on trouve dans la comédie classique latine, on a affaire, en revanche, avec Luciana, à la première apparition, dans la comédie shakespearienne, d'un personnage féminin plein de douceur et de tact, capable d'inspirer chez un homme tendresse et émotion, et qui « introduit dans la pièce un ordre de sentiments absolument incompatible avec l'atmosphère[3] » convenue de la comédie classique. C'est ainsi que, lorsque Luciana, soucieuse de préserver la paix des ménages, prodigue ses conseils à celui qu'elle prend pour l'époux de sa sœur, elle le presse d'adopter un comportement bienveillant et conciliateur : « Ainsi donc, mon gentil frère, rentrez / Allez consoler ma sœur, la réconforter et l'appeler votre femme » (3.2.25-26).

Elle va même jusqu'à lui suggérer de recourir à une bénigne forme d'hypocrisie vis-à-vis d'Adriana, du moment que toute « peine d'amour » et toute souffrance morale pourraient ainsi être épargnées à cette dernière : « Ou, si vous aimez ailleurs, que ce soit à la dérobée, / Emmitonnez votre amour coupable, de quelque dissimulation ; / Que ma sœur ne puisse le lire dans votre regard » (3.2.7-9). Antipholus de Syracuse – qui, dans cette scène, vient d'être pris pour son propre frère – est tellement touché par une telle délicatesse de sentiments et par la grâce de son émouvante interlocutrice qu'il lui témoigne aussitôt son admiration et son amour en des termes d'où ne sont absents ni le lyrisme ni la sincérité qui seront, plus tard, la marque caractéristique de la comédie shakespearienne : « Ah! douce ondine, ne m'amène point, par ton chant, / A me noyer dans le flot des larmes de ta sœur. / Chante, sirène, pour toi-même et je resterai en extase » (3.2.45-47).

Voilà une forme d'expression des relations entre hommes et femmes qui contraste violemment avec celle qui concerne les rapports entre Adriana et Antipholus d'Ephèse : échanges de propos courtois et sincérité des sentiments dans un cas, rapports conflictuels de force et de violence dans l'autre cas ; esprit satirique d'une part, tonalité lyrique de l'autre. Il

---

2 Sur le choix d'Ephèse par Shakespeare (le mari d'Adriana se nomme Antipholus d'Ephèse) et le rapprochement que l'on peut faire, précisément, avec la Lettre aux Ephésiens de Saint Paul, on peut consulter Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, I, 1957.

3 Voir H. B. Charlton, *Shakespearian Comedy*, London , Methuen, 1938. Rééd. Methuen UP, 1966, p. 70.

est vrai que, comme le soulignait Adriana, « On peut bien se montrer toute douceur quand on n'a pas lieu d'être autrement. » (2.1.33)...

Virgilia ou la femme au foyer

A l'opposé de Katharina, la célèbre « mégère apprivoisée », il y a une certaine Virgilia, dans *Coriolan*, épouse modèle qui ne saurait seulement se permettre de sortir de chez elle en l'absence de son époux : « Je ne franchirai pas notre seuil avant que mon seigneur revienne de la guerre » (1.3.71). Avec une constante et douce obstination, elle refuse de céder à l'invitation pressante de son amie Valéria – soutenue en cela par Volumnia, la mère de Coriolan –, qui veut l'inciter à sortir avec elle : « Je vois que vous êtes décidée à rester à la maison ? » (1.3.49) et à s'éloigner un moment de ses tâches ménagères : « Allons, mettez de côté votre couture ; je veux que vous fassiez cet après-midi avec moi la ménagère paresseuse » (1.3.66-67). Son comportement casanier est ainsi stigmatisé par Valeria : « Vous voulez être une autre Pénélope... » (1.3.79). Mais rien n'y fera, Virgilia, campant sur ses positions, renonce décidément à accompagner les deux femmes. De tempérament plutôt pusillanime, elle frémit à la moindre évocation d'une scène violente : « Son front sanglant, O, Jupiter, pas de sang ! » (1.3.36). Elle n'a que peu de répliques et représente en vérité, dans une pièce où les hauts faits d'armes occupent le devant de la scène, l'aspiration à la paix : son côté très féminin, tendre et parfois émouvant, et sa timidité font contraste avec les exploits héroïques – jusqu'au sacrifice – d'un Coriolan, guerrier indomptable et arrogant, et avec les vertus martiales de Volumnia. A la fin de la pièce, elle vient en délégation, accompagnée de Volumnia et de Valeria, pour implorer de la part de son époux le pardon qui doit épargner Rome et ses habitants et les sauver de son courroux vengeur (5.3.94-131). Elle demeure, dans la galerie de portraits féminins du théâtre shakespearien l'une des figures discrètes mais convaincantes de la féminité.

2. L'épouse contestataire et rebelle

Adriana ou les turbulences de la vie conjugale

Si l'histoire d'Egéon et Emilia, dans l'intrigue principale de *La Comédie des erreurs*, illustre bien les affres de la séparation et l'irrésistible aspiration à la réunification familiale, les péripéties de l'intrigue qui met en scène Antipholus d'Ephèse et sa femme, Adriana, montrent bien, au contraire, les turbulences et tribulations que peut connaître la vie de couple, pour peu, notamment, que l'épouse se comporte comme une sorte de virago querelleuse ou, tout au moins, qu'elle se révèle être une « mégère » – quelque peu contestataire – à apprivoiser. Ce que redoute, par dessus tout, Adriana, c'est d'être délaissée par ce mari qu'elle soupçonne d'être volage, qui semble s'éloigner d'elle et à qui elle reproche, sinon une inconstance avérée, du moins un manque d'intérêt à son égard – qu'elle craint, en définitive, de voir aboutir à « un serment de divorce éternel » (2.2.131) : « Oui, oui, Antipholus, prends un air distant et fronce les sourcils : / Les yeux doux, c'est pour quelque autre maîtresse ! / Je ne suis pas Adriana, je ne suis pas ta femme ! / Il fut un temps où, sans te faire prier, tu jurais / Qu'aucune parole n'était harmonieuse à tes oreilles, / Aucun objet plaisant à tes yeux, aucun contact doux à ta main, / Aucune chair savoureuse à ton goût, / Si je n'étais là pour te parler, te contempler, te toucher, te servir » (2.2.103-111). Ses récriminations, si peu fondées qu'elles soient, témoignent cependant d'une souffrance réelle

et d'une émouvante mise en question de la fidélité conjugale. Emilie saura, certes, démêler la part de la jalousie dans cette dénonciation amère – qui, dans *Othello* et, encore plus tard, dans *Le Conte d'hiver*, donnera lieu à des morceaux de bravoure et à des moments d'une intensité dramatique, pour l'heure, quasiment absents de *La Comédie des erreurs*. Adriana supplie : « Ah ! ne t'arrache pas de moi ! » (2.2.117), croyant sincèrement à la perfidie d'Antipholus, mais Emilie saura, dans sa sagesse, lui faire comprendre que seul un manque de confiance injustifié de sa part – expression d'un tempérament par trop revêche et d'un caractère acariâtre – auront pu, en réalité, susciter l'accès de fureur auquel Antipholus finit par être en proie, risquant, en fin de compte, de mettre en péril l'équilibre même de leur couple : « Et voilà bien comment cet homme est devenu fou. / Les venimeuses clameurs d'une femme jalouse / Empoisonnent plus sûrement que la dent du chien. » (5.1.68-70).

Il est vrai, cependant, que les récriminations d'Adriana – de même que, plus tard, dans *La Mégère apprivoisée*, le comportement de Kate – souvent s'appuient sur une vision du mariage – et des rapports des époux à l'intérieur du couple – qui peut paraître, pour le moins, « moderne », voire « contestataire ». Dans le dialogue qui l'oppose à sa sœur Luciana, par exemple – et où s'expriment deux conceptions on ne peut plus divergentes du rôle de la femme mariée –, elle ne manque pas, sinon de revendiquer pour les personnes de son sexe cette égalité de droits absolue que l'homme leur refuse, du moins d'exprimer, dans un mouvement d'indignation et de révolte, sa rancœur et son amertume devant les injustices qui prévalent dans les relations conjugales : « Pourquoi devraient-ils avoir plus de liberté que nous ? » (2.1.10). Elle s'insurge aussi contre l'injustice qui prive les femmes de l'égalité sexuelle : « Ah! que tu serais cruellement blessé / Si seulement tu entendais dire que je m'abandonnais au dévergondage ! / Que ce corps, qui t'est consacré, / Avait été souillé par une luxure sans loi ! » (2.2.123-127).

Elle fait alors carrément le procès de son mari, établissant en quelque sorte, au cours d'un inventaire dressé sans complaisance, l'acte d'accusation qui va faire peser l'entière responsabilité de la détérioration de l'harmonie conjugale sur l'époux présumé coupable :

> Il faut que Monsieur favorise ses mignonnes de sa compagnie,
> Tandis que moi, à la maison, il me laisse affamée du moindre regard aimable.
> Les années casanières ont-elles drainé de mes pauvres joues
> Les charmes de la beauté ? C'est lui, alors, qui l'a flétrie.
> Ma conversation est-elle terne ? mon esprit stérile ?
> Si l'entrain, si la vivacité ont déserté ma parole,
> C'est que le manque de gentillesse l'émousse plus que ne le ferait le dur marbre.
> Les autres, sont-ce leurs brillants atours qui accrochent ses assiduités ?
> Ce n'est pas ma faute : il est le maître de ma condition.
> Quelles ruines peut-on trouver en moi
> Qui n'aient été ruinées par lui ? c'est donc lui
> Qui est cause que je suis dégradée (2.1.86-97).

Quel plaidoyer d'un procureur, féru de démonstration méthodique, serait plus impitoyable ? L'ennui, cependant, est que la dite démonstration, faute de preuves patentes – nous aurons vite fait de l'apprendre – tourne à vide. On a l'impression que Shakespeare, séduit par les potentialités d'un caractère emporté par son courroux – et en dépit d'un canevas dramatique qui ne s'y prêtait pas –, n'a pu résister à la tentation de dessiner, ou du moins

d'esquisser à grands traits, les contours d'un personnage qu'il ne manquerait pas, ultérieurement, de développer à loisir.

Katharina, la mégère « apprivoisée »

C'est en effet avec le personnage de Katharina, dans *La Mégère apprivoisée*, que Shakespeare donne le portrait le plus abouti de la jeune femme contestataire, en révolte contre sa condition de femme. Dès sa première rencontre avec Petruchio, celui qu'elle est censée devoir épouser, les deux partenaires se chamaillent, échangent des propos aigres-doux, ont en quelque sorte une « prise de becs » comme en ont parfois de vieux ménages, bref, se comportent comme si la supériorité généralement admise du (futur) époux sur sa (future) femme – et *a fortiori* son autorité – pouvait être remise en question, en tout cas comme si ce n'était pas chose allant de soi. C'est d'ailleurs la manière forte et non pas la douceur qui marque la gestuelle de leur rencontre : jeux de mots, jeux de mains (« *Elle lui donne un soufflet* », 2.1.215), jeux de scène se succèdent qui, à aucun moment ne témoignent du respect de l'ordre et de l'autorité mais qui, bien au contraire, attestent de la part de la jeune femme un esprit de rébellion caractérisé. Elle proclame d'ailleurs, dans un esprit de provocation certain : « Je ne veux pas de vous pour coq : votre cri est celui d'un chapon ! » (2.1.225). Les didascalies sont, dans cette scène, très éclairantes : « *Elle se débat [...] Il la rattrape [...] Elle se débat de nouveau, le mord et le griffe pendant qu'il parle* ». Après avoir mené une stratégie de subversion des traditions courtoises et des conventions rituelles, Petruchio semble parvenir à ses fins, c'est-à-dire à « apprivoiser » Katharina, au point que l'on peut entendre cette dernière, à la fin de la pièce, se livrer à une tirade restée célèbre où sont prodigués à toute épouse les conseils les plus avisés et les recommandations les plus strictes : « Et cesse de darder ce regard de mépris / Pour blesser ton seigneur, ton roi, ton gouverneur » (5.2.136-137) et où lui sont rappelés ses devoirs les plus sacrés envers son seigneur et maître, qui prend soin d'elle et la protège : « Ton mari est ton seigneur, ta vie, ton gardien, / Ton chef, ton souverain, celui qui prend soin de toi » (5.2.146-147). L'enseignement à tirer de ce rappel à l'ordre est que « Le respect qu'un sujet doit à son prince, oui, / Ce respect même une femme le doit à son époux » (5.2.155-156). Dans un acte de reddition totale, Katharina ira jusqu'à faire amende honorable en des termes si humbles qu'ils pourraient faire douter de leur sincérité lorsque l'on se souvient du tempérament batailleur et indomptable de la jeune femme : « J'ai honte de voir des femmes assez niaises / Pour offrir la guerre alors qu'à genoux elles devraient solliciter la paix, / Ou prétendre au pouvoir, à la suprématie, à l'empire, / Là où elles ont juré de servir, d'aimer et d'obéir » (5.2.180-183).

Mais cette surprenante conversion, cette volte-face de dernière minute de la « mégère » ainsi apparemment « apprivoisée » ne pourrait-elle être considérée, dans la perspective de cette « guerre des sexes » que se livrent les époux – avec des rapports de force si inégaux – comme une ultime « ruse de guerre » précisément, permettant au plus faible de s'opposer habilement et intelligemment au plus fort ?

3. L'épouse bafouée ou répudiée

Mariana ou la fiancée délaissée

Mariana, dans *Mesure pour mesure*, occupe un statut ambigu, n'étant ni tout à fait « jeune fille » ni tout à fait épouse. Le Duc affecte de s'en étonner : « Vous n'êtes donc rien : ni fille, ni veuve, ni femme ? » (5.1.174). Comme elle tente alors de le lui expliquer, de manière plutôt sibylline mais avec une exactitude incontestable : « Monseigneur, j'avoue que je ne fus jamais mariée, / Et j'avoue également que je ne suis pas vierge. / J'ai connu mon mari, et cependant mon mari / Ignore qu'il m'a connue » (5.1.180-183). Personnage solitaire et effacé, elle n'intervient que discrètement au cours de l'action, ne faisant d'ailleurs sa première apparition qu'à l'acte IV : à ce moment, le page qui la précède donne la clé de son infortune dans une chanson triste et nostalgique où est évoquée avec pudeur la trahison de l'amant : « Oh, détourne ces tendres lèvres mensongères, / Ces yeux dont le feu d'aube égare le matin » (4.1.1-2). La trahison et la désertion de son fiancé, Angelo, laisse en effet Mariana désemparée et ce n'est qu'à la suite d'un stratagème imaginé par le Duc – qui tend un piège au fiancé déloyal lui laissant croire qu'il partage sa couche avec Isabella (alors qu'il s'agit de Mariana qui s'est substituée à cette dernière) – qu'elle pourra reconquérir l'amant infidèle dont elle se fera finalement épouser – grâce à l'intervention autoritaire du Duc qui, cependant, feint de vouloir faire exécuter Angelo à l'issue de la cérémonie de mariage. C'est alors avec courage et magnanimité que Mariana plaide pour la grâce de celui qu'elle n'a jamais cessé d'aimer malgré sa déloyauté, et qui est devenu officiellement son époux : « Oh, mon très généreux prince, / J'espère que vous n'allez pas me frustrer d'un mari ! » (5.1.404-405). Et quand le Duc propose de la doter des biens confisqués au fiancé parjure et traître à sa parole pour lui permettre de « s'acheter un meilleur mari » (5.1.413), elle rétorque dans un élan d'amour où s'exprime toute sa sincérité et sa simplicité de cœur : « Je n'en souhaite pas d'autre ni de meilleur ! » (5.1.414).

Héro ou l'épouse répudiée

Tout aussi discrète que Virgilia ou Mariana, Héro, dans *Beaucoup de bruit pour rien*, n'est, pendant une bonne partie de la pièce, que la faire-valoir d'une Béatrice, pleine de verve et de sagacité. Pour voir enfin son rôle prendre quelque consistance, il faut attendre la seconde partie de la pièce, quand, en raison d'une calomnie qui la frappe, son mariage avec le comte Claudio est annulé au tout dernier moment et la répudiation prononcée. Mis en demeure par Léonato de s'expliquer sur son attitude et ses intentions, ce dernier en effet réplique : « Ne pas me marier ! / Ne pas lier mon âme à une gourgandine avérée ! » (4.1.41-42). Après quelques péripéties – comme notamment la mise en scène organisée par le frère Francis, destinée à disculper la pauvre Héro diffamée et à faire toute la lumière sur la terrible machination ourdie par Don John –, nous retrouverons la jeune femme dans la « scène de la résurrection » (5.4). Tout un rituel se déroule alors, la future mariée étant voilée afin que ne soit pas visible son visage avant la fin de la cérémonie :

> *Claudio.* Quelle est la dame dont je dois m'emparer ?
> *Antonio.* Celle que voici, et je vous la donne.
> *Claudio.* Elle est donc mienne. Belle, montrez-moi votre visage.
> *Léonato.* Non, vous ne la verrez pas avant d'avoir pris sa main devant ce religieux, et juré d'être son époux.

> *Claudio.* Donnez-moi votre main devant ce saint frère : je suis votre époux si vous voulez de moi.
> *Héro.* Je fus quand je vivais votre première femme… (*Elle enlève son masque*). Vous fûtes, quand vous m'aimiez, mon premier époux.
> *Claudio.* Une seconde Héro !
> *Héro.* Rien de plus vrai… Une Héro est morte d'avoir été souillée,
> Mais moi je vis, et aussi vrai que je vis, je suis pure (5.4.53-64)

C'est à un double consentement que l'on assiste, l'époux ne prenant femme qu'en reconnaissant, symboliquement, qu'il donnera désormais à son amour la force de la confiance, en quelque sorte « les yeux fermés » puisqu'il aura, cette fois, accordé son consentement sans même avoir aperçu le visage de celle qu'il épouse. Confiance mutuelle : c'est à cette seule condition, en effet, que « ressuscite » l'amour blessé à mort une première fois. On est loin de cette « guerre des sexes » ou de cette soumission aveugle de l'épouse que purent mettre en scène parfois certaines pièces du grand dramaturge.

Imogène ou la fidélité mal récompensée

Imogène, dans *Cymbeline*, plus encore sans doute que Marina dans *Périclès*, incarne assurément des valeurs qui font d'elle une femme idéalisée et l'un des personnages féminins les plus attachants des comédies romanesques de Shakespeare. Comme certaines autres héroïnes de son théâtre, comme Juliette ou Desdémone notamment, elle suit prioritairement les élans de son cœur en dépit de l'obéissance qu'elle doit à son père. Elle épouse ainsi en secret le seigneur Posthumus Leonatus, bravant la volonté de son père, le roi Cymbeline, qui lui destinait un autre époux : « Epoux chéri, / Si je redoute un peu le courroux de mon père, / Je ne crains nullement / […] ce que sur moi / Peut sa colère » (1.1.85-88). Désobéissante, certes, et un brin impertinente à l'égard de son père, elle se permet d'argumenter, gardant tout son sang-froid, et prend calmement la défense de son époux, contraint à s'exiler : « C'est un homme qui vaut n'importe quelle femme / Et qui paye bien trop cher pour moi » (1.1.146-147). Plus tard, quand arrive Jachimo, porteur de nouvelles de Posthumus, elle est amenée à défendre sa vertu contre le messager, qui est devenu concupiscent et la courtise éhontément – prétendant par la suite n'avoir agi ainsi que pour la mettre à l'épreuve. Elle fait alors preuve d'une loyauté et d'une fidélité totales à l'égard de son époux : « Arrière ! Que soient condamnées mes oreilles / Pour t'avoir écouté tout ce temps » (1.6.140-141). Sa vertu, en effet, ne saurait être mise en question et réclame en contrepartie, de la part de son époux, une confiance absolue : « La confiance que ta dame met en toi / Mérite la tienne, autant que ta parfaite vertu / Sa foi si sûre » (1.6.156-158).

De fait, c'est avec une extrême rudesse que, un peu plus tard, elle éconduit Cloten, qui la poursuit de ses assiduités avec une impudence frôlant la goujaterie : « Moi qui connais mon cœur, je ne vous aime pas, / Je suis même prête à manquer assez de charité / Pour m'accuser de vous haïr » (2.3.107-109). Mais, victime d'un stratagème ourdi par Jachimo, elle tombe dans un piège que sa candeur naïve ne lui a pas permis d'éviter et va passer aux yeux de Posthumus pour une épouse infidèle qu'il faut châtier. Incapable de défendre son honneur flétri par la calomnie et meurtrie d'être si injustement accusée, elle accepte le sort auquel la condamne l'époux jaloux et irascible, réclamant même, avec un courage remarquable, comme allant au sacrifice expiatoire, que la sentence lui soit appliquée sans délai : « Hâte-toi, de grâce, / L'agneau implore le boucher. Où est ta lame ? » (3.4.95-96).

Fort heureusement, les bonnes fées – peut-être la Providence ? – veillent : le bourreau se transforme en complice et lui épargne la vie.

A la fois douce et volontaire, farouchement courageuse et tendrement fidèle, Imogène offre une image idéale de la femme, capable jusqu'à la révolte de lutter pour préserver son bonheur et en même temps de se dévouer jusqu'au sacrifice par amour et fidélité. Elle incarne, comme bon nombre d'héroïnes shakespeariennes, l'alliance de la féminité et de la force d'âme.

Hermione ou l'épouse calomniée

Hermione, dans *Le Conte d'hiver*, est une de ces épouses calomniées et injustement accusées d'adultère – telles Héro, dans *Beaucoup de bruit pour rien*, Desdémone, dans *Othello*, ou Imogène, dans *Cymbeline*, – par un mari jaloux ou induit en erreur par un informateur malveillant. Léontès, en effet, pris d'un accès de jalousie morbide, soupçonne sans la moindre preuve son épouse de l'avoir trompé avec Polixénès, le roi de Bohême, et, malgré les dénégations de celle-ci, rien ne peut le faire démordre de l'idée qu'il a été trahi : « Apprenez / De celui qui devra en souffrir le plus / Qu'elle est une adultère » (2.1.76-78). Il la condamne alors à être emprisonnée mais Hermione accepte son sort avec une grande dignité : « J'ai ici / La douleur de l'honneur blessé, qui brûle trop / Pour que des larmes l'éteignent » (2.1.110-112). Plus encore, elle se déclare stoïquement prête à subir l'épreuve : « Cette action, qu'à présent je souffre, mènera / A ma plus grande gloire » (2.1.121-122). Mais, à la lecture de l'acte d'accusation, elle ne peut s'empêcher, pathétique victime d'une terrible injustice, de plaider son innocence : « Vous savez mieux que quiconque que ma vie fut chaste / Et aussi vertueuse et franche que je suis / Malheureuse à présent ! » (3.2.32-35). C'est avec une grande force d'âme qu'Hermione, diffamée et condamnée sans raison, finit par prononcer ces paroles qui témoignent autant de son courage que de sa noblesse de cœur : « La vie, je n'en veux pas, ce n'est qu'une ombre, / Mais en elle je veux l'honneur innocenté » (3.2.109-110). On apprend cependant peu après, de la bouche de Paulina (mais on peut à bon droit douter de la véracité de ses propos) : « La reine, la douce reine, / Est morte, la créature la plus précieuse » (3.2.199-200) – nouvelle que sa réapparition (sa résurrection, pourrions-nous dire) à l'acte V viendra démentir, dans une atmosphère de réconciliation et de pardon.

4. L'épouse, l'amante, la séductrice

Lady Anne Neville ou le destin d'une faible femme[4]

La faiblesse, la naïveté, le manque de volonté, c'est un peu tout ce qui caractérise Anne Neville, dans *Richard III*. Veuve du Prince de Galles, Edouard de Lancastre, elle est courtisée par Richard Gloucester, l'assassin de son mari, qui la poursuit de ses assiduités[5].

---

4 Il convient ici de signaler que la présente étude du personnage d'Anne Neville est une reprise partielle de notre article intitulé « Les personnages féminins dans *Richard III* », article publié dans ce même numéro.

5 Il est bon, par souci de vérité historique, de rappeler ce que nous dit Henri Suhamy, dans son *Dictionnaire Shakespeare*, Paris, Ellipses., 2005, p. 27 : « Dans la réalité, Anne Neville (1452-1485)

Son destin, en effet, est scellé en une seule scène, la « scène de la séduction » (1.2), placée sous le signe de la cérémonie funèbre du roi Henry VI et qui s'achève par la demande en mariage. La tirade par laquelle commence la scène met en oeuvre des éléments conventionnels (lamentations et imprécations) qui lui confèrent un caractère stylisé. Lady Anne, en effet, dans un rôle rituel de pleureuse – ce qui n'ôte rien cependant à la sincérité de ses lamentations –, s'adresse ainsi à la dépouille du roi Henry : « Cependant que je pleure sur le mode funèbre / La chute prématurée du vertueux Lancastre » (1.2.3-4). Et elle ajoute : « Epouse de ton Edouard, de ton fils massacré, / Percé par la même main qui fit ces plaies ! « (1.2.8-11).

De manière tout aussi conventionnelle, suivent les malédictions proférées contre l'artisan du malheur qu'est Richard, duc de Gloucester : « O maudite soit la main qui pratiqua ces brèches! / Maudit le sang que fit jaillir ce sang ! / Maudit le cœur qui en eut le cœur ! » (1.2.14-6). Pour faire bonne mesure, elles seront accompagnées d'autres malédictions lancées à l'encontre de toute descendance que pourrait engendrer l'assassin. Ces malédictions frapperont aussi la femme qu'il aura épousée – et c'est donc, ironiquement, sur l'infortunée Anne elle-même que retomberont plus tard ces malédictions – que le monstrueux Richard aura prise pour épouse (1.2.26-8).

Dans le dialogue qui suit et qui l'oppose à l'habile manœuvrier Richard (1.2.33-228), Anne va passer des insultes, injures et imprécations à un consentement tacite auquel n'est pas étrangère sa vanité – flattée avec un savant savoir-faire, il est vrai, par celui qui, à défaut d'être séduisant, sait cependant mettre en œuvre tous les artifices dont peut faire preuve un séducteur. Le discours d'Anne, en effet, est certes déjà émaillé au début d'apostrophes violentes. Il est aussi truffé de malédictions (1.2.105 et 1.2.135). Il est parsemé de sarcasmes injurieux (1.2.57) ou bien simplement d'insultes (1.2.104) et de propos méprisants (1.2.147-148). Le discours d'Anne va cependant, progressivement, perdre de sa virulence pour s'achever sur une note d'encouragement non dénuée de coquetterie, voire de complaisance, lorsqu'elle accepte en minaudant la bague offerte par Richard : « *Gloucester*. Daignez porter cet anneau. / *Anne*. Prendre n'est pas donner » (1.2.205-206).

Son comportement et ses attitudes reflètent d'ailleurs l'affaiblissement progressif de son hostilité à l'égard de celui qui, avec acharnement et pugnacité, parvient finalement à la conquérir. Les didascalies dont nous disposons marquent ainsi les étapes de cette retraite devant les assauts répétés de l'assaillant[6]. Anne, tout d'abord, a du mal à dissimuler son dégoût (« *Elle lui crache au visage* », 1.2.148), lui lance des regards méprisants (« *Elle le regarde avec dédain* », 1.2.174) et, au moment où elle serait en mesure de tuer l'odieux offenseur, elle se dérobe (« *Il découvre sa poitrine : Anne y porte l'épée* », 1.2.182), pour bien vite renoncer à accomplir cet acte qui devrait la venger pleinement : l'élimination du

---

[...] était une amie d'enfance de Richard. Son mariage avec le prince de Galles lui fut imposé, et c'est avec joie qu'elle épousa Richard en 1473. ». On voit jusqu'où peuvent aller les libertés prises par un auteur...

6 On peut rapprocher cette scène de séduction de certains passages de *Venus and Adonis*, poème composé, rappelons-le, à la même période. Voir Maurice Abiteboul, « *Venus and Adonis* : histoire d'une quête érotique », in Maurice Abiteboul, dir. *Lectures d'une oeuvre* : Venus and Adonis *de William Shakespeare*, Paris, Editions du Temps, 1998, 11-26.

criminel (« *Elle laisse tomber l'épée* », 1.2. 186). Bien plus, Anne, désormais subjuguée par le pouvoir irrésistible de celui qui a su venir à bout de toutes ses répugnances et à présent poussée dans ses ultimes retranchements, finit, de guerre lasse, et non sans une certaine coquetterie mêlée d'un plaisir inavoué –sinon inavouable –, par se rendre (quoique en y mettant les formes) à son vainqueur[7] :

Anne. Que ne puis-je connaître ton cœur !
Richard. Il est peint par ma langue.
A. Tous deux faux, je le crains.
R. Alors jamais homme ne fut vrai.
A. Allons, allons, rengainez votre épée.
R. Dites, alors, que la paix est faite.
A. Cela, tu le sauras plus tard.
R. Mais vivrai-je dans l'espérance ?
A. C'est, je pense, ce que fait tout homme.
R. Daignez porter cet anneau.
A. Prendre n'est pas donner. (1.2.196-206).

Le revirement d'Anne a été obtenu, certes, contre toute attente[8], mais aucun effort, il est vrai, n'a été ménagé en vue de la conquête par le duc opiniâtre qui, la victoire une fois acquise, est le premier surpris d'une réussite si complète, en dépit des nombreux handicaps qui paraissaient devoir être, pour lui, des obstacles insurmontables :

Parbleu ! Moi qui ai tué son mari et son père,
Je l'aborde quand son cœur est au pinacle de la haine,
Sa bouche pleine de malédictions, ses yeux baignés de larmes,
Le sanglant témoignage de ma haine auprès d'elle ;
J'ai Dieu, j'ai sa conscience, j'ai ces obstacles contre moi ;
Pas le moindre ami pour soutenir ma cause,
Hors le Diable tout simplement et des mines fallacieuses ;
Et pourtant je la conquiers ! Autant dire : l'univers contre rien. (1.2.230-238).

Le fait est que l'on peut trouver quelque incohérence dans le portrait d'une Lady Anne si promptement amenée à se contredire et, ainsi, à se déjuger. En réalité, même si l'on peut estimer, dans cette « scène de la séduction », que « psychologiquement, sa personnalité est peu convaincante »[9], on ne peut manquer, cependant, de remarquer aussi qu'elle est « généreuse et spontanée, passionnée et ardente, mais faible et changeante »[10].

---

7 M. M. Reese va même jusqu'à évoquer de troubles désirs : « Even the self-righteous Lady Anne is moved by flattery, if not, at an even deeper level, by the stirrings of desire. » Voir M. M. Reese, *The Cease of Majesty* (London : Edward Arnold, 1961), 214.

8 Ribner le qualifie d' « *incredible* ». Voir I. Ribner, *The English History Play in the Age of Shakespeare*, London, Methuen, 1965, 114.

9 Pierre Spriet, *in* Spriet et Grivelet, *Richard III*, Paris, Colin, 1970, 141.

10 *Ibid.*

En tout cas, quel que soit le caractère plutôt déroutant de cette peinture d'une figure féminine pour le moins versatile, le personnage de Lady Anne offre avec bonheur la représentation emblématique de l'humaine faiblesse, victime toujours désignée du Vice corrupteur. Antony Hammond porte ce jugement sans appel : « Nous avons vu qu'Anne succombe devant la cour pressante de Richard, en partie parce qu'il est attirant, mais elle n'aurait pas commis si facilement une si terrible erreur si elle-même n'avait, elle aussi, été corrompue.[11] » Peut-être faudrait-il y apporter un léger correctif, à savoir que la **nature** de Lady Anne n'est pas, semble-t-il, *a priori* corrompue, comme il l'affirme, mais bien plutôt qu'elle **subit** cette corruption que lui inflige Richard, tel le Vice de la moralité médiévale agressant Humanité, et qu'elle paraît ainsi se modifier au cours d'une métamorphose dégradante.[12]

Pour autant, la faiblesse de Lady Anne n'est pas sans conséquence puisqu'elle est suivie de cette forme de châtiment que sera pour elle sa vie auprès de Richard, perturbée, comme elle le rappelle, par des nuits sans sommeil : « Car jamais je n'ai goûté dans son lit, fût-ce une heure, / La rosée d'or du sommeil » (4.1.83-84). Il est certain que la jeune femme un peu coquette de l'acte I, sensible aux apparents témoignages d'amour et aux manifestations d'intérêt du séducteur, longtemps absente de la scène (depuis 1.2), reparaît à l'acte IV, mûrie par la souffrance, prête à expier ses erreurs passées – et notamment la coupable faiblesse qui la conduisit naguère à céder aux flatteries du vil tentateur : « Non ? Lorsque celui qui est aujourd'hui mon mari / Est venu à moi comme je suivais le corps de Henry, / Est venu les mains à peine lavées du sang / De l'ange qu'avait été mon premier époux… » (4.1.66-69).

Au moment où va se sceller son destin, Anne, devenue entre-temps duchesse de Gloucester, prend pleinement conscience du tragique de sa situation (*anagnorisis*). Elle est sur le point d'être couronnée reine, mais sait pertinemment qu'elle est en train de vivre ses derniers instants : « Sans doute se débarrassera-t-il bientôt de moi » (4.1.87). Mais nul regret, nulle crainte dans ce constat qui intervient après qu'elle a lancé contre elle-même les plus terribles imprécations : « O plût à Dieu que le cercle d'or / Qui doit ceindre mon front / Fût un fer rouge qui me brûlât jusqu'au cerveau ! / Puissé-je être ointe d'un venin mortel et mourir / Avant que les hommes aient le temps de dire : "Dieu sauve la Reine !" » (4.1.59-63)

Elle joint, avant de quitter la scène définitivement, ses lamentations à celles des autres femmes, Elizabeth et la duchesse d'York, toutes deux éplorées elles aussi du fait de l'usurpation de Richard : « *Elizabeth.* Adieu pauvre cœur ! J'ai pitié de tes peines / *Anne.* Je ne déplore pas moins les vôtres du fond de l'âme / *Duch.*[*A Anne*] Va rejoindre Richard et que de bons anges te gardent ! » (4.1.88-93).

---

11 Antony Hammond, (ed.), *op. cit.*,110 : « We saw that Anne succumbs to Richard's wooing partly because he is attractive, but she would not have fallen so readily into such a terrible mistake if she too had not been corrupt. »

12 Voir Bernard Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil* (New York and London : Columbia UP, 1958), 405 : « At the end Anne has made the same moral reversal that marked the career of Mankind and all his descendants : she has thrown over her alliance with virtue and united herself to evil. »

Le personnage d'Anne apparaît ainsi, – au-delà du rôle chorique conventionnel qu'il est censé jouer (fonction lyrique et voix entrant dans le concert des lamentations), au-delà aussi de la fonction emblématique (il peut se lire comme la représentation de l'Humaine Faiblesse, victime de la Tentation, dans la plus pure tradition de la Moralité médiévale) et symbolique (il participe, quoique les traits n'en soient à aucun moment forcés, du schéma classique qui illustre le diptyque crime et châtiment), fonctions que, d'une certaine manière, il remplit également, – comme une des figures féminines les mieux campées de la pièce. Les limites que lui impose son importance dramatique dans la pièce font que ce personnage n'est jamais assez développé pour accéder au statut d'héroïne ni même de protagoniste majeur, mais ses contours laissent entrevoir ce que sa fragilité et, partant, son côté pathétique, ce que son degré de conscience morale, par ailleurs, auraient pu le faire devenir si Richard n'avait à ce point occupé le devant de la scène et monopolisé l'intérêt du spectateur. Avec un Richard si souvent comparé à Macbeth, on peut estimer que Lady Anne aurait parfaitement pu, par exemple, devenir une anti-Lady Macbeth si sa fonction dramatique avait été d'un plus grand poids dans la pièce.

Gertrude ou le triomphe de la sensualité

Femme mûre, femme sensuelle – d'après ce que nous en savons si nous en croyons les griefs du spectre de son défunt mari et si nous en jugeons d'après le comportement de son fils à son égard – Gertrude, dans *Hamlet*, paraît représenter tout ce que la rêveuse et romanesque Ophélie n'est pas. A la douce et chaste Ophélie, en effet – incarnation de la pureté de l'amour et de l'innocence absolue –, qui évoque l'idéalisme courtois du Moyen Âge, s'oppose la peu farouche Gertrude, incarnation de la sensualité épanouie de la Renaissance. Femme réaliste, qui prend son parti des choses plutôt que de s'abandonner à de vains et stériles états d'âme, elle vit sa vie dans la ferveur de l'instant plutôt que dans la nostalgie d'un passé qu'elle semble s'être empressée de gommer. Sa situation, au début de la pièce, ne laisse planer aucun doute sur le statut de Gertrude, veuve depuis peu du roi Hamlet et remariée de fraîche date – avec un empressement éhonté selon Hamlet qui le lui reproche vivement – avec son beau-frère, le roi Claudius. Rappelons que le préjugé élisabéthain contre le remariage des veuves était fortement enraciné, pouvant donner lieu parfois à des formes d'expéditions punitives ou « charivaris » qui marquaient bien l'hostilité dont il était communément l'objet. Quant à Hamlet, il lui reproche de n'avoir pas pleuré son défunt époux un assez long temps : « Mort depuis deux mois à peine – que dis-je, même pas deux mois ! » (1.2.138). En outre, elle a épousé en secondes noces celui-là même que, si l'on se réfère aux textes religieux en vigueur au temps de Shakespeare – le *Livre de la prière en commun (Book of Common Prayer)* –, il lui était formellement interdit d'épouser : « Une femme n'a pas le droit d'épouser [...] le frère de son mari ». Pour Hamlet, ce remariage hâtif ne peut être imputé qu'à une sensualité débridée chez sa mère, étant le signe d'une luxure incestueuse : « O, quelle hâte criminelle de courir / Si ardemment aux draps incestueux ! » (1.2.156-157). Dans la fameuse « scène de l'alcôve », il lui rappellera encore : « Vous êtes la Reine, la femme du frère de votre époux ! » (3.4.16). En fait, pire encore, Gertrude n'a pas seulement commis un inceste en épousant Claudius : elle était déjà infidèle au roi Hamlet de son vivant – et donc, femme adultère. Le spectre, à cet égard, est on ne peut plus explicite : « Oui, cette bête incestueuse, adultère [Claudius] / [...] a gagné / A sa lubricité honteuse les désirs / De ma reine qui affectait tant de vertu ! » (1.5.42-46). Il ressort de tout cela que le portrait de la reine Gertrude en pécheresse laisse apparaître un personnage sans grande

volonté, sans doute faible (« Faiblesse, ton nom est femme ! », 1.2.146), d'une grande sensualité et d'une moralité incertaine, qu'il évoque une femme que ne semblent pas étouffer les remords, ni les regrets, mais nullement vouée au mal, une femme pervertie plutôt que perverse.

Cléopâtre ou la volupté transcendée par l'amour

Cléopâtre, dans *Antoine et Cléopâtre*, est un des personnages féminins les plus riches, les plus fouillés et sans doute les plus attachants dans le théâtre de Shakespeare. A la fois frivole et amoureuse fervente, elle offre l'image de la féminité dans toute sa diversité et toute sa complexité. Dès le début de la pièce, elle est qualifiée par Philon – partisan d'Antoine, il est vrai, et donc partial – de « prostituée » (1.1.14) dont la « luxurieuse ardeur » (1.1.10) n'a pu inspirer qu'un « veule amour » au vaillant général (1.1.1). Pourtant Cléopâtre, avec peut-être un brin de coquetterie, interroge ce dernier : « Si c'est véritable amour, dites-moi, jusqu'où va-t-il ? [...] / Je veux poser la borne où l'amour pour moi s'arrête » (1.1.14-16). Il est clair qu'Antoine, en vérité, a subi la fascination et le charme qu'exerce sur lui la séductrice. Il a, à l'évidence, connu les délices du plaisir sans bornes qu'a su lui prodiguer la nonchalante et voluptueuse reine.

Mais Cléopâtre n'est pas que la femme sensuelle qui a subjugué Antoine grâce à ses talents érotiques. Elle est aussi l'ardente amante, profondément amoureuse de l'incomparable Antoine à qui elle voue une admiration quasi idolâtre et qu'elle évoque ainsi à la fin de la pièce : « Crois-tu qu'il fut jamais, ou qu'il puisse être, un homme / Tel que celui-là dont j'ai rêvé ? » (5.2.93-94). Elle partage avec lui, sans aucun doute, la même attirance sensuelle mais elle éprouve en même temps tous les émois que l'amour fervent peut inspirer. Par exemple, devant le départ imminent d'Antoine pour Rome, elle donne libre cours à son dépit et évoque un passé récent qui les plongeait tous deux dans un bonheur ineffable : « L'éternité était dans nos yeux, sur nos lèvres » (1.3.35). C'est avec nostalgie aussi qu'elle évoque le souvenir de certains jours passés à des jeux de l'amour : « En riant je l'ai mis hors de lui, et ce même soir-là, / En riant je l'ai radouci » (2.5.44-45).

Plus tard, dans la scène où un messager lui rapporte des nouvelles de Rome et lui apprend le mariage d'Antoine avec Octavie (2.5), elle passe par tous les états que peuvent provoquer les peines d'amour : de l'anxiété et de l'impatience à l'exaltation et la fureur sans bornes, elle tombe de la surexcitation au chagrin qui l'accable, prononçant les paroles les plus simples et les plus émouvantes : « Plains-moi, Charmian, / Mais ne me parle pas. Conduis-moi dans ma chambre » (2.5.118-119). Jalouse d'Octavie, Cléopâtre se fait décrire la nouvelle épouse d'Antoine par le messager, attendant de ses réponses des raisons d'espérer et, d'après son rapport, elle conclut, plutôt rassurée mais en s'exagérant sans doute les défauts de sa rivale : « Le plus souvent, aussi, les femmes ainsi faites sont un peu sottes » (3.3.31).

Au cours des scènes suivantes est livrée la grande bataille d'Actium qui voit la défaite honteuse d'Antoine. Se croyant trahi par Cléopâtre, il entre contre elle dans une telle fureur qu'elle imagine, par ruse, et pour tenter de l'apitoyer, de se faire passer pour morte : « Dis-lui que ma dernière parole, ce fut : ''Antoine'' » (4.13.8). Mais Antoine, accablé par cette nouvelle, se donne la mort, provoquant le désespoir de Cléopâtre, qui exprime ainsi sa douleur : « A tous mes baisers ranime-toi. Si mes lèvres avaient ce pouvoir, / Je voudrais les user ainsi ! » (4.15.39-40). Après la mort d'Antoine, elle est, selon la loi du cœur, sa veuve inconsolable : « J'ai rêvé qu'il était un empereur Antoine. / Ah, me rendormir du même

sommeil, que je puisse voir encore / Un autre tel que lui ! » (5.2.76-78). Et, au moment de subir la morsure mortelle de l'aspic qui doit la délivrer de ses souffrances, elle s'écrie : « Mon époux, je viens ! / A ce nom maintenant, que mon courage me donne titre ! » (5.2.281-282).

Cléopâtre est bien la séductrice voluptueuse dont la légende a laissé l'image mais qui peut dire que, dans la pièce de Shakespeare, elle n'est pas aussi le symbole même de l'amour fou, l'incarnation même de la féminité, non pas idéalisée mais transcendée par le triomphe de l'amour ?

5. Les femmes dominatrices

Lady Macbeth ou la volonté de puissance

S'il existe dans le théâtre de Shakespeare une héroïne dotée d'une volonté et d'une ambition démesurées – voire contre nature – c'est bien Lady Macbeth, dans *Macbeth*, qui est la plus apte à en faire la démonstration. C'est bien elle, en effet, qui, dès les premières scènes, incite son époux à se dépasser, à rechercher au fond de lui cette énergie qui lui permettrait, en se débarrassant du bon roi Duncan, d'accéder à la couronne et c'est ainsi qu'elle l'exhorte à plus de volonté, à plus de dureté : « Tu voudrais être grand, / Tu as de l'ambition, mais non point / La malice qui la doit seconder » (1.5.18-20). Elle regrette amèrement chez son époux velléitaire la bonté naturelle qui est cause de son inhibition et de sa répugnance à passer à l'acte : « Mais je crains ta nature. / Elle est trop pleine du lait de la tendresse humaine / Pour saisir le chemin le plus court » (1.5.16-18). Sa force de caractère est telle – et son affirmation des vertus viriles est telle – qu'elle n'hésite pas, dans une invocation contre nature des plus terrifiantes – renonçant ainsi délibérément à toute marque, à tout signe de féminité –, à conclure en quelque sorte un pacte avec le Diable pour être en mesure de conquérir le pouvoir :

> Accourez, esprits,
> Qui veillez sur les pensées des morts ! Enlevez-moi mon sexe,
> Et, du crâne à l'orteil, remplissez-moi, faites-moi déborder
> De la plus atroce cruauté ! Epaississez mon sang !
> Fermez en moi tout accès, tout passage à la pitié !
> Qu'aucun retour compatissant de la nature
> N'ébranle ma volonté farouche, et ne se dresse
> Entre elle et l'exécution ! Venez à mes seins de femme
> Prendre mon lait comme fiel ! (1.5.40-48)

C'est elle qui décide de prendre les choses en mains et de mettre en œuvre le processus qui doit conduire à l'assassinat du roi. Elle rassure son trop craintif époux : « Et vous devez laisser / A mes arrangements la grande affaire de la nuit / Qui à toutes nos nuits et nos jours à venir / Donnera suprême pouvoir et suprématie » (1.5.65-68). Esprit d'initiative, esprit de décision, esprit d'entreprise : Lady Macbeth résume à elle seule toutes les qualités ou attributs traditionnellement reconnus à l'homme. Loin, en fait, désormais de toute féminité, Lady Macbeth, assumant les signes présumés de la virilité, se déclare dépourvue de toute pitié et prête à tout acte de cruauté – voire de barbarie – qui lui permettrait d'accomplir sans

faiblir la tâche qu'elle s'est assignée, la conquête du pouvoir. Dans une évocation, à la limite du supportable tant est odieuse la simple suggestion de massacrer un innocent, elle offre l'image d'une Furie déchaînée, acharnée, dans sa rage de vaincre à tout prix, à détruire ce qui chez la femme est le plus souvent considéré comme le plus sacré, le sentiment maternel :

> J'ai donné le sein, je sais le tendre amour
> Que l'on éprouve pour l'enfant qui vous tête
> Mais tandis qu'il souriait à mon visage, j'aurais
> Arraché du mamelon ses molles gencives pour
> Broyer sa cervelle, si je m'étais liée d'un serment
> Aussi fort que celui qui te lie (1.7.54-59)

Il est vrai qu'en se substituant à son époux dans la décision et l'initiative, Lady Macbeth prend sur elle et, outrepassant ce que lui permettait sa nature de femme pour assumer – du moins au départ de l'action – les responsabilités qui incombaient à Macbeth lui-même et non à elle, elle force ainsi son talent et en paiera plus tard le prix cher : crises de somnambulisme, perte du sommeil, angoisse et remords, folie et suicide. La nature, reprenant ses droits, se vengera de l'insulte qui lui est faite au moment où Lady Macbeth décide de renoncer à sa féminité pour revêtir les habits de la virilité. A la fin de la pièce, elle est totalement dépouillée de sa défroque d'homme : la reine est nue.

Volumnia ou l'exaltation des vertus martiales

En contraste absolu avec Virgilia, Volumnia, dans *Coriolan*, symbolise également les vertus martiales que Lady Macbeth a poussées à l'extrême. Dès les premières scènes, elle s'enorgueillit d'avoir élevé son fils, Coriolan, de manière virile : « Je me plus à lui faire rechercher le danger là où il risquait de trouver le renom. A une guerre cruelle je n'hésitai pas à l'envoyer ; il en revint, le front ceint de chêne » (1.2.11-13). Elle va plus loin – mais peut-être se vante-t-elle – quand elle dit à Virgilia, sa bru, pour tenter de lui insuffler courage et volonté : « Si j'avais douze fils, également aimés, [...] j'aimerais mieux en voir onze mourir noblement pour leur pays, qu'un seul se gorger d'une voluptueuse inaction » (1.2.21-23). Evoquant les combats glorieux de son fils, elle proclame avec fierté : « Le sang sied mieux à un homme / Que l'or à ses trophées » (1.3.37-38). Ses évocations sont d'ailleurs d'un réalisme cru : « Il écrasera sous son genou la tête d'Aufidius / Et lui marchera sur le cou » (1.3.44-45). Et quand il est question de son petit-fils, elle souligne fièrement qu'il a « tout à fait l'humeur de son père » (1.3.63) et qu'il a, pareillement, l'esprit belliqueux : « Il aime mieux voir des épées et entendre un tambour que d'écouter son maître d'école » (1.3.53-54). Lorsque son fils revient de guerre, elle ne peut s'empêcher de triompher : « Oh, il est blessé, j'en rends grâces aux dieux ! [...] C'est la troisième fois qu'il revient de la guerre avec la couronne de chêne » (2.1.108-112). Et pour mieux souligner sa vaillance et ses hauts faits d'armes, elle rappelle : « Avant cette dernière campagne, il avait sur lui vingt-cinq blessures ! » (2.1.139). Toute la fierté et tout l'enthousiasme que lui inspire son fils peuvent se résumer en ces quelques vers : « Devant lui, une rumeur de gloire, derrière lui, un sillage de larmes / La Mort, ce noir esprit, réside en son bras fort. / Il l'élève, le tend, l'abat : un homme est mort » (2.1.144-146).

C'est pourtant cette Volumnia, si fière et si sensible aux exploits glorieux de son fils, qui va conseiller à ce dernier d'agir avec prudence et de cultiver l'art de la ruse et le sens du compromis. Aussi l'encourage-t-elle : « Pourquoi serait-il pire / D'unir ruse et honneur en temps de paix ? » (3.2.49-50) et lui enjoint-elle de traiter avec la plèbe : « Je t'en prie / Va et soumets-toi ! » (3.2.90). Elle conclut son discours par ces fortes paroles, pleines de sagesse cependant : « Ta vaillance vient de moi, tu l'as sucée avec mon lait / Mais ton orgueil n'est qu'à toi seul » (3.2.129-130). Elle s'est toutefois montrée assez convaincante pour faire céder Coriolan qui se rend à ses raisons. Plus tard, elle donne libre cours à sa fureur quand, s'adressant à Sicinius et Brutus, elle les apostrophe ainsi : « Que les fléaux accumulés des Dieux / Payent votre zèle ! » (4.2.11-12). Et c'est encore avec une force de persuasion et une détermination peu communes que, lors de sa dernière apparition en scène, elle parvient à convaincre Coriolan de renoncer à prendre les armes contre Rome, dût-il de ce fait courir, comme il le dit, « un péril mortel » : « Ce n'est pas sans danger que sur [votre fils] vous avez prévalu, / Ce n'est pas sans un risque mortel » (5.3.187-188). Volumnia n'hésite pas en dernier recours et avec un acharnement remarquable – ayant employé tous les arguments possibles –, à menacer son fils des foudres du ciel s'il ne répond pas favorablement à sa juste requête : « Tu manques à l'honneur, et les Dieux te puniront / De m'avoir refusé l'obéissance / Qui est due à une mère » (5.3.166-168).

Telle est Volumnia, l'une des héroïnes les plus pugnaces du théâtre shakespearien, aussi déterminée, assurément, que Lady Macbeth mais, contrairement à cette dernière, soucieuse d'œuvrer pour le bien public et non pas tournée vers un objectif mesquinement individualiste.

Conclusion : l'Eve éternelle selon Shakespeare

Les personnages féminins dans le théâtre de Shakespeare sont, rappelons-le, d'une grande diversité, et présentent un large éventail qui va de l'innocente et naïve ingénue, docilement soumise à l'autorité paternelle, à la femme mûre – voire à la matrone –, déterminée ou même dominatrice, en passant par toute la variété des « jeunes filles en fleur », tantôt fraîches et spontanées et tantôt espiègles et coquines, les unes douces et tendres, les autres rebelles et indociles, certaines enjouées et sémillantes, d'autres coléreuses et violentes, parfois faibles et crédules, parfois au contraire rusées ou habiles ou manipulatrices, souvent loyales, fidèles et dévouées, mais aussi, bien des fois, sournoises, perfides et déloyales, certaines pudiques ou prudes, d'autres sensuelles et coquettes, les unes insouciantes et les autres strictes et intransigeantes.

Mais la galerie de portraits qui offre à nos regards ces épouses ou amantes, délaissées ou jalouses, autoritaires ou faibles, rebelles ou tendres, n'est pas moins riche – ni moins évocatrice. La sensualité, le charme ou la tendresse des unes, l'esprit combatif, revendicatif ou contestataire des autres, mettent en relief, de manières variées, la féminité ou le féminisme (avant la lettre) de ces personnages, soulignant avec force que les femmes, dans leur grande diversité, présentent les différents visages de l'Eve éternelle selon Shakespeare.

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon

ENTRE SEXE FAIBLE ET FORCE DRAMATIQUE : QUELQUES ASPECTS DE LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME DANS L'UNIVERS DRAMATIQUE SHAKESPEARIEN

Même si dans le théâtre shakespearien, et plus largement dans le théâtre de la Renaissance anglaise, le nombre de rôles féminins est très largement inférieur à celui des rôles masculins – environ cent quarante personnages féminins pour un total de neuf cents rôles dans le corpus dramatique shakespearien –, même si les femmes, comme les enfants d'ailleurs, n'ont pas souvent les rôles principaux, même si la femme est fréquemment associée à une représentation négative, Shakespeare n'a toutefois pas relégué la femme au rang de personnage secondaire ou utilitaire uniquement et ne l'a pas enfermée dans une typologie la réduisant à un simple rôle fonctionnel. Sans parler de prise de position franchement féministe, le dramaturge utilise les « faiblesses » de la femme pour mettre en relief celles de l'homme – et plus précisément de l'Homme – et il donne au « sexe faible » une force dramatique et une profondeur humaine qui confèrent à certaines femmes le statut de véritables héroïnes.

La représentation du sexe faible ou la femme et ses faiblesses

Dans la société élisabéthaine et jacobéenne, forte de son héritage médiéval[1], dans une Angleterre puritaine, la conception de la femme est influencée par la division paulienne selon laquelle Adam représente l'esprit et Eve la chair. L'image de la femme est donc en relation directe avec le péché originel et elle est donc plutôt négative. Le dramaturge, Shakespeare comme ses contemporains, est donc influencé par cette interprétation du mythe d'Adam et Eve, véhiculée par les Pères de l'Eglise, et ses pièces reflètent les conventions sociales de son époque – pour mieux les critiquer parfois.

Ainsi, dans le théâtre shakespearien, de nombreuses pièces ont pour titre un nom masculin. C'est le cas des pièces historiques avec la série des Henry et Richard notamment et de nombreuses tragédies. Lorsqu'un nom féminin apparaît dans un titre, il est accompagné de celui du héros éponyme et la pièce met en scène une passion tragique bien plus qu'une véritable héroïne, comme dans *Roméo et Juliette* (1595) et *Antoine et Cléopâtre* (1607), respectivement la première et la dernière des grandes tragédies shakespeariennes. Même si ici la femme est « incarnation de l'éternel féminin, héroïne d'une histoire d'amour fou »[2] et même si « elle s'élève par sa faiblesse même jusqu'à une sublimité inattendue »[3], c'est bien sa faiblesse (concupiscence, ruse, érotisme, lâcheté) qui

1 Voir à ce sujet le premier chapitre intitulé « L'héritage médiéval des Elisabéthains et des Jacobéens » de l'ouvrage de Maurice Abiteboul, *Le Monde de Shakespeare* (Nantes : Editions du temps, 2005) 23-54.

2 Henri Suhamy, *Shakespeare* (Paris : Editions de Fallois, 1996) 153.

3 *Idem.*

est – en partie et en apparence uniquement – l'instrument de la chute du héros. Juliette et Cléopâtre « ressuscitent », non sans avoir auparavant provoqué la mort de leurs amants. Cette résurrection de la femme par qui la tragédie arrive représente la résurrection de l'Eve du péché originel, une Eve qui ici se donnera la mort et rejoindra ainsi son amant dans un paradis païen. Une autre pièce, contenant également dans son titre le nom d'une femme, met en scène cette « faiblesse » féminine qui prend ici les traits de Cressida dans *Troïlus et Cressida* (1602). Ici, la sensualité et l'infidélité de Cressida seront responsables de la chute du héros. Pour compléter cette représentation plutôt négative de la femme, les héros de Homère sont privés de leur noblesse épique, et l'homme et la femme reflètent cette vision de la nature humaine plutôt pessimiste que le dramaturge met en scène dans cette pièce. Dans ces trois histoires d'amour qui représentent la chute du héros, la femme semble avoir une part de responsabilité, une responsabilité liée à ses faiblesses et renvoyant à cette interprétation du mythe d'Adam et Eve où la femme apparaît comme la tentatrice responsable de la faute aux conséquences tragiques.

Parmi les tentatrices shakespeariennes, l'une d'entre elles offre une double représentation de cette faiblesse : il s'agit de Lady Macbeth dans *Macbeth* (1606). Double dans la mesure où, dans un premier temps, Lady Macbeth illustre l'incapacité de résister aux passions et pousse son mari au régicide, et où, dans un deuxième temps, elle perd subitement cette « force » – bestiale certes – qui la caractérisait. Ainsi en début de pièce, elle est déterminée à être une scélérate, à l'instar de Richard III[4], et exprime toute sa détermination dans la tirade suivante :

> [...] J'ai nourri et je sais
> Comme il est doux d'aimer le petit qui me tète :
> Eh bien, au moment où il souriait à ma face, j'aurais
> Arraché le bout de mon sein de ses gencives sans os,
> Et lui aurais fait jaillir la cervelle si je l'avais juré
> Comme vous avez juré ceci. (1.7.54-9)[5]

Cette image de la cruauté poussée à l'extrême sert l'atmosphère passionnelle dans laquelle évolue le couple, sous l'impulsion, la pulsion, de la femme. La négation de la maternité, de la procréation et la disposition au meurtre illustrent parfaitement le parcours tragique balisée par Lady Macbeth, à savoir l'élimination du roi Duncan, de sa descendance et des héritiers de la couronne plus directs que Macbeth. L'image utilisée par Lady Macbeth, l'Eve tentatrice, représente la victoire de la chair (le sein) sur l'esprit (la cervelle). Cette cruauté qui caractérise Lady Macbeth pousse le couple (union de la chair et de l'esprit) au meurtre et plonge le royaume dans le chaos. Conformément à la correspondance microcosme-

---

4 « I am determined to prove a villain », *Richard III* (1.1.30). Les citations en anglais sont tirées de *William Shakespeare, The Complete Works* (OUP, 1988).

5 « [...] I have given suck and know / How tender 'tis to love the babe that milks me. / I would, while it was smiling in my face, / Have plucked my nipple from his boneless gums / And dashed the brains out, had I sworn / As you have done to this." Les citations en français sont extraites de *Shakespeare, Oeuvres complètes* (Editions Gallimard, 1959).

macrocosme chère aux Elisabéthains, le dérèglement qu'elle a causé se retrouve dans l'âme de Lady Macbeth, frappée de crise de somnambulisme, de folie (acte 5 .1) qui se matérialise par la vision d'une tache de sang indélébile sur ses mains. Cette tache matérialise la faute, la faille, qui chasse définitivement l'Eve tentatrice et son Adam du Paradis. L'enfer est proche pour le couple criminel et Lady Macbeth a déjà franchi le pas, comme l'indique son état : « L'enfer est sombre ! »[6], s'exclame-t-elle en plein tourment et le médecin précise : « Elle a plutôt besoin du prêtre que du médecin »[7]. Quant à Macbeth, ce « chien d'enfer »[8], il est résolu à combattre « jusqu'à ce que la chair soit hachée de [s]es os. »[9] Cette détermination n'est pas sans rappeler celle affichée par Lady Macbeth afin de convaincre son mari d'agir juste avant le meurtre de Duncan (1.4.54-9). Cette notion de rupture (exprimée par les verbes *pluck, dash out, hacked*) représente la cassure entre l'âme et l'esprit, l'esprit et la chair, Adam et Eve, mais aussi l'union de Macbeth et Lady Macbeth dans le péché. La pièce prend alors une dimension allégorique de lutte du Bien (les opposants au couple criminel) contre le Mal (le couple infernal). Lady Macbeth meurt et Macbeth est tué par Macduff. Leur élimination permet un retour à l'ordre, un ordre initialement rompu par Lady Mady, figure de l'Eve tentatrice.

Dans le théâtre shakespearien, celle qui représente peut-être de la façon la plus significative cette faiblesse de la chair est Gertrude, la mère de Hamlet. Elle se remarie quelques jours seulement après la mort de son mari, et, de plus, avec le frère de celui-ci (qui est en fait son meurtrier). Pour Hamlet, sa mère devient pire qu'une « bête sans esprit » (1.2.150) et la femme synonyme de faiblesse : « Faiblesse, tu es femme ! » (1.2.146). Faiblesse de la chair, mais aussi faiblesse de l'âme avec Ophélie qui devient folle et se suicide.

A travers ces quelques portraits de femmes, il apparaît que le théâtre shakespearien reflète la vision d'une société élisabéthaine patriarcale et les conventions sociales de l'époque, influencées par les mythes et croyances hérités du Moyen Age, parmi lesquels l'image de l'Eve tentatrice. Cet aspect de la femme est exploité par le dramaturge qui met en scène les failles, les faiblesses, les fractures et les moments de chaos qu'elles engendrent. Toutefois, il ne se contente pas d'exposer et d'exploiter cette image négative et réductrice de la femme et il offre aux spectateurs d'autres facettes qui mettent en relief la complexité de la nature humaine, mais sa richesse et sa beauté aussi, par l'intermédiaire de la femme notamment.

De Eva à Maria ou de l'Eva-Maria à l'*Ave Maria* : la réversibilité d'un archétype féminin

Le nom « Eve » est réversible. Cette réversibilité reflète le fait que si Eve, *Eva* en latin, est responsable du péché originel, de la souffrance humaine, elle contient aussi son salut, *ave* en latin, et elle a pour figure symétrique la Vierge Marie. Ainsi, le théâtre

6 « Hell is murky.» (5.1.34).

7 « More needs she the divine than the physician. » (5.2.71).

8 Macduff : « Turn, hell-hound, turn. » (5.10.3).

9 « I'll fight till from my bones my flesh be hacked. » (5.3.33).

shakespearien met en scène des femmes auréolées de vertus qui glorifient la nature humaine ou qui, grâce à leurs qualités, prennent une dimension quasi divine.

C'est le cas de Jeanne d'Arc dans la première partie de *Henry VI* (1592), tout au moins au début de la pièce avant que le chauvinisme élisabéthain ne la présente comme une sorcière et dénature la grandeur qu'elle incarne pour les Français. Jeanne la Pucelle, figure de la vierge combattante, est investie d'une mission divine :

> Il a plu au ciel et à Notre-Dame-de-Grâce
> D'illuminer ma misérable condition.
> Un jour que je gardais mes tendres agneaux,
> Exposant mes joues à la brûlante chaleur du
> [soleil,
> La mère de Dieu daigna m'apparaître,
> Et, dans une vision pleine de majesté,
> M'enjoignit de quitter ma basse condition
> Et d'affranchir mon pays de ses calamités.
> Elle me promit son aide et m'assura le succès ;
> Elle se révéla dans toute sa gloire ;
> Jusque-là, j'étais noire et basanée ;
> Les rayons splendides qu'elle a répandus sur
> [moi
> M'ont parée de cette beauté que vous me voyez.[10]

Avant de recevoir sa vocation, Jeanne était bergère. L'image de la gardienne d'un troupeau d'agneaux prend ici toute sa signification symbolique biblique qui fait de Jeanne celle qui défend et conduit son peuple. Mais, l'agneau est aussi la victime sacrificielle et Jeanne, accusée de sorcellerie – endossant ici la perception négative de l'archétype féminin –, d'hérésie, sera brûlée. Elle doit souffrir le martyre pour sauver son peuple et devient le symbole de la souffrance, le guide spirituel, la mère spirituelle, inspirée directement par la Mère de Dieu, *Theotokos* et, comme elle, toujours vierge, à savoir *aeiparthenos*. Ainsi, après son combat victorieux contre Charles, Jeanne la Pucelle précise : « La mère du Christ m'assiste ; sans elle, je serais trop faible. »[11].

Au même moment, à savoir vers 1592, celle qui, sur la scène shakespearienne, représente peut-être le mieux cette souffrance que subit la femme – souffrance qui l'élève au rang de martyre et d'instrument de la Rédemption –, est Lavinia dans *Titus Andronicus* (1592). En effet, fille du général romain Titus, Lavinia sert d'instrument de vengeance à

---

10 « Heaven and our Lady gracious hath it pleased / To shine on my contemptible estate. / Lo, whilst I waited on my tender lambs, / And to sun's parching heat displayed my cheeks, / God's mother designed to appear to me, / And in a vision, full of majesty, / Willed me to leave my base vocation / And free my country from calamity. / Her aid she promised, and assured success. / In complete glory she revealed herself – / And whereas I was black and swat before, With those clear rays which she infused on me / That beauty am I blessed with, which you may see. » (1.3.53-65).

11 « Christ's mother helps me, else I were too weak. » (1.3.85).

Tamora, reine des Goths, faite prisonnière par Titus et dont le fils aîné est sacrifié de façon cruelle (dépecé et brûlé) sur l'ordre du général. Lavinia, quant à elle, est violée, a les mains et la langue coupées par Chiron et Démétrius, les deux autres fils de Tamora. Enfin, elle est tuée par son propre père qui veut ainsi lui éviter de survivre à un tel déshonneur et qui tue ensuite Tamora. Si Tamora symbolise la chair (l'Eve tentatrice) – elle mangera, à son insu certes, la chair de sa chair, à savoir ses fils meurtriers, préparés en pâté par Titus –, Lavinia, de par sa souffrance et le thème de la douleur auquel elle est associée, évoque plutôt Marie. Ta*mora* représente la mort, le côté sombre (de par son alliance avec Aaron le Maure) et la barbarie (associée aux Goths) alors que La*vinia* et le sang de ses blessures (la vigne et le vin), si l'on considère la symbolique religieuse, rappelle Marie, le Christ et, le sang de la Nouvelle Alliance – Lavinia, femme d'Enée, évoquant aussi un mythe fondateur.

Ainsi, la présentation et la représentation de ces personnages féminins leur confèrent des caractéristiques qui les relient au divin. C'est également le cas de Héro dans *Beaucoup de bruit pour rien* (1598). En début de pièce, Claudio l'idéalise et la met sur un piédestal : « Elle est à mes yeux la plus charmante femme que j'aie jamais vue. »[12] Mais, ses yeux ne savent pas déjouer le complot qui fait de Héro une femme déloyale, « l'Héro de tout le monde »[13]. Claudio qui, en début de pièce, n'avait d'yeux que pour Héro et dont le plus cher désir était de l'épouser, la répudie devant l'autel. Il remet en cause sa virginité et, de Pureté, Héro devient Luxure :

> A bas les semblants ! Je veux les dénoncer :
> Vous me semblez telle que Diane dans sa sphère,
> Aussi chaste qu'un bouton de fleur non épanoui
> [encore ;
> Mais vous avez plus de fureurs dans votre sang
> Que Vénus ou que ces bêtes repues
> Que met en rut une sensualité sauvage.[14]

De Diane, déesse de la virginité, elle devient Vénus, déesse de l'amour, amour physique exprimant la perversion sexuelle. Ce renversement de situation sert le thème des apparences (*seeming, seem*) et plus précisément des fausses apparences, cher au théâtre élisabéthain, à la tragédie notamment. Avec cette dégradation du statut de la femme, la pièce prend en effet des accents tragiques, notamment avec l'annonce de la mort de Héro. Mais, il s'agit d'une nouvelle variation sur ce thème de l'apparence qui permet de rétablir l'ordre et de réhabiliter Héro. Claudio, croyant Héro morte se repent et va couvrir sa tombe d'une épitaphe :

> Frappée à mort par des langues calomnieuses
> Fut Héro qui gît ici.

12 « In mine eye she is the sweetest lady that ever I looked on. » (1.1.177).

13 « [...] evey man's Hero. » (3.2.96).

14 « Out on thee, seeming ! I will write against it. / Youn seem to me as Dian in her orb, / As chaste as is the bud ere it be blown. / But you are more intemperate in your blood / Than Venus or those pampered animals / That rage in savage sensuality. » (4.1.56-61).

En récompense de ses douleurs, la mort
Lui donne un renom immortel.
Ainsi la vie, qui mourut de honte,
Vit de gloire dans la mort.[15]

La structure en chiasme exprime l'inversion vie-mort, honte-gloire et le passage de Eve à Marie – rappelant l'opposition sur le mode païen Diane-Vénus. La structure oxymoronique, quant à elle, opère la fusion vie-mort et confère à Héro l'immortalité. L'hymne solennel, qui suit l'épitaphe et dans lequel Héro devient une vierge-chevalière (*virgin knight*, 5.3.13), marque le passage de l'Eva-Maria à l'*Ave Maria* : Héro n'est plus la « femme de tout le monde » mais « Toute Femme », la représentation de Marie qui permet le salut de Tout Homme. La calomnie dont elle est victime, l'appellation de « vierge-chevalière » ne sont pas sans évoquer Jeanne d'Arc, autre personnage féminin précédemment mentionné, et qui illustre aussi cette réversibilité d'un archétype féminin.

L'héroïne shakespearienne : l'être parfait

Le théâtre reflétant les conventions de l'époque, le personnage féminin peut difficilement échapper à l'emprise et à la domination masculines qui réduisent son champ et son pouvoir d'action. Certaines femmes sont divinisées, mises sur un piédestal mais il leur est difficile de se libérer, de s'accomplir sans que cet accomplissement devienne, conventions sociales obligent, une marque de leur manque de vertu ou l'expression d'un défaut quelconque. L'habileté et l'originalité de Shakespeare résident dans le fait qu'il a su donner à certains de ses personnages féminins la possibilité de s'affirmer et de s'accomplir pleinement, grâce à des procédés dramatiques où la femme, à la fois actrice et metteur en scène, devient une femme, non plus idéalisée, mais idéale.

Si Héro, idéalisée, répudiée et divinisée est enfermée dans les images féminines façonnées par l'homme, Béatrice, sa cousine, a du mal à ne pas subir les conventions sociales. Même si elle s'affirme en tant que femme libérée et s'oppose aux hommes, elle regrette de ne pas en être un afin de pouvoir venger sa cousine et réparer l'humiliation subie par le sexe féminin : « [...] si j'étais un homme »[16]. Elle finira même par épouser Bénédict, acceptant le mariage et suivant le modèle de la conventionnelle Héro dont elle raillait la soumission en début de pièce. Ainsi, Béatrice, sous ses airs de féministe convaincue et endurcie, entre dans le moule et se plie aux conventions sociales, acceptant le mariage et son statut d'épouse. Même si son discours est incisif, elle ne fait pas avancer l'intrigue, subit les événements et, finalement, fait « beaucoup de bruit pour rien ».

Il faut donc chercher la véritable héroïne shakespearienne dans une autre pièce et il semble que *Le Marchand de Venise* place au cœur de l'intrigue (des intrigues) un personnage féminin qui, du début à la fin, influe sur l'action et les autres personnages. Il

15 « Done to death by slanderous tongues / Was the Hero that here lies. / Death in guerdon of her wrongs / Gives her fame which never dies. / So the life that died with shame / Lives in death with glorious fame. » (5.3.3-8)

16 « that I were a man » (4.1.304 ; 307).

s'agit de Portia, riche héritière, qui, à la différence de Béatrice, ne rejette pas les conventions, ni les hommes. Elle a l'habileté de s'en détacher suffisamment afin de pouvoir s'accomplir totalement. Si *Beaucoup de bruit pour rien* finit par un (des) mariage(s), *Le Marchand de Venise* débute par l'intrigue qui s'articule autour du mariage de Portia. Suivant le testament de son père, elle doit prendre pour époux celui qui réussira l'épreuve des coffrets, à savoir celui qui choisira le coffret contenant le consentement. Les prétendants ont le choix entre trois coffrets : un en or, un en argent et un en plomb, ce dernier étant le bon. Afin de ne pas perdre le prétendant qu'elle aime, Bassanio en l'occurrence, elle va influencer son choix par l'intermédiaire d'une chanson (que nous citons en anglais pour les besoins de notre démonstration) :

> Tell me where is fancy bred,
> Or in the heart, or in the head ?
> How begot, how nourished ?
> Reply, reply.
> It is engendered in the eyes,
> With gazing fed; and fancy dies
> In the cradle where it lies.
> Let us all ring fancy's knell.
> I'll begin it : ding, dong bell.
> Ding, dong, bell.[17]

On remarque que les trois premiers vers de la chanson se terminent par le son [ed] et les trois derniers par le son [el]. Ces sons, qui se suivent et fusionnent – le chœur chantant le refrain en contrepoint –, créent un système d'échos au sein duquel ils s'assemblent et forment le son [led]. Ce phénomène est condensé et amplifié par la répétition de « Ding, dong bell » où les sons [el] et [d] s'enchaînent et se mêlent. De cette fusion sonore naît le mot *lead*, qui signifie « plomb », à savoir la matière du coffret que Bassanio doit choisir pour surmonter l'épreuve et obtenir ainsi le droit d'épouser Portia. La jeune femme prend donc une part active à la réalisation de son mariage, elle qui ne devait que subir passivement l'épreuve imposée par le testament de son père. Mais, non contente de sauver son amour, elle va sauver l'amitié qui unit Bassanio à Antonio au sein d'une autre intrigue. Antonio, riche marchand vénitien, mais dont la fortune est sur ses bateaux en mer, décide d'emprunter de l'argent à Shylock, usurier juif, afin que Bassanio puisse aller faire sa cour à Portia. Shylock accepte à la condition que, si Antonio ne paye pas sa dette, il pourra, contre remboursement, lui prélever une livre de chair. La dette arrivant à échéance et la fortune d'Antonio n'étant toujours pas entrée au port, Shylock exige le respect des termes de son contrat, à savoir le prélèvement d'une livre de la chair de son débiteur. Alors que la tension tragique atteint son paroxysme dans cette scène, Portia, déguisée en avocat, la

17 « Dis-moi où siège l'amour : / Dans le coeur, ou dans la tête ? / Comment naît-il et se nourrit-il ? / Réponds, réponds. / Il est engendré dans les yeux, / Se nourrit de regards, et meurt / Dans le berceau où il repose. / Sonnons tous le glas de l'amour. / J'entonne. Ding, dong, vole ! / [*Tous*] Ding, dong, vole ! » (3.2.63-72).

désamorce en retournant habilement le procès en faveur d'Antonio. Ainsi, tout au long de la pièce, dans l'intrigue des coffrets comme dans celle de la livre de chair, Portia fait évoluer l'action jusqu'au dénouement. Elle se joue même de Bassanio – sans toutefois perdre sa clémence – en récupérant l'anneau qu'elle lui avait donné. En se plaçant du côté de l'esprit – dont elle montre la supériorité sur la lettre – et non de la chair – dont elle évite le prélèvement –, en réunissant l'homme et la femme par le biais du déguisement qu'elle revêt et par le mariage qu'elle concrétise – union symbolisée par l'anneau qu'elle récupère –, Portia apparaît comme un être complet, véritable héroïne de la pièce, à la fois actrice et metteur en scène d'une action qu'elle fait progresser et des intrigues qu'elle réunit et dénoue. Elle apporte la lumière au moment où l'obscurité menace, notamment à Bassanio pour le choix des coffrets et à Antonio lorsqu'il est menacé. En fin de pièce (5.1.), la lune, la lumière, la musique, l'allusion à Diane (vers 66), symbolisent l'harmonie retrouvée grâce à Portia, le triomphe de la femme qui est « brillante comme la lumière, sans être légère comme elle »[18]. La polysémie de *light* qu'exploite ici Portia reflète la faculté qu'a le personnage de présenter plusieurs facettes (homme-femme, femme-amie, actrice-metteur en scène, esprit-lettre) et de représenter ainsi un être complet, accompli. Portia apparaît donc comme la première véritable héroïne shakespearienne et *Le Marchand de Venise* est une pièce de transition qui ouvre la voie à une série de personnages féminins qui ont une véritable influence sur l'action.

Conclusion

L'œuvre dramatique shakespearienne offre une galerie de portraits de femmes qui permet d'illustrer leurs plus gros défauts comme leurs plus belles qualités, leurs vices les plus atroces comme leurs plus formidables vertus. La femme permet aussi de mettre en relief les qualités de l'homme, mais surtout le côté obscur du mâle. Enfermée par des règles dictées et des images élaborées par les hommes, dans une société patriarcale où les conventions sociales lui confèrent un rôle et des droits relativement limités – comme l'illustre la loi leur interdisant de monter sur les planches – la femme joue un rôle essentiel dans le théâtre shakespearien et le personnage semble évoluer. Mi-ange ou mi-démon, mi-Vierge ou mi-catin, Eve ou Marie, elle est parfois représentée de façon stéréotypée, au service d'un genre et d'une fonction dramatiques où elle apparaît soit inférieure, soit supérieure à l'homme. Mais, avec les comédies romanesques notamment, Shakespeare donne au sexe faible une force dramatique peu commune : c'est ainsi que les héroïnes, comme c'est le cas pour Portia, utiliseront le déguisement, leur charme, leur courage et leur esprit pour résoudre les tensions, créer des coups de théâtre et porter la pièce vers un dénouement où l'amour triomphe. C'est le cas de Rosalinde dans *Comme il vous plaira* (1599) ou encore de Viola dans *La Nuit des Rois* (1601) qui représentent la femme idéale, et non plus idéalisée.

Jean-Luc BOUISSON
Université d'Avignon

18 « Let me give light, but let me not be light » (5.1.129).

LES PERSONNAGES FÉMININS DANS *RICHARD III* DE SHAKESPEARE (1592)

Dans *Richard III*, tragédie dans la veine des récits médiévaux relatant l'ascension et la chute des rois soumis au bon ou au mauvais vouloir d'une Fortune imprévisible et, en même temps, drame historique traversé d'événements sanglants et de péripéties criminelles, « plein de bruits et de fureur », il n'y a que peu de place pour des portraits de personnages féminins de première grandeur ou même assez individualisés pour rester dans les mémoires avec autant de force ou d'intensité qu'une Juliette, une Ophélie ou une Desdémone, une Lady Macbeth, une Cordélie ou une Cléopâtre – pour ne mentionner que des héroïnes de tragédies.

Leur présence est, cependant, d'un grand intérêt et leur rôle loin d'être négligeable. On peut bien sûr considérer qu'elles remplissent une fonction chorique, tant la ritualisation et la stylisation des scènes où elles apparaissent est manifeste – comme l'ont souligné maints critiques. Et il est vrai que, par leurs lamentations, imprécations ou malédictions, réitérées avec une belle constance et qui constituent comme « l'arrière-plan lyrique de la tragédie »[1], le pouvoir incantatoire ou prophétique que revêt leur langage ne peut manquer de renforcer chez le spectateur le sentiment qu'il a affaire avec elles à la mise en place d'un élément s'appuyant sur le pathétique, voire le mélodramatique, pour tempérer et aussi souligner, de manière contrapuntique, le rythme endiablé – à tous les sens du terme – de la pièce. Mais chacune des figures féminines, sur le plan psychologique comme sur le plan dramatique, joue également un rôle bien spécifique, comme nous allons le voir. Chacune d'entre elles, dans ses cris ou sa déploration, dans ses plaintes ou ses vociférations, apporte le son de sa voix furieuse ou désespérée et prend part à « la lente et morne polyphonie de la douleur »[2].

Il convient tout d'abord d'observer que, dans l'économie générale de la pièce, les femmes ne sont présentes en scène qu'en de rares mais remarquables occasions. Dans une pièce qui comporte vingt-cinq scènes, elles n'apparaissent que dans sept d'entre elles, regroupées d'ailleurs aux actes I, II et IV, comme si elles pouvaient sans inconvénient figurer dans des actes d'exposition ou des phases d'*anticlimax*, comme si, en revanche, les moments critiques que constituent traditionnellement les actes III et V pouvaient – ou devaient – se dispenser de leur présence, devenue peut-être alors, pour des raisons d'efficacité dramatique, encombrante ou peu souhaitable.[3]

---

1 Pierre Spriet, *Richard III*, coll. U2 (Paris : Armand Colin, 1970), 140.

2 Paul Bacquet, *Les Pièces historiques de Shakespeare. La première tétralogie et "Le Roi Jean"* (Paris : PUF, 1978), 151.

3 La présence en scène des personnages féminins est effective seulement dans ces passages où elles ne prennent pas part à l'action. Antony Hammond ne leur reconnaît même pas le pouvoir émotionnel qu'il perçoit, par ailleurs, dans des scènes d'où elles sont totalement absentes. Voir Antony Hammond, (ed.), « *Introduction* » *in King Richard III* (London : Methuen, 1981), 96 : « The emotional climaxes of the play are thus in i.iv and v.iii; in the middle acts we are more concerned to

A part Lady Margaret Plantagenet, fille de Clarence, à qui ne sont confiées que quelques répliques (2.2), puis qui ne fait qu'une brève apparition muette (4.1), les quatre personnages féminins de la pièce occupent des positions qu'il est relativement aisé de situer : Anne et Elizabeth, plus touchantes par les émotions qu'elles expriment ou suscitent, sont plus présentes que Margaret ou la Duchesse d'York, que leur fonction « ritualisée » semble éloigner quelque peu de l'action – et, partant, qui demeurent privées du pouvoir de sympathie dévolu aux premières.

Lady Anne ou le destin d'une victime innocente

Le destin de Lady Anne, veuve d'Edouard, Prince de Galles, est scellé en une seule scène, la « scène de la séduction » (1.2)[4], placée sous le signe de la cérémonie funèbre du roi Henry VI et qui s'achève par la demande en mariage. La tirade par laquelle commence la scène met en oeuvre des éléments conventionnels (lamentations et imprécations) qui lui confèrent un caractère stylisé. Lady Anne, en effet, dans un rôle rituel de pleureuse – ce qui n'ôte rien cependant à la sincérité de ses lamentations –, s'adresse ainsi à la dépouille du roi Henry :

> Whilst I awhile obsequiously lament
> Th'untimely fall of virtuous Lancaster (1.2.3-4)
> (*Cependant que je pleure sur le mode funèbre*
> *La chute prématurée du vertueux Lancastre*)[5]
>
> Be it lawful that I invocate thy ghost
> To hear the lamentations of poor Anne,
> Wife to thy Edward, to thy slaught'red son,
> Stabb'd by the selfsame hand that made these wounds! (1.2.8-11).
> (*Qu'il me soit licite d'invoquer ton fantôme*
> *Pour qu'il entende les lamentations de la pauvre Anne,*
> *Epouse de ton Edouard, de ton fils massacré,*
> *Percé par la même main qui fit ces plaies !*)

---

see the absorbing game of strategy being played before us than distressed for the individuals who suffer. »

4 Irving Ribner fait très justement observer à propos de cette scène : « The otherwise incredible scene in which Richard woos and wins Anne Neville (1.2) becomes meaningful when seen as a ritual act designed to repeat the theme of Edward IV's earlier wooing of Lady Grey, rather than as a depiction of historical fact to be taken at face value. » Voir Irving Ribner, *The English History Play in the Age of Shakespeare* (London : Methuen, 1965), 114-5. Il n'en demeure pas moins vrai que la scène entière vaut au moins autant pour évoquer l'art consommé de Richard et dépeindre le caractère d'un personnage féminin attachant par sa faiblesse même.

5 La traduction de toutes les citations de la pièce est due à Pierre Leyris, in *Œuvres complètes de Shakespeare*, Club Français du Livre, Paris, 1967.

De manière tout aussi conventionnelle, suivent les malédictions proférées contre l'artisan du malheur qu'est Richard, duc de Gloucester :

> O, cursed be the hand that made these holes!
> Cursed the blood that let this blood from hence!
> Cursed the heart that had the heart to do it! (1.2.14-6).
> (*O maudite soit la main qui pratiqua ces brèches!*
> *Maudit le sang que fit jaillir ce sang !*
> *Maudit le cœur qui en eut le cœur !*)

Pour faire bonne mesure, elles seront accompagnées d'autres malédictions lancées à l'encontre de toute descendance que pourrait engendrer l'assassin :

> If ever he have child, abortive be it :
> Prodigious, and untimely brought to light... (1.2.21-2)
> (*Si jamais il a un enfant, qu'il soit avorté,*
> *Monstrueux, qu'il voie le jour avant terme...*)

Ces malédictions frapperont aussi cette femme – et c'est donc, ironiquement, sur l'infortunée Anne elle-même que retomberont plus tard ces malédictions – que le monstrueux Richard aura prise pour épouse :

> If ever he have wife, let her be made
> More miserable by the death of him
> Than I am made by my young lord, and thee! (1.2.26-8).
> (*Si jamais il prend femme, qu'elle souffre,*
> *De par sa vie à lui, pire détresse que je n'en souffre*
> *De par la mort de mon jeune seigneur et la tienne !*)

Dans le dialogue qui suit et qui l'oppose à l'habile manœuvrier Richard (1.2.33-228), Anne va passer des insultes, injures et imprécations à un consentement tacite auquel n'est pas étrangère sa vanité – flattée avec un savant savoir-faire, il est vrai, par celui qui, à défaut d'être séduisant, sait cependant mettre en œuvre tous les artifices dont peut faire preuve un séducteur. Le discours d'Anne, en effet, est certes déjà émaillé au début d'apostrophes violentes : « thou dreadful minister of hell! » (« *hideux ministre de l'enfer !* »), 1.2.46 ; « Foul devil, for God's sake hence, and trouble us not! » (« *Démon infect, de par Dieu, hors d'ici, ne nous trouble pas !* »), 1.2.50 ; « Villain, thou know'st no law of God nor man » (« *Scélérat, que sais-tu des lois de Dieu et des hommes ?* »), 1.2.70 ; « devilish slave » (« *brigand d'enfer* »), 1.2.91. Il est aussi truffé de malédictions : « Thou mayst be damned for that wicked deed! » (« *Puisses-tu être damné pour ce forfait !* »), 1.2.105 ; « Black night o'ershade thy day and death thy life! » (« *La nuit noire obscurcisse ton jour et la mort ta vie !* »), 1.2.135. Il est parsemé de sarcasmes injurieux : « thou lump of foul deformity » (« *ramas d'infâmes difformités !* »), 1.2.57 ; ou bien simplement d'insultes : « hedgehog » (« *porc-épic* »), 1.2.104 ; et de propos méprisants : « Never hung poison on a fouler toad. / Out of my sight! Thou dost infect mine eyes ! » (« *Jamais poison ne ruissela sur plus hideux crapaud, / Hors de ma vue ! Tu empoisonnes mes yeux !* »),

1.2.147-148. Le discours d'Anne va cependant, progressivement, perdre de sa virulence pour s'achever sur une note d'encouragement non dénuée de coquetterie, voire de complaisance, lorsqu'elle accepte en minaudant la bague offerte par Richard :

> *Gloucester.* Vouchsafe to wear this ring.
> *Anne.* To take is not to give. (1.2.205-206).
> (*Gl. Daignez porter cet anneau.*
> *A. Prendre n'est pas donner*)

Son comportement et ses attitudes reflètent d'ailleurs l'affaiblissement progressif de son hostilité à l'égard de celui qui, avec acharnement et pugnacité, parvient finalement à la conquérir. Les didascalies dont nous disposons marquent ainsi les étapes de cette retraite devant les assauts répétés de l'assaillant[6]. Anne, tout d'abord, a du mal à dissimuler son dégoût (« *Spits at him* » « *Elle lui crache au visage* », 1.2.148), lui lance des regards méprisants (« *She looks scornfully at him* » « *Elle le regarde avec dédain* », 1.2.174) et, au moment où elle serait en mesure de tuer l'odieux offenseur, elle se dérobe (« *He lays his breast open : she offers at it with his sword* » « *Il découvre sa poitrine : Anne y porte l'épée* », 1.2.182), pour bien vite renoncer à accomplir cet acte qui devrait la venger pleinement : l'élimination du criminel (« *She falls the sword* » « *Elle laisse tomber l'épée* », 1.2. 186). Bien plus, Anne, désormais subjuguée par le pouvoir irrésistible de celui qui a su venir à bout de toutes ses répugnances et à présent poussée dans ses ultimes retranchements, finit, de guerre lasse, et non sans une certaine coquetterie mêlée d'un plaisir inavoué – sinon inavouable –, par se rendre (quoique en y mettant les formes) à son vainqueur[7] :

> *Anne.* I would I knew thy heart.
> *Rich.* 'Tis figur'd in my tongue.
> *Anne.* I fear me both are false.
> *Rich.* Then never was man true.
> *Anne.* Well, well, put up your sword.
> *Rich.* Say then my peace is made.
> *Anne.* That shalt thou know hereafter.
> *Rich.* But shall I live in hope ?
> *Anne.* All men, I hope, live so.
> *Rich.* Vouchsafe to wear this ring.
> *Anne.* To take is not to give (1.2.196-206).

---

6 On peut rapprocher cette scène de séduction de certains passages de *Venus and Adonis*, poème composé, rappelons-le, à la même période. Voir Maurice Abiteboul, « *Venus and Adonis* : histoire d'une quête érotique », in Maurice Abiteboul, dir. *Lectures d'une oeuvre :* Venus and Adonis *de William Shakespeare* (Paris : Editions du Temps, 1998), 11-26.

7 M. M. Reese va même jusqu'à évoquer de troubles désirs : « Even the self-righteous Lady Anne is moved by flattery, if not, at an even deeper level, by the stirrings of desire. » Voir M. M. Reese, *The Cease of Majesty* (London : Edward Arnold, 1961), 214.

(A. Que ne puis-je connaître ton cœur !
R. Il est peint par ma langue.
A. Tous deux faux, je le crains.
R. Alors jamais homme ne fut vrai.
A. Allons, allons, rengainez votre épée.
R. Dites, alors, que la paix est faite.
A. Cela, tu le sauras plus tard.
R. Mais vivrai-je dans l'espérance ?
A. C'est, je pense, ce que fait tout homme.
R. Daignez porter cet anneau.
A. Prendre n'est pas donner.)

Le revirement d'Anne a été obtenu, certes, contre toute attente[8], mais aucun effort, il est vrai, n'a été ménagé en vue de la conquête par le Duc opiniâtre qui, la victoire une fois acquise, est le premier surpris d'une réussite si complète, en dépit des nombreux handicaps qui paraissaient devoir être, pour lui, des obstacles insurmontables :

What, I that kill'd her husband and his father :
To take her in her heart's extremest hate,
With curses in her mouth, tears in her eyes,
The bleeding witness of her hatred by,
Having God, her conscience, and these bars against me -
And I, no friends to back my suit at all
But the plain devil and dissembling looks -
And yet to win her, all the world to nothing! (1.2.230-238).

(Parbleu ! Moi qui ai tué son mari et son père,
Je l'aborde quand son cœur est au pinacle de la haine,
Sa bouche pleine de malédictions, ses yeux baignés de larmes),
Le sanglant témoignage de ma haine auprès d'elle ;
J'ai Dieu, j'ai sa conscience, j'ai ces obstacles contre moi ;
Pas le moindre ami pour soutenir ma cause,
Hors le Diable tout simplement et des mines fallacieuses ;
Et pourtant je la conquiers ! Autant dire : l'univers contre rien.

Le fait est que l'on peut trouver quelque incohérence dans le portrait d'une Lady Anne si promptement amenée à se contredire et, ainsi, à se déjuger. En réalité, même si l'on peut estimer, dans cette « scène de la séduction », que « psychologiquement, sa personnalité est peu convaincante »[9], on ne peut manquer, cependant, de remarquer aussi qu'elle est « généreuse et spontanée, passionnée et ardente, mais faible et changeante »[10]. En tout cas, quel que soit le caractère plutôt déroutant de cette peinture d'une figure féminine pour le moins versatile, le personnage de Lady Anne offre avec bonheur la

8 Ribner, nous l'avons vu, le qualifie d' « *incredible* », *op. cit.*, 114.
9 Pierre Spriet, *op. cit.*, 141.
10 *Ibid.*

représentation emblématique de l'humaine faiblesse, victime toujours désignée du Vice corrupteur. Antony Hammond porte ce jugement sans appel : « Nous avons vu qu'Ane succombe devant la cour pressante de Richard, en partie parce qu'il est attirant, mais elle n'aurait pas commis si facilement une si terrible erreur si elle-même n'avait, elle aussi, été corrompue.[11] » Peut-être faudrait-il y apporter un léger correctif, à savoir que la **nature** de Lady Anne n'est pas, semble-t-il, *a priori* corrompue, comme il l'affirme, mais bien plutôt qu'elle **subit** cette corruption que lui inflige Richard, tel le Vice de la moralité médiévale agressant Humanité, et qu'elle paraît ainsi se modifier au cours d'une métamorphose dégradante.[12]

Pour autant, la faiblesse de Lady Anne n'est pas sans conséquence puisqu'elle est suivie de cette forme de châtiment que sera pour elle sa vie auprès de Richard, perturbée, comme elle le rappelle, par des nuits sans sommeil :

> For never yet one hour in his bed
> Did I enjoy the golden dew of sleep (4.1.83-4)
> (*Car jamais je n'ai goûté dans son lit, fût-ce une heure,*
> *La rosée d'or du sommeil*)

Il est certain que la jeune femme un peu coquette de l'acte I, sensible aux apparents témoignages d'amour et aux manifestations d'intérêt du séducteur, longtemps absente de la scène (depuis 1.2), reparaît à l'acte IV, mûrie par la souffrance, prête à expier ses erreurs passées – et notamment la coupable faiblesse qui la conduisit naguère à céder aux flatteries du vil tentateur :

> No ? Why, when he that is my husband now
> Came to me as I follow'd Henry's corse,
> When scarce the blood was well wash'd from his hands
> Which issued from my other angel-husband... (4.1.66-9).
> (*Non ? Lorsque celui qui est aujourd'hui mon mari*
> *Est venu à moi comme je suivais le corps de Henry,*
> *Est venu les mains à peine lavées du sang*
> *De l'ange qu'avait été mon premier époux...*)

Au moment où va se sceller son destin, Anne, devenue entre-temps duchesse de Gloucester, prend pleinement conscience du tragique de sa situation (*anagnorisis*). Elle est sur le point d'être couronnée reine, mais sait pertinemment qu'elle est en train de vivre ses derniers instants (« And will, no doubt, shortly be rid of me » « *Sans doute se*

---

11 Antony Hammond, (ed.), *op. cit.*,110 : « We saw that Anne succumbs to Richard's wooing partly because he is attractive, but she would not have fallen so readily into such a terrible mistake if she too had not been corrupt. »

12 Voir Bernard Spivack, *Shakespeare and the Allegory of Evil* (New York and London : Columbia UP, 1958), 405 : « At the end Anne has made the same moral reversal that marked the career of Mankind and all his descendants : she has thrown over her alliance with virtue and united herself to evil. »

débarrassera-t-il bientôt de moi », 4.1.87). Mais nul regret, nulle crainte dans ce constat qui intervient après qu'elle a lancé contre elle-même les plus terribles imprécations :

> O would to God that the inclusive verge
> Of golden metal that must round my brow
> Were red-hot steel, to sear me to the brains.
> Anointed let me be with deadly venom,
> And die ere men can say 'God save the Queen' (4.1.59-63)
>
> (*O plût à Dieu que le cercle d'or*
> *Qui doit ceindre mon front*
> *Fût un fer rouge qui me brûlât jusqu'au cerveau !*
> *Puissé-je être ointe d'un venin mortel et mourir*
> *Avant que les hommes aient le temps de dire : « Dieu sauve la Reine ! »*).

Elle joint, avant de quitter la scène définitivement, ses lamentations à celles des autres femmes, Elizabeth et la duchesse d'York, toutes deux éplorées elles aussi du fait de l'usurpation de Richard :

> *Eliz.* Poor heart, adieu ; I pity thy complaining.
> *Anne.* No more than with my soul I mourn for yours.(...)
> *Duch.* [*To Anne*] Go thou to Richard, and good angels tend thee (4.1.88-93).
>
> (*E. Adieu pauvre cœur ! J'ai pitié de tes peines*
> *A. Je ne déplore pas moins les vôtres du fond de l'âme*
> *La Duch. [A Anne] Va rejoindre Richard et que de bons anges te gardent !*)

Le personnage d'Anne apparaît ainsi, – au-delà du rôle chorique conventionnel qu'il est censé jouer (fonction lyrique et voix entrant dans le concert des lamentations), au-delà aussi de la fonction emblématique (il peut se lire comme la représentation de l'Humaine Faiblesse, victime de la Tentation, dans la plus pure tradition de la moralité médiévale) et symbolique (il participe, quoique les traits n'en soient à aucun moment forcés, du schéma classique qui illustre le diptyque crime et châtiment), fonctions que, d'une certaine manière, il remplit également, – comme une des figures féminines les mieux campées de la pièce. Les limites que lui impose son importance dramatique dans la pièce font que ce personnage n'est jamais assez développé pour accéder au statut d'héroïne ni même de protagoniste majeur, mais ses contours laissent entrevoir ce que sa fragilité et, partant, son côté pathétique, ce que son degré de conscience morale, par ailleurs, auraient pu le faire devenir si Richard n'avait à ce point occupé le devant de la scène et monopolisé l'intérêt du spectateur. Avec un Richard si souvent comparé à Macbeth, on peut estimer que Lady Anne aurait parfaitement pu, par exemple, devenir une anti-Lady Macbeth si sa fonction dramatique avait été d'un plus grand poids dans la pièce.

La reine Elizabeth ou les avatars d'une victime coupable

Dès l'acte I, Lady Anne, future reine d'Angleterre, et Elizabeth, la présente reine, apparaissent comme les deux seuls personnages féminins doués de vie dramatique.[13] Plus souvent présente en scène que Lady Anne (dans six scènes au lieu de deux pour Anne), Elizabeth participe aussi à l'intrigue de façon beaucoup plus intense.[14] En outre, son portrait psychologique paraît d'une grande cohérence, même quand ses récriminations et lamentations semblent faire peu de cas des griefs assurément fondés que Richard et les York pouvaient nourrir à son endroit : on ne saurait, en effet, passer sous silence les crimes et les péchés, réels, dont avaient pu se rendre coupables, antérieurement à l'action de la pièce, Elizabeth,[15] connue pour son goût de l'intrigue, et ses partisans – les Grey et les Woodville (Lord Rivers, frère de la reine, notamment).

On ne saurait méconnaître la fonction dramatique de la reine Elizabeth. Bien plus active qu'Anne, elle est mêlée aux péripéties de l'action de manière récurrente. D'abord, dans la scène 3 de l'acte I, dont elle occupe toute la première partie (1.3.1-110) – elle ne prononcera plus, d'ailleurs, que cinq courtes répliques à partir de l'entrée en scène de la reine Margaret –, elle fait part de ses inquiétudes concernant la santé déclinante du roi (« If he were dead, what would betide on me ? » « *S'il mourait, qu'adviendrait-il de moi ?* », 1.3.6) et de ses appréhensions quant à une éventuelle tutelle exercée sur le jeune prince, son fils, par « Richard Gloucester, / A man that loves not me, nor none of you » « *Richard Gloucester, lequel ne m'aime point, non plus qu'il n'aime aucun de vous* » (1.3.12-13). Querelles intestines et dissensions familiales sont en effet à l'ordre du jour à la cour du roi Edouard IV, son époux. On apprend vite que Stanley appartient à une faction qui lui est hostile et Buckingham, en évoquant les voeux de réconciliation exprimés par le roi, nous rappelle la rivalité existant entre les partisans d'Elizabeth et ceux de Richard Gloucester :

> Ay, madam ; he desires to make atonement
> Between the Duke of Gloucester and your brothers (1.3.36-37).
> (*Oui, Madame : il désire réconcilier*
> *Le duc de Gloster avec vos frères*)

Richard nourrit à l'égard de la reine des griefs qui, certes, sont pour partie fondés, mais en mélangeant le vrai et le faux, il entretient une confusion qui sert ses desseins : s'il est avéré en effet que, concernant l'emprisonnement de son frère Clarence, ses accusations ne peuvent qu'être sans fondement (il a révélé au public, dans son monologue d'entrée, qu'il en est l'instigateur, 1.1.32-35), il souligne avec force que la reine est à l'origine de l'incarcération récente de Lord Hastings (1.3.90-91), lui reproche d'avoir favorisé l'ascension de ses proches – singulièrement de son frère, Lord Rivers – (1.3.95-97), d'avoir

---

13 *Ibid.*, 110 : « She [Anne] and Edward's Queen, for all their rhetoric, are believable as women. »

14 Voir Pierre Spriet (*op. cit.*, 142), qui note très justement que Shakespeare lui fait « jouer un rôle plus actif que celui des autres femmes ».

15 M. M. Reese, *op. cit.*, 214 : « ... the other women - Margaret, Richard of York's widow, and Elizabeth Woodville - have small excuse for their recriminations if one remembers their earlier contributions to the general misery. »

elle-même intrigué pour se faire épouser et parvenir aux honneurs et au pouvoir (1.3.100-102).

L'intervention de Richard, à ce stade de la pièce, contribue à dresser de la reine un portrait nuancé et qui gagne en précision. Les craintes initiales d'Elizabeth, ses appréhensions et ses plaintes, ses sombres pressentiments (« Would all were well – but that will never be / I fear our happiness is at the height » « *Dieu fasse que tout aille bien ! Mais non ; cela ne se peut / Notre bonheur, je le crains, a déjà atteint son faîte* », 1.3.40-41), son besoin d'être rassurée, la menace que laisse planer Richard – et qu'elle redoute –, sont autant de manifestations du désarroi d'une faible femme qui ne sauraient qu'inciter à l'apitoiement ou à l'indulgence. Mais les révélations de Richard, quoi que distillées avec le savant savoir-faire d'un habile manipulateur, ses mises au point successives (y compris au sens du réglage qu'opère un photographe pour obtenir une image nette) nous permettent d'avoir une vision plus exacte du personnage d'Elizabeth : moins innocente sans doute qu'il n'y paraît, Elizabeth a bénéficié de l'éviction de la reine Margaret – qui, pour cette raison, ne lui reconnaît pas de légitimité (« Poor painted queen, vain flourish of my fortune » « *Pauvre reine en peinture, vain faux-semblant de ma fortune !* », 1.3.241) – et n'éprouve aucun remords, comme le laisse entendre Richard, à occuper le trône de celle qu'elle a supplantée (« Yet you have all the vantage of her wrong » « *Mais de ses maux vous avez tout le profit* », 1.3.310).

Il est vrai, toutefois, que Shakespeare n'insiste jamais sur l'aspect « arriviste » de la reine mais souligne plutôt son rôle actif dans des entreprises risquées en des circonstances dangereuses. C'est ainsi, par exemple, qu'elle s'efforce de préserver la vie de son plus jeune fils, le jeune duc d'York, menacé par les projets funestes de Richard, et, le plaçant sous la protection de l'archevêque, de le mettre en sécurité (« Come, come my boy ; we will to sanctuary » « *Viens, viens, mon enfant ; gagnons les limites du sanctuaire* », 2.4.66). Plus tard, elle contribuera également à l'organisation de la fuite de son fils d'un précédent mariage, le marquis de Dorset (« O Dorset, speak not to me ; get thee gone. / Death and destruction dogs thee at thy heels » « *O Dorset, ne me parle pas, va-t-en ! / La mort, la destruction sont à tes trousses* », 4.1.38-39). C'est ce sentiment maternel, plus fort que le goût pour les intrigues, que privilégie Shakespeare, introduisant ainsi sur le plan dramatique des corrections au portrait d'Elizabeth esquissé par Richard précédemment – encore que la sincérité de son affection, qui la conduit à essayer de protéger ceux qu'elle aime, n'exclue ni n'oblitère obligatoirement son sens des réalités politiques (c'est parce qu'elle est alarmée par l'arrestation de ses appuis politiques, Rivers, Grey et Vaughan, qu'elle comprend l'urgence qu'il y a à mettre le jeune duc d'York à l'abri) et la mise en œuvre d'une stratégie bien comprise. C'est ainsi qu'au moment où elle sent la pression des événements s'exercer soudain sur elle avec force, elle sait opérer un repli tactique, qui atteste son habitude des pratiques diplomatiques. Elle consent, pour complaire au roi mourant, à se réconcilier avec Hastings, son ennemi juré jusque là :

> There, Hastings : I will never remember
> Our former hatred, so thrive I and mine (2.1.23-24).
> (*Tenez, Hastings. Je veux perdre à jamais le souvenir*
> *De notre ancienne haine : qu'en dépendent mon bonheur et celui des miens !*)

Bien plus, ignorant encore que Clarence a été assassiné dans sa prison, elle va jusqu'à proposer, de bonne foi, certes, que la grâce royale lui soit accordée, pensant probablement se mettre à l'abri des accusations portées injustement contre elle par Richard précédemment (1.3.77-78) et agissant alors sans nul doute moins par générosité que par calcul :

> My sovereign lord, I do beseech your Highness
> To take your brother Clarence to your grace (2.1.76-77).
> (*Mon souverain seigneur, je supplie Votre Majesté*
> *De rappeler en grâce notre frère Clarence*)

Mais, outre sa fonction dramatique non négligeable, Elizabeth se voit attribuer aussi un rôle chorique qui la fait participer, de manière ritualisée, au concert de lamentations qui ponctuent l'action. Lorsqu'elle apparaît à nouveau à l'acte II, scène 2, après la mort d'Edouard, la didascalie précise : « *Enter the Queen with her hair about her ears* » « *Entre la Reine, les cheveux en désordre...* » (2.2.33), c'est-à-dire les cheveux défaits, signe théâtral d'un comportement non maîtrisé, d'une douleur envahissante que rien ne peut contenir. La reine est alors la figure emblématique de la souffrance et de la déploration et se lance dans une longue série de plaintes et de lamentations :

> Ah! who shall hinder me to wail and weep,
> To chide my fortune, and torment myself ?
> I'll join with black despair against my soul
> And to myself become an enemy (2.2.34-37).
> (*Ah, qui pourrait m'empêcher de pleurer et de gémir,*
> *D'accuser mon destin et de me tourmenter ?*
> *Je veux m'allier au noir désespoir contre mon âme*
> *Et me faire à moi-même ennemie*)

auxquelles se joindront celles de la vieille duchesse d'York, la mère de Richard. Les plaintes de l'une font écho à celles de l'autre comme si chacune des deux femmes était emmurée dans sa douleur, mais comme le fait si justement remarquer Pierre Spriet, « lorsque les femmes psalmodient leurs plaintes en semblant ignorer celles des autres en reprenant cependant les mêmes termes, elles font plus que dialoguer en vers parallèles (2,2,72-79 par exemple) ; elles expriment ainsi cette *communauté dans la douleur* »[16] qui les rassemble au-delà de leurs motifs de haine ou de leurs griefs particuliers. Les plaintes des pleureuses rejoignent bientôt celles d'Anne – appelée auprès de Richard pour le couronnement qui sera pour elle un événement funeste (« this dead-killing news » « *ce coup meurtrier* », 4.1.35). A l'acte IV, scène 1, Elizabeth, remplie d'appréhensions quant au sort réservé à ses deux jeunes fils placés dans la Tour de Londres sous la tutelle du Lord Protecteur, Richard, s'écrie en effet sur un ton pathétique :

> Pity, you ancient stones, those tender babes

16 Pierre Spriet, *op. cit.*, 96.

Whom envy hath immur'd within your walls -
Rough cradle for such little pretty ones,
Rude ragged nurse, old sullen playfellow
For tender princes, use my babies well (4.1.98-102).
(*Prenez en pitié, antiques pierres, ces tendres enfançons*
Que la méchanceté mura dans votre enceinte !
Rude berceau pour de si jolis marmots !
Âpre et grossière nourrice, vieille et revêche compagne de jeu
Pour de tendres princes, traitez bien mes petiots !)

Mais c'est à l'acte IV (4.4.1-430) que se situe l'un des plus beaux morceaux de bravoure de la pièce, mettant en scène, tout d'abord, et jusqu'à l'entrée de Richard (4.4.135), les trois femmes que le destin (ou la vengeance divine ?) a accablées : la reine Margaret, la duchesse d'York et la reine Elizabeth. Dans cette scène de lamentations et d'imprécations, que va quitter définitivement Margaret au vers 125, c'est Elizabeth qui va, en quelque sorte, « prendre le relais » de la vengeance[17]. Elle saura, en des termes d'une dureté appropriée, demander à Margaret de lui transmettre le savoir-faire requis pour bien maudire :

O thou, well skill'd in curses, stay awhile
And teach me how to curse mine enemies (4.4.116-117).
(*O toi qui manies si savamment la malédiction, reste un instant encore*
Pour m'apprendre à maudire mes ennemis !)

Mais, comme le souligne Paul Bacquet, « la tragédie de la terreur, de la vengeance, de la mort provoque une immersion de la scène par le pathétique »[18] et « la tragédie se fait complainte ».[19] Les répliques prononcées par Elizabeth traduisent toutes le chagrin (« And hear your mother's lamentation » « *Et entendez les lamentations de votre mère* », 4.4.14), l'impuissance (« When didst Thou sleep when such a deed was done ? » « *Dormais-Tu donc quand se perpétrait pareil crime ?* », 4.4.24) et le désespoir devant l'assassinat monstrueux des deux jeunes princes dans la Tour :

Ah, that thou wouldst as soon afford a grave
As thou canst yield a melancholy seat,
Then would I hide my bones, not rest them here (4.4.31-33).
(*Ah ! que ne peux-tu m'octroyer une tombe aussi vite*
Que tu m'offres un siège de tristesse !
J'y cacherais mes os au lieu de les reposer ici)

17 *Ibid.*, 70.
18 Paul Bacquet, *op. cit.*, 164.
19 *Ibid.*, 165.

L'évocation pathétique de la veuve désemparée (2.2), puis de la mère éplorée (4.4), va donc faire place à la représentation emblématique de la vengeance déterminée, le portrait attendrissant de la victime pitoyable passant une fois de plus au second plan, derrière la figuration stylisée et quasi allégorique de la *Nemesis* dans ses œuvres.[20] Que l'intérêt psychologique semble s'estomper (en dépit d'un effort, nous l'avons vu plus haut, pour apporter des nuances aux contours) pour laisser finalement, comme un dessin à la pointe sèche, se détacher avec vigueur la silhouette de Vengeance aux prises avec Scélératesse, n'empêche pas cependant le personnage d'Elizabeth de remplir sa fonction dramatique avec bonheur car toute le deuxième partie de la scène (4.4.136-430) qui l'oppose à Richard, renouant avec son entreprise de séduction, va la montrer, plus déterminée que jamais, maîtrisant à merveille la situation.

Toute la deuxième partie de la scène en effet (4.4.136-430), où s'affrontent les deux ennemis jurés que sont Elizabeth et Richard, constitue une autre « scène de séduction », qui fait ironiquement écho à celle de l'acte I qui mettait en présence l'un de l'autre Lady Anne et le duc de Gloucester. Alors que Gloucester, qui n'était encore qu'un ambitieux prétendant au trône, menait avec habileté ses affaires, faisant une cour triomphante auprès de la jeune veuve vite conquise (« Was ever woman in this humour woo'd ? / Was ever woman in this humour won ? » « *A-t-on jamais courtisé femme en cette guise ? / A-t-on jamais conquis femme en cette guise ?* », 1.2.227-228), c'est à présent le roi Richard, parvenu à ses fins mais redoutant une contestation larvée ou l'opposition ouverte de Richmond, qui tente de s'assurer par un mariage avec l'unique descendante vivante du roi Edouard, sa nièce Elizabeth, la pérennité de sa souveraineté

> Now, for I know the Breton Richmond aims
> At young Elizabeth, my brother's daughter,
> And by that knot looks proudly on the crown -
> To her go I, a jolly thriving wooer (4.3.40-43).
>
> (*Maintenant, comme je sais que le Breton Richmond a des vues*
> *Sur la jeune Elizabeth, fille de mon frère,*
> *Et que, fort de cette attache, il lève de présomptueux regards sur la couronne,*
> *Allons trouver la belle en taillant du prétendant allègre et vainqueur !*)

C'est dans ces circonstances que la reine Elizabeth doit faire face à l'insistante requête de Richard. Déterminée désormais à accomplir sa vengeance, elle va mener contre lui un combat sur plusieurs fronts. Franchement hostile d'abord, elle l'agresse verbalement avec toute la hargne d'une reine offensée, privée de ses meilleurs soutiens :

> Hid'st thou that forehead with a golden crown
> Where should be branded, if that right were right,
> The slaughter of the Prince that ow'd that crown,

20 Pour Pierre Spriet, « le thème de la souffrance qui accompagne la violence se confond ainsi avec celui de la vengeance », *op. cit.*, 115.

And the dire death of my poor sons and brothers ?
Tell me, thou villain-slave, where are my children ? (4.4.140-144).

(*Caches-tu ce front sous une couronne d'or*
Là où devraient être inscrits au fer rouge, si le droit était le droit,
L'assassinat du Prince qui possédait cette couronne
Et la cruelle mort de mes pauvres fils et frères ?
Dis-moi, immonde scélérat, où sont mes enfants ?)

Encore sous le coup d'une douleur mal rentrée, elle ne peut s'empêcher de lui lancer des remarques fielleuses (« No doubt the murd'rous knife was dull and blunt / Till it was whetted on thy stone-hard heart » « *Nul doute que le couteau meurtrier n'ait été émoussé, sans tranchant, / Avant d'être aiguisé sur ton cœur de pierre* », 4.4.227-228) et de lui adresser des propos vengeurs (« My tongue should to thy ears not name my boys / Till that my nails were anchor'd in thine eyes » « *Ma langue ne nommerait point mes fils à tes oreilles / Que mes ongles ne se soient ancrés dans tes yeux* », 4.4.231-232).

Elle va ainsi lutter pied à pied avec cet adversaire redoutable, dans un dialogue où, à la faveur du procédé de stichomythie, elle s'affirme comme une interlocutrice valable. Ses répliques, émaillées de remarques acides, sont sèches, ses assauts et ses pointes imparables, obligeant chaque fois Richard à relancer l'attaque sous un autre angle :

K. Rich. Wrong not her birth ; she is a royal princess.
Eliz. To save her life I'll say she is not so.
K. Rich. Her life is safest only in her birth.
Eliz. And only in that safety died her brothers.
K. Rich. Lo, at their birth, good stars were opposite.
Eliz. No, to their lives ill friends were contrary.
K. Rich. All unavoided is the doom of destiny.
Eliz. True, when avoided grace makes destiny... (4.4.212-219).

(*R.Rich. Ne faites pas injure à sa naissance, c'est une princesse royale*
El. Pour sauver sa vie, je dirai qu'elle ne l'est point.
R.R. Si sa vie est en sûreté, c'est au premier chef de par sa naissance.
El. C'est en pareille sûreté que ses frères sont morts.
R.R. Non pas, à leur naissance, les bonnes étoiles étaient contraires.
El. Non pas, mais à leur existence de mauvais amis étaient adverses.
R.R. On ne saurait se refuser à l'arrêt du destin.
El. Si, quand c'est la Grâce refusée qui fait ce destin...)

C'est sur un ton sarcastique qu'elle fait ses recommandations à Richard sur la façon la plus appropriée de faire sa cour, ce dernier révélant par des répliques sans conviction et d'une surprenante platitude – à moins qu'il ne s'agisse de sa part de l'expression d'un franc cynisme – son infériorité dans ce domaine :

Eliz. Tell her thou mad'st away her uncle Clarence,
Her uncle Rivers – ay, and for her sake
Mad'st quick conveyance with her good aunt Anne.
K. Rich. You mock me, madam ; this is not the way
To win your daughter! (4.4.282-286).

(*El. Dis-lui que tu as fait disparaître son oncle Clarence,*
Son oncle Rivers et que, pour l'amour d'elle,
Tu as prestement dépêché sa bonne tante Anne.
R.Rich. Vous vous moquez, Madame : ce n'est point là
La manière de conquérir votre fille !)

Avec courage et détermination, elle affronte le tyran, le tançant sans ménagement, lui tenant tête tout au long d'un duel verbal acharné (4.4.344-377) où, pour finir, elle ne cesse de l'interrompre. Elle a naturellement le dernier mot, sortant avec les honneurs de la victoire de ce qui ressemble fort à une terrible épreuve d'endurance :

K. Rich. Now, by the world -
Eliz. 'Tis full of thy foul wrongs.
K. Rich. My father's death -
Eliz. Thy life hath it dishonour'd.
K. Rich. Then by my self -
Eliz. Thy self is self-misus'd.
K. Rich. Why then, by God -
Eliz. God's wrong is most of all (4.4.374-377).

(*R.Rich. Par le monde...*
El. *Il est plein de tes forfaits abjects.*
R.R. Par la mort de mon père...
El. *Ta vie l'a déshonorée.*
R.R. Alors, par Dieu...
El. *C'est Dieu que tu as le plus outragé.*)

Elle n'a rien perdu de son acrimonie et de sa rancœur, quand, au terme de ce long et éprouvant duel, elle laisse planer une menace à peine voilée en évoquant les temps futurs, lourdement hypothéqués par les crimes commis par le passé (« For I myself have many tears to wash / Hereafter time, for time past wrong'd by thee » « *Car j'ai moi-même bien des larmes dont laver l'avenir / A cause du passé outragé par tes soins* », 4.4.390-391). Son émotion personnelle cependant est largement débordée par l'esprit même de la Vengeance qui semble désormais s'incarner en elle. Elizabeth paraît alors investie des dons de prophétesse que détenait jusque là Margaret ainsi que du pouvoir de faire vivre la *Nemesis* :

The children live whose fathers thou hast slaughter 'd :
Ungovern'd youth, to wail it in their age ;
The parents live whose children thou hast butcher'd :
Old barren plants, to wail it with their age.

Swear not by time to come, for that thou hast
Misus'd, ere us'd, by times ill-us'd o'erpast (4.4.392-397).
(*Les enfants vivent, dont tu assassinas les pères,*
Pour déplorer, avec l'âge, leur jeunesse ingouvernée ;
Les parents vivent, dont tu massacras les enfants,
Pour déplorer, avec l'âge, leur vieux plants stériles.
Ne jure point par le temps à venir, car tu en as
Mésusé avant d'en user en abusant du passé !)

Il ne fait guère de doute que, Elisabeth étant devenue une vraie figure emblématique de la Vengeance, dans le plus pur style des personnages allégoriques des moralités médiévales, et évoquant également les personnages furieux des tragédies de Sénèque, ses dernières paroles, promettant à Richard d'intercéder en sa faveur auprès de sa fille (« Shall I go win my daughter to thy will ? » « *Irai-je gagner ma fille à tes volontés ?* », 4.4.427), ne peuvent être comprises que comme une ruse de guerre pour gagner du temps ou préparer la contre-attaque, qu'elles constituent cette ultime vengeance qui remplira l'usurpateur d'une fallacieuse espérance. C'est pourquoi l'exclamation de triomphe de Richard, lorsqu'il se retrouve seul en scène (« Relenting fool, and shallow, changing woman! » « *Sotte qui te laisses fléchir, femme frivole et changeante !* », 4.4.432) – à la fois expression de son mépris et de son outrecuidance –, contrairement à ce qui s'était passé lors de la première scène de séduction où il avait si aisément retourné la situation et conquis Lady Anne (« Was ever woman in this humour won ? » « *A-t-on jamais conquis femme en cette guise ?* », 1.2.228), ne peut cette fois-ci être comprise que comme l'ironique aveuglement de qui se signalait pourtant jusqu'ici par son extrême lucidité, sa perspicacité et la sûreté de ses intuitions. On apprend en effet, dès la scène suivante, qu'Elizabeth a en fait « avec chaleur consenti » au mariage de sa fille et de Richmond (« ... the Queen hath heartily consented / He should espouse Elizabeth her daughter » « ... *la Reine consent cordialement / Qu'il épouse sa fille Elizabeth* », 4.5.7-8).

C'est tout l'art de Shakespeare que d'avoir réussi à réunir en un seul personnage des qualités psychologiques de courage, d'opiniâtreté et de clairvoyance (d'habileté stratégique aussi sans doute) – qui ne démentent pas pour autant les côtés émouvants, parfois pathétiques ou poignants de la victime sur le sort de laquelle on ne peut manquer de s'apitoyer[21] –, d'avoir su créer un *continuum* entre la pleureuse et l'imprécatrice, la faible femme désemparée et la combattante implacable et déterminée. Plus encore, que la représentation réaliste de ce personnage n'ait pas effacé tout à fait la figure allégorique ou emblématique et qu'en même temps sa fonction d'agent du rétablissement de la justice divine n'ait pas finalement perdu de son efficace, voilà qui confirme la réussite de cette création esthétique, la plus achevée assurément des rôles féminins de la pièce.

---

21 Voir Wolfgang Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery* (New York : Hill and Wang, 1951), 48-9. Commentant le passage, cité plus haut, où Elizabeth emploie l'image de l'ancre marine (« *anchor'd* », 4.4.232) et son développement en une métaphore filée (4.4.233-5), il conclut : « ... the image stands at the end of a thirteen-line speech by Elizabeth, forming its culmination. The emotion growing stronger and stronger, eventually finds its most powerful expression in the image. »

Margaret et la duchesse d'York, personnages moins « réalistes » que ceux que nous venons d'évoquer,[22] ont sans doute moins d'épaisseur psychologique qu'Anne ou Elizabeth et participent davantage d'une représentation stylisée de la Douleur et de la Vengeance.

La reine Margaret ou la Vengeance tient parole

C'est la reine Margaret, d'ailleurs, veuve du roi Henri VI, qui, avec deux interventions seulement (1.3 et 4.4), est le moins fréquemment présente sur scène. Si elle apparaît dans la pièce, ce n'est certes pas pour des raisons historiques mais à des fins purement esthétiques et dramaturgiques.[23] Son rôle, en effet, comme on l'a souvent souligné, est essentiellement chorique. Il est de fait que ses imprécations et malédictions constituent, à n'en pas douter, des morceaux de bravoure qui restent dans les mémoires : sa fonction emblématique en effet lui confère tout le poids dont pouvait peser, dans la tragédie classique, la figure du Spectre[24] ou bien celle des furies sénéquiennes (par exemple celle de Médée),[25] lui attribuant notamment la mission de symboliser l'esprit de vengeance et l'expression de la haine tenace. Antony Hammond la définit comme l'incarnation même de cette vieille loi du talion que toute une tradition spirituelle s'efforçait d'éradiquer dans les cœurs, « représentation des concepts non-chrétiens de l'Ancien Testament de justice rétributive ».[26]

Lors de sa première entrée en scène (1.3.107-303), elle apparaît continûment comme la représentation de la *Nemesis*, véritable furie vengeresse qu'animent seulement, de manière obsessionnelle, la rancune et la rage. Elle tient ce rôle avec la fermeté implacable que lui confère sa vocation de « prêtresse de la haine »[27], d'abord présente en scène, dans l'ombre, à la manière des spectres des tragédies de vengeance traditionnelles, ruminant ses rancœurs et ses ressentiments . A la plainte d'Elizabeth, elle répond d'un ton sinistre, en aparté :

Eliz. Small joy have I in being England's queen.

---

22 Cette impression est confirmée, en particulier, par ce commentaire d'Antony Hammond, in *op. cit.*, 110 : « Yet Anne, like Elizabeth, is characterized in a more realistic manner than Margaret or the Duchess. »

23 Il est clair en effet que Margaret d'Anjou n'aurait jamais été présente sur scène dans *Richard III* si Shakespeare s'en était tenu à la réalité historique. M. M. Reese, en effet, rappelle fort à propos : « She herself is brought unhistorically on to the scene - she left England for France in 1475 and died there seven years later - as en embodiment of the Destiny, or Nemesis, found in early English drama. », *op. cit.*, 208.

24 Voir Paul Bacquet, *op. cit.*, 162 : « Margaret entre en scène comme une Ombre sénéquienne (*behind*) et parle d'abord à plusieurs reprises sans être entendue des autres personnages, à la fois commentatrice et choeur ».

25 *Ibid.*, 163 : « Elle ressemble aux furies de Sénèque sorties toutes embrasées de passion génocide des cavernes incandescentes des enfers. »

26 Antony Hammond, *op. cit.*, 109 : « ... a crazed figure of impotence brought back from the past to represent the brutal, un-Christian, Old Testament concepts of retributive justice ».

27 Voir Paul Bacquet, *op. cit.*, 161.

Marg. [Aside] And lessen'd be that small, God I beseech Him :
Thy honour, state, and seat is due to me (1.3.110-112).
(*El. Je retire peu de joie d'être reine d'Angleterre.*
Marg. [Ap.] Ce peu de joie soit-il encore réduit, j'en supplie Dieu !
Ta dignité, ton rang, ton trône me sont dus.)

Ses récriminations, sans doute, sont justifiées mais, par le rappel des crimes passés dont furent victimes ses proches et pour lesquels elle réclame réparation dans le sang, elle engage ce que l'on ne peut qu'appeler le cycle infernal de la vengeance toujours recommencée. Ainsi évoque-t-elle les crimes commis par Richard contre son époux et son fils :

[Aside] Out, devil! I remember them too well :
Thou kill'dst my husband Henry in the Tower,
And Edward, my poor son, at Tewkesbury (1.3.118-120).
(*[Ap.] Fi, démon ! Je me les rappelle trop bien :*
Tu as tué mon époux Henry à la Tour :
Il est temps de parler : on a complètement oublié mes services.)

Elle n'est que vitupérations (« [*Aside*] A murd'rous villain, and so still thou art » « *[Ap.] Un abject assassin : ce que tu es toujours.* », 1.3.134) et imprécations (« [*Aside*] Hie thee to hell for shame, and leave this world, / Thou cacodemon : there thy kingdom is » « *Emporte ton opprobre aux enfers et quitte ce monde, / Démon de malheur ! C'est là-bas qu'est ton royaume.* », 1.3.143-144), impatiente désormais, comme pouvait l'être Revenge dans *The Spanish Tragedy* de Kyd,[28] d'intervenir et de veiller à accomplir sa mission (« I can no longer hold me patient! » « *Mais je n'y tiens plus !* », 1.3.157). Mais Margaret elle-même n'est pas sans tache. Elle est coupable de crimes antérieurs à la pièce, qui lui ont valu d'être qualifiée de « England's bloody scourge » « *Fléau sanguinaire de l'Angleterre* » (*2H6*, 5.1.118) et que Richard à présent évoque sans complaisance :

The curse my noble father laid on thee
When thou did'st crown his warlike brows with paper,
And with thy scorns drew'st rivers from his eyes,
And then, to dry them, gav'st the Duke a clout
Steep'd in the faultless blood of pretty Rutland... (1.3.174-178).
(*La malédiction que mon noble père lança sur toi*
Lorsque tu couronnas de papier son front martial,
Que tes outrages firent jaillir des torrents de ses yeux,
Et que, pour les sécher, tu donnas au duc un chiffon

28 Voir Maurice Abiteboul, *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon : PU, coll. « *Theatrum Mundi* », 1995), 91-101, le chapitre intitulé « *La Tragédie espagnole* de Thomas Kyd : 'Revenge', un personnage au-dessus de tout soupçon ».

Trempé dans le sang innocent du tendre Rutland...)

La figure inquiétante et menaçante de Margaret n'est pas sans évoquer les sorcières (« Foul wrinkled witch » « *Hideuse sorcière ridée* », 1.3.164) ou harpies (« ... thou hateful wither'd hag ! » « ... *immonde sorcière flétrie !* », 1.3.215), redoutables jeteuses de sorts maléfiques. On peut aisément imaginer sa soudaine apparition – qui va semer le trouble et la panique sur la scène (« trembles », « quake », « do not turn away ») parmi les personnages déjà engagés dans des dialogues animés – comme un moment d'effroi particulièrement spectaculaire :

> Which of you trembles not, that looks on me ?
> If not that I am Queen you bow like subjects,
> Yet that, by you deposed, you quake like rebels ?
> Ah, gentle villain! do not turn away (1.3.160-163).
>
> (*Qui de vous ne tremble à me regarder ?*
> *Si vous ne ployez plus devant moi comme des sujets devant leur Reine*
> *Ne frissonnez-vous pas comme des mutins devant celle que vous avez déposée ?*
> *Ah, noble manant, ne te détourne pas !*)

Elle ne sort en effet de l'ombre – où elle remâchait, en apartés venimeux et violents, sa haine vengeresse – que pour se lamenter sur « ... Henry's death, my lovely Edward's death, / Their kingdom's loss, my woeful banishment » « ... *la mort de Henry, la mort de mon très cher Edouard, / La perte de leur royaume, mon douloureux exil* » (1.3.192-193) et lancer des malédictions à la tête de celles et ceux qui lui ont porté tort, au premier rang desquels il y a, bien entendu, Elizabeth :

> Long may'st thou live to wail thy children's death,
> And see another, as I see thee now;
> Deck'd in thy rights, as thou art stall'd in mine ;
> Long die thy happy days before thy death,
> And after many lengthen'd hours of grief,
> Die neither mother, wife, nor England's Queen (1.3.204-209).
>
> (*Puisses-tu longtemps vivre pour gémir sur la mort de tes enfants*
> *Et pour en voir une autre, comme je te vois à présent,*
> *Affublée de tes droits, comme je suis installée dans les miens*)

Qui plus est, elle accompagne généralement ses malédictions de présages qui ont valeur de prédictions. Par exemple, à la pauvre reine Elizabeth, encore au faîte de la gloire, elle lance cette prophétie : « The day will come that thou shalt wish for me / To help thee curse this poisonous bunch-back'd toad » « *Le jour viendra où tu souhaiteras / Que je t'aide à maudire ce venimeux crapaud bossu* » (1.3.245-246).

De même, contre Richard, qu'elle invective de la plus violente et la plus insultante manière qui soit (« Stay, dog, for thou shalt hear me » « *Arrête chien, car tu m'entendras !* », 1.3.216 ; « ... thou elvish-mark'd, abortive, rooting hog » « ... *toi que les lutins ont marqué, avorton, porc dévastateur !* », 1.3.228), elle lance une longue série d'apostrophes injurieuses, chargées de haine et de mépris (1.3.228-233), et profère des malédictions qui se révéleront prophétiques le moment venu :

> If heaven have any grievous plague in store
> Exceeding those that I can wish upon thee,
> O, let them keep it till thy sins be ripe (1.3.218-220)
> (...) No sleep close up that deadly eye of thine,
> Unless it be while some tormenting dream
> Affrights thee with a hell of ugly devils (1.3.225-227).
>
> (*Si le ciel tient en réserve une plaie plus lancinante,*
> *Une plaie pire que celles que je puis te souhaiter,*
> *Oh, qu'il la garde, qu'il attende que tes crimes soient mûrs*
> *[...] Puisse le sommeil ne jamais clore ton œil meurtrier*
> *Sinon pour qu'un torturant cauchemar*
> *T'épouvante d'un enfer d'affreux démons !*)

Margaret apparaît ainsi non seulement, nous l'avons vu, comme une incarnation emblématique de la Vengeance, mais aussi comme l'instrument dramatique de la chute de Richard, ses prédictions ayant valeur d'augure. Elle sera à la fois le symbole de la justice rétributive, qu'attendaient avec avidité les spectateurs élisabéthains, *et* l'agent ironique du destin de Richard.[29]

Ses malédictions n'épargnent personne, car elle a la longue mémoire des offenses subies et, n'ayant pas la vocation du pardon – c'est le moins qu'on puisse dire –, elle poursuivra de sa fureur vengeresse quiconque lui aura un jour porté tort. C'est ainsi qu'elle se rappelle au souvenir de ses ennemis jurés :

> Rivers and Dorset, you were standers-by,
> And so wast thou, Lord Hastings, when my son
> Was stabb'd with bloody daggers. God, I pray Him,
> That none of you may live his natural age,
> But by some unlook'd accident cut off (1.3.210-214).
>
> (*Toi, Rivers, et toi, Dorset, vous étiez là,*
> *Et toi aussi, Lord Hastings, quand leurs poignards*
> *Sanguinaires ont percé mon fils : je prie Dieu*
> *Qu'aucun de vous n'atteigne à son terme naturel*
> *Et que vous soyez tous fauchés par un brusque accident !*)

29 Voir Paul Baquet, *op. cit.*, 143 : « Croyant forger son destin et construire sa propre fortune, il n'est en fait que le jouet de Margaret, elle-même incarnation quasi allégorique de la justice et de la « rétribution », mais aussi symbole de la Fortune. »

Même Buckingham bénéficiera de ses avertissements (« O Buckingham, take heed of yonder dog! » « *Oh Buckingham, prends garde à ce chien !* », 1.3.289) et de ses mises en garde prophétiques :

> Have not to do with him ; beware of him ;
> Sin, death, and hell have set their marks on him,
> And all their ministers attend on him (1.3.292-294).
> (*N'aie pas affaire à lui, garde-toi de lui !*
> *Le péché, la mort et l'enfer lui ont apposé leur marque*
> *Et tous leurs ministres l'escortent.*)

En fait, le personnage de la reine Margaret, dont le rôle est éminemment chorique et emblématique, a aussi une fonction dramatique remarquable dans la mesure où, véritable charnière entre la première partie de la pièce (où elle se contente de menacer, d'invectiver et de prophétiser) et la seconde partie, après que Richard est devenu roi, (où se réalisent toutes ses prédictions), elle fait passer l'intrigue de la thématique de la vengeance à celle de la justice divine et confère aux châtiments appliqués à la fin – mesure pour mesure, à chacun selon son dû –, un degré de cohérence esthétique satisfaisant en même temps qu'un caractère d'inévitabilité très marqué.[30] La reine Margaret, jusqu'aux derniers vers qu'elle prononce lors de sa première apparition, à la scène 3 de l'acte I, demeure cette prophétesse à la rancune tenace et animée d'un esprit de vengeance implacable qui lance en dernière malédiction ces mots chargés de haine :

> O, but remember [...]
> And say poor Margaret was a prophetess.
> Live, each of you, the subjects to his hate,
> And he to yours, and all of you to God's! (1.3.299-303).
> (*O rappelle-toi ceci [...]*
> *Et dis alors que la pauvre Marguerite était une prophétesse.*
> *Vivez tant que vous êtes, en butte à sa haine,*
> *Lui en butte à la vôtre, et tous en butte à celle de Dieu !*)

Mais, à aucun moment, elle n'apparaît comme un personnage pathétique. Jamais elle ne suscite seulement un début d'émotion, ni ne parvient à attirer la sympathie du public, comme peuvent le faire, à plusieurs reprises dans la pièce, nous l'avons vu plus haut, une Lady Anne ou une reine Elizabeth. Comme le souligne avec justesse Pierre Spriet, « Marguerite a les *accents vengeurs des prophètes* de l'Ancien Testament et ses imprécations ont une grandeur sinistre propre à inspirer l'effroi que l'homme ressent devant le sacré. C'est Némésis qui parle, et non quelque dolente veuve. »[31]

---

30 *Ibid.*, 149-50 : « Mieux que tout autre, ce personnage met clairement en valeur l'usage dramatique que Shakespeare fait des prophéties dans une pièce qui en abonde. (...) Ce procédé se trouve donc inévitablement relié à sa réalisation sur le plan de l'intrigue. »

31 Pierre Spriet, *op. cit.*, 101.

Quand elle reparaît, à la scène 4 de l'acte IV, ayant assisté dans l'ombre à l'accomplissement de ses prédictions (« Here in these confines slily have I lurk'd / To watch the waning of mine enemies » « *Je suis restée subrepticement tapie dans cette enceinte / Pour épier le déclin de mes ennemis* », 4.4.3-4), Margaret n'est plus la prophétesse jeteuse de sorts et de malédictions, mais la sinistre comptable des crimes passés et des châtiments survenus en juste retour (« right for right » « *justice pour justice* », 4.4.15), prête, au moment du bilan, à tenir le compte des « rétributions » et des dettes acquittées :

> [*Aside*] Plantagenet doth quit Plantagenet ;
> Edward, for Edward, pays a dying debt (4.4.20-21).
> (*Plantagenet acquitte Plantagenet,*
> *Edouard paye pour Edouard une dette de mort.*)

Elle est certes « présente à la solennelle lamentation du quatrième acte »,[32] et se joint un moment au chœur des pleureuses (4.4.26-60), « clamant son couplet comme une plainte psalmodiée »[33] :

> If ancient sorrow be most reverend,
> Give mine the benefit of seigniory,
> And let my griefs frown on the upper hand.
> If sorrow can admit society,
> Tell o'er your woes again by viewing mine (4.4.35-40).
> (*Si la peine ancienne est la plus vénérable,*
> *Concédez à la mienne le privilège de l'aînesse*
> *Et que mes chagrins grimacent à la place d'honneur.*
> *Si la douleur tolère compagnie,*
> *Récapitulez vos malheurs en passant en revue les miens !*)

Mais c'est toujours essentiellement la représentation emblématique de la Vengeance qui l'emporte sur le portrait, même pas esquissé, de la « dolente veuve »[34] :

> Bear with me : I am hungry for revenge,
> And now I cloy me with beholding it (4.4.61-62).
> (*Supportez-moi : je suis affamée de vengeance*
> *Et maintenant je me rassasie de la contempler.*)

Margaret avait des comptes à régler : à présent est venue l'heure de **faire** les comptes. En véritable agent comptable du malheur, elle recense, énumère, répertorie, classe, dresse le sinistre bilan des profits et pertes enregistrés par les uns et les autres,

---

32 *Ibid.*, 81.

33 Paul Bacquet, *op. cit.*, 151.

34 C'est aussi ce que suggère cette brève remarque de M. M. Reese, *op. cit.*, 209 : « Vituperation outruns sorrow. »

satisfaite de résultats qui paraissent respecter un certain équilibre de la douleur et de la réparation (4.4.63-70). C'est la vieille loi du talion qui se voit ainsi appliquée dans toute sa rigoureuse justice, qui n'épargne même pas les innocentes victimes qu'auront été, dans cette sanglante tragédie, les jeunes princes sacrifiés.

Margaret peut certes se réjouir du bilan. Elle ne peut toutefois pas déclarer que le compte est bon puisque manque, dans l'état final de sa comptabilité, la rubrique consacrée à Richard. Force lui est de constater que ce dernier a pour l'heure échappé à sa haine vengeresse et elle semble se résoudre à laisser une autre puissance, celle de Dieu, se charger de rétablir l'ordre et la justice. Il est clair qu'à ce stade de la pièce, ce n'est plus la Némésis qui est en mesure de faire contre-poids au Mal, mais que seule la Providence divine sera à même d'assurer la restauration du Bien (« ... dear God I plead » « ... *Dieu cher, je t'en supplie !* », 4.4.77). C'est en effet sur ce constat partiel d'échec que Margaret conclut sa tirade :

> Richard yet lives, hell's black intelligencer (...)
> Cancel his bond of life, dear God I pray,
> That I may live and say 'The dog is dead' (4.4.71-78).
> (*Richard vit toujours, noir agent secret de l'enfer [...]*
> *Annule son bail de vie, Dieu cher, je t'en supplie,*
> *Que je vive pour dire : ''Le chien est mort !''*)

Au moment où elle s'apprête à quitter la scène, Margaret transmet symboliquement le flambeau (ou plutôt le fardeau) de la vengeance à Elizabeth (« And leave the burden of it all on thee » « *Pour en rejeter tout le fardeau sur toi* », 4.4.113), laissant dans l'inachèvement, sinon l'inaccomplissement, cette mission qui lui était tout naturellement dévolue[35] – comme si certaines limites étaient fixées, de toute éternité, à l'exercice automatique et à l'efficacité de la vengeance. Mais, tout aussi symboliquement, c'est au pur Richmond qu'il incombera d'affirmer cette supériorité spirituelle nécessairement déniée à Margaret[36] – qui ne peut être considérée, ni traitée, comme un instrument adéquat de la justice divine.[37] Comme l'écrit Irving Ribner à propos de la pièce, « C'est une austère morale qui combine une notion sénéquienne de la *Nemesis* avec une foi chrétienne en la Providence. »[38] On voit par là que, sur le plan dramatique aussi bien que sur le plan emblématique, le rôle symbolique de Margaret et sa fonction chorique, très ritualisée, ne

35 M. M. Reese note, non sans humour, que Margaret « disappears from the scene, presumably somewhat hoarse, while Richard is still in possession of his crown », *op. cit.*, 212.

36 Voir Antony Hammond, *op. cit.*, 111 : « Margaret, the incarnation of the wrong sort of vengeance, disappears, leaving the place vacant for the minister of God's justice. »

37 Voir le commentaire de M. M. Reese, *op. cit.*, 210 : « More had already indicated how Richard's rise and fall might be handled dramatically, and Margaret and Henry Tudor were easily cast to share the role of Destiny. »

38 Irving Ribner, *op. cit.*, 118 : « It is a stern morality which combines a Senecan notion of *Nemesis* with a Christian faith in Providence. »

laissaient que peu de place à des développements psychologiques complexes ou à la finesse des traits d'un portrait nuancé[39].

La duchesse d'York ou la Douleur faite femme

La duchesse d'York, présente dans quatre scènes (deux à l'acte II et deux à l'acte IV), ne suscite guère plus d'émotion que la reine Margaret, bien qu'elle apparaisse comme l'incarnation de la Douleur plus encore que de la Vengeance.

Elle est, d'emblée, partie prenante dans la scène de lamentations à laquelle participent les enfants de Clarence – récemment assassiné dans la Tour de Londres sur ordre de son propre frère, Richard Gloucester –, et la reine Elizabeth, dont le royal époux, Edouard, vient de décéder. Elle est en effet au cœur de cette déploration, elle qui vient de perdre, avec Clarence et Edouard, deux de ses fils :

> But death hath snatch'd my husband from mine arms
> And pluck'd two crutches from my feeble hands :
> Clarence and Edward (2.2.57-59).
> (*Mais moi, la mort a dérobé mon époux à mes bras*
> *Et arraché à mes faibles mains ces deux béquilles,*
> *Clarence et Edouard.*)

et qui a pourtant assez de lucidité pour soupçonner le troisième, Richard, d'avoir trempé dans la mort de l'un d'entre eux (« He is my son, ay, and herein my shame » « *Il est mon fils, oui, et par là même ma honte* », 2.2.29). Elle est certes la Douleur incarnée, formant avec Elizabeth et les enfants de Clarence, le chœur de l'affliction et du désespoir :

> *Eliz.* Ah, for my husband, for my dear lord Edward!
> *Children.* Ah, for our father, for our dear lord Clarence!
> *Duch.* Alas for both, both mine Edward and Clarence!
> *Eliz.* What stay had I but Edward, and he's gone.
> *Children.* What stay had we but Clarence, and he's gone.
> *Duch.* What stays had I but they, and they are gone.
> *Eliz.* Was never widow had so dear a loss.
> *Children.* Were never orphans had so dear a loss.
> *Duch.* Was never mother had so dear a loss (2.2.71-79).
> (*El. Ah ! mon époux, mon cher seigneur Edouard !*
> *Enf. Ah ! notre père et cher seigneur Clarence !*
> *Duch. Hélas pour tous les deux, les deux miens, Edouard, Clarence !*
> *El. Quel soutien avais-je hors Edouard ? Il n'est plus !*

39 La reine Margaret appartient, en fait, à cette série de personnages que Shakespeare a dotés de pouvoirs quasi magiques de prédiction, prédiction souvent chargée de menaces, et s'accompagnant volontiers de malédictions. Voir à ce sujet Maurice Abiteboul. *Le Monde de Shakespeare : Shakespeare et ses contemporains entre tradition et modernité*, Nantes, Editions du Temps, 2005, notamment le chapitre intitulé « Magie, visions et prédictions », 170-177

Enf. Quel soutien avions-nous hors Clarence ? Il n'est plus.
Duch. Quel soutien avais-je hors eux ? Ils ne sont plus.
El. Jamais veuve n'a connu perte si cruelle.
Enf. Jamais orphelins n'ont connu perte si cruelle.
Duch. Jamais mère n'a connu perte si cruelle.)

Mais sa souffrance n'est pas solitaire. Au contraire, en joignant ses lamentations à celles des autres personnages, la duchesse d'York confond sa propre douleur dans la douleur commune, généreusement partagée et pleinement assumée :

Alas, you three, on me, threefold distress'd,
Pour all your tears : I am your sorrow's nurse,
And I will pamper it with lamentation (2.2.86-88).
(*Hélas, sur mon triple malheur vous déversez*
Tous trois vos larmes. Je suis la nourrice de votre malheur
Et je veux la gorger de lamentations.)

Mais de tels moments, porteurs d'une telle émotion, à la limite même du pathétique, sont trop rares dans la pièce pour que la duchesse puisse apparaître autrement que comme une figure emblématique, un peu figée, du malheur.[40] Elle redevient très vite en effet la représentation conventionnelle du morne ressassement des souffrances passées :

Accursed and unquiet wrangling days,
How many of you have mine eyes beheld! (2.4.55-56)
(*Maudits jours de querelles et de troubles,*
Que de fois mes yeux vous ont vus revenir !)

Et elle n'abandonne, momentanément, ce rôle que pour se lancer dans des imprécations contre le destin qui la frappe à travers la « violence frénétique » ambiante :

O preposterous
And frantic outrage, end thy damned spleen,
Or let me die, to look on earth no more (2.4.64-65).
(*Violence frénétique*
Et contre nature, éteins ta malice damnée,
Ou que je meure pour ne plus voir la mort !)

Les quelques répliques qu'elle prononce, à la scène 1 de l'acte IV, ne sont que l'écho monotone de ces plaintes et déplorations, un résumé de la douleur d'avoir perdu des êtres chers et du malheur d'avoir donné naissance à un basilic – ce « serpent fabuleux dont le regard avait, disait-on, la faculté de tuer » (définition du dictionnaire Larousse) :

40 Pierre Spriet précise : « Elle conserve une certaine modération dans l'expression de la douleur », *op. cit.*, 143.

O ill-dispersing wind of misery!
O my accursed womb, the bed of death!
A cockatrice hast thou hatch'd to the world
Whose unavoided eye is murderous (4.1.52-55).
(*O vent funeste, vent de malheur !*
O sein maudit, berceau de mort !
Tu as couvé et mis au jour un basilic
Au regard inévitable et assassin !)

Le rôle de la duchesse est, de manière fort conventionnelle, à la fois celui de la pleureuse et de l'imprécatrice. La scène 4 de l'acte IV, où elle apparaît pour la dernière fois, en est la meilleure illustration. Elle entre en scène, ayant vraisemblablement épuisé la longue litanie de ses malheurs en des plaintes incessantes qui lui ont, dit-elle, fait perdre la voix (« So many miseries have craz'd my voice / That my woe-wearied tongue is still and mute » « *Tant de misères ont éraillé ma voix / Que ma langue accablée de maux est immobile et muette* », 4.4.17-18). Elle parvient cependant encore à évoquer, sur le ton de la déploration, la mort de son petit-fils (et fils d'Elizabeth), le jeune Edouard Plantagenet,[41] assassiné par Richard. Dans un style d'où le formalisme figé n'est pas absent (l'oxymore « dead life » « *vie morte* », par exemple, 4.4.26), et dans une attitude, très ritualisée certes, (elle s'assoit par terre, signe conventionnel d'une affliction profonde), elle manifeste une fois de plus qu'elle est l'incarnation emblématique de la Douleur.

Dans toute la première partie de son intervention (4.1.8-135), lorsqu'elle s'adresse à Margaret, envers qui sa rancœur n'est pourtant pas éteinte (« I had a Richard too, and thou didst kill him ; / I had a Rutland too : thou holp'st to kill him » « *J'eus un Richard moi aussi, et tu le tuas ; / J'eus un Rutland moi aussi, et tu aidas à le tuer.* », 4.4.44-45), on entrevoit néanmoins la timide esquisse d'un personnage en légère évolution : elle témoigne par exemple à la pauvre reine tant éprouvée une certaine forme de compassion, exprimée de manière toute formelle il est vrai :

O, Harry's wife, triumph not in my woes,
God witness with me, I have wept for thine (4.4.59-60).
(*O femme de Henry, ne triomphe pas de mes malheurs !*
Dieu m'en est témoin, j'ai pleuré sur les tiens !)

Pour la première fois, en effet, elle semble sortir de son chagrin personnel pour prendre part, avec une certaine sympathie, au malheur d'autrui. De même, lorsqu'elle s'adresse à Elizabeth, à laquelle elle finit par se joindre en une communauté de douleur[42], c'est pour partager son inconsolable peine :

---

41 Il s'agit en effet probablement d'Edouard V, petit-fils de la duchesse... à moins qu'il ne soit question d'Edouard IV, son fils. Voir Antony Hammond, *op. cit.*, 275, en note : « The Duchess could mean either Edward IV or Edward V : probably, the latter. »

42 On aura noté que l'une puis l'autre, dans une attitude exprimant chagrin, désolation et désespoir, s'assoient par terre (4.4.29 et 34).

(...) go with me
And in the breath of bitter words let's smother
My damned son, that thy two sweet sons smother'd (4.4.132-134).
(...] viens avec moi,
Pour étouffer sous les halenées d'amères paroles
Ce damné fils qui a lui-même étouffé tes deux tendres
fils.)

Déjà s'amorce le second rôle dévolu à la duchesse, celui de l'impitoyable imprécatrice, prête à affronter, dans la deuxième partie de la scène (4.4.136-196), le monstrueux Richard. Nous avons en effet non pas tellement le portrait nuancé d'une mère meurtrie par l'inconduite d'un fils indigne, mais bien davantage la représentation emblématique de Vengeance fustigeant Crime. Ce ne sont qu'apostrophes insultantes (« Thou toad, thou toad » « *crapaud, crapaud* », 4.4.145), reproches cinglants (« Thou cam'st on earth to make the earth my hell » « *Tu es venu sur terre pour faire de la terre un enfer* » , 4.4.167), récriminations à n'en plus finir (« A grievous burden was thy birth to me, / (...) » « *Un fardeau de douleur, voilà ce qu'a été ta naissance* », 4.4.168-175), regrets exprimés avec une incroyable virulence et accompagnés d'une mise en accusation en règle :

O, she that might have intercepted thee -
By strangling thee in her accursed womb -
From all the slaughters, wretch, that thou hast done (4.4.137-139).
(Oh ! celle qui aurait pu mettre obstacle,
En t'étranglant dans son sein maudit,
A tous les assassinats que tu as perpétrés, misérable !)

et, pour finir, elle abreuve le monstrueux assassin d'imprécations (« Therefore, take with thee my most grievous curse! » « *Emporte donc avec toi ma plus ruineuse malédiction !* », 4.4.188), avant de quitter la scène définitivement, son office pleinement rempli, en lançant une ultime malédiction à valeur de prédiction :

Bloody thou art : bloody will be thy end.
Shame serves thy life and doth thy death attend (4.4.195-196).
(Sanguinaire tu es, sanglante sera ta fin ;
L'opprobre qui sert ta vie assistera ta mort !)

Si le personnage de la duchesse perd en nuances psychologiques ce qu'un conflit interne – par exemple entre une affection maternelle ineffaçable et une blessure inguérissable –, aurait pu au contraire contribuer à dessiner, si son rôle apparaît comme essentiellement emblématique, nous l'avons vu, c'est parce que la pleureuse et l'imprécatrice en elle ne sont jamais véritablement en opposition l'une avec l'autre ni non plus ne se confondent l'une avec l'autre mais sont comme les deux volets d'un diptyque, comme deux aspects dissociés d'un caractère, présentés en succession, sans qu'aucune intégration esthétique ait été obtenue, ni même sans doute recherchée. Il en résulte l'impression, une fois de plus, d'un portrait figé et froid, quelque peu artificiel, qui n'entraîne à aucun moment l'adhésion d'un public maintenu délibérément à distance de

toute émotion. En revanche, la duchesse, par les jugements moraux d'une extrême sévérité – c'est peu de le dire ainsi –, qu'elle porte sur Richard, par sa condamnation sans appel de ses forfaits et les malédictions qu'elle profère à son encontre, en apportant ainsi sa caution à toute flétrissure infligée au scélérat et à tout procès instruit contre lui, remplit une fonction dramatique souvent soulignée par les critiques.[43]

Conclusion

Les personnages féminins dans *Richard III* apparaissent ainsi, à bien des égards, comme extérieurs à l'action, dupes ou victimes (parfois les deux) du tyran sanguinaire mais peu aptes à remporter sur lui la moindre victoire, même si d'âpres affrontements les opposent à lui, même si une farouche résistance, inspirée par la haine et la détestation, les dresse contre lui.

Lady Anne et la reine Elizabeth, que leur faiblesse et leur impuissance auraient pu rendre pathétiques, sont en fait des personnages aux contours dessinés avec à peine assez de nuances pour qu'il soit possible de leur accorder un minimum de sympathie ou de pitié, de partager leurs souffrances, leurs craintes et leurs regrets. L'une et l'autre, si leurs traits avaient été soulignés avec plus de vigueur, eussent été en mesure de susciter une émotion authentique et d'occuper, au moins de manière ponctuelle, le devant de la scène avec bonheur. Mais le personnage de Richard, presque omniprésent tout au long de la pièce et qui se complaît dans son rôle, constitue à l'évidence l'attraction majeure du spectacle et capte – et même monopolise – l'intérêt du public au point de laisser dans l'ombre ceux et celles qui l'entourent.

Quant à la reine Margaret et à la duchesse d'York, véritables figures allégoriques ou emblématiques de la Vengeance, pour la première, de la Douleur, pour la seconde, elles n'atteignent qu'en de très rares et assez brèves occasions le statut de personnages à part entière, trop figées et trop conventionnelles qu'elles sont, en général, pour que leur présence déborde le cadre du simple rôle ou pour qu'elles aient d'autre utilité que celle de remplir une fonction. Il est vrai que Margaret, en transmettant à Elizabeth le flambeau de la vengeance, d'une part, et, d'autre part, en cédant symboliquement sa place à Richmond – qui, appliquant une juste rétribution au tyran, incarnera l'avènement d'une ère nouvelle, d'ordre et de respect de la loi divine –, participe activement, dans une certaine mesure, à la structure dramatique et morale de la pièce. Il est vrai aussi que la duchesse d'York, par le jugement moral par lequel elle condamne son fils Richard et par les malédictions qu'elle lance contre lui, fait également levier sur l'action et infléchit – ou du moins précipite –, de manière oblique certes, le cours des choses.

Au total, même si leur rôle est manifestement limité, même si leurs sentiments et leurs passions ne s'expriment que de manière diffuse ou occasionnelle, et même si, parfois,

43 Voir par exemple Paul Bacquet, *op. cit.*, 138 : « (...) la duchesse d'York, qui ne joue ici aucun rôle historique, devient moralement indispensable à l'action puisque, en maudissant son fils, elle le condamne. » Voir aussi Pierre Spriet, *op. cit.*, 143 : « Son rôle limité n'est pourtant pas dramatiquement inutile (...) le monstre est un être dont on ne peut que désespérer puisque sa mère elle-même se résout à le maudire. »

leurs émotions sont écrasées sous le poids de la convention allégorique, les personnages féminins de la pièce portent témoignage, en contrepoint, du pouvoir de l'esprit de résistance, de l'inépuisable refus de l'iniquité, de l'extrême rejet de l'inacceptable.[44]

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon

44 Le présent article est une reprise, légèrement remaniée, d'une contribution à l'ouvrage collectif, publié en 1999 et coordonné par Maurice Abiteboul, *Lectures d'une œuvre : Richard III*, Paris, Editions du Temps, 1999, p. 59-84.

BIBLIOGRAPHIE

* Abiteboul, Maurice. *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare*. Avignon, PU, coll. « *Theatrum Mundi* », 1995, 91-101, le chapitre intitulé « *La Tragédie espagnole* de Thomas Kyd : 'Revenge', un personnage au-dessus de tout soupçon ».

* Abiteboul, Maurice. « Pour une définition du héros tragique dans *Richard III* de Shakespeare », *Bulletin de la Société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, n° 49, novembre 1999.

* Abiteboul, Maurice. « Le Richard III de Shakespeare : du modèle historique et des exemples littéraires de la tradition à la création esthétique originale », in Maurice Abiteboul éd., *Lectures d'une œuvre : Richard III*. Paris, Editions du Temps, 1999, 33-58.

* Abiteboul, Maurice. *Le Monde de Shakespeare : Shakespeare et ses contemporains entre tradition et modernité*. Nantes, Editions du Temps, 2005.

* Bacquet, Paul. *Les Pièces historiques de Shakespeare. La première tétralogie et ''Le Roi Jean''*. Paris, PUF, 1978.

* Clemen, Wolfgang. *The Development of Shakespeare's Imagery*. New York, Hill and Wang, 1951.

* Hammond, Antony (ed.). Shakespeare, *King Richard III*. London, Methuen, 1981.

* Reese, M. M. *The Cease of Majesty*. London, Edward Arnold, 1961.

* Ribner, Irving. *The English History Play in the Age of Shakespeare*. London, Methuen , 1965.

* Spriet, Pierre. *Richard III*. Paris, Colin, 1970.

* Spivack, Bernard. *Shakespeare and the Allegory of Evil*. New York and London, Columbia UP, 1958.

LA FEMME DUELLISTE AU THÉÂTRE : CONJONCTION DE L'AMOUR ET DE LA GUERRE

The Roaring Girl, Middleton & Dekker
(image de la couverture de la première édition, Londres, 1611)

Si notre société actuelle semble se préoccuper de la femme, de son statut et de son image, jusqu'à imposer dans certains cas une parité homme-femme – toutefois, toujours et encore, signe d'une inégalité, d'un déséquilibre, d'une domination masculine –, il n'en a pas toujours été ainsi. Le rôle de la femme a souvent été limité à celui de génitrice et soumis aux lois du mariage et du mari. Dans les sociétés guerrières, dans l'Antiquité ou au Moyen Âge, dans les temps de conflit où la violence s'exprime au quotidien, à des époques où règne la loi du plus fort et où les questions d'honneur se règlent à la pointe de l'épée, la place et les possibilités d'expression de la femme sont limitées. Absente du champ de bataille et de la vie politique, l'expression de « femme au foyer » prend alors toute sa dimension et tout son sens. Cette place, certes importante mais pas toujours valorisante ni valorisée dans la vie quotidienne, l'enferme, au théâtre, dans des rôles, souvent secondaires d'un point de vue de la représentation dramatique, de mère, d'épouse, de fille, de servante. Ce qui ne signifie pas que les femmes ne sont pas au cœur de l'intrigue : en effet, dans de nombreuses pièces, elles sont l'objet de toutes les convoitises. L'homme se bat pour elle,

pour la conquérir, pour sauver son honneur (le sien ou/et celui de la dame). Malheureusement, ce personnage féminin ne représente souvent que l'objet de la convoitise, et le sujet principal du drame est bien l'homme qui, par ses actions, est le moteur du drame. Sauf quand la femme prend sa place, à savoir sa tenue vestimentaire et ses attributs, l'épée en l'occurrence. Travestissement et situations de combat originales sont alors au service de l'action dramatique avec comme protagonistes des femmes. Il paraît donc intéressant, dans un premier temps, de définir les origines de ces femmes duellistes avant d'illustrer le phénomène avec quelques situations inattendues au sein desquelles l'ambiguïté est reine tant la confusion entre apparence et réalité est grande. Outre l'originalité de ces scènes, leurs significations pourront être analysées afin de mettre en relief les différences entre duels exclusivement masculins et duels mixtes.

Les origines de la femme duelliste : l'Amazone, l'hermaphrodite et l'androgyne, fusion d' Eros et Arès

Quant on pense à une femme guerrière, belliqueuse, l'image de l'Amazone vient tout de suite à l'esprit. Selon certaines légendes, les Amazones, peuple de guerrières, sont les filles d'Arès, dieu de la guerre, et d'Aphrodite, déesse de l'amour. L'Amazone est donc issue de la fusion des opposées, de la guerre et de l'éros, du masculin et du féminin. La reine des Amazones est Hippolyta et ce personnage légendaire apparaît dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, ainsi que dans *Les Deux nobles cousins*, pièce également attribuée à Shakespeare, mais pour laquelle une co-écriture avec Fletcher est probable. Dans ces deux pièces qui s'inspirent, entre autres sources, du *Conte du Chevalier* de Chaucer, les dramaturges mettent en scène le couple Hippolyta-Thésée. Dans ces pièces, Hippolyta n'apparaît pas comme la farouche et cruelle guerrière qui combat et tue les hommes. Elle a été ici vaincue par Thésée et devient sa femme. Cet aspect de la légende est exprimé dans *Le Songe d'une nuit d'été* par Thésée lui-même :

> Hippolyta, je t'ai courtisée avec mon épée,
> Et j'ai gagné ton amour en te faisant violence ;
> Mais je veux t'épouser sous d'autres auspices,
> Au milieu de la pompe, des spectacles et des réjouissances.[1]

Dans ces vers, amour et guerre sont étroitement liés : les deux premiers vers placent la relation entre les deux personnages sous le signe de l'affrontement guerrier, de la violence (*sword, won, injuries*) alors qu'avec les deux vers suivants, on change de registre, de tonalité, de mode – comme l'indique le mot *key* – avec la référence au mariage (*wed*) et aux festivités (*pomp, revelling*) :

[1] « Hippolyta, I wooed thee with my sword, / And won thy love doing thee injuries. / But I will wed thee in another key – / With pomp, with triumph, and with revelling. » (1.1.16-9). Les citations en anglais sont tirées de *William Shakespeare, The Complete Works* (OUP, 1988) et celles en français de *Shakespeare, Oeuvres complètes*, tomes 1 et 2 (Editions Gallimard, 1959).

> La référence musicale « key » implique une modulation qui conduit à l'accord final dont l'expression sera forcément musicale : « pomp », « triumph », « revelling » indiquent à la fois spectacle et musique. Mais la lecture verticale fait aussi apparaître une autre consonance entre les deux voix, due à la polysémie des images qui vient renforcer la polyphonie vocale. En effet, le changement concerne le passage d'un état de conflit guerrier à celui de la paix sociale et de l'union.[2]

On passe du mode tragique au mode comique et cette thématique du changement – amplement exploitée et illustrée tout au long de la pièce – est symbolisée par la lune en tout début de pièce (vers 1 à 10). Les ingrédients de la comédie sont bien présents (amour, mariage, musique) mais ils seront souvent menacés, remis en question par cette tension tragique, cette nature changeante, ambiguë, violente et cruelle que représente la figure de l'Amazone – même si elle est ici soumise :

> Pourtant, pouvons-nous ignorer une autre voix qui, insidieusement, se superpose à tous ces duos ? Car Theseus n'est pas le héros d'une seule histoire, et le choix d'Hippolyta comme reine des Amazones est loin d'être insignifiant. Toutes les références mythologiques produisent un déchant (*descant*) qui, à travers des références telles que le viol de Philomène, ou encore le labyrinthe et le Minotaure, conduit à cette progéniture destinée à la mort violente, à cet Hippolyte, issu du mariage qui conclut la pièce.[3]

Cette tension tragique est directement matérialisée sur scène dans *Les Deux nobles cousins* avec le duel que Thésée propose à Palamon et Arcite – qui prient respectivement Vénus (Aphrodite) et Arès (Mars) avant l'affrontement –, avec pour enjeu Emelia, la sœur d'Hippolyta. Dans ces deux pièces, l'épée – celle avec laquelle Thésée a soumis Hippolyta et celles du duel opposant Palamon à Arcite – et l'arc – attribut de l'Amazone à laquelle, selon la légende, un sein était enlevé afin de lui en faciliter le maniement – auquel Hippolyta fait allusion dans sa comparaison avec la lune (« Et alors la lune, telle qu'un arc d'argent / Qui vient d'être tendu dans les cieux »[4]) font aussi référence à cette dualité guerre-amour de par la connotation et la symbolique sexuelles qui les caractérise : l'épée, dans le mode grivois, et l'arc (avec la corde et les flèches, et donc les phénomènes de tension, de détente et de jet[5]) signifient le pénis. L'arc est aussi utilisé pour la chasse et

---

[2] Francis Guinle, *The Concord of this Discord, La structure musicale du* Songe d'une nuit d'été *de William Shakespeare* (Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003) 79.

[3] *Ibid.* 81.

[4] « And then the moon, like to a silver bow / New bent in heaven shall behold the night » (1.1.9-10).

[5] Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaires des symboles* (Paris : Laffont, 1982) 68.

évoque ainsi Artémis (Diane), déesse de la chasse, que vénéraient les Amazones. Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, Hippolyta fait allusion à l'Amazone chasseresse :

> J'étais avec Hercule et Cadmus un jour
> Qu'ils chassaient l'ours dans un bois de Crète
> Avec des limiers de Sparte. Je n'ai jamais entendu
> /.../ Un désaccord aussi musical, un si harmonieux tonnerre.[6]

Dans ce dernier vers, la figure de style, l'oxymore en l'occurrence, qui met en présence directe des mots de sens opposés, sert la thématique de l'opposition et de la réversibilité avec la présence du chaos au sein de l'harmonie, et inversement. Cette dualité se retrouve dans la représentation emblématique de l'arc, instrument de chasse et de guerre, mais aussi archétype de l'instrument de musique avec sa forme courbe et sa corde qui rappellent la lyre, symbole de l'harmonie – Harmonie, nymphe et fille d'Arès et Aphrodite, dont l'inceste, selon une autre légende, aurait engendré les Amazones.

On retrouve Aphrodite dans l'hermaphrodite, à l'origine le côté viril de la déesse qui se matérialise en Aphroditos, un dieu ayant une barbe (attribut masculin) et des seins (attribut féminin). Chez la femme duelliste, cet *animus*, à savoir le côté masculin, se manifeste par l'épée, symbole du pouvoir masculin, symbole parfois même phallique, rappelant le « phallus interne » d'Aphrodite. La femme duelliste devient alors cet être à deux sexes, à savoir l'androgyne, autre figure emblématique et légendaire qui a les caractéristiques à la fois d'un homme (*andros*) et d'une femme (*gunê*) et dont le mythe est mis en scène au théâtre, par le biais du travestissement, avec la femme duelliste.

L'Amazone, à savoir la femme guerrière, l'hermaphrodite qui réunit *animus* (registre masculin) et *anima* (registre féminin), l'androgyne, à la fois homme et femme, sont autant de figures emblématiques qui préfigurent la femme duelliste, personnage au statut ambigu auquel le dramaturge a parfois recours pour illustrer le thème baroque de la confusion entre apparence et réalité.

La femme duelliste : un personnage au service de l'ambiguïté

Si l'on considère la théorie selon laquelle l'art est un reflet de la Nature, il est logique que très peu de femmes se battant à l'épée soient mises en scène. En effet, à travers les âges, la place de la femme dans la société n'est pas de guerroyer, ni de défendre son honneur à la pointe de l'épée. Le maniement de cette arme est réservé aux hommes et il faudra attendre la fin du vingtième siècle pour que la pratique de cette arme se conjugue au féminin, dans le cadre d'une discipline sportive olympique et non martiale. Toutefois, quelques femmes, bravant les interdits ou oubliant leur statut, par choix ou par nécessité – quelquefois, il est vrai, par nature, à l'image de Mademoiselle de Maupin –, ont pris l'épée en main, sous leur propre identité ou déguisées en hommes, non sans susciter la curiosité et donner naissance a une ambiguïté née de l'opposition entre une pratique masculine et le fait qu'elle soit exercée par une femme.

[6] « I was with Hercules and Cadmus / When in a a wood of Crete they bayed the bear / With hounds of Sparta. Never did I hear /.../ So musical a discord, such sweet thunder. » (4.1.111-8).

a. Jeanne d'Arc, l'Amazone

Parmi les femmes guerrières de notre Histoire, la plus célèbre est peut-être Jeanne d'Arc. Elle a inspiré de nombreux dramaturges, aux dix-neuvième et vingtième siècles notamment, tels que Shiller, Péguy, Shaw, Brecht, Claudel, Anouilh, pour n'en citer que quelques-uns. Cependant, bien avant eux, vers 1592, le premier qui lui donne une place importante dans une pièce est Shakespeare. Ainsi, Jeanne d'Arc, sous le nom de Joan la Pucelle, est l'héroïne de la première partie de *Henry VI*. La pièce met en scène de nombreuses batailles et de nombreux combats, auxquels Jeanne prend part à plusieurs reprises. Son premier affrontement l'oppose au Dauphin, Charles, futur roi de France, à qui elle demande d'éprouver sa valeur au combat :

> Eprouve mon courage, si tu l'oses, par le combat,
> Et tu reconnaîtras que je suis au-dessus de mon sexe !
> Sois-en convaincu, tu seras fortuné
> Si tu me reçois pour ta martiale compagne.[7]

Jeanne met en relief son efficacité au combat, chose plutôt surprenante et inattendue chez une femme. Ainsi met-elle l'accent sur des qualités masculines et renie-t-elle en quelque sorte sa féminité en se considérant « au-dessus » des autres femmes et en soulignant son caractère martial. Avant ce combat singulier, elle décrit son épée :

> [...] ; voici mon épée à la lame affilée,
> Qu'ornent de chaque côté cinq fleurs de lys.
> C'est en Touraine, dans le cimetière de l'église Sainte-
> [Catherine,
> Que je l'ai choisie parmi un tas de vieille ferraille.[8]

Selon l'histoire – Shakespeare se basant ici sur les écrits du chroniqueur Holinshed – l'épée de Jeanne se trouvait dans l'église de Sainte Catherine de Fierbois, enterrée derrière l'autel, et aurait été abandonnée par Charles Martel après sa victoire sur les Sarrazins. Le combat a lieu sur scène et Jeanne d'Arc est victorieuse, le Dauphin l'implorant d'y mettre fin :

> Arrête, arrête ton bras ; tu es une Amazone,
> Et tu combats avec l'épée de Déborah.[9]

Le mot *hands*, décliné au pluriel, indique que l'épée que manie Jeanne est une épée à deux mains. Toutefois, pour les besoins de la représentation, on peut supposer que, étant donnée la lourdeur de ce type d'arme et le fait que les rôles féminins étaient, à cette époque, tenus

[7] « My courage try by combat, if thou dar'st, / And thou shall find that I exceed my sex. / Resolve on this : thou shalt be fortunate, / If thou receive me for thy warlike mate. » (1.3.68-72).

[8] « [...] Here is my keen-edged sword, / Decked with five flower-de-luces on each side – / The which at Touraine, in Saint Katherine's churchyard, / Out of a great deal of old iron I chose forth. » (1.3.77-80).

[9] « Stay, stay thy hands ! Thou art an Amazon, / And fightest with the sword of Deborah. » (1.3.83-4).

par des jeunes garçons, l'épée utilisée sur scène était de type « bâtarde », à savoir moins lourde que l'épée à deux mains mais pouvant être manipulée de la même façon. Dans tous les cas, Jeanne est une guerrière redoutable. La référence à l'Amazone rappelle le caractère sexuellement ambigu de Jeanne, qui se considère comme étant supérieure (« au-dessus de ») aux autres femmes. Cette ambiguïté qui caractérise le personnage est soulignée par la description de son attribut, l'épée en l'occurrence, dont les deux tranchants renvoient de façon symbolique au dualisme sexuel (mâle / femelle). Quant à la référence à l'épée de Déborah, elle rappelle les dons de prophétesse de Jeanne.

Dans *1 Henry VI*, Shakespeare se sert donc de Jeanne la Pucelle et de l'ambiguïté du personnage – tour à tour, vierge sainte (1.3.30), vierge martiale (2.1.21), pucelle ou putain (1.6.84) diable ou diablesse (1.7.5) – pour créer tout un réseau d'oppositions et de contrastes qui alimentent son drame : oppositions entre la France et l'Angleterre, les York et les Lancastre, et, à un niveau plus métaphorique, entre le Bien et le Mal, l'homme et la femme. Ce réseau d'oppositions est parfaitement représenté par les affrontements de deux personnages emblématiques, à savoir Talbot, représentant de la chevalerie anglaise et de ses nobles valeurs, et Jeanne, véritable fléau pour les Anglais qui désireraient lui voir perdre ses attributs masculins et notamment son côté martial, comme l'indique Bourgogne à Bedford et Talbot :

> Dieu veuille qu'avant longtemps nous ne la trouvions pas bien
> [masculine,
> Pour peu qu'elle continue de porter les armes,
> Comme elle a commencé, sous l'étendard de la France ![10]

La structure dramatique de la pièce qui repose sur la dualité, le duel, l'affrontement des opposés, se concentre au sein de ce personnage ambigu, créant ainsi une relation nation-individu, microcosme-macrocosme qui duplique et diffuse le dualisme à plusieurs niveaux dans la pièce.

b. Les travesties

Si Jeanne est une des figures légendaires de femme guerrière au service du théâtre, d'autres personnages féminins se retrouvent sur scène au centre de combats à l'épée. Ce n'est pas étonnant que ce soit le théâtre du dix-septième siècle, âge d'or du duel, qui mette en scène le plus de femmes duellistes. Toutefois, si, à l'instar de la *comedia* de cape et d'épée[11], ce théâtre « classique » place la femme au cœur des intrigues amoureuses et des duels qui permettent de sauver son honneur, peu d'entre elles prennent véritablement part au combat. Cependant, certaines figures, même si elles sont peu nombreuses, méritent et attirent notre attention : elles ont en commun, outre l'originalité de prendre l'épée en main, celle de se déguiser afin de pouvoir prendre part à ces duels.

---

[10] « Pray God she prove not masculine ere long. / If underneath the standard of the French / She carry armour as she hath begun – » (2.1.22-4).

[11] Voir le très éclairant article de Christian Andrès, « La *comedia* de cape et d'épée et le duel dans le théâtre classique espagnol » dans *Duels en Scène*, cahier n° 2 (Avignon : CERIEAS, 2004) 127-135.

Toujours sur la scène anglaise, Beaumont et Fletcher – ce dernier, rappelons-le, ayant probablement collaboré avec Shakespeare à la réalisation des *Deux nobles cousins* – obtiennent un grand succès durant la première moitié du dix-septième siècle, avec notamment *La Tragédie de la fiancée* en 1611. Dans cette pièce, Aspasie, fiancée d'Amintor qui, sous la pression royale en épouse une autre, se déguise en jeune homme, son propre frère en l'occurrence, et le provoque en duel. Durant cet affrontement, elle reste passive, par amour pour son ex-fiancé et aussi car cette femme n'a aucune disposition, ni prédisposition d'ailleurs, pour le combat. En effet, elle ne sait pas se battre, comme le lui fait remarquer Amintor après l'avoir blessée (5.4.). Pour elle, le duel n'est donc pas un moyen de se venger, de rétablir son honneur : c'est un sacrifice personnel au nom de l'amour qui permet à Amintor de réaliser ses fautes et de la rejoindre dans la mort en se poignardant. Tous ces paramètres, à savoir le duel, le suicide à la dague, l'enchevêtrement des thèmes de l'amour et de la mort ne sont pas sans évoquer la très célèbre tragédie de Shakespeare *Roméo et Juliette*. En ces temps où le duel fait rage et devient une pratique que le pouvoir royal ou l'autorité locale ne peut plus contrôler, les pièces ne manquent pas de souligner que le duel est un phénomène doublement dangereux, de par sa nature et son illégalité. Il est ainsi interdit et sévèrement puni : dans la pièce de Shakespeare, le prince Escalus, qui représente l'autorité, bannit Roméo après son combat meurtrier contre Tybalt (3.1.) et dans celle de Beaumont et Fletcher, Aspasie, avant de se battre contre Amintor, y fait allusion : « Notre époque est sévère pour les combats singuliers ; / On nous arrêtera si la chose est ébruitée » (5.4.). Mais, dans *La Tragédie de la fiancée*, le traitement du duel permet de montrer, non la supériorité masculine mais, bien au contraire, celle de la femme. Alors que dans *Roméo et Juliette* les combats qui rythment la pièce sont l'expression de la haine et de la vengeance des familles rivales, de la violence des mâles des clans opposés, le duel est ici expression de l'amour et du sacrifice d'une femme. Le changement de sexe par le biais du travestissement change la physionomie du duel ; le but n'est pas de tuer mais de se faire tuer.

Au tout début du dix-septième siècle, on trouve dans *La Nuit des rois* (1600) de Shakespeare une jeune femme, Viola, qui, comme Aspasie, prend les traits de son frère (de façon inévitable car c'est son jumeau) et est mêlée à un duel, ignorant elle aussi tout de cet art. A la différence de *La Tragédie de la fiancée*, nous sommes ici dans le registre de la comédie et le duel n'a pas de conséquences tragiques. Le fait que ce soit une femme déguisée en homme qui doive se battre sans maîtriser le maniement de l'épée pourrait donner à la pièce des accents tragiques. Mais les circonstances mêmes du duel (un plan mis au point par Sir Tobie pour ridiculiser Sir André) et la couardise de l'opposant font de cet épisode (3.4.) un instrument du comique qui sert le thème du danger des apparences. Sir Tobie dresse à chacun des opposants un faux portrait de son futur adversaire, les faisant passer respectivement pour des bretteurs accomplis, sanguinaires et résolus à en découdre. A Viola, il dit de Sir André :

> [...] ton adversaire, plein de ressentiment, sanguinaire comme le chasseur, t'attend au bout du jardin. Dégaine ton estoc,

> prépare-toi lestement, car ton assaillant est vif, adroit et acharné.[12]

Ou encore :

> [...] dans une querelle privée, c'est un diable ; il a déjà séparé trois âmes de leurs corps ; et son exaspération en ce moment est si implacable que les affres de la mort et du sépulcre peuvent seules lui faire satisfaction. Advienne que pourra, voilà sa devise ; vaincre ou mourir.[13]

Et Fabien de rajouter, au plus grand désarroi de Viola :

> [...] C'est vraiment, monsieur, le plus adroit, le plus sanguinaire, le plus fatal adversaire que vous puissiez trouver dans toute l'Illyrie.[14]

A Sir André, Sir Tobie dresse un portrait de Viola-Césario pas très rassurant non plus :

> Eh ! mon cher, c'est un vrai diable ! Je n'ai jamais vu virago de cette espèce. J'ai fait une passe avec lui, rapière au fourreau ; et il m'a porté une botte d'une si mortelle vitesse qu'il est impossible de l'éviter ; et, à la riposte, il vous réplique aussi infailliblement que vos pieds touchent le terrain sur lequel ils marchent.[15]

Tout ceci ne correspond pas, bien entendu, à la réalité, et ces portraits qui font de Viola et Sir André des duellistes hors pair ne font en fait que souligner leur couardise. Finalement, le duel est désamorcé et cette mascarade sert à ridiculiser une pratique qui, au nom de l'honneur, engendre la violence et le crime. Il est de nouveau amorcé, alimentant ainsi le thème de la confusion apparence-réalité, dans la scène suivante (4.1.) avec Sébastien, le frère jumeau de Viola. Mais, dans cet affrontement, comme dans le précédent, les opposants dégainent sans toutefois croiser le fer, le duel étant de nouveau désamorcé.

---

[12] « [...] thy intercepter, full of despite, bloody as the / hunter, attends thee at the orchard end. Dismount thy / tuck, be yare in thy preparation, for thy assailant is / quick, skilful and deadly. » (3.4.217-20).

[13] « [...] he is a devil in private / brawl. Souls and bodies hath he divorced three, and / his incensement at this moment is so implacable that / satisfaction can be none but by pangs of death and / sepulchre. Hob nob is his word, give't or take't. » (3.4.230-4).

[14] « [...] He is indeed, sir, the most skilful, bloody, / and fatal opposite that you could possibly have found / in any part of Illyria. » (3.4.259-61).

[15] « Why, man, he's a very devil, I have not seen / such a virago. I had a pass with him, rapier, scabbard, / and all, and he gives me the stuck-in with such a / mortal motion that it is inevitable, and on the answer, / he pays you as surely as your feet hits the ground they / step on. » (3.4.266-72).

Tout au long de la pièce, sous les traits d'un homme, Viola crée l'ambiguïté, une ambiguïté sexuelle qui trouble Olivia (qui tombe amoureuse de celle qu'elle croit être un messager, Viola ayant pris pour nom Césario, en l'occurrence). Ce personnage, Viola-Césario, femme duelliste, et son frère jumeau Sébastien servent le thème de la dualité et font revivre le mythe de l'androgyne. A l'image de son prénom, à savoir la viole qui est symbole d'harmonie, Viola réalise la fusion du deux en un, le passage de la dualité à l'unité, du chaos à l'harmonie en remplaçant la violence du duel par la douceur de l'amour.

Dans cette pièce, Sir Tobie cite Mistress Mall (1.3.122). Il est fort possible qu'il fasse ici allusion à Mary Frith (1584?-1659), surnommée Moll Cutpurse, célèbre voleuse londonienne qui fréquentait le milieu de la pègre, se travestissait, se battait en duel, avait des mœurs plutôt légères et qui était, selon certains, hermaphrodite. Sa vie tumultueuse et ses moeurs dissolues fascinent ses contemporains et elle est citée dans plusieurs pièces de l'époque. Elle est notamment l'héroïne de *La Femme criarde* (1611) de Middleton et Dekker et l'épilogue de la pièce annonce même que Mary Frith y tient son propre rôle. Si Aspasie et Viola ne savent pas manier l'épée, il n'en est pas de même pour Moll. Lorsque, dans la pièce, elle apparaît en habits d'homme pour la première fois, c'est lors de la scène (3.1.) où elle provoque en duel Laxton, séducteur incorrigible – son duel perdu ne changera d'ailleurs pas le personnage – afin de lui infliger une correction au nom de toutes les femmes. Elle le tient à sa merci mais l'épargne. C'est ici que réside la grande différence entre la femme et l'homme duellistes. Avec les femmes, même si elles sont travesties, la pratique du duel perd son aspect violent, cruel, souvent futile. Moll se bat pour la bonne cause et la pièce met en relief sa chasteté, plus que ses frasques. Si elle porte des vêtements d'homme, c'est pour échapper aux conventions sociales. Mary Frith, à la fois mâle et femelle comme l'indiquent ses initiales, réalise, elle aussi, la fusion des opposés et permet à la vertu de triompher sur le vice, à la comédie de vaincre le chaos. Elle réalise l'harmonie, symbolisée, comme pour Viola, par la viole, instrument de musique dont Mary se servait probablement pour s'accompagner lors de ses chansons.

En effet, à travers ces différentes illustrations, les femmes duellistes, qui se déguisent en homme, travestissent également le duel. Il prend une autre signification, n'est plus uniquement instrument de vengeance et de réparation d'un honneur bafoué. Cette présence féminine au cœur d'une pratique exclusivement masculine a pour but de souligner l'importance de ne pas se fier aveuglément aux apparences et propose une image différente de la femme. Le but de la femme duelliste n'est pas de tuer ou d'humilier, mais plutôt de faire triompher les vraies valeurs en soulignant les travers de la nature humaine, ceux des hommes notamment.

Conclusion

Les exemples de femmes duellistes que nous avons choisis permettent de dégager certaines caractéristiques de celles qui constituent « le troisième sexe ». La pratique du duel, souvent combinée au travestissement, confère à ces femmes une dualité, une ambiguïté qui les rend redoutables. La conjonction des opposés (masculin-féminin, guerre-amour...) leur permet de franchir et faire tomber les barrières socio-culturelles, de classes... dans lesquelles les hommes, garants d'un système patriarcal, les enfermaient.

Dignes représentantes des Amazones, faisant revivre le mythe de l'androgyne, elles offrent aux dramaturges une possibilité d'expression originale en multipliant les points de vue, internes et externes. Au service de l'opposition, de l'ambiguïté, du caractère double, elles servent l'illusion théâtrale, l'essence même du théâtre, à savoir la différence entre apparence et réalité.

La liste des femmes duellistes dressée ici n'est pas complète[16] mais il est difficile de ne pas mentionner, en guise de touche finale, Nicole, la servante de Monsieur Jourdain dans *Le Bourgeois gentilhomme* (1670) de Molière. Dans cette comédie-ballet, Monsieur Jourdain, s'étant retiré des affaires, décide de devenir un parfait gentilhomme et, pour ce faire, prend des leçons de danse, de musique, de style, d'escrime. Voulant montrer ses talents d'escrimeur, il demande à sa servante Nicole de lui donner le change au fleuret (3.3.), non sans préalablement lui donner une leçon démonstrative sur les parades de quarte et de tierce. Lorsque celle-ci pousse ses bottes, Monsieur Jourdain est bien trop lent pour appliquer efficacement ce qu'il vient de démontrer. C'est lui qui, en fait, prend une bonne leçon, qui plus est de la part de sa servante. Ainsi, même si Nicole n'est pas véritablement une femme duelliste, cette passe d'armes illustre parfaitement le sens que prend le duel lorsque l'un des opposants est une femme, à savoir une satire des prétentions masculines, d'un code et d'une société régis par et pour les hommes. L'épée permet à la femme de donner une belle leçon au sexe masculin. La femme travestit et transcende le duel, lui donnant un caractère plus « humain » et, bien souvent, des allures de comédie qui raillent les mœurs de l'époque. Cette touche de féminité donne au duel un sens nouveau et devient un élément dramatique efficace qui, tel un miroir, met l'homme face à face avec ses faiblesses.

Véronique BOUISSON
Université d'Avignon

[16] Dans ce numéro, Nadia Rigaud dans son article intitulé « La féminité en question : *Sir Anthony Love* de Thomas Southerne (1690) » propose d'autres exemples de femmes duellistes issues du théâtre de la Restauration.

LA FEMME EN ÉPICENTRE « EPICENE » DE BEN JONSON (1609)

La femme dans le théâtre a toujours été un sujet un peu sulfureux, raison de plus dans le théâtre élisabéthain où les femmes étaient interdites de scène. On sait ce que le film *Shakespeare in Love* fait de cette situation qu'il transforme en ressort dramatique. C'est bien un ressort dramatique que nous allons étudier dans la pièce de Ben Jonson.

Cependant il me semble important de commencer par une approche plus ancienne qui montre que le Moyen Age était plus avancé que les scènes élisabéthaines. Je vais donc remonter dans les écrits des grandes mystiques du Moyen Age et ainsi retrouver la conception de la femme-miroir-de-l'homme face à Dieu. Puis j'étudierai la vision laïque d'Adam de la Halle dans *Robin et Marion*, même si les enregistrements que nous avons ne sont que des reconstructions de cet ancêtre de l'opéra laïque, comme *Ludus Danielis* est l'ancêtre de l'opéra biblique et religieux.

C'est sur cet arrière-fond que je regarderai le positionnement de la femme dans la pièce de Ben Jonson et cela m'amènera naturellement, quand j'aborderai le dénouement à une réflexion ouvrant sur les débats de la Révolution Anglaise et au-delà de la « renaissance » culturelle après la tourmente puritaine.

I. La femme mystique du Moyen Age

Hildegarde de Bingen (1098-1179) a laissé derrière elle une œuvre exceptionnelle, tant dans ses écrits que dans sa musique. Dans son *Livre des Œuvres divines*, elle explique dans la quatrième vision la création de la femme de son point de vue.

> Quand Dieu considéra l'homme, il lui plut beaucoup : ne l'avait-il pas créé à sa ressemblance et selon la texture de son image ? A l'homme de proclamer par l'instrument de sa voix de raison la totalité des merveilles divines ! C'est que l'homme est la totalité de l'œuvre divine, et Dieu est connu par l'homme, puisque Dieu a créé par lui toutes les créatures, et puisqu'il lui a accordé, dans le baiser du véritable amour et par la raison, de le célébrer et de le louer. Mais il manquait à l'homme une aide qui lui ressemblât. Dieu lui donna cette aide, dans le miroir qu'est la femme. Celle-ci recela ainsi tout le genre humain qui devait se développer dans l'énergie de la force divine : en cette énergie il avait produit le premier homme. Ainsi homme et femme se joignent-ils pour accomplir mutuellement leur œuvre, car l'homme sans la femme ne serait pas reconnu comme tel, et réciproquement. La femme est l'œuvre de l'homme, l'homme l'instrument de la consolation féminine, et les deux ne peuvent vivre séparés. L'homme désigne la divinité, la femme l'humanité du Fils de Dieu. Aussi l'homme occupe-t-il le siège du tribunal terrestre, et il est le maître de la création tout entière. Chaque créature lui obéit et

> lui est soumise, il domine toutes les créatures, comme David l'a proclamé, inspiré par moi.

Il faut être très prudent avec ces traductions, en particulier par le jeu un peu intensif sur le genre féminin qui n'est tel qu'en français. Mais la vision de la femme est marquée de plusieurs traits. Elle vient en second par décision de Dieu lui-même. Elle est pourtant déclarée « l'œuvre de l'homme ». De la même façon la femme est d'abord « l'aide » qui ressemblait à l'homme et que Dieu lui donne, et ensuite l'homme est « l'instrument de la consolation féminine », ce qui implique que l'homme est second et que la femme est première qui a besoin d'un instrument pour se consoler. Cela est typique de Hildegarde de Bingen. Sa conception de la femme comme « miroir » de l'homme introduit une vision spéculaire qui fait que l'on ne sait plus qui est l'image et qui est l'original. « L'homme sans la femme ne serait pas reconnu comme tel, et réciproquement. » Pourtant Hildegarde de Bingen ne pousse pas jusqu'à l'extrême cette logique spéculaire, cette identification de l'homme et de la femme qui sont identiques dans leur différence et elle insiste, après ce nœud de contradictions, sur la différence entre eux. « L'homme désigne la divinité, la femme l'humanité du Fils de Dieu. » Il s'agit bien là d'une différence sexuelle, car la femme ne peut représenter l'humanité du Fils de Dieu que parce qu'elle l'a enfanté par l'intermédiaire de la Vierge Marie. Tout ainsi tourne chez Hildegarde de Bingen autour de sa vision de la virginité comme marque de la rédemption de la femme par la Vierge Marie qui rachète le péché d'Eve, de la femme par l'accouchement et la naissance du Fils de Dieu par l'intermédiaire de la Vierge Marie, et donc en translation de la femme dans sa capacité à donner la vie. Donner la vie au Fils de Dieu pour la Vierge Marie et donner la vie au fils de l'homme pour la femme pour laquelle l'homme est la divinité. On remarquera qu'ici je joue sur le terme que Jésus emploie pour se désigner lui-même, Fils de l'Homme, terme qui n'est compréhensible que si l'on sait que Adam signifie l'homme, le Fils de l'Homme étant alors le Fils d'Adam ou le Second Adam, le Messie annoncé, et cet Adam désigne le premier homme fait de terre, mais on sait aussi qu'Adam est dérivé en hébreu d'adamah qui est justement la terre. On voit donc le parallèle, et même l'identification entre Dieu et l'homme, entre la Vierge Marie et la femme, mais avec la terre en arrière-plan de cette double identification, terre que nous allons retrouver plus loin.

Mais il nous faut aller dans la musique de Hildegarde de Bingen pour compléter sa vision. Dans sa *Symphonia Virginum*, c'est Jésus qui a rédempté le péché d'Eve en « descendant dans la maison virginale » (c'est à dire la Vierge Marie). D'où sa conclusion :

> Aujourd'hui s'est ouverte pour nous la porte étroite, cette ouverture que le Serpent avait obstruée dans la femme : et par là la lumière du matin a jailli sur la fleur qui s'est éclose de la Vierge Marie.

Au-delà de la dimension érotique de ces images, nous avons la vision classique au Moyen Age de la femme rachetée par la Vierge Marie du péché d'Eve grâce à son acceptation d'être « la maison virginale » de Dieu et de Jésus.

Dans l'Antiphona de *O frondens virga*, elle continue dans cette ligne d'images lyriques et sensuelles en parlant ainsi du Christ :

> Ô vigoureux bourgeon, qui se dresse dans sa majesté, semblable à l'aurore naissante, réjouis-toi et exulte ! Sois digne

> de nous affranchir, nous qui sommes, dans notre faiblesse, la proie de mauvaises habitudes : tends-nous la main et nous pourrons nous lever.

Et c'est donc d'un époux que Hildegarde de Bingen parle quand elle parle de Jésus :

> Nous t'invoquons donc, Epoux et consolateur qui nous racheta sur la croix : nous sommes unies à Toi en mariage dans Ton sang, et nous avons repoussé les hommes en te choisissant, toi, Fils de Dieu. Ô gracieuse forme, ô sublime fragrance, séduisante parmi toutes les délices ! Dans notre lamentable exil nous ne cessons de brûler de désir pour Toi, et pour le moment où nous pourrons à Tes côtés Te contempler.

On voit ici que la femme pour être parfaite se doit de ne plus s'unir à l'homme dont elle est cependant le miroir, mais de s'unir au Fils de Dieu dont elle aspire à être le miroir. Nous avons là une image de contemplation qui n'est pas celle du miroir mais qui pose la femme dans une position face au miroir. Ici on peut se demander qui contemple qui, qui est le miroir de qui, et bien sûr on pense que la femme est le miroir de Jésus, comme elle était le miroir de l'homme, ce qui alors renverse le sens de la contemplation ou double la contemplation de la femme pour Jésus son Epoux d'une seconde contemplation de Jésus pour la femme qui est son miroir.

Mathilde de Magdebourg (1207/1210-1282/1294) reprend l'image du miroir mais la translate légèrement vers un autre sens.

> Quand l'âme pauvre vient à la cour, elle est sage et courtoise, aussi regarde-t-elle son Dieu avec joie [...] Elle parle ainsi : 'Seigneur, tu es ma consolation, mon désir, ma fontaine ruisselante, mon soleil, et je suis ton miroir.' – Tel est le voyage à la cour de l'âme aimante qui ne peut être sans Dieu.

Ici il s'agit de l'âme, pas nécessairement de la femme et on voit bien la reprise de l'image du miroir de Hildegarde de Bingen dans le seul sens de l'âme qui est le miroir de Dieu. Mais ici du fait du sens unique de fonctionnement on découvre que le terme de miroir se doit d'avoir un double sens. Le miroir porte l'image de Dieu et donc l'âme est cette image qui contemple Dieu qui est pour elle « consolation, désir, fontaine ruisselante, soleil. » On notera les ambiguïtés symboliques, d'une fontaine ruisselante féminine et d'un soleil masculin. On retrouve donc ici l'ambiguïté que nous avons déjà trouvée et que le deuxième sens de miroir apporte. L'âme est aussi le miroir et Dieu se contemple dans ce miroir et donc dans l'âme faite à son image.

Catherine de Sienne (1347-1380) dans *Le Livre des Dialogues*, chapitre XII, introduit un changement de ton (on est aussi passé dans le siècle de la Peste Noire qui a débarqué à Marseille et Gênes peu de temps avant la naissance de Catherine de Sienne) et fait ainsi parler Dieu :

> Mais je veux que tu regardes tout d'abord ce pont qu'est mon fils unique. Vois sa grandeur : il touche le ciel d'un côté et la

> terre de l'autre. Ce que tu vois est donc la grandeur de la déité unie à la terre de votre humanité. C'est pourquoi je dis qu'il remplit l'espace depuis le ciel jusqu'à la terre, grâce à l'union que j'ai consommée dans l'homme.
> Cela était nécessaire puisque je voulais refaire la route que vous aviez coupée, puisque je voulais vous faire parvenir à la vie et vous faire traverser l'amertume du monde. Avec de la terre seulement on n'eût pu le faire assez vaste pour vous permettre de passer le fleuve et de recevoir la vie éternelle. C'est que la terre de l'homme était insuffisante à expier la faute et à enlever le pus du péché d'Adam qui avait corrompu et empesté le genre humain. Il fallait donc l'unir à l'immensité de ma nature, à la déité éternelle, afin qu'elle fût capable d'expier pour le genre humain tout entier. Il fallait que la nature humaine souffrît la peine, que la nature divine unie à l'humaine agréât le sacrifice que mon Fils m'offrait pour vous, afin de dissiper la mort et de vous donner la vie.
> C'est ainsi que ma grandeur s'est humiliée jusqu'à la terre de votre humanité et qu'ayant uni l'une à l'autre elle en a fait un pont pour rétablir la voie. Pourquoi s'est-elle fait une voie ? Pour que vous veniez jouir en vérité avec la nature angélique. Mais il ne serait pas suffisant pour vous d'avoir la vie, si vous ne vouliez vous-mêmes l'emprunter.

Le changement est radical. Notons que le péché est celui d'Adam, qu'Adam a corrompu et empesté, mot certainement pas gratuit en ces temps de peste, si du moins la traduction est correcte, le genre humain. Dans cette imagerie de pus on voit que c'est la terre qui est censée l'absorber mais ne le peut pas. On joue aussi ici sur le double sens d'Adam, à la fois homme et dérivé de la terre, adamah. Si la terre ainsi ne peut pas absorber le mal de l'homme, fonction qui fait d'elle une femme qui a donné naissance à l'homme, dont l'homme est extrait, dont l'homme est né, image donc de l'impuissance de la mission de mère que la terre porte en elle, c'est le Dieu paternel qui doit intervenir et il intervient pour nettoyer le pus de l'homme, d'Adam, par son propre Fils qui est Fils de l'Homme, autant que Fils de Dieu, et étant Fils de l'Homme, il est aussi Fils d'Adam, appellation courante du Messie dans l'Ancien Testament. Mais cette fois sa création est un pont et il n'est pas fait de terre. Il est fait de l'alliance de la nature humaine, nature créée par Dieu à partir de la terre, et de la nature divine qui existe librement en Dieu lui-même sous la forme de l'Esprit, et Jésus est ainsi l'alliance de ces deux natures, la terre, le corps d'un homme, et l'âme, l'Esprit de Dieu, d'autant plus divin du fait de sa mission, ici en partie renversée puisque ce Fils de Dieu offre son sacrifice à son Père et non, reçoit la mission de ce sacrifice de son Père.

Toujours si la traduction de ces textes est correcte, nous avons ici des sens très dialectiquement mouvants et parfois contradictoires, mais dans la métaphysique chrétienne de ces siècles-là la contradiction était dialectique, était dynamique, était fondamentale. La contradiction n'est pas un défaut logique mais une marque de l'œuvre de Dieu partagée également entre le bien et le mal. La contradiction de cette dialectique métaphysique est donc la nature ambiguë même de la création divine.

Kenneth Burke dans son ouvrage, *The Rhetoric of Religion*, fait la démonstration chapitre après chapitre de ce principe de base de la métaphysique chrétienne que le monde, la création divine est parcourue de bout en bout des deux principes antagoniques du bien et du mal et que la nature divine de cette création est justement dans cet antagonisme. Umberto Eco ira même un peu plus loin en disant que pour cette métaphysique chrétienne, la beauté est justement dans l'équilibre divin de ces forces contradictoires du monde qui est à l'image de Dieu : il n'y a pas du beau et du laid. Le beau est l'association équilibrée du bien et du mal. Les monstres de nos églises romanes donnent aux images de la pureté divine, christique, virginale ou sanctifiée la dimension sombre dont ces dernières ont besoin pour atteindre à la beauté, au reflet de Dieu. Citons les *Confessions* de Saint Augustin :

> And thus there are two wills, neither of them complete, each having what is lacking in the other. [Et ainsi il y a deux volontés, aucune des deux n'étant complète, chacune ayant ce qui manque à l'autre.] (Kenneth Burke, *op. cit.*, p. 112)

Je n'entrerai pas dans Saint Augustin plus que cela car il nous mènerait beaucoup trop loin, mais ne ferait que renforcer et approfondir cette dialectique métaphysique chrétienne dont je parle ici avec les grandes mystiques du Moyen Age, des siècles marqués par une richesse de pensée et de réflexion que l'on n'ignore que trop souvent.

On voit ici une évolution d'un premier temps (correspondant aux 11ème et 12ème siècles d'expansion agricole et proto-industrielle) où la dialectique métaphysique chrétienne se déroule à fond dans des contradictions textuelles et au niveau des images, des métaphores, particulièrement celle du miroir et de la contemplation, à un deuxième temps que j'attribue à l'incidence de la Peste Noire sur les 14ème et 15ème siècles vers une vision beaucoup plus sombre de la réalité où la femme s'efface et le péché est attribué à l'homme, péché classiquement vu comme responsable du malheur de l'humanité. La femme qui se dégageait comme autonome est emportée par la tourmente de la Peste Noire et s'efface de notre vision. Comme quoi la libération de la femme, son avancée vers plus d'autonomie correspond nécessairement à des périodes de développement de la société et non à des périodes de recul de la civilisation.

II. La femme dans *Robin & Marion*

Il s'agit là d'une pièce qui fut populaire dès le premier instant. C'est une composition d'Adam de la Halle (1240-1287). On est donc entre le 12ème siècle de Hildegarde de Bingen et le 14ème siècle de Catherine de Sienne. Avec Hildegarde de Bingen la femme trouvait sa totale liberté dans le mariage de sang avec Jésus, donc dans le retrait du monde et le refus de tout amour charnel, donc humain. C'est là l'écho de la situation de la femme dans le monde, une situation asservie. La femme n'a pas sa liberté sentimentale. Cela se reflète également dans la réclusion conventuelle des religieuses qui se soumettent volontairement à la loi et à la domination de Jésus, et par lui de Dieu. La femme ne trouve pas sa liberté sentimentale dans Jésus, mais une autre soumission qui lui assure sa liberté corporelle et physique. Elle est capable d'aimer de façon désincarnée ce Jésus qu'elle saisit cependant de façon incarnée, l'incarnation de Dieu : son corps et son odeur sont essentiels. Par contre Catherine de Sienne nous avait plongés dans un monde d'absolue misère physique, mentale, intellectuelle, sentimentale, un monde où il n'y avait même plus d'amour, le monde ravagé de la Peste. Cette fois l'amour pour Dieu devient un refuge qui

ne sauve personne du malheur mais garantit en quelque sorte une suite favorable après la mort, après donc le malheur. Le pont qui mène au ciel ne peut être gravi que dans la mort. La terre est imprégnée de pus et de mal et tant que nous sommes sur terre c'est cette putréfaction qui gouverne. La femme est effacée de cette vision.

Robin & Marion ne sont pas une vraie transition entre les deux, mais une avancée sur Hildegarde de Bingen, et Catherine de Sienne et la Peste imposeront un terrible retour en arrière, quand pour tous les hommes comme pour toutes les femmes le sort de la femme n'est plus une question ouverte. La femme sombre dans le pus du péché que la Peste représente autant que l'homme, même si c'est l'homme qui a porté le péché originel, ce qui est une lecture catastrophique de la Genèse. Un monde réel sans espoir, sinon ce pont vers le ciel que la mort nous ouvrira peut-être, si nous en avons l'envie ou le pouvoir ou le mérite.

Il est donc intéressant de voir ce que le 13ème siècle a produit, ici dans le domaine laïque. Nous ne reviendrons pas sur le *Ludus Danielis*, lui aussi du 13ème siècle qui contient une vision salvatrice et très moderne de la Vierge Marie.

Ici Marion, la simple bergère, est aimée d'amour tendre et fidèle par son berger Robin. Mais elle se trouve confrontée aux avances d'un chevalier qui veut prendre sans même demander, et qui en a le droit du fait de cette pratique courante au Moyen Age du droit dit de cuissage, du droit pour les nobles et chevaliers de prendre de droit les femmes roturières qui leur plaisent. C'est en cela que cette première œuvre dramatique musicale non religieuse d'Europe est intéressante car elle affirme le libre arbitre de Marion qui a le droit de dire non ou de résister, un droit nouveau.

Mais rien n'est aussi simple dans ce monde de métaphysique chrétienne.

D'emblée l'amour de l'homme pour la femme est complet, total et fidèle :

> Ma très douce compagne, au contraire, je vous ai aimée de belle façon, fidèlement servie et honorée, sans penser à nul autre amour. Jamais je ne cesserai sans regret de vous servir et sans tromperie de vous aimer, car si plaisante je vous ai trouvée, de corps exquis et gracieux, avec vos yeux pers et ce doux rire sur vos lèvres souriantes ! A vous aussitôt je me suis donné, pour à jamais vous servir, de cœur joyeux et sans désir d'autre amour. Car de bien aimer vient l'honneur et la valeur, la joie de vivre et le bonheur. Ma très douce amante, vous êtes ma vie : ne causez point ma perte, je suis votre loyal compagnon.

Certes ce motet est rajouté à la trame plutôt lâche de *Robin & Marion*, tiré du Manuscrit dit de Montpellier de la même époque et regroupant de nombreuses compositions le plus souvent anonymes sur des thèmes similaires. On voit ici comment l'homme est au service de la femme, dévoué à elle. On est loin de la réécriture de la Genèse qui pourvoit Adam d'une « aide » qui va le servir. Il y a bien émergence d'un nouveau rôle de la femme ici, à la croisée des chemins courtois (ne concernant que les amours entre nobles dames et chevaliers) et moderniste (concernant les femmes et les hommes du peuple roturier).

Mais cette pastourelle contient un vrai drame dans les pièces d'Adam de la Halle lui-même. Au début on a cette déclaration :

Ah ! Robin, si tu m'aimes,
De grâce, emmène-moi.

Mais plus tard, devant les avances du chevalier, le ton devient :

Hé ! Réveille-toi, Robin,
car on emmène Marot,
Car on emmène Marot.

Et on pourrait s'arrêter à cette conclusion :

Robin m'aime, Robin m'a,
Robin m'a demandée, il m'aura.
Robin m'a acheté une ceinture
Et une bourse de soie ;
Pourquoi donc ne l'aimerais-je pas ?
Aleuriva
Robin m'aime, Robin m'a,
Robin m'a demandée, il m'aura.

Mais le montage présenté ici par l'Ensemble Anonymus propose deux conclusions supplémentaires sous forme de réponses au chevalier entreprenant.

Elle dit : 'Oh, non !
Monsieur, j'ai un bien-aimé,
Bel et gentil à mon goût.
Robin pour qui je veux
Refuser tout autre.
Car je le trouve gracieux et aimable,
Qu'il joue bien de la cornemuse,
Toujours je l'aimerai
Et jamais ne le quitterai.'

Cette première conclusion supplémentaire va dans le même sens de la précédente. Mais la seconde change de ton.

Hier de bon matin,
J'ai rencontré sans son berger
Une pastourelle égarée.
Je l'ai rejointe dans un petit pré
Et dans mes bras l'ai prise.
Elle s'est dégagée
Disant : 'J'aime mieux mon petit Robin,
Lui qui m'a le plus aimée.'
Alors je l'embrassai
Et elle dit : 'Eloignez-vous de moi !'
Mais je la laissai pas pour autant.
Quand je l'eus caressée,

Elle me promit son amour
Et dit : 'Sire, beau jeune homme,
Je vous aime plus que mon petit Robin.

Cette dernière conclusion est surprenante car elle contredit tout le reste de la composition. Mais qu'est ceci dans un monde contradictoire ? Cela cependant affirme d'une certaine façon le libre arbitre de la femme, bien qu'elle cède aux avances du plus puissant affirmant que c'est par amour. L'est-ce vraiment ?

Les derniers mots de cette pastourelle sont absolument étonnants. Pour conclure une pièce musicale parfaitement séculière et roturière, définitivement en rien religieuse, on nous annonce :

Ite missa est

ce qui est la conclusion de l'office religieux catholique, de la messe, et qui signifie : c'est là votre mission. Cette bénédiction catholique finale est-elle pour l'amour de Marion pour Robin, ou pour le « libre arbitre » de Marion qui choisit en dernière analyse, après quelques hésitations, ou résistances, ou jeux de séduction, de céder au chevalier ? Nous ne le saurons pas mais cette touche finale de catholicisme donne une facture ambiguë à l'entier de la pièce.

Et cette facture ambiguë au niveau du sens des mots est tout aussi flagrante dans la musique. La musique d'Adam de la Halle lui-même est fort intéressante car elle adapte les techniques du chant religieux à des chants, des musiques et des rythmiques populaires, comme d'ailleurs certains divertissements du *Ludus Danielis* qui injectait une dose de musique populaire dans la musique religieuse. Procédure différente, inversée, mais résultat fort concordant. Il y a à ce moment-là dans l'histoire dramatique, musicale et lyrique européenne une ouverture du théâtre à la musique, jetant les bases de l'opéra et de l'oratorio de plus tard, mais aussi le mélange, l'association, la cohabitation du style musical populaire et séculier avec le style religieux du plain chant et du déchant. Ainsi la polyphonie d'origine religieuse passe dans le domaine populaire et les rythmiques « ternaires » (de façon purement embryonnaire) populaires passent dans le domaine religieux. Cela mènera à la Renaissance avec le madrigal qui est typiquement l'association en un nouveau genre de la musique populaire et de la musique savante. Le madrigal se mettra en place sous Henri VIII en Angleterre faisant se rencontrer la musique du *Old Hall Manuscript*, musique savante, et la musique du *maypole* de village. C'est cette jonction qui nous amène à la scène élisabéthaine qui justement utilise largement de la musique, des chants et des danses et Shakespeare n'hésite jamais à assumer l'entier de l'évolution de son temps, utilisant les plus grands compositeurs religieux pour écrire ses musiques de scène qui se veulent populaires et sont de l'ordre du madrigal le plus souvent courtois et païen.

Cette période élisabéthaine assume totalement, après le long épisode régressif de la Peste Noire, cette nouvelle éclosion artistique et le théâtre aborde des genres, des sujets et des styles nouveaux. Les contenus sont aussi fortement engagés dans la réalité concrète de la société anglaise. Cela donc nous amène à *Epicene* de Ben Jonson, dont le sous-titre est *The Silent Woman*. Rien que ce titre nous titille quand on est nourri de *The Taming of the Shrew* et autres pièces shakespeariennes où la femme se taille une position importante et certainement pas muette. Il y a donc anguille sous roche, comme si une langue avait été donnée à quelque chat.

III. *Epicene or The Silent Woman (Epicene ou la femme silencieuse)*

La situation est d'une complexité lumineuse quand on lit la pièce à l'envers, ce que nous n'allons pas faire immédiatement pour que vous appréciiez les rebondissements.

Un certain Morose, un misanthrope franchement misogyne, décide de se marier pour déshériter son neveu Dauphine. Mais il ne peut envisager que le mariage avec une femme qui ne parle pas car il a horreur de tout ce qui ressemble à des discours. Notons en passant qu'il est cependant adepte de longs monologues qu'il impose aux autres : les grands parleurs ne sont certainement pas de grands écouteurs. Son barbier a trouvé l'objet rare. Une femme qui ne parle pas. Mais nous apprendrons plus tard que c'est Dauphine qui a manigancé tout cela et qui jette entre les pattes de son oncle une femme qui va lui permettre, au neveu pas à l'oncle, de mettre la main sur des moyens financiers l'autorisant à vivre sans travailler.

Un ami de Dauphine, Truewit (notons en passant que les noms des personnages de Ben Jonson son des reflets directs de leur rôle et de leur caractère), intervient auprès de Morose, au grand dam de Dauphine, pour le dissuader d'une telle idée de mariage, mais la pression aura l'effet contraire : elle accélérera le mariage.

Revenons sur les arguments de Truewit. Il est impossible de citer l'entier de l'argumentaire qui compte plus de cent lignes, mais retenons les points principaux.

Le premier thème est le suicide plutôt que le mariage. Il suggère huit méthodes, un nombre sacré. Retenons la sixième qui joue sur les mots autant que sur la mort :

> ... or a beam in the said garret, with this **halter** which they have sent, and desire that you would sooner commit your **grave** head to this **knot** than to the wedlock **noose**. (2:2:23-26)

Les mots ambigus sont en gras. Un jeu sur « grave » adjectif ou nom, et un jeu sur « halter-knot-noose » et se pendre d'un côté et le mariage de l'autre.

Truewit peut même devenir un peu grossier, voire répugnant avec la huitième méthode (mais gardons en tête, si j'ose dire, cette image callipyge) :

> *or a fly (as one said) with a straw i' your arse.* (2:2:27-28)

C'est disons une conclusion imagée et puissante (gardons-la en mémoire) qui se termine avec :

> *any way rather than to follow this goblin matrimony.* (2:2:28-29)

L'argument suivant est que les femmes ne sauraient se satisfaire d'un seul homme et que la vision d'une jambe ou d'un œil les fascine et les détourne de toute fidélité possible. En d'autres termes elles sont volages.

Et c'est la litanie des dangers de la vie matrimoniale, ne devrions-nous pas dire matrimoniée du fait de la soumission passive qu'elle exige de l'homme marié dans cette approche.

> *Your wife do run away with a vaulter or the Frenchman that walks upon ropes or him that dances the jig or a fencer for his skill at his weapon...* (2:2:52-54)

Chaque mot mériterait un commentaire. On est ici à un sommet du sous-entendu, du calembour, du « double-entendre » et de l'« innuendo », entre le sauteur de haute voltige, le Français équilibriste sur un fil, le danseur de gigue ou l'escrimeur et son épée, ce ne sont que des images sexuelles. Et rien n'échappe à cette litanie :

> *If she be fair, young and vegetous, [...] If foul and crooked, [...] If rich, [...] If noble, [...] If fruitful, [...] If learned, [...] If precise, [...] You begin to sweat, sir ? But this is not half, i' faith.* (2:2:57-74)

Reportez-vous au texte pour les détails. Mais a-t-il vraiment encore quelque chose à dire après cette énumération de sept cas, dont le premier est triple, et le second double, les autres n'étant que simples, ce qui introduit dix qualificatifs. Que nous réserve la suite ?

D'abord elle ne donnera ses faveurs qu'au compte-gouttes et la cour ne sera jamais terminée et devra chaque fois recommencer. Elle devra avoir des serviteurs et elle recevra qui elle voudra tout en objectant aux gens qui vous rendent visite. Elle se mettra en cheville avec le « *college* », cette association de femmes qui veulent être savantes et apprennent toutes les roublardises de la vie émancipée. On pense ici à Molière bien sûr, mais en plus cynique probablement. Ce seront les dépenses somptuaires en vêtements, en argenterie, en serviteurs (à nouveau et avec détails), en fournisseurs qui dévoreront toutes vos propriétés, vos champs, vos bois, le prix de sa « *pride* » (2:2:97). Et pour quoi (en deux mots s'il vous plaît) ?

> *kiss a page or a smooth chin that has the despair of a beard ; be a stateswoman, know all the news, [...] ; so she may censure poets and authors and styles [...] ; be thought cunning in controversies, or the very knots of divinity, [...], and then skip to the mathematics and demonstration ; and answer in religion to one, in state to another, in bawdry to a third.* (2:2:98-107)

On sent derrière ce réquisitoire une autre dimension se profiler, à savoir la critique puritaine de ces femmes qui ont quitté leur état naturel de soumission. On remarque que nous sommes là dans le droit fil de la libération de la femme que nous avions repérée au Moyen Âge dans le domaine du mysticisme et dans le domaine de la pastourelle. Mais ici la libération prend une dimension sociale et intellectuelle, voire politique, et est systématiquement associée à la soumission de l'homme aux exigences de cette libération. A l'époque, il ne faut pas oublier le rôle politique de la reine Elizabeth I^re^ autant que celui de sa demi-sœur Mary avant elle. Il nous faut penser à ce que sera le puritanisme montant et bientôt triomphant pour les femmes renvoyées à leurs fourneaux et à leurs enfants. Mais nous y reviendrons.

On approche de la fin de cette litanie qui prend la forme d'une suite de questions :

> *The first question is, how soon you shall die ? Next, if her present servant love her ? Next that, if she shall have a new servant ? And how many ? Which of her family would make the best bawd ? What precedence she shall have by her next match ?* (2:2:110-104)

Ici cette femme devient une « *bawd* » en elle-même, maîtresse d'une maison de prostitution dont elle est la reine et qu'elle fait fonctionner par l'intermédiaire d'un ou d'une de ses parents ou parentes, mâle ou femelle, qu'importe pourvu qu'elle ait les amants, et ne parle-t-on vraiment que d'amants ici quand on masculinise la tenancière d'une maison close, dont elle a besoin pour sa vie libérée, libertine, dissolue. Et le tout ponctué de trois « *shall* » qui indiquent bien (valeur ici que « *shall* » a retenu dans l'anglais juridique mais aussi sens normal et de base pratiquement dans toute l'histoire linguistique de l'anglais britannique, et pour sûr toute l'histoire linguistique de l'anglais non britannique au point que la forme interrogative est la demande par le questionneur de ce que l'interlocuteur veut que le questionneur fasse : *What shall it be* ?) que cet avenir est le résultat inéluctable et inévitable de la volonté de cette femme de dominer, de commander, d'être libre donc d'être maîtresse de sa vie et de la vie des autres. On est loin d'Ophélie, d'Hamlet de Shakespeare : « *Go to a nunnery…* ».

Et la dernière hypothèse est qu'elle « *study the art* » (2:2:116). Mais cette référence à l'art, du fait de l'article d'ailleurs en anglais, fait référence à un autre art immédiatement spécifié :

> *comes reeking home of vapour and sweat with going afoot, and lies in a month of a new face, all oil and birdlime ; and rises in asses' milk, and is cleansed with a new fucus.* (2 : 2 : 119-122)

L'art dont nous parlons se pratique à pied dans les rues et le « *fucus* » n'est qu'un maquillage lourd et rouge le plus souvent, même si un sens plus banal existe et désigne une algue sombre et brune, et il fait nécessairement penser à deux autres mots aux connotations fort négatives, à savoir « *fungus* » et « *fuck* », ce dernier ostensiblement absent des dictionnaires étymologiques ou du Webster's Collegiate et que Robert L. Chapman dans son dictionnaire *American Slang* cite largement tout en précisant son origine inconnue « perhaps fr[om] or related to German *ficken* 'strike, copulate with' ». Cette lecture grossière est portée par la non-ambiguïté de « *birdlime* » et l'ambiguïté de « *asses* », ambiguïté qui donne à « *milk* » un sens que je vous laisse imaginer. Cette ligne de sous-entendus, parfois fortement sur-entendus, que j'appellerai callipyges pour rester dans la correction du Littré, est un fil plus que rouge qui parcourt la pièce de bout en bout. (Remarquons que cela est vrai d'autres pièces de Ben Jonson qui semble avoir eu une fixation sur cette dimension « callipyge » du langage.) Nous verrons en conclusion ce que nous pouvons en faire.

Et Truewit de rajouter son dernier argument, à savoir qu'elle n'est probablement pas dans un état de virginité attestée avant le mariage projeté, et que même

> *if she have not done it yet, she may do, upon the wedding day or the night before, and antedate you cuckhold.* (2:2:126-127)

D'où une conclusion qui saute aux yeux comme évidente et plus que désirable :

> *I'll be bold to leave this rope with you, sir, for a remembrance. Farewell, Mute.* (2:2:129-130)

La boucle de référence à la corde se clôt comme un nœud coulant et l'adieu est celui pour un voyageur qui prend la route, mais le voyageur (quel voyage Truewit lui

prédit-il ?) est Morose, celui qui reste en scène, et non celui qui sort dans la rue. Le dernier mot « *Mute* » est des plus mystérieux mais fait référence de toute évidence à Morose par l'initiale mais bien sûr à son sort qui sera de se taire une fois pour toutes, une fois qu'il sera marié.

Bien sûr la première entrevue sera avec une Epicene qui ne dire mot ou qui murmure si faiblement que cela en devient un ressort de comique. Le mariage aura lieu et dès le premier instant qui suivra, elle se mettra à parler, à commander, à poser ses jalons pour imposer sa loi. Elle y sera aidée dans un premier temps par les autres compères de la fable, les témoins de l'événement, femmes et hommes, qui amèneront des musiciens, des convives et un banquet. Dès le premier instant Morose voudra divorcer. Mais comment ?

Là la fable prend un tour particulièrement critique de la société de l'époque. Dauphine qui a découvert, mais un peu tard qu'Epicene n'avait pas l'intention de tenir sa parole et de lui réserver une place de choix, retourne sa veste et va aider son oncle Morose à divorcer. On fera appel à deux légistes, l'un de droit séculier et l'autre de droit religieux. La rencontre avec Morose tourne au dialogue entre ces deux compères dont tous les autres sont exclus. Ils concluront que le seul moyen d'obtenir le divorce est de prouver, témoins à l'appui, qu'Epicene n'a pas été fidèle et a donc commis un adultère. On trouve d'urgence deux jeunes gens ambitieux et un peu cupides, La Foole et Daw, pour jouer les témoins qu'Epicene a eu des rapports sexuels avec eux.

Mais cette longue scène de droit est ponctuée de latin dont Morose interdira la traduction :

avoid your impertinency of translation. (5:3:72-73).

Ce latin, parfois grossièrement déformé par les deux personnages, nous verrons pourquoi dans un instant, est un ressort de comique dans ces déformations, mais aussi une satire de la société de l'époque où, tant dans le monde séculier de l'éducation que dans le monde religieux de l'église anglicane, il était fait obligation d'apprendre le latin, le grec et même un peu d'hébreu, ne serait-ce que pour pouvoir lire les textes fondateurs de la religion chrétienne dans leurs langues originelles. Cette éducation très « classique » et qui forme l'intelligentsia et l'élite de cette société sera fortement critiquée par les radicaux puritains des décennies à venir. Ici on en montre l'immense travers : peu de gens comprennent ces langues hermétiques et en plus on se moque de leurs détenteurs. Ben Jonson fait appel à un barbier, Cutbeard, et à un ancien capitaine de marine, Otter, pour jouer les rôles des deux légistes, d'où certaines imperfections dans leur latin ici et là, que Ben Jonson s'empressera de faire corriger par un autre personnage pour bien indiquer à son public le ressort comique. Notons en passant le comique des noms du barbier Coupebarbe et du capitaine de marine Loutre.

La scène a aussi pour enjeu de montrer que toutes ces belles discussions ne mènent à rien et que les douze bases possibles d'un divorce ne sont que des mots en l'air. C'est le tout dernier argument qui sera retenu, l'adultère, et encore en sollicitant des faux témoins. En d'autres termes le divorce est impossible, sauf si un *deus ex machina* se présente. Et c'est justement là la preuve recherchée par Ben Jonson : la loi et le droit, laïques ou religieux, ne sont que des impostures qui ne donnent aucune liberté à qui que ce soit, n'empêchent aucun abus et ne redressent aucun tort, donc sont nécessairement du côté du plus fort, de l'élite sociale, et bien sûr de ceux qui ont le culot d'imposer leur volonté car il n'y a pas de garde-fou dans ce cas. Les femmes donc profitent de cette passoire verbeuse qu'est la loi pour imposer leur domination. On voit là le discours puritain se profiler

derrière : il faut un ensemble de lois claires pour gérer les affaires de la cité, et si possible dans une langue commune à tous.

Mais quel est le *deus ex machina*, qui d'ailleurs rend caduques et absolument sots les deux témoins spontanés ?

Dauphine, encore lui, tenait dans sa manche un atout de poids qui lui rend toutes les faveurs de son oncle :

> *Then here is your release, sir (he takes off Epicene's peruke) – you have married a boy : a gentleman's son that I have brought up this half year, at my great charges, and for this composition which I have now made with you. What say you, master doctor ? This is iustum impedimentum, I hope, error personae ?* (5:4:182-186)

Le dernier trait en latin achève le raisonnement sur la langue de la loi. Mais la découverte que cette femme muette, que cette femme qui ne parle pas est un garçon élevé et formé par Dauphine lui-même pour jouer ce rôle pose un problème dramatique, j'entends au niveau de la construction dramatique. Dauphine qui a mené le jeu de ses émois de déshéritement, puis de reconquête des faveurs de son oncle par mille artifices, tenait la clé de l'énigme dans sa propre poche depuis bien avant le début. Dauphine apparaît alors comme un sérieux hypocrite et un calculateur hors pair. L'oncle est bien plus volé par son neveu qui n'a surtout pas envie de gagner sa vie, que par une femme qui serait une vraie femme. Cela renvoie au début de la pièce et vous fait lire l'entier de l'intrigue autrement. Mais cette deuxième lecture n'a pas de surprise. Ce final n'est pas un sommet dramatique, une cime dans l'intrigue ou l'intensité du suspense, c'est une épingle dans une baudruche. Il ne reste alors que deux critiques désincarnées, la critique contre les « femmes savantes de l'école des femmes », donc la résistance à la libération de la femme, et la critique de la loi complètement coupée du peuple, des simples gens, une loi impuissante, impotente même, à qui on peut faire des bébés dans le dos, comme ces femmes libérées ou comme ces neveux paresseux.

Je ne poserai pas la dimension psychologique, voire même sexuelle, de ce *deus ex machina*, car il n'en a pas. C'est nos regards modernes qui pourraient poser des questions sur les tendances sexuelles des uns et des autres. Je reste ici au niveau des personnages. Par contre je ne peux m'empêcher de poser la question de la consommation de ce mariage que nous assumons tous comme ayant été consommé, et qui plus est posé comme ayant été rompu par un adultère qui suppose que La Foole comme Daw étaient des dupes de ce travestissement, au point de venir témoigner de leurs faveurs auprès de la dame. Il nous faut une sérieuse dose de « *disbelief* » pour accepter ce point noir de l'intrigue. Bien sûr les choses sont présentées comme si la fuite de Morose devant le trouble post-nuptial et l'agitation autour d'Epicene et de lui-même, faisaient que les deux époux ne sont pas censés avoir eu la moindre occasion de consommer leurs épousailles. Mais cela semble quand même un peu tiré par les cheveux, surtout que La Foole et Daw auraient, eux, pu consommer leurs faveurs.

Par contre il est important de revenir ici à Ben Jonson lui-même et donc à son style et à ce ressort du comique qu'il nous assène depuis le début. Ce ne sont que jeux de mots et imagerie « callipyges » et que noms de personnages masculins systématiquement féminins en français (Dauphine, La Foole, avec le sens un peu spécial de ce dernier si ce mot avait déjà ce sens un peu spécial dans le français de la Renaissance). Quand on ajoute donc cette situation finale, ce *deus ex machina*, que nous dirons scabreuse, on peut se demander si Ben

Jonson n'utilise pas avec délectation ce genre de coloration sexuelle pour faire rire un public populaire et faire sourire un public plus éduqué.

Il est cependant important de poser la scène élisabéthaine dans notre questionnement. Il n'y avait pas de femmes sur scène. Il est donc banal et normal qu'Epicene soit jouée par un garçon, pas un homme, mais un garçon probablement de quinze ans. Personne n'a donc bronché tout du long, car le spectateur de cette époque faisait abstraction du sexe des femmes sur scène. Ben Jonson utilise donc une potentialité de la scène élisabéthaine en faisant d'une de ses limites un ressort dramatique et comique. On a là une force d'opportunisme dramatique que Shakespeare a lui-même largement utilisé en son temps, et il ne fut pas le seul. Les travestis et travestissements sont dans toutes les comédies de Shakespeare et parfois même dans certaines pièces tragiques ou historiques. Shakespeare, dans ses comédies, utilise les travestissements pour piéger des amoureux en particulier et il n'est pas là sans annoncer ce que Marivaux fera plus tard. Ben Jonson utilise aussi le travestissement dans ses pièces, mais de façon plus perverse : pour donner aux femmes une liberté qu'elles n'ont pas d'habitude. Ainsi dans *Bartholomew Fair* des femmes respectables se travestiront pour la fête en prostituées pour se donner un peu de plaisir incognito à l'insu de leurs maris. Ici avec Epicene, le discours est plus sérieux car il s'agit de dénoncer au premier niveau le caractère volage et libertin des femmes modernes ainsi que l'impuissance de la loi (c'est le ressort comique de la pièce), au deuxième niveau un discours contre l'usage du latin dans la loi et dans l'éducation qui annonce les arguments des Puritains de diverses obédiences qui vont fleurir au milieu du siècle (c'est là le ressort satirique de la pièce, une satire du présent qui annonce un mouvement politique à venir : Ben Jonson est-il prophète en son théâtre ?), et enfin à un troisième niveau le discours puritain anti-femme ou anti-libération-de-la-femme qui va lui aussi triompher trente ans plus tard (c'est là le ressort dramatique de la pièce car ce débat sur la libération de la femme est un drame pour les femmes soumises autant qu'un drame pour les hommes bousculés dans leur quiétude : et c'est un *deus ex machina* inattendu qui sauve la pièce du tragique car alors Morose n'aurait plus eu qu'une seule solution : le nœud coulant que Truewit lui avait offert.).

Conclusion

Ceux qui veulent en savoir plus sur la dimension prophétique de ce discours se reporteront au livre de Nicholas McDowell, *The English Radical Imagination*, où ils trouveront d'innombrables détails et descriptions de ces radicaux révolutionnaires du temps de Cromwell.

Alors même que cette pièce est un divertissement que Ben Jonson termine gaiement, on est ici bien plus engagé dans la réalité du 17ème siècle que la plus grande partie du théâtre élisabéthain. Ici, comme Molière en France quelques décennies plus tard, le sujet est directement contemporain : il traite de questions réelles qui se posent dans la société réelle de son temps. Nous avons ici un discours théâtral engagé sans la moindre distanciation factuelle. On nous donne bien une vignette de réalité contemporaine.

La femme y est montrée dans son double mouvement de femme soumise et de femme en train de se libérer. La libération de la femme se fait essentiellement par la prise du pouvoir intellectuel, familial, donc économique, et politique. La dimension politique est originale par rapport à Molière.

La femme alors devient le centre d'une satire parfois caustique contre la société de cette époque et le tout garde un ton et une allure de divertissement du fait d'une fin

inattendue qui supprime les possibles rebondissements tragiques. Cette fin inattendue n'a pas la dimension politique de la fin du *Tartuffe* qui lui aussi se termine avec un *deus ex machina*, mais a une dimension surprenante, qui a dû faire rire en son temps du fait que tout du long tout le monde savait qu'Epicene était un garçon, mais tout le monde croyait, car c'était la coutume, que ce garçon était la femme qu'il jouait. Les spectateurs sont donc pris à leur propre piège en découvrant que ce garçon était bien un garçon. Ce ressort comique a bien sûr vieilli et on voit mal comment on pourrait le faire revivre. Si un garçon jouait Epicene aujourd'hui, il faudrait que personne ne le voie comme un garçon, sinon personne ne serait surpris par le dénouement. Si ce garçon est bien vu et reconnu comme une femme pendant toute la pièce, on voit mal comment on pourrait aisément révéler la supercherie à la fin, et de toute façon il n'y aurait pas ce sentiment d'avoir été dupé par les conventions scéniques. Sur une scène moderne, cette deuxième hypothèse poserait lourdement la question sexuelle et psychologique au niveau de Dauphine, voire d'autres, et cela dans un flou plutôt non artistique.

Ben Jonson est-il encore jouable après Cromwell ? Après la tourmente puritaine, lors de la renaissance culturelle de l'Angleterre de la Glorieuse Révolution, nombreux seront les retours à la scène élisabéthaine, mais Ben Jonson n'aura pas les faveurs de ce retour. Ben Jonson n'est-il plus jouable aujourd'hui ? *Epicene* est-elle une pièce morte à jamais ? La question appartient à un metteur en scène qui pourrait être tenté de tenter l'expérience. Ma formulation passive et active à la fois du même verbe « tenter » montre le nœud gordien que cette pièce propose au niveau d'une possible mise en scène, et est une métaphore de la libération de la femme qui entraîne une aliénation de l'homme qu'elle émascule en lui volant des pouvoirs, et une aliénation de la femme qui ne fait que se faire homme. On peut approcher de la difficulté, dans une dimension différente et avec un autre objectif, en étudiant le rôle de Dustin Hoffman dans le film *Tootsie*.

Bibliographie

Adam de la Halle, *Robin & Marion*, Ensemble Anonymous, Direction Claude Bernatchez, Analekta, Québec, Canada, 2004.

Burke, Kenneth, *The Rhetoric of Religion, Studies in Logology*, University of California Press, Los Angeles, USA, 1961.

Chapman, Robert L., PhD, *American Slang*, Perennial Library, Harper and Row Publishers, New York, USA, 1987.

Jonson, Ben, *Epicene*, in *The Alchemist and other plays*, Gordon Campbell, ed, Oxford University Press, Oxford 1995.

Hildegard(e) von (de) Bingen, *Sponsa Regis, La Victoire de la Vierge dans l'œuvre de Hildegard*, La Reverdie, Charlotte et Michel Bernstein Editeurs, Arcana, Cologne, RFA, 2003.

McDowell, Nicholas, *The English Radical Imagination, Culture, Religion, and Revolution, (1630-1660)*, Clarendon Press, Oxford, 2003.

Jacques COULARDEAU
Université Paris Dauphine
Université Paris I Panthéon Sorbonne

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR LA FÉMINITÉ ET LE « FÉMINISME » DANS LE THÉÂTRE PROFANE DE LOPE DE VEGA

"Mas yo no estoy inclinada,
y así tus rigores siento,
porque ni casarme intento
ni sé si seré casada."
(doña Ana)[1]

Il y a de cela une vingtaine d'années, nous avions déjà eu l'occasion de réfléchir peu ou prou sur ce que pouvait bien être la féminité dans les personnages dramatiques de Lope de Vega, et même sur une sorte de « féminisme » avant la lettre chez ce dramaturge hors pair et cet homme qui, visiblement (dans sa vie et dans son oeuvre), accordait une très grande place à la femme et à l'amour[2]. Depuis, les recherches en matière de relations inter-sexuelles et même sur la réalité des sexes comme « construction » culturelle – y compris dans l'immense théâtre de Lope de Vega – se sont multipliées et intensifiées, et il en sera question également dans cette trop brève étude[3]. Parmi de nombreux travaux de qualité, nous aurons remarqué l'ouvrage fort bien documenté et séduisant – pour ainsi dire – d'Yvonne Yarbro-Bejarano, *Feminism and the Honor Plays of Lope de Vega* (1994) qui

1 Dans *Querer más y sufrir menos* (*Aimer plus et souffrir moins*), Real Academia Española, T. IX, Madrid, 1930, Acte III, p. 64a : "Mais moi je n'ai aucun penchant, / et je n'en ressens que davantage ta rigueur, / car je n'essaie pas de me marier / ni je ne sais si un jour je serai marié" (toutes les traductions ici proposées seront nôtres). Nous avons choisi délibérément comme exergue ces quatre vers montrant une jeune fille qui tient tête à son père, et ne veut pas que l'on dispose d'elle pour la marier contre son gré. C'est déjà une manière de dire, à notre avis, que la volonté de la femme (et la réalité de son penchant amoureux s'il y a lieu) devrait être prise en compte dans la société patriarcale qui est celle de l'Espagne de la fin du XVIe siècle et du XVIIe siècle.

2 Dans notre propre thèse pour le Doctorat d'Etat (1987), *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'œuvre théâtrale de Lope de Vega*, et un article paru dans le *Bulletin hispanique* de Bordeaux, en 1989, Tome 91 ("La nature de la femme : Aristote, Thomas d'Aquin et l'influence du *Cortesano* dans la *Comedia* lopesque", p. 255-277). Nous aurons certes recours à nos analyses antérieures, mais non exclusivement.

3 En effet, c'est tout un ouvrage qu'il conviendrait de consacrer à cette importante question, car les thèses féministes les plus récentes - par leur aspect systématique - nous semblent banaliser - voire gommer - quelque peu ce qui nous a paru tout de même être plutôt audacieux et "moderne" chez Lope de Vega (mais il est vrai aussi que notre lecture du théâtre de Lope n'obéit à aucun modèle contraignant postulé a priori, pas plus "féministe" que conservateur...).

présente très clairement la délicate question des "contradictoires constructions du Genre", ce que l'on peut appeler alors en Espagne « la femme », au XVIe et au XVIIe siècle, le tout à partir d'analyses à la fois psychoanalytiques pertinentes et d'études très élaborées qui l'ont précédée en matière d'examen de l'honneur espagnol au Siècle d'Or, notamment dans le domaine théâtral (Donald Larson, Alix Zuckerman-Ingber, entre autres). Essayons maintenant de faire le point – un point bien fragmentaire – sur la question de la « féminité » du personnage dramatique lopesque et sur le « féminisme » éventuel du grand dramaturge madrilène.

1. Sur la nature de la femme : avec Aristote, Thomas d'Aquin et *Le Courtisan* de Castiglione

En fait, au cours de nos lectures de *comedias* servant à nos analyses antérieures, nous avons privilégié principalement les comédies dites de cape et d'épée[4]. Il existe réellement un savoir érotologique considérable chez Lope de Vega, mais aussi une grande habileté à dresser des portraits féminins (que d'aucuns, peut-être, estimeront sommaires) et des situations d'une extrême variété, à l'image de la vie en société : de cela, son théâtre en fait montre abondamment[5].

Sur la « féminité » ou son traitement dramatique, voire livresque, un aspect à la fois physiologique, philosophique et idéologique nous a frappé dès le début : la prétendue « imperfection » de la femme qui donne lieu, parfois, à de vifs débats entre les personnages. Comme nous l'écrivions il y a près de vingt ans, et comme nous le croyons toujours exact : « ... précisons, si besoin est, qu'à l'origine de l'idée d'imperfection de la femme et de toutes ses implications, métaphysiques, philosophiques, religieuses, sociales, semble se situer l'embryogenèse aristotélicienne, du moins pour notre civilisation occidentale »[6]. En effet, chez Aristote, la génération obéit à un principe actif, à une cause motrice – la semence mâle, le sperme – tandis que la femelle n'est que cause matérielle, simple passivité. Cette manière de voir la génération animale et humaine – biologique à sa source – pourrait avoir eu des conséquences très importantes sur la manière d'appréhender la différenciation des sexes, donc des implications sociales, car du principe actif du mouvement et cause formelle – apportés par le mâle – à une dépréciation sans appel de la femelle – simple matière – il n'y aura eu qu'un pas... D'où cette conception aristotélicienne de la femelle comme individu ayant eu un développement naturel incomplet, donc « imparfait » par rapport à l'autre sexe, le masculin, considéré par la même occasion comme plus « noble ». Autrement dit, chez Aristote, la femelle fait partie des *pêromata* (êtres mutilés, incomplets)... Il est non moins remarquable de souligner qu'Aristote étendra ce principe de supériorité biologique mâle à l'univers tout entier, puisque la terre serait également de nature féminine (soit matérielle,

4 Voir notre article consacré à ce genre de *comedias* paru récemment dans *Duels en scène*, n° 2, 2005. Un autre – centré sur l'analyse d'une pièce particulière, *Amar sin saber a quién* (*Aimer sans savoir qui*) – doit paraître très prochainement dans le numéro 3 de la revue qui vient d'être citée.

5 Voir la note 3 de notre étude parue dans le *Bulletin hispanique* (T. 91, 1989) où nous dressons une sorte de "liste" de sources, non exhaustive, certes, mais déjà fort impressionnante.

6 *Ibidem*, p. 257.

passive), tandis que le ciel ou le soleil seraient de nature masculine (en tant que cause formelle, principe actif).

Chez Lope de Vega, il n'est pas rare de trouver dans son théâtre bien des références à cette embryologie et biologie aristotéliciennes – qu'il connaît – et à toutes leurs conséquences idéologiques. Mais, en grand dramaturge et poète qu'il est, la question de « l'imperfection » de la femme se prêtera chez lui à de bien subtiles variations. Par exemple, dans une *comedia* « héroïque », *Querer la propia desdicha* (*Vouloir son propre malheur*), Don Nuño affirme (dans un monologue) au sujet de la femme : « C'est un animal ignorant ou avisé / dont nous sommes par force si amis, / que son imperfection même nous paraît être ce qu'elle a de plus parfait »[7]. Lope fait d'une pierre deux coups, ou même davantage : il montre ainsi qu'il est au fait de la théorie aristotélicienne, qu'il connaît aussi la fameuse définition d'Aristote pour qui l'homme est « un animal politique et civil »[8]. Mais Lope réussit de la sorte à susciter diverses interprétations : chez son spectateur populaire, souvent analphabète, un effet comique, satirique immédiat ne peut manquer de se produire lorsqu'il entend parler de la femme comme d'un « animal », cela peut être divertissant... Chez le spectateur lettré, les références aristotéliciennes sont tout de suite décodées, pour ainsi dire, et appréciées, d'autant plus, qu'à notre avis, Lope fait spirituellement de ladite « imperfection » une malicieuse « perfection », sans doute à cause de cette irrésistible sympathie que peut éprouver généralement l'homme hétérosexuel pour le sexe dit faible (le désir naturel nous semble très lisible dans l'expression « par force »). Il est vrai aussi que Lope de Vega a toujours été attiré lui-même par de beaux représentants du sexe féminin, et qu'il est un dramaturge qui aime à se confier ou à livrer des aspects biographiques de sa personnalité sans trop de réserve.

Lope de Vega citera lui-même le livre II de *La génération des animaux* où la femme est appelée « homme manqué » ou « homme mutilé » (« *mas occasionatus* »), dans *La prueba de los ingenios* (*L'épreuve des beaux esprits*), par exemple, avec Alejandro[9]. Cette *comedia* est d'un grand intérêt philosophique et idéologique pour le thème que nous analysons ici, car deux thèses contradictoires sont débattues, et un personnage féminin, Florela, soutiendra évidemment le point de vue « féministe » intellectuel du temps en ces termes : « Je soutiens que les femmes / sont aptes et sont parfaites / pour le gouvernement et les armes, / et de même pour les sciences »[10].

Si Alejandro – comme l'on s'en doutera – soutient le point de vue opposé, celui de l'imperfection féminine à coups de références aristotéliciennes, Florela ne s'en laissera pas conter pour autant, lui tiendra tête farouchement, et s'appuiera, quant à elle, sur une autre autorité : le « Docteur Angélique » (Thomas d'Aquin), et même sur un passage très précis de son ouvrage majeur[11]. Très subtilement, Florela semble accepter l'imperfection féminine sur

7 Dans l'édition de Sainz de Robles, Madrid, Aguilar, T. I, Madrid, 1969, Acte II, p. 1261a. En espagnol : « El [sujeto de mujer] es un animal necio o discreto / de quien somos por fuerza tan amigos, / que es su imperfeccion lo mas perfecto ».

8 Pour le lecteur latiniste : « Homo naturaliter est animal politicum, et civile », *Politique*, livre I.

9 Au tome CCXLVI de la Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1971, Acte II, p. 319a.

10 *Ibidem*, Acte III, p. 318b. En espagnol : « Sustento que las mujeres / son aptas y son perfectas / para el gobierno y las armas, / lo mismo para las ciencias ».

11 *Somme théologique*, I, question 92, art. 1.

le plan biologique de la génération (ce que Thomas d'Aquin admet également). Mais seulement sur ce plan. Elle connaît même l'influence des vents dans la procréation (les vents austraux seraient plus propices à l'engendrement des femmes) selon Aristote et Thomas d'Aquin.

Le débat contradictoire sur la parité des sexes et le problème de la nature féminine est caractéristique d'un aspect des mentalités de la Renaissance. Il en est largement question dans le *Courtisan* de Castiglione, et nous supposerons notre lecteur bien au fait de l'exposé du problème, par le biais des joutes oratoires entre Gaspar Pallavicino (dans le rôle du misogyne) et « le magnifique Julien »[12].

Par contre, dans une autre *comedia*, une *comedia* de cape et d'épée, *Quien ama no haga fieros* (*Qui aime ne fasse pas le fier-à-bras*), c'est à une évocation bien plus stéréotypée de l'imperfection féminine que nous aurons affaire : « Quelle étrangeté ! / Quelle barbare condition ! / Avec quelle étrange imperfection / Nature vous fit ! »[13]. Il s'agit là du *topos* bien connu sur la variabilité du caractère féminin, généralisation qu'il ne serait pas difficile d'attribuer à un discours masculin phallocentrique à l'époque. Nous sommes ainsi bien loin du niveau précédemment exposé, à travers les sources savantes d'Aristote, Thomas d'Aquin et Castiglione (pour nous limiter en la matière), mais en dramaturge avisé des attentes et des différences culturelles de ses publics, Lope de Vega devait également se soucier d'amuser ceux que l'on appelait les *mosqueteros* ou la *infantería*, les spectateurs populaires qui se tenaient debout pendant toute la durée de la représentation d'une *comedia*, et qui n'était pas d'un calme olympien ni d'une grande patience, bien loin de là ...

Reprenons donc un peu de hauteur avec le personnage féminin de Florela dans la *comedia* « philosophique » qu'est *La prueba de los ingenios*, précédemment citée. Dans cette pièce, s'il n'est pas question de manière explicite de Castiglione, par contre les références à Aristote et à Thomas d'Aquin ne sont pas rares, nous l'avons déjà dit. Par exemple, au cours de cette tirade que nous voulons reproduire généreusement, Florela va développer l'argumentation suivante :

> (...) car bien que l'âme – c'est une vérité certaine –
> se développe conformément à un corps
> déterminé, et ne peut être
> commune à d'autres corps, nous voyons
> que d'une manière ou d'une autre,
> qu'elle soit d'un tempérament ou d'un autre,
> elle n'atteint pas à une plus noble essence ;
> parce que cela est accidentel,
> comme le Philosophe l'a enseigné,
> et sur ce point traité par le Docteur

12 Pour plus de précisions, en particulier les sept éléments que nous avons retenus pour notre comparaison entre le discours de Castiglione et celui de Lope de Vega, nous renvoyons notre lecteur à notre étude déjà citée, « La nature de la femme... », p. 267.

13 Dans l'édition de Hartzenbusch, Biblioteca de Autores Españoles, T. XXIV, Madrid, 1946, Acte II, p. 442a. En espagnol : « Qué extrañeza! / Qué barbara condicion! / Con qué extraña imperfeccion / Os hizo naturaleza ! »

Angélique les écoles
sont divisées, et cela je le prouve,
parce que dans la troisième question
du troisième quodlibet,
il dit par sentence expresse
que tous les individus,
pourvu qu'ils soient de la même espèce,
ont une égale perfection ;
d'où il reste entièrement prouvé
que, non davantage que l'homme,
la femme n'est imparfaite,
tout au contraire, accidentellement,
elle est plus parfaite que l'homme pour être plus belle,
et d'un corps bien plus harmonieux[14].

Tout cela prouve à la fois que Lope de Vega est parfaitement au fait des distinctions ontologiques aristotéliciennes (la différence entre l'essence, la substance, l'*ousia*, et « l'être par accident », *kata symmebebêkos*) et des commentaires de Thomas d'Aquin, mais encore qu'en attribuant un tel savoir à un personnage féminin, il prend parti dans le débat, d'une certaine manière, pour exposer la thèse en faveur d'une égale dignité et capacité intellectuelle entre l'homme et la femme. Avec un avantage supplémentaire pour le « beau sexe » en raison même de sa beauté... Nous ajouterons que cette dernière idée, celle de la beauté féminine, est bien caractéristique de la Renaissance, qu'elle justifie le culte que lui voue, en quelque sorte, un Castiglione ou un Lope de Vega, et qu'elle appartient aussi à la théorie néo-platonicienne, puisque nous savons tous, à l'instar de Castiglione, que « rare volte Dio mette mala anima in uno bel corpo »[15].

Lope de Vega citera également des femmes vertueuses et courageuses, politiques et savantes, exemplaires, en un mot, et l'examen des noms cités prouverait, à notre avis, que les sources du dramaturge espagnol ne se limitent pas, de toute évidence, à sa lecture de l'ouvrage célèbre de Castiglione. Pour preuve, outre onze noms de femmes célèbres dans l'Antiquité citées à la fois par Castiglione et par Lope, nous en avons relevé tout autant que Castiglione ne cite pas : Helena, Manto, Targelia, Isicratea, Evadnes, Tespia, Erina, Hipatia, Areta, Dana, Telesila, Istrina... Pour nous, ces énumérations de femmes

14 Lope deVega, *op. cit.*, Acte III, p. 320b-321a. En espagnol : "(...) que aunque el alma es verdad cierta / se cría en orden a cuerpo / determinado, y no sea / común a otros, vemos / que desta suerte o de aquélla, / de un temperamento o de otro, / no toca a más noble esencia ; / porque eso es accidental, / como el filósofo enseña, / y en este punto al Doctor / Angélico las escuelas / se dividen, y esto pruebo, / porque en la cuestión tercera / del tercero quodlibeto, / dice por sentencia expresa / que los individuos todos, / como de una especie sean, / tienen igual perfección ; / de donde probado queda / que más que el hombre imperfecto / no es la mujer impefecta, / antes, accidentalmente, más perfecta por más bella, / y de cuerpo más hermoso."

15 *Cortegiano*, 2, III, XCV, p. 289 (édition de Bruno Maier, U.T.E.T., Turino, 1969). Nous retrouvons bien entendu cette idée de beauté et d'harmonie entre le corps et l'âme chez Marsile Ficin, Pietro Bembo...

exemplaires de l'Antiquité ont pour fonction non seulement de faire montre d'une culture humaniste plutôt respectable, de suivre ainsi une tradition qui remonte au moins au *De Claris Mulieribus* de Boccace, mais encore d'intervenir à leur façon dans le débat engagé sur la condition féminine, et de suggérer l'enjeu social dans la manière de vivre la différenciation sexuelle.

Mais il n'y a pas que des femmes courageuses et vertueuses dans l'Antiquité, dont l'Histoire aurait retenu le nom et qui ne compteraient plus que pour les lecteurs ou spectateurs cultivés du Siècle d'Or : il y a aussi des exemples de courage dans la vie quotidienne, des personnages féminins qui se conduisent dans les *comedias* avec une détermination et un courage qui n'ont rien à envier à ceux des hommes. C'est ainsi que Lope met en scène volontiers – bien avant Molière – le cas où la jeune fille ou jeune femme tient tête à son père (et lorsque l'on connaît la toute-puissance paternelle en matière juridique et familiale à l'époque, ce n'est pas peu de choses), parce qu'elle ne veut pas être mariée contre son gré. Ainsi, dans *Viuda, casada y doncella* (*Veuve, mariée et jeune fille*), Clavela, une jeune femme que l'on croit veuve[16], et qui n'a même pas pu connaître les joies légitimes d'une nuit de noces, se trouve par conséquent disponible, pour ainsi dire, pour un autre mariage, une fois passé le temps socialement et juridiquement convenable du deuil. Il convient de préciser que le mari, Feliciano, n'était pas aussi riche que ne l'est Liberio. Auparavant Feliciano avait réussi à épouser Clavela au terme d'un long procès. Il s'agit donc plutôt d'une aubaine pour le père de Clavela, Albano, de revenir au point de départ, et d'avoir enfin un gendre plus fortuné, plus conforme à son goût et surtout à ses intérêts. D'où un harcèlement de plus en plus agressif pour fléchir Clavela, fidèle au souvenir de son mari (qu'elle croit mort également). Dans ce que nous qualifierions aujourd'hui d'abus de pouvoir, Albano se fera même aider du beau-frère, Laurencio, qui lui aussi a quelque intérêt dans ce re-mariage, et d'un autre personnage féminin, Leonora. Le père veut donc l'obliger à épouser en secondes noces Liberio, et menace de la tuer en cas de refus. Clavela préfère être envoyée dans un couvent, mais ce n'est pas du tout conforme à la volonté paternelle... Elle finira par accepter, sous les cris et les menaces, notamment celle d'une dague que le père appuie sur sa poitrine, et c'est en apparence le triomphe du père sur la résistance de sa fille.

Il y a encore un autre trait assez caractéristique dans le théâtre lopesque : il existe une sorte de règle universelle qui fait que chacun doit être avec sa chacune, ou encore que dans la nature toute chose aime son semblable. Cette « panphilie » se trouve chez Denys l'Aréopagite et Marsile Ficin, par exemple. Chez Lope, dans son théâtre, on pourra constater une sorte de goût amusé et ironique pour le type de personnage féminin qui semble faire exception à la règle, pouvoir se passer de la compagnie des hommes. En fait, cette situation exceptionnelle paraît être le signe d'une forme d'imperfection ou de monstruosité, et le dramaturge fera en sorte que le personnage en question se plie – bon gré, mal gré – à la règle commune. C'est ainsi que dans *Al pasar del arroyo* (*En franchissant le ruisseau*), un père, Laurencio, sermonne sa fille, Jacinta, parce qu'elle n'éprouve aucun intérêt pour l'autre sexe :

> Jacinta, mariés sont
> Tous les animaux ;

16 Son mari, Feliciano, est porté disparu en mer.

Parmi les palmiers orientaux
L'on dit qu'il y a femelle et mâle.
(...) Tout aime ; il n'est pas raisonnable
Que tu n'aimes pas ce que tu es ;
Mais sache que tant que tu n'aimeras point,
Tu n'auras pas de perfection.[17]

2. Une lecture féministe des drames d'honneur de Lope de Vega

Une toute autre manière de « lire » les *comedias* de Lope en matière de « féminité » et de « féminisme » est celle d'Yvonne Yarbro-Bejarano. Dans son ouvrage cité en préambule, *Feminism and the Honor Plays of Lope de Vega*[18], elle dresse une liste de quarante-six *comedias* qui appartiennent au genre « drames d'honneur », et où il est question, bien entendu, de l'honneur conjugal. Il s'agit pour elle d'étudier ce qui se passe dans ces pièces au niveau des relations inter-sexuelles, et de leur signification idéologique. Le scénario est simple, mais terriblement angoissant : le mari soupçonne son épouse, la croit coupable d'adultère, ou au mieux pense qu'elle est convoitée par un autre homme. L'issue peut en être tragique, sanglante : en cas de déshonneur, seul le meurtre du rival et de l'épouse (si elle est reconnue coupable) peut être envisagé comme compensation, châtiment. Evidemment, dans cette conception de l'honneur espagnol, l'épouse espagnole idéale ne peut que résister aux avances d'un homme qui la convoite, en cultivant les vertus féminines de la chasteté, de la fidélité et de la *vergüenza* (littéralement « honte », honneur féminin)[19]. Yvonne Yarbro-Bejarano donnera alors sa définition *lato sensu* du drame d'honneur : « la pièce où le mari croit en l'existence d'un rival qui poursuit sa femme ». Elle nous dira aussi dans son Introduction qu'elle préfère parler d' « agents génériques » plutôt que de caractères, parce qu'elle s'intéresse essentiellement à leurs fonctions dans l'intrigue : l' « épouse », le « mari », le « rival ». En fait, Yvonne Yarbro-Bejarano examine de près, dans ces pièces, le rôle majeur que jouent les idéaux du comportement masculin et féminin ainsi que les représentations du désir sexuel, et avoue ouvertement qu'elle va utiliser la théorie féministe comme « un outil puissant » (*a powerful tool*) pour sa lecture. Suivant le paradigme proposé par David Román, qu'elle nous cite, elle nous fait savoir que sa tentative se situe aux intersections du théâtre et des « constructions culturelles du genre, de la race, de

17 Edition Biblioteca de Autores Españoles, T. XXIV, Acte I, p. 391b. En espagnol : "Jacinta, casados son / Todos los animales ; / En las palmas orientales / Dicen que hay hembra y varón. / (...) Todo ama ; no es razón / Que no quieras bien lo que eres ; / Pero mientras no quisieres, / No has de tener perfección."

18 Publié en 1994, Purdue Studies, in *Romance Literatures*, vol. 4, 328 p.

19 Nous avons nous-même édité en espagnol et à Madrid (Editorial Castalia, *Clásicos* Madrileños, 2001) une œuvre de jeunesse de Lope de Vega, *La bella malmaridada o la cortesana* (1596) où il est question d'adultère, mais du mari dissolu, et de la malheureuse et chaste épouse poursuivie par les assiduités d'un comte italien, prétexte dont se saisit l'époux infidèle pour menacer de mort la belle Lisbella, « la mal-mariée »...

la classe, de la sexualité, et de la nation »[20]. Supposant le lecteur au fait des théories psychanalytiques de Freud et de Lacan, notamment de « la Loi du Père », ainsi que d'un minimum de connaissances féministes, nous affirmerons qu'Yvonne Yarbro-Bejarano considère le désir comme « impossible », toujours « manque », et que le statut de la femme est essentiellement alors celui d'un « objet d'échange ». Dans sa grille de lecture, par conséquent, les pièces où l'honneur est en jeu représenteront l'idéal masculin et les images féminines aussi bien que l' échec des caractères féminins et masculins. L'enjeu est, certes, un enjeu de pouvoir et de domination entre les sexes, et l'on peut très bien lire ces *comedias* comme une lutte pour le contrôle masculin de la situation, ainsi que l'exposé de tentatives de subversion du code majoritaire. Ce qui nous a intéressé plus personnellement dans cette interprétation, c'est aussi cette façon d'être attentive à la réception de ce théâtre, en particulier au rôle de la consommation de masse culturelle, et à l'action possible de la femme en ces temps modernes à l'intérieur d'une culture qualifiée de « phallocentrique », mais non monolithique pour autant. Notre critique s'appuie dans ses analyses sur les travaux de Julia Kristeva, Teresa de Lauretis, Rachel Blau DuPlessis, mais aussi sur le modèle du « traffic mâle des femmes » élaboré par Gayle Rubin, Luce Irigaray, Eve Kosoksky Sedgwick.Yvonne Yarbro-Bejarano ne craindra donc pas d'affirmer que « la femme dans tous les cas est l'objet qui doit être connu et contrôlé, le moyen d'échange du pouvoir mâle »[21]. Dans ces pièces où l'honneur masculin espagnol est en jeu, la femme, c'est-à-dire l'épouse, ne peut être que « bonne » ou « mauvaise » : à l'intérieur du mariage, la « bonne » épouse ne peut que protéger l'honneur de son mari, bien évidemment, tandis que la « mauvaise » épouse ne peut que transgresser la règle, les liens du mariage. Une chose est sûre pour notre critique féministe, c'est que dans les deux cas, « bonne » ou « mauvaise » épouse, la femme se voit niée comme sujet, d'autant plus que les temps « modernes » espagnols voient se renforcer une sorte de contrat social entre la monarchie absolue et le pouvoir de l'individu masculin aux dépens de la femme. Elle estime aussi qu'à l'époque où Lope de Vega écrit pour le théâtre, la situation de la femme s'est considérablement dégradée. Avec la consolidation de l'Etat moderne, on peut estimer que la femme espagnole a perdu la relative égalité qu'elle avait connue avec l'homme durant le Moyen Age. Ruth El Saffar a pu montrer que l'Etat moderne avait besoin de l'individu et de le contrôler, et qu'il ne pouvait que s'appuyer sur le pouvoir du chef de famille. Il y aurait donc eu une convergence d'intérêts très étroite entre le renforcement de l'Etat moderne et le patriarcat familial. Il est donc possible – et nous allons retrouver bientôt de la sorte les personnages féminins du théâtre de Lope de Vega – de voir en la femme « une construction fictionnelle »[22]. Si les deux plus grandes vertus féminines aux XVIe-XVIIe siècles sont la chasteté et le silence, l'honneur féminin ne peut être que le reflet du pouvoir masculin et ne prend sens qu'en rapport avec l'honneur masculin. La femme honnête, honorable (*honrada*) est essentiellement celle qui protège l'honneur de son mari et les droits de ce dernier à la possession sexuelle exclusive. La femme est « construction », élaboration socio-culturelle

20 *Ibidem*, p. 3 : " ...the cultural constructions of gender, race, class, sexuality, and nation " (" Calderón's Open Secret")".

21 *Ibidem*, Introduction, p. 8. En anglais : « Woman in all these cases is the object to be known and controlled, the medium of exchange of male power ».

22 *Ibidem*, p. 16. L'expression est de Teresa de Lauretis.

selon la théorie féministe, et Yvonne Yarbro-Bejarano lit ainsi *El animal de Hungría*[23] de Lope, en particulier le personnage de Rosaura. Ce qui ne peut manquer d'être souligné à cette occasion, c'est, encore d'après elle, la fusion de l'histoire de la création de la femme à partir d'une côte d'Adam selon la *Genèse* avec la thèse aristotélicienne de l'imperfection féminine, thèse que nous avions exposée nous-même auparavant[24].

Il ne pouvait être question dans ces quelques pages que d'un nombre très limité de personnages ou de caractères féminins dans le prolifique théâtre de Lope de Vega. Il ne nous était pas possible, dans ces conditions, d'établir des jugements définitifs, et notre démarche n'était pas non plus inspirée par la forte cohérence d'une lecture catégoriquement féministe (avec l'appui de Freud et de Lacan, Simone de Beauvoir, Kristeva, entre autres influences) comme celle d'Yvonne Yabro-Bejarano. Certaines considérations de ce critique ne manquent pas de force de conviction, et l'idée même d'une « construction » socio-culturelle du Genre, de la Femme et de l'Homme peut être séduisante. Il n'empêche qu'elle ne s'appuie que sur les pièces où l'honneur (principalement conjugal) est en jeu, et que ces pièces ne sont que quarante-six sur un total conservé de plus de trois cents *comedias*. Elle exclut des pièces comme *El perro del hortelano* (*Le chien du jardinier*) qui nous paraît tout de même assez problématique, dans la mesure où la fantaisie carnavalesque finale vient rendre possible et légitime une situation érotique et sentimentale peu compatible avec ce qui serait le code de l'honneur masculin pur et dur en ces temps-là : la très aristocratique comtesse Diana de Belflor désire fortement son secrétaire roturier, Teodoro, et en dépit de ses scrupules moraux et sociaux, finira par l'épouser... Il est vrai que tout est bien qui finit bien dans cette pièce où il n'y a pas eu de mort, tout au plus une rivale évincée, Marcela, et une supercherie qui fait de Teodoro le fils retrouvé du comte Ludovico, avec les manigances du valet-bouffon (*gracioso*) Tristán, et la complicité requise du public lui-même !... Avec Diana de Belflor, c'est un beau portrait de femme désirante – qui arrive à ses fins – que Lope de Vega nous propose, avec cette contradiction qui fait triompher l'Amour et le Désir sur l'Honneur et la Société, mais par le biais d'un mariage final toutefois, et au prix d'une *anagnorisis* tout à fait incroyable et fantaisiste. Lope de Vega, serait-il, de la sorte, un dramaturge tout à fait « conformiste » en matière de relations inter-sexuelles, et son idéologie sous-jacente ne serait-elle que « phallocentrique » ?... Nous en doutons sérieusement. D'autant plus que nous avons essayé de montrer qu'au travers de l'important débat sur la prétendue « imperfection » féminine, Lope apporte des arguments contradictoires (tant sur le plan rhétorique qu'ontologique, philosophique, comportemental et esthétique) qui tendent à laisser entrevoir une attitude personnelle masculine non foncièrement machiste, mais nuancée.

Christian ANDRES
Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

23 Cette pièce a été composée dans l'intervalle de temps 1608-1612.

24 Cet aspect d'imperfection de la femme selon Aristote n'est qu'évoqué par Yvonne Yarbro-Bejarano. Nous l'avions déjà signalé dans notre thèse doctorale, et développé dans l'article utilisé ici même et publié dès 1989. Nous avions également analysé cette question de la « création » de la femme à partir d'une côte d'Adam dans notre propre thèse (1987) : voir pour plus de détails in *Connaissances et croyances...*, T. III, « L'origine de la femme », p. 815-824.

LA FÉMINITÉ FACE AU POUVOIR POLITIQUE : LES TRIBULATIONS DES PERSONNAGES FÉMININS DANS *ANDROMAQUE* (1667) DE RACINE

O misérable état
Que celui de la femme,
De qui la volonté
N'est jamais de saison,
Et de qui la raison
Est sans autorité !
Honoré d'URFE, *La Sylvanire*, II, 2.

Lorsque Hermione se rend en Epire pour conclure son mariage préparé de longue date par son père et le roi de cet Etat, se doute-t-elle seulement qu'elle sera en butte à des difficultés inattendues ? Pyrrhus s'est en effet épris de sa captive, la veuve d'Hector, et il entend tout faire pour l'obliger à devenir sa femme au grand dam de la fille d'Hélène qui vit douloureusement la situation. Elle n'est pourtant pas prête à se laisser souffler un si beau parti par une femme pour qui elle n'a que du mépris alors même que celle-ci a d'autres soucis que de devenir l'épouse de celui qui est en grande partie la source de ses malheurs. Eclatent donc entre les deux femmes des incompréhensions malheureuses que les efforts d'Andromaque ne réussissent pas à dissiper. C'est que, pour la princesse spartiate, le problème est plus sérieux qu'une simple rivalité entre femmes : elle se sent outragée et humiliée par ce roi parjure qui a osé se détourner d'elle. Tant qu'elle ne se sera pas vengée, elle n'entendra point raison. La pauvre Troyenne, de son côté, est prête à mourir pour ne pas occuper la place de reine qui lui est offerte pour sauver son fils. Cependant, après bien des atermoiements, un renversement de situation se produit à la fin de la pièce : celle qui jurait de se venger se tue sur le corps de son offenseur qui lui a été immolé tandis que l'autre « *rend tous les devoirs d'une veuve fidèle* » (v. 1590) à son bourreau qu'elle a fini par épouser. L'amour seul peut-il justifier ces revirements spectaculaires ? Pyrrhus n'étant pas un homme comme les autres, il serait intéressant de rechercher, au-delà de cette raison apparente, les raisons profondes qui ont animé ces deux personnages féminins tout au long d'*Andromaque.*

I - Hermione ou la volonté de puissance à l'œuvre.

Ne vous suffit-il pas que je l'ai condamné ?
Ne vous suffit-il pas que ma gloire offensée
Demande une victime à moi seule adressée ?
Hermione, IV, 3, v. 1188-1190.

1) Le pouvoir politique, un point de mire.

Au risque de paraître naïf, ne faudrait-il pas commencer par rappeler que Hermione est bel et bien une princesse puisqu'elle est la fille de Ménélas, roi de Sparte, et de la belle Hélène dont l'enlèvement est à l'origine de la guerre de Troie ? En tant que telle, elle a reçu une éducation aristocratique propre à sa classe sociale. C'est ainsi que, très tôt, elle apprend à ne pas accorder trop d'importance aux problèmes de cœur et doit se disposer à épouser l'homme que les circonstances lui imposeront, convaincue que :

> L'amour ne règle pas le sort d'une princesse :
> La gloire d'obéir est tout ce qu'on nous laisse.
> (III, 2, v. 821-822)

Elle ne ressent donc aucune frustration en se soumettant à la volonté de son père lorsque, la guerre de Troie terminée, elle est promise comme épouse au roi d'Epire. Cette promesse de mariage, matérialisation des relations diplomatiques que le roi de Sparte voudrait sereines avec le roi d'Epire, devrait sceller durablement un pacte de non-agression entre les deux Etats : il ne faudrait pas qu'un jour Pyrrhus qui a joué un rôle déterminant dans la défaite de Troie s'attaque à Sparte. C'est parce qu'elle est consciente des exigences de ce devoir d'Etat que cette princesse se rend en Epire pour célébrer un mariage si important. Et même si des difficultés inattendues viennent entraver l'accomplissement de ce devoir, elle a du mal à comprendre que l'émissaire des Grecs lui propose de les fuir au lieu de les affronter :

> Vous savez qu'en ces lieux mon devoir m'a conduite ;
> Mon devoir m'y retient ; et je n'en puis sortir
> Que mon père ou Pyrrhus ne m'en fasse sortir. (II, 2, v. 582-584)

Tant qu'elle n'aura pas épuisé tous les moyens en sa possession, elle ne renoncera pas. Pyrrhus semble d'ailleurs disposé à lui faciliter la tâche au grand désarroi d'Oreste à qui il apprend cette nouvelle :

> D'une éternelle paix Hermione est le gage ;
> Je l'épouse. Il semblait qu'un spectacle si doux
> N'attendît en ces lieux qu'un témoin tel que vous. (II, v. 618-620)

Si à court terme cette décision n'avait pas été un vœu pieux, elle aurait consacré une coïncidence heureuse entre l'amour et le devoir, du moins en ce qui concerne la princesse. En ordonnant à Oreste de la venger, c'est une princesse désemparée qui lui fait cette confidence :

> Je ne m'en cache point, l'ingrat m'avait su plaire,
> Soit qu'ainsi l'ordonnât mon amour ou mon père,
> N'importe, mais réglez-vous là-dessus. (III, 3, v. 1193-1195)

A cause de cet amour elle a fermé les yeux sur les inconduites de son fiancé ; mais quand ce dernier vient lui annoncer froidement la rupture des engagements pris autrefois parce que rien ne les oblige à s'aimer, c'est encore une princesse scandalisée, incapable de continuer à contenir sa colère, qui parle :

> Je ne t'ai point aimé, cruel ? Qu'ai-je donc fait ?
> J'ai dédaigné pour toi les vœux de tous nos princes ;
> Je t'ai cherché moi-même au fond de tes provinces ;
> J'y suis encor, malgré tes infidélités,
> Et malgré tous mes Grecs honteux de mes bontés.
> Je leur ai commandé de cacher mon injure. (IV, 5, v. 1356-1361)

Ce cri du cœur n'émeut absolument pas le roi qui ne se préoccupe plus que de son mariage avec la veuve d'Hector.

Face au représentant du pouvoir politique qui lui résiste, Hermione va recourir à un autre pouvoir pour le vaincre, le pouvoir de séduction. Oreste est le premier à l'évoquer lorsqu'au vers 124 il demande à Pylade quelle est l'attitude de sa bien-aimée vis-à-vis de « *ses charmes sans pouvoir* » sur Pyrrhus. Réponse encourageante pour quelqu'un qui espère : « *Elle pleure en secret le mépris de ses charmes* » *(v. 130)*. Dès lors des expressions renvoyant à ce pouvoir de séduction jalonnent l'œuvre pour montrer qu'il est une arme favorite dans la conquête du vrai pouvoir, le pouvoir politique : en permettant d'entrer dans les bonnes grâces de Pyrrhus qui est roi, il ouvre en même temps les portes de son palais, centre par excellence des décisions politiques. Le roi lui-même d'ailleurs propose une analyse intéressante de cette perspective lorsque sa captive rejette sa déclaration d'amour :

> Je sais que pour régner elle vint dans l'Epire ;
> Le sort vous y voulut l'une et l'autre amener,
> Vous, pour porter les fers, elle, pour en donner.
> Cependant ai-je pris quelque soin pour lui plaire ?
> Et ne dirait-on pas, en voyant au contraire
> Vos charmes tout-puissants, et les siens dédaignés,
> Qu'elle est ici captive, et que vous y régnez ? (I, 4, v. 346-352)

Malgré cette sombre perspective, la même expression est employée par une Cléone sceptique qui ne croit pas qu'une veuve captive ait eu la hardiesse d'usurper la place promise à une charmante princesse :

> Vous pensez que des yeux toujours ouverts aux larmes
> Se plaisent à troubler le pouvoir de vos charmes ?
> (II, 1, v. 449-450)

demande-t-elle à sa maîtresse inquiète. Si, pour l'instant, ce pouvoir n'a aucun effet sur le roi d'Epire, il a sur l'ambassadeur des Grecs toute sa puissance : « *Il a trop bien senti le pouvoir de vos charmes* » (v. 403) et le moment venu, la princesse offensée ne se privera pas de l'exploiter pour faire sauter le verrou qui lui ferme les portes du palais.

En attendant, c'est sur ce même pouvoir que l'accent est mis dans leur entretien de la scène 2 de l'acte II : Hermione y tient un discours ambigu qui surprend Oreste ; n'en croyant pas ses oreilles, il lui demande d'ouvrir les yeux pour bien voir à qui elle parle et elle laisse échapper cette confession curieuse :

> Oui, c'est vous dont l'amour naissant avec leurs charmes,
> Leur apprit le premier le pouvoir de leurs armes ;
> Vous que mille vertus me forçaient d'estimer ;
> Vous que j'ai plaint, enfin que je voudrais aimer. (II, 2, v.533-536)

Que manque-t-il à Oreste pour être aimé sinon le titre de roi et les exploits qui font la renommée de Pyrrhus comme elle le laissera entendre plus tard ? Aussi trouve-t-elle abject qu'un tel héros préfère «*mépriser (le) pouvoir* » de ses « *yeux* » (v.560 et 557) pour se soumettre à celui de ceux d'une « *phrygienne* », ennemie de la Grèce et, de surcroît, sa « *captive* ».

C'est encore ce pouvoir de séduction qui est au centre de leur deuxième entretien à la scène 2 de l'acte III : Oreste, croyant Pyrrhus revenu à de bons sentiments vis-à-vis d'Hermione, lui tient ce propos teinté d'amertume :

> Vos yeux ne font-ils pas tout ce qu'ils veulent faire ?
> Et vous ne voulez pas, sans doute, lui déplaire. (v. 817-818)

Elle a beau jeu d'évoquer son devoir d'obéissance pour justifier son attitude puisque son interlocuteur parti, elle savoure sa victoire résumée par ce vers : « *Il veut tout ce qu'il fait ; et, s'il m'épouse, il m'aime.*» (v.846) Après l'accueil glacial qu'elle réserve à sa prétendue rivale lors de leur unique entretien dans la pièce, c'est toujours cette capacité de séduction qui divise tant la gent féminine qui l'empêche d'aider une femme comme elle, venue implorer son secours dans le différend qui l'oppose au roi :

> S'il faut fléchir Pyrrhus, qui le peut mieux que vous ?
> Vos yeux assez longtemps ont régné sur son âme.
> (III, 4, v. 884-885)

Quand la veuve d'Hector tombe par hasard sur le roi qui cherche Hermione, elle ironise avec Céphise sur ce même pouvoir, source de ses chagrins : « *Tu vois le pouvoir de mes yeux ?* » (v.893)

Enfin, la même expression apparaît une dernière fois dans la bouche de Pyrrhus en personne, lorsqu'il vient annoncer à Hermione son mariage imminent avec Andromaque. Il a décidé de rompre définitivement avec la princesse parce que leur union, mariage de convenance fondé sur des relations diplomatiques, aura quelque chose d'artificiel et, pour le faire durer, il faudra sans cesse brider ses sentiments, avoir constamment les yeux et l'esprit fixés sur son devoir. Il a certes fait des efforts, mais l'amour est le plus fort et il a repris ses droits :

> Nous fûmes sans amour engagés l'un à l'autre ;

(...)
Et quoique d'un autre œil l'éclat victorieux
Eût déjà prévenu le pouvoir de vos yeux,
Je ne m'arrêtais point à cette ardeur nouvelle :
Je voulus m'obstiner à vous être fidèle ;
Je vous reçus en reine ; et jusques à ce jour
J'ai cru que mes serments me tiendraient lieu d'amour.
Mais cet amour l'emporte ; (...) (IV, 5, v. 1286 puis 1291-1297)

Cet aveu anéantit ses illusions et compromet l'avenir qu'elle s'était forgé autant qu'il la conforte définitivement dans la voie du crime, seul moyen à ses yeux de laver l'affront subi.

Mais, avant cette entrevue inattendue qui aurait pu être celle de la dernière chance, elle a eu le loisir de mesurer l'emprise de sa libido sur Oreste, le souffre-douleur en lequel elle s'investit sans vergogne chaque fois que ses phantasmes se sont suffisamment exacerbés. Un arrêt sur cette scène dans la suite de l'exposé montrera qu'elle exerce jusqu'à l'abus ce pouvoir sur un soupirant subjugué par ses charmes, incapable d'opposer un refus légitime aux caprices d'une maîtresse tyrannique qui n'a aucun scrupule à l'utiliser comme homme de main dans son entreprise macabre.

2) Le péché d'orgueil.

Une fois son forfait commis, Oreste retourne prestement vers son commanditaire, le cœur gonflé d'espoir : son heure de gloire n'a-t-elle pas enfin sonné puisqu'il peut désormais jouir de la reconnaissance et de l'amour d'une femme qui n'opposait que du mépris à ses sollicitations ? L'annonce de la mort de Pyrrhus provoque chez la princesse un revirement surprenant : Oreste n'est plus ce justicier providentiel entre les mains de qui elle avait remis « *le soin de (s)a vengeance* » (v. 1238), mais un vulgaire assassin justiciable de son crime. Elle le couvre d'avanie et se désolidarise de son acte. Avec le même aveuglement et la même véhémence qu'elle exigeait une vengeance sans délai, elle repousse maintenant son chevalier servant ; mais la lucidité avec laquelle elle tente de se disculper a de quoi surprendre. La mort réconcilie même les pires ennemis mais rend-elle subitement amnésique ? Si la colère est mauvaise conseillère, Hermione a trop facilement oublié ses récriminations contre Pyrrhus pour ne plus en vouloir qu'à Oreste. En un temps record, les images de Pyrrhus « *l'ingrat* », « *le cruel* », « *le perfide* », « *le parjure* » qui revenaient de manière lancinante dans les scènes précédant son exécution se sont évanouies pour laisser la place à celles d'un Oreste « *perfide* », « *lâche parricide* » et «*barbare* » qui, avec un sang-froid monstrueux, a « *tranché le cours d'une si belle vie* » *(v. 1538)*. D'ailleurs, à bien y regarder, était-ce à Pyrrhus qu'il fallait s'en prendre ? Dans une aventure amoureuse contrariée par un tiers, qui doit-on incriminer ? Si l'on sent son bonheur en danger du fait d'une tierce personne, qui doit-on sacrifier ? Andromaque-trouble-fête était la cible indiquée pour mériter les foudres d'Hermione ; elle choisit plutôt de s'attaquer à celui qui aurait pu lui permettre d'atteindre ses objectifs. Erreur fatale s'il en est, et pour se dédouaner aux yeux des spectateurs, elle cherche à se dissimuler sous les traits d' *« une amante insensée » (v. 1545)*. Cette image trompeuse peut toujours faire illusion ; elle ne convainc pas et, avant de perdre son esprit, Oreste est le premier à la

mettre en doute. Son monologue contient des interrogations troublantes qu'il est difficile d'éluder :

> Que vois-je ? est-ce Hermione ? Et que viens-je d'entendre ?
> Pour qui coule le sang que je viens de répandre ?
> (...)
> Est-ce Pyrrhus qui meurt ? et suis-je Oreste, enfin ?
> (...)
> Je deviens parricide, assassin, sacrilège.
> Pour qui ? (...) (V, 4, v.1565-66, 1568 puis 1574-75)

Ce questionnement, somme toute absurde parce que les noms cités sont bien ceux des protagonistes de la tragédie qui vient de se nouer, traduit suffisamment toute la perplexité d'un Oreste qui découvre à retardement qu'il est tombé dans un piège horrible. Il ne saurait y avoir de méprise sur l'identité des personnages masculins évoqués dans cette scène, le locuteur ne niant pas sa responsabilité dans la mort de Pyrrhus ; seule celle de l'unique femme du groupe reste problématique. Oreste ne se trompe pas en la nommant Hermione, mais cette Hermione-là n'est pas celle à laquelle il croyait obéir. Par deux fois, il la traite d'« *ingrate* ». Ce point de vue sous-tendu par un amour passion qui ne s'est point démenti tout au long de la pièce est assez simpliste pour être satisfaisant. La volte-face d'Hermione est trop brusque pour être un simple acte de contrition. Pour pousser Oreste au crime, elle a dû batailler ferme, n'hésitant pas à présenter sa future victime comme un ennemi public de la Grèce qui mérite un châtiment exemplaire :

> Armez, avec vos Grecs, tous ceux qui m'ont suivie ;
> Soulevez vos amis ; tous les miens sont à vous.
> Il me trahit, vous trompe, et nous méprise tous.
> (...)
> Partez : mon ennemi ne vous peut échapper,
> Ou plutôt il ne faut que les laisser frapper. (IV, 3, v. 1222-24
> puis 1227-28)

A ce moment précis, ni la participation active d'Oreste au meurtre, ni la signification qu'on peut lui donner ne semble la préoccuper ; seule importe la mort de l'impudent qui a osé lui résister. Et pourtant, Oreste n'a même pas encore atteint le théâtre des opérations qu'elle tient à sa confidente un tout autre discours :

> Ah, si du moins Oreste, en punissant son crime,
> Lui laissait le regret de mourir ma victime !
> Va le trouver : dis-lui qu'il apprenne à l'ingrat
> Qu'on l'immole à ma haine, et non pas à l'Etat.
> Chère Cléone, cours : ma vengeance est perdue
> S'il ignore en mourant que c'est moi qui le tue. (IV, 4, v.1265-
> 1270)

Le temps presse et la vindicte publique qu'elle arguait tantôt n'était qu'un stratagème pour annihiler les réticences d'Oreste. La raison d'Etat ne doit ni primer sur ses raisons personnelles, ni les oblitérer ; crime d'Etat si l'on veut, mais crime d'amour- propre d'abord et c'est cette dernière image que le mourant doit emporter dans la tombe. Or le récit de ce qui s'est passé au temple présente le lynchage du roi d'Epire comme un assassinat politique ; frustrée dans son attente, elle accule Oreste avec une curiosité malsaine à reconnaître que, par leur excès de zèle, leurs amis ont « *trahi (sa) vengeance* » (v. 1526), lui-même n'y ayant joué que le rôle d'un comparse. Il n'en faut pas plus pour qu'elle explose : cette nouvelle révolte obéit à la même logique que celle qui l'a opposée à Pyrrhus ; c'est une réaction d'orgueil, d'un orgueil « *trahi* ». Un ensemble de déclarations anodines disséminées dans l'œuvre préparait une telle réaction. Répertoriées et mises ensemble, elles expliquent bien des choses.

Dès son entrée en scène, la princesse traite le soupirant qui demande à la voir avec une condescendance gênante :

> (...) je consens qu'il me voie ;
> Je lui veux bien encore accorder cette joie. (II, 1, 385-86)

C'est qu'elle redoute qu'un amant dédaigné n'apprenne qu'elle aussi est méprisée par quelqu'un qu'elle aime. Et justement, au cours de leur discussion, par dépit ou par maladresse, Oreste égratigne son orgueil en abordant ce sujet tabou ; piquée au vif, elle cherche à se rassurer par ces interrogations teintées d'inquiétude :

> (...) Qui vous l'a dit, seigneur, qu'il me méprise ?
> Ses regards, ses discours vous l'ont-ils donc appris ? (II, 2, v.551-552)

Puis l'angoisse cède rapidement la place à une joie débordante quand le même Oreste revient lui apprendre que son préféré n'a pas résisté longtemps au « *pouvoir de ses charmes* ». Pour mieux faire apprécier l'éclat de sa conquête, elle vante les exploits de son futur époux :

> Sais-tu quel est Pyrrhus ? T'es-tu fait raconter
> Le nombre des exploits...Mais qui les peut compter ?
> Intrépide, et partout suivi de la victoire,
> Charmant, fidèle enfin, rien ne manque à sa gloire. (III, 3, v. 851-854)

Elle peut donc conclure avec une autosatisfaction triomphaliste : « *Il veut tout ce qu'il fait ; et s'il* m'*épouse, il m'aime* » *(Id. v. 846)*. Agacée par Andromaque qui trouble involontairement sa joie, elle étale tout son mépris à l'égard d'une femme pour qui elle n'a jamais eu de sympathie. Leur entrevue tombe mal peut-être ; n'empêche que les sollicitations de la captive de Pyrrhus auraient dû tempérer les ressentiments de la princesse triomphante à son endroit, mais las ! Bouffie d'orgueil, elle transforme cette scène qui aurait pu être une scène de réconciliation entre les deux femmes en un supplice pour la

mère qui craint le pire pour son fils ; elle devra donc se débrouiller toute seule pour assurer sa survie.

Finalement, quand la veuve d'Hector acceptera malgré elle d'épouser le roi pour sauver son enfant, la princesse accueillera cette nouvelle comme une humiliation suprême. Son honneur blessé se lavera dans le sang : « *Je veux qu'à mon départ toute l'Epire pleure* » *(v.1169)* L'immolation du roi devient un impératif immédiat et en dépit des mises en garde de son nervi (« *Souvenez-vous qu'il règne, et qu'un front couronné...* » *v.1187)*, elle ne s'en laisse pas conter. Les vers placés en épigraphe prennent ici toute leur importance. Qu'importe le rang social de l'offenseur ? L'outrage est trop cuisant pour rester impuni : « *Ma honte est confirmée, et son crime achevé.* » (v.1216). Et comme Oreste continue à hésiter, elle se fâche :

> (...) Ah ! C'en est trop, seigneur.
> Tant de raisonnements offensent ma colère.
> J'ai voulu vous donner les moyens de me plaire.
> Et c'est trop en un jour essuyer de refus. (IV, 3, v. 1232-34
> puis 1240)

Elle ira seule au temple accomplir sa vengeance puisque l'adorateur sur les sentiments de qui elle joue n'est pas à la hauteur de la tâche. Digne fille de sa mère, elle est scandalisée par le fait que ce « *lâche (qui) craint la mort* » allègue le statut social du mis en cause pour chercher à étouffer cette vengeance. Avec une fausse modestie, elle justifie son option :

> Quoi ! sans qu'elle employât une seule prière,
> Ma mère en sa faveur arma la Grèce entière ;
> Ses yeux, pour leur querelle, en dix ans de combats,
> Virent périr vingt rois qu'ils ne connaissaient pas ;
> Et moi, je ne prétends que la mort d'un parjure,
> Et je charge un amant du soin de mon injure ;
> Il peut me conquérir à ce prix, sans danger ;
> Je me livre moi-même, et ne puis me venger! (V, 2, v.1477-
> 1484)

Elle est prête à mourir s'il le faut, mais elle mourra les armes à la main.

En fin de compte, Pyrrhus mourra, tué dans les circonstances que nous connaissons. Crime d'amour-propre pour sûr, mais crime inutile car il ne satisfait ni son commanditaire, ni son exécuteur. Celui-ci devient fou tandis que l'autre se suicide. Cet acte est le fait d'un orgueil frustré qui comprend trop tard qu'avec la mort de Pyrrhus, c'est tout un décor qui s'écroule ; ses rêves ne deviendront jamais réalité : rêve de devenir la femme d'un grand héros, rêve surtout de devenir une reine pour en imposer au peuple comme semble le faire sa prétendue rivale si l'on en croit Pylade. Pouvait-elle supporter cette image nouvelle d'une femme qu'elle n'a cessé de snober ? En se poignardant sur le corps ensanglanté de sa victime, sans doute voulait-elle mêler son sang au sien dans une sorte de mariage posthume pour réaliser dans l'au-delà ce qu'elle n'a pas pu réaliser sur terre.

II – Andromaque ou la femme à l'épreuve du pouvoir.

> Seigneur, tant de grandeurs ne nous touchent plus guère.
> Andromaque, I, 4, v. 333.

1) Le devoir de fidélité.

Contrairement à Hermione, Andromaque devient reine à son corps défendant. Cette ascension forcée ne devrait pas occulter toutes les épreuves qu'elle traverse, ce qui l'oppose à Hermione qui a le beau rôle malgré son échec final. Rien ne la prédisposait à devenir l'élue du cœur du roi, surtout qu'elle n'arrive pas en Epire sous de bons auspices : après le sac de Troie, elle échoit à Pyrrhus comme butin de guerre, à un moment où elle est une veuve éplorée puisque son mari vient d'être tué en guerre par Achille, le père de son nouveau maître. Toutes les conditions sont donc réunies pour que la Troyenne voue une haine éternelle au roi d'Epire. Fin stratège, celui-ci a été un des principaux architectes de la victoire des Grecs contre Troie et la fille d'Hélène lui est promise en signe de gratitude et pour sceller les relations diplomatiques entre les deux Etats. Ce roi ne devrait en principe avoir aucun problème sentimental, son mariage avec la princesse venue de Sparte étant imminent. Il ne ménage d'ailleurs pas sa captive puisqu'elle n'a le droit de voir son fils qu'une seule fois par jour. Et pour ne rien arranger, ce fils qui est sa seule raison de vivre depuis la mort de son mari risque de lui être enlevé par les Grecs qui réclament sa tête ; en effet il demeure pour eux un danger potentiel dans la mesure où, devenu grand, il pourrait chercher à venger son père. Cette nouvelle alarmante devrait normalement fragiliser un peu plus cette femme sans défense pour qui la protection proposée par Pyrrhus aurait été une divine surprise et une véritable aubaine si elle n'était soumise à une exigence quasi inacceptable, vu l'inimitié qui régit leurs relations :

> Je défendrai sa vie aux dépens de mes jours.
> (...)
> Je vous offre mon bras. Puis-je espérer encore
> Que vous acceptiez un cœur qui vous adore ?
> En combattant pour vous, me sera-t-il permis
> De ne vous point compter parmi mes ennemis ? (I, 4, v.288 puis 293-96)

Sa situation de captive l'oblige à faire preuve de subtilité pour amener le roi à protéger son fils sans souscrire à ses avances amoureuses par un refus brutal. Elle évoquera tantôt l'opinion publique nationale (« *Que dira la Grèce ?* »), tantôt son statut social de captive condamnée à une souffrance éternelle par la faute de celui qui recherche maintenant son amour, tantôt sa dignité de « *fils d'Achille* » qui doit soigner sa renommée. Néanmoins, tous ces arguments ne désarment pas Pyrrhus et au lieu de modérer ses ardeurs, il est plutôt prêt à aller beaucoup plus loin pour assouvir sa passion. Les propositions qu'il lui fait sont

hautement politiques puisqu'elles vont dans le sens de la restauration de sa patrie détruite et du rétablissement de son fils sur le trône de Troie :

> Animé d'un regard, je puis tout entreprendre :
> Votre Ilion encor peut sortir de sa cendre,
> Je puis, en moins de temps que les Grecs ne l'ont pris,
> Dans ses murs relevés couronner votre fils. (Id. v.329-332)

Malheureusement le roi connaît mal cette femme de caractère qui porte dignement le deuil de son époux et n'a plus pour ambition que de mener une existence douloureuse loin des agitations de la vie politique :

> Seigneur : c'est un exil que mes pleurs vous demande.
> Souffrez que, loin des Grecs, et même loin de vous,
> J'aille cacher mon fils et pleurer mon époux.
> Votre amour contre nous allume trop de haine :
> Retournez, retournez à la fille d'Hélène. (Id., v.338-342)

Ce conseil mal avisé embarrasse le roi (« *Ah ! que vous me gênez ! »)* et lui rappelle une promesse politique qu'il ne veut plus tenir parce qu'il a d'autres préoccupations ; s'il ne peut être aimé, que l'obéissance tienne lieu d'amour et que la mère rétive se soumette à sa volonté, sinon :

> Je n'épargnerai rien dans ma juste colère :
> Le fils me répondra des mépris de la mère ;
> La Grèce le demande : et je ne prétends pas
> Mettre toujours ma gloire à sauver des ingrats. (Id. v. 369-372)

Face à cette menace, le premier mouvement de la mère est une acceptation désespérée et résignée de l'infanticide qui sera suivi de son propre suicide, manière de réunir dans l'au-delà une famille qui n'a pu vivre unie ici sur terre. Cet élan suicidaire maîtrisé, elle se tourne vers une femme comme elle, espérant jouer sur la solidarité féminine pour fléchir le roi. Mais que peut la féminité là où la suspicion s'est insinuée ? Rongée par une jalousie injustifiée, la princesse altière refuse d'écouter la mère en difficulté et la renvoie froidement vers son bourreau. Entre-temps celui-ci semble revenu de ses erreurs puisqu'il reconnaît qu'entre Andromaque et lui le fossé est immense :

> Elle est veuve d'Hector, et je suis fils d'Achille ;
> Trop de haine sépare Andromaque et Pyrrhus. (II, 5, v.662-663)

Il demeure cependant indécis sur sa conduite future ; seule l'attitude d'Andromaque sera déterminante. Ses appels à la pitié s'adressent à la sensibilité d'un amant qui se voulait attentionné. Puis, en feignant de s'être trompée sur la grandeur d'âme de son maître (« *Malgré lui-même enfin, je l'ai cru magnanime » v. 943*), elle cherche à chatouiller l'orgueil d'un fils qui devrait se montrer à la hauteur de son père, celui-ci ayant traité avec respect Priam après le siège de Troie. Le résultat obtenu ne comble pas entièrement les

attentes : l'enfant sera sauvé, mais au prix des efforts conjugués des parties en présence. Le roi a déjà pris ses responsabilités en n'ayant pas peur d'offenser ses alliés auxquels il refuse de livrer cet enfant. Il ne redoute même plus la colère de la famille royale spartiate en rompant les serments contractés avec le père d'Hermione. Tant de sacrifices selon lui ne peuvent être gratuits et il exige que la mère elle aussi fasse preuve de bonne volonté : qu'elle règle ses dettes vis-à-vis de ses morts en oubliant ses rancunes, qu'elle abandonne son insensibilité et accepte de devenir la reine d'Epire. Las de soupirer et d'attendre en vain, le roi est à bout de patience ; elle doit désormais savoir à quoi s'en tenir : « *Je vous le dis : il faut ou périr ou régner* » *(v.968)*. Le sort de son enfant dépend entièrement d'elle et il devient pressant de renoncer à ses convictions. Sa confidente l'exhorte à agir dans ce sens : « *Trop de vertu pourrait vous rendre criminelle* » *(v.983)*. Mais comment effacer instantanément de sa mémoire

> (...) cette nuit cruelle
> Qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle ? (III, 3, v. 997-998)

Les images horribles du sac de Troie refluent dans sa mémoire et contrastent singulièrement avec celles d'un Pyrrhus triomphant, auteur de tous ces massacres. Andromaque est troyenne et épouser un tel homme est une véritable gageure. Pyrrhus la soumet à un marchandage encore plus odieux que celui auquel Hermione soumet Oreste. Ce dernier était maître de son destin et un refus raisonnable lui aurait épargné tous les remords tardifs qui le torturent à la fin de l'œuvre. La veuve d'Hector est dans une situation de dépendance totale et aucune issue ne lui est laissée : pour une veuve, épouser le fils du meurtrier de son mari est une trahison doublée de cynisme, même si celle qui le fait a participé au crime, ce qui est loin d'être le cas ici. En outre, les deux personnages soumis au chantage ont des liens affectifs avec ceux sur qui pèse la mort : le devoir de reconnaissance d'Oreste envers Pyrrhus ne vaut cependant pas les liens de sang qui unissent Andromaque à son fils, bien que, d'un point de vue strictement politique, le meurtre d'un enfant ne vaille pas un régicide.

Pour empêcher l'infanticide, Andromaque accepte de devenir la reine d'Epire, mais elle ne le sera que le temps de son couronnement puisqu'elle a programmé de se suicider immédiatement après pour rester fidèle à feu son mari. La mort inopinée de Pyrrhus prévient la sienne et lui offre l'opportunité de vivre pour accomplir la volonté de son défunt époux en assumant elle-même les responsabilités que les circonstances l'obligeaient à confier à Céphise, sa confidente.

2) La maternité, stade suprême de l'épanouissement de la femme ?

En renonçant aux honneurs, Andromaque se destinait à une vie austère, loin des fastes de la cour. Cette vie de tristesse et de privations devait être entièrement consacrée à son fils, sa « *seule joie* », son « *unique trésor* ». Pyrrhus ne l'entendant pas de cette oreille, elle doit trouver le moyen de sauver ce fils sans souiller la mémoire d'Hector. Le recours à Hermione pour amadouer le roi lui semble naturel : la vie d'un jeune enfant étant en danger, le premier réflexe d'une femme n'est-il pas de lui venir en aide malgré les malentendus ?

> Mais il me reste un fils. Vous saurez quelque jour,

Madame, pour un fils jusqu'où va notre amour. (III, 4, v.867-868)

Ce plaidoyer aurait peut-être porté s'il s'adressait à une femme ayant des enfants, mais la princesse en quête de mariage n'est pas encore mère et les tourments d'une mère autant que ses délices lui sont bien étrangers. A défaut de sentiment maternel, la fille d'Hélène peut-elle au moins faire preuve de gratitude ? La mère en détresse lui rappelle le rôle qu'elle a joué auprès de feu son mari pour l'amener à protéger Hélène menacée par les Troyens ; peine perdue, la princesse n'est pas prête à « renvoyer l'ascenseur ». Comme le roi d'Epire est inflexible, il faut bien l'épouser puisque c'est le prix à payer pour sauver son enfant ; mais celui-ci survivra aux dépens de sa mère qui se tuera immédiatement après la célébration de ses noces, résolue qu'elle est de ne pas souiller la mémoire de son mari. Cette abnégation est déjà en elle-même une parfaite illustration de ce que représente la maternité dans l'accomplissement de la vie d'une femme car y a-t-il un acte plus noble que celui de sacrifier sa vie pour ceux qu'on aime ? Il y a cependant des cas où ce sacrifice peut se révéler préjudiciable à celui pour qui il est consenti, surtout quand ce dernier n'est pas à même d'en tirer le meilleur parti : déjà orphelin de père, Astyanax va perdre son appui le plus sûr avec le suicide de sa mère ; vu son jeune âge, que va-t-il devenir entre les mains de Pyrrhus ? Abandonné à lui-même, il ne peut être qu'une victime toute désignée et sans défense des délires de cet homme, connu pour être violent, qui acceptera difficilement le fait accompli.. Avant d'aller mourir en guerre, Hector ne se faisait aucun souci pour son fils parce qu'il le savait entre de bonnes mains, celles de sa mère. En choisissant de mourir, cette mère prévenante, consciente de ses responsabilités depuis la mort de son mari, se doit de trouver quelqu'un de confiance pour continuer son œuvre. Dans ce palais hostile, qui peut mieux que Céphise, sa confidente à la fidélité éprouvée, assumer une tâche aussi délicate ? Bien qu'elle ne soit pas disposée à survivre à sa maîtresse, elle devra réprimer son élan suicidaire pour se consacrer au fils d'Hector auprès duquel elle jouera plusieurs rôles. Après une passation de pouvoir en bonne et due forme

> Je confie à tes soins mon unique trésor :
> Si tu vivais pour moi, vis pour le fils d'Hector. (IV, 1, v.1103-1104),

elle rappelle à son héritière de fortune les devoirs qui seront désormais les siens. Le premier d'entre eux sera un devoir politique : Astyanax étant le dernier descendant des héros troyens, le sort de sa patrie est étroitement lié au sien car sa reconstruction lui incombe :

> De l'espoir des Troyens seule dépositaire,
> Songe à combien de rois tu deviens nécessaire. (Ib. v. 1105-1106)

Pyrrhus avait vu juste lorsqu'il faisait miroiter sa disponibilité à faciliter cette reconstruction ainsi que l'intronisation de cet enfant pour briser la résistance de sa mère. Le mariage de pure forme auquel elle se prépare ne pouvant satisfaire le roi, il faudra que Céphise trouve les mots appropriés pour le convaincre de respecter ses engagements en faisant preuve de bienveillance vis-à-vis de cet innocent. C'est à ce prix que l'Ilion pourra

renaître de ses cendres. Pour ce faire, il est nécessaire que ce garçon reçoive une éducation adaptée à sa classe sociale. C'est pourquoi le second devoir de Céphise sera celui d'une préceptrice qui prendra en charge ce volet important de la vie du jeune orphelin. En lui apprenant les exploits de ses ascendants, l'éducation civique aura pour objectif de l'amener à devenir le héros qu'il doit être :

> Fais connaître à mon fils les héros de sa race ;
> Autant que tu pourras, conduis-le sur leur trace :
> Dis-lui par quels exploits leurs noms ont éclaté (Ib. v. 1113-1115)

L'éducation morale, quant à elle, fera de lui un fils digne de ses parents :

> Parle-lui tous les jours des vertus de son père
> Et quelquefois aussi parle-lui de sa mère. (Ib. v.1117-1118)

Pendant ce temps, l'éducation politique lui révélera la situation sociale qui est réellement la sienne :

> Il est du sang d'Hector, mais il en est le reste ;
> Et pour ce reste enfin j'ai moi-même, en un jour,
> Sacrifié mon sang, ma haine et mon amour. (Ib. V.1119-1121)

Une telle formation fera de lui un citoyen éclairé, préparé à vivre sans heurt dans un environnement peu propice. En tant qu'unique survivant d'une famille illustre, il faudra qu'il comprenne que la vengeance ne saurait être pour lui une priorité ; il s'attachera par contre à régénérer cette souche noble menacée de disparition afin d'assurer la continuité de la lignée.

Faut-il le déplorer ? Nous n'aurons pas l'opportunité de voir la novice à l'œuvre, la mort de Pyrrhus intervenant comme un facteur contrariant qui met prématurément fin à toutes les initiatives. N'empêche qu'en l'investissant de sa confiance et de tant de pouvoirs, sa maîtresse lui confère un statut social largement supérieur à celui qui est normalement dévolu à une simple confidente. A défaut d'être la mère biologique d'un des respectables fils de Troie, elle est choisie par cette dernière pour être celle qui la remplacera, c'est-à-dire la mère adoptive de ce fils. Loin d'être une maigre compensation, cette marque de confiance est plutôt un véritable couronnement dans cette société fortement structurée. Elle honore la bénéficiaire en l'élevant au rang des dignitaires du royaume.

Tout bien considéré, il n'est pas erroné d'affirmer qu'*Andromaque* met en évidence les réactions de la femme face au pouvoir politique incarné ici par Pyrrhus, roi d'Epire. Et si, à première vue, Hermione et Andromaque apparaissent comme des rivales, c'est à cause de l'influence que ce roi exerce sur elles et que l'on peut résumer par la phrase suivante : Hermione aime Pyrrhus qui aime Andromaque qui ne l'aime pas et le renvoie vers Hermione. Pyrrhus est donc à la fois un objet de convoitise et d'aversion ; les deux dernières propositions de cette phrase attestent que les conditions d'une rivalité amoureuse habituelle ne sont pas remplies. D'ailleurs, n'eût été l'attitude hautaine et revêche de la

princesse à l'égard de la mère captive, des mises au point importantes auraient été faites lors de leur unique rencontre dans l'œuvre. Faute d'unir leurs intelligences pour défendre leurs intérêts, les incompréhensions s'accumulent et débouchent sur la mort du roi et le suicide de la princesse. Or, du temps où elle était promise comme épouse au roi d'Epire, celle-ci se berçait d'illusions en rêvant d'ascension sociale parce qu'elle se voyait dans la peau d'une reine. Et c'est bien « *pour régner* » qu'elle arrive en Epire. Mal lui en prend car sa place est offerte à une autre. Sentant le pouvoir lui échapper, elle décrète la mort de celui qui aurait sans doute fait son bonheur si elle s'était montrée plus conciliante. Ce faisant, elle concourt sans le vouloir à céder ce pouvoir sur un plateau d'argent à celle qu'elle snobait alors que cette dernière, devenue reine à contrecœur, s'apprêtait à mourir. Ainsi, ces deux femmes s'opposent effectivement, non sur le plan sentimental, mais plutôt sur le plan politique et, ironie de l'histoire, ce pouvoir ne revient pas à celle qui l'a recherché avec frénésie, mais plutôt à celle qui l'a refusé avec ténacité.

Qu'à cela ne tienne, il faut quand même noter qu'elles se ressemblent par leur sens élevé du devoir avec lequel elles ne badinent pas : devoir d'obéissance pour la princesse, devoir de fidélité pour la veuve d'Hector. Ce qui les empêche de s'assembler, c'est l'orgueil démesuré d'Hermione qui l'aveugle au point qu'elle perd de vue ses propres intérêts. Elles semblaient pourtant faites pour s'entendre parce qu'elles représentent, en ce qui concerne la féminité même, la femme à deux stades importants de son évolution. Hermione, c'est la jeune fille inexpérimentée : confrontée à la première grande difficulté de sa vie d'aristocrate imbue de sa personne, elle se fourvoie en voulant se forger un avenir à la hauteur de sa classe sociale et de son orgueil exacerbé. En croyant se venger, elle s'acharne sur Oreste et le contraint à assassiner le roi. S'est-elle préparée à devenir une criminelle ? Elle n'y a certainement pas réfléchi. Sitôt le forfait accompli, elle se suicide ; preuve s'il en est de la reconnaissance tardive de son étourderie. Andromaque, c'est une Hermione assagie par les événements : elle a déjà traversé les étapes essentielles de la vie d'une femme et les épreuves qu'elle a vécues l'ont désabusée. C'est pourquoi elle ne souhaite plus qu'une seule chose, élever son fils dans la dignité et la discrétion, loin de la cour royale. Consciente de la valeur d'une vie humaine, elle préfère risquer la sienne plutôt que celle d'autrui. N'est-ce pas une raison suffisante pour être récompensée ?

Sur un tout autre plan, celui de la dramaturgie, la princesse spartiate est vis-à-vis d'Oreste, *mutatis mutandis*, le pendant féminin du roi d'Epire vis-à-vis d'Andromaque : l'aguicheuse et l'amoureux (au sens classique de ce terme) soumettent leur proie à une pression psychologique irrésistible. Face à un harcèlement impitoyable, l'émissaire des Grecs s'égare et s'avilit tandis que la mère, veuve et captive, trouve le moyen de sauver son enfant sans se déshonorer, redorant par là le blason de la femme suffisamment terni par celle qui n'a cessé de se considérer comme sa rivale.

Emmanuel NJIKE
Ecole Normale Supérieure Annexe de Bambili

LA FEMINITÉ EN QUESTION *SIR ANTHONY LOVE* DE THOMAS SOUTHERNE (1690)

Lorsque, en 1690, Southerne fait jouer avec un grand succès *Sir Anthony Love*, la Comédie de la Restauration jette ses derniers feux. Bientôt c'en sera fini de la causticité, de la lucidité amusée et sans illusion, de la désinvolture aussi, qui ont marqué la scène londonienne pendant une trentaine d'années. Subrepticement, le *sentiment* s'introduit et le théâtre va bientôt redouter l'amoralisme léger du temps de Charles II. A bien des égards, les comédies de Southerne sont un point d'aboutissement où les thèmes majeurs de ses devanciers sont portés jusqu'à leur extrémité logique. Aussi l'auteur est-il un excellent représentant de l'intérêt que les dramaturges anglais n'ont pas cessé, au long de ce si fécond XVIIème siècle, de montrer pour la condition féminine, sujet qu'ils ont exploré par des voies multiples. Ses constats désabusés sur le morne échec des mariages sont immédiatement lisibles et ont été remarqués depuis longtemps. Inutile de revenir sur ce point. En revanche on peut encore examiner avec profit la façon dont il a traité une autre préoccupation essentielle de ses prédécesseurs : *que devient une femme qui refuse l'état de sujétion dans lequel la maintient l'organisation sociale ?* Il a abordé le problème de plusieurs manières, mais nulle part avec autant d'originalité et d'audace que dans *Sir Anthony Love,* où il reprend et condense les interrogations antérieures.

L'intrigue est riche en rebondissements mais assez simple dans ses grandes lignes. Vendue très jeune au riche Sir Gentle Golding, Lucy a mené quelque temps la vie de fille entretenue. La rencontre de Valentin[1] lui a fait découvrir un sentiment plus profond. Comme il part pour la France, elle dérobe 500 Livres à son protecteur, se déguise en homme et, sous le nom de Sir Anthony Love, va rejoindre, à Paris puis à Montpellier, celui qu'elle veut séduire – mais non épouser -- en cherchant primordialement à devenir son ami avant de se dévoiler. On reconnaît là un thème qui n'est pas neuf. Pourtant Southerne, avec ce personnage, va rassembler en un faisceau cohérent les tentatives précédentes qui restaient éparses et reculaient devant certaines hardiesses.

Sans doute voit-on déjà chez Shakespeare des jeunes filles endosser aisément l'habit masculin et c'est là une transgression, inoffensive certes, qu'il ne faut néanmoins pas minimiser. Mais ces héroïnes et leur descendance se bornent à changer de costume et à user de l'insolence caractéristique des jeunes gens. Elles s'en tiennent là. Lucy d'ailleurs conservera leur brillant et leur vivacité de repartie. Mais la Restauration innovera en pourvoyant ces jeunes femmes de l'attribut masculin par excellence : l'épée. L'anonyme *A Woman Turned Bully* (1675) en est le premier exemple frappant. Néanmoins elles porteront l'épée au côté comme un signe plutôt que comme une arme. Shadwell, avec *The Woman Captain* (1679), crée une héroïne attrayante qui, en assumant la personnalité de son frère, capitaine sur un théâtre d'opération étranger, prend le dessus sur un époux avare et

1 L'orthographe anglaise, *Valentine*, étant ambiguë pour un lecteur français, il est préférable de franciser le prénom.

lâche et, grâce à son stratagème, recouvre son indépendance. Chez Wycherley, dans *The Plain Dealer* (1676), Fidelia embarquera comme « volontaire » (une sorte d'aspirant) sur le bateau de Manly par amour pour lui et sera présente à ses côtés dans un combat sans merci. Cependant elle n'aura pas lieu de dégainer. Aphra Behn, dont l'influence sur Southerne[2] est certaine, fera un pas de plus. La Veuve Ranter, dans la pièce qui porte son nom, *The Widow Ranter* (jouée après la mort de l'auteur en 1689), ne craindra pas d'affirmer que se servir d'une épée est affaire de décision et de courage, sans qu'il soit besoin d'entraînement ; et elle aura assez de caractère pour ponctuellement passer à l'acte, sans toutefois que les résultats soient concluants. On peut remarquer que, dans deux de ces trois cas, il s'agit d'une femme mariée ou d'une Veuve. Le tabou de la virginité (sur lequel nous reviendrons) a été levé, permettant une plus grande liberté d'allure. A l'extrémité de cette évolution se dresse enfin Lucy/Sir Anthony, accomplissement de ces tentatives à demi réussies. Lucy ne se berce pas d'illusions. Elle sait que le maniement de l'épée ne s'improvise pas et elle a suivi assidûment les cours d'un maître d'armes. Comme elle est jeune, souple, qu'elle a du sang-froid et que sa main ne tremble pas (elle ne boit pas, ce qui provoque l'étonnement de ses amis masculins) elle est vite devenue une excellente escrimeuse. Elle va même jusqu'à provoquer des hommes en duel pour le plaisir du combat. Cette fois l'appropriation des prérogatives viriles est complète. Les amateurs de psychanalyse pourront y voir la conquête d'un pénis symbolique. Pourquoi pas ? Mais cette interprétation n'ajoute rien.

La réticence à *montrer* sur scène une femme bretteur est patente. Et pourtant les exemples ne manquaient pas depuis les mythiques Amazones. L'Arioste, Le Tasse avaient chanté les exploits de guerrières, dans un contexte exotique il est vrai. Plus proches étaient les réalités vécues. Mary Frith est bien connue sous le sobriquet de Moll Cutpurse. Elle défraya la chronique londonienne par sa conduite scandaleuse au début du XVIIème siècle. Non contente de s'habiller en homme elle maniait volontiers l'épée. Ce personnage haut en couleurs, probablement à la tête d'une bande de malfaiteurs, aurait pu servir de modèle. Middleton et Dekker ont d'ailleurs tenté l'aventure en la mettant en scène dans une comédie, *The Roaring Girl.* Ils ont certes fortement idéalisé l'original. Non seulement Moll est présentée comme très pointilleuse sur sa chasteté, mais encore elle n'intervient que pour la bonne cause en défenseur du droit. En dépit de ces adoucissements, du caractère tout à fait exceptionnel de Moll présentée comme une curiosité, et du succès que semble avoir rencontré la pièce, la tentative est restée isolée et n'a eu aucune influence. On ne connaît même pas avec certitude la date de sa représentation, qu'on situe entre 1604 et 1611. Le rôle de Moll donne d'ailleurs l'impression d'être surajouté comme si les auteurs eux-mêmes, pourtant talentueux, avaient été gênés par leur propre témérité. Ils voulaient sans doute se servir de l'actualité mais ne savaient trop comment traiter le sujet. Le maniement de l'épée par une main féminine, exhibé sur scène, au sein d'une intrigue solide à laquelle le spectateur adhère, suppose une modification des mentalités au moins chez une partie influente du public.

2 L'influence de cette première femme dramaturge sur Southerne se manifeste à plusieurs reprises. Il adaptera son roman *Oroonoko* pour la scène (1696). Dans *Sir Anthony Love* il reprend aussi, pour une intrigue secondaire, un schéma tiré de *The Lucky Mistake,* roman imprimé en 1689.

Un autre bastion masculin concerne la sexualité. Certes, sur la scène, les barbons libidineux et les suborneurs sans scrupules étaient traités avec réprobation. En revanche il était admis que les jeunes hommes jouissaient d'une large liberté en ce domaine. Rien de tel pour les jeunes filles (c'est le fameux *double standard).* Le théâtre était encore plus rigoureux que les mœurs. Quand une société se donne en spectacle à elle-même, comme c'est le cas dans la Comédie, elle se reflète en s'exagérant. Le grossissement théâtral joue dans les deux sens : la Comédie se permet des audaces qui ne sont que rêvées dans la vie quotidienne ; en revanche, sur d'autres points, elle se montre d'une sévérité extrême, de nature tout aussi fantasmatique. Les humains aspirent simultanément à des réalisations contradictoires, ils désirent une moralité exigeante, voire oppressive, en même temps qu'une libération des interdits. A charge pour le théâtre d'incarner ces tensions.

Sur scène, les épouses volages étaient considérées avec réprobation, mais leur existence était admise. En revanche il n'était pas question qu'une jeune héroïne ait contrevenu aux règles rigides de la chasteté. Quelques craquements sont pourtant perceptibles. Ainsi Dekker, dans *The Honest Whore* (1604), envisage déjà le cas d'une jeune fille abusée par un libertin qui lui avait promis le mariage. L'auteur n'y revendique aucune liberté sexuelle pour les filles. Bellafonte est une victime, et le Duc interviendra pour contraindre son séducteur à l'épouser. En fait il faut attendre 1676 et *The Man of Mode* d'Etherege pour qu'on nous montre explicitement, au matin, Dorimant quittant une jeune fille de la bonne société, Bellinda, avec laquelle il vient de passer la nuit. Aucune tromperie entre eux. Bellinda a agi en toute connaissance de cause, sans intention de mariage, sans passion tumultueuse, et ne regrette rien. Elle n'est pas présentée sous un jour déplaisant et pas davantage punie pour son inconduite. Tout au plus, à la fin de la pièce, envisage-t-elle de s'arrêter là par crainte pour sa réputation. Bellinda a beau n'être qu'un personnage secondaire, la rupture n'en est pas moins saisissante, car il s'agit d'un véritable tournant dans le reflet sur scène du monde vécu. Un peu plus tard, dans *The Rover II* (1681), Aphra Behn fera d'une courtisane, qui ne se repent ni ne se marie, un personnage sympathique. La liberté érotique de Lucy est clairement indiquée dans une scène largement reprise de celle de *The Man of Mode* entre Dorimant et Bellinda. Après une nuit d'amour avec Valentin où elle est restée masquée, Lucy se dévoile au matin à son amant émerveillé de voir celui qu'il connaissait comme son jeune ami métamorphosé en une jolie femme. Il se hâte de lui proposer le mariage que, à l'instar de la courtisane d'Aphra Behn, elle refuse, par crainte de tomber dans une morne habitude. La satiété et la lassitude engendrées par le mariage étaient des thèmes courants dans la Comédie de la Restauration, développés avec une particulière insistance chez Aphra Behn[3] dont nous pouvons ici aussi reconnaître l'influence. Notons deux données qui ne sont pas négligeables. D'abord que Lucy est bien la descendante de Bellinda, en plus décidée encore. Elle garde la tête froide, sans être aveuglée par le sentiment. C'est elle qui organise, fixe le rendez-vous, envisage l'avenir sans mariage, et n'éprouve ensuite aucun trouble. Lucy garde constamment le contrôle des événements, ce qui en fait un personnage assez inquiétant pour la vanité masculine. D'autre part Southerne tient à préciser que liberté n'est pas dévergondage, en rappelant que Lucy a quitté Paris en hâte pour fuir les assiduités d'un riche soupirant, car elle était tout entière

3 Qu'il nous soit permis ici de rendre hommage à l'excellent recueil publié par Bernard DHUICQ & al. *Aphra BEHN, Identity, Alterity, Ambiguity,* Paris, l'Harmattan, 2000, dont la consultation nous a été très utile.

occupée par Valentin. Ce qui n'est apparemment qu'un détail fait de Lucy le point d'aboutissement déstabilisant d'une évolution. En effet, si elle avait fait preuve d'une trop grande licence sexuelle elle aurait été plus rassurante. Elle serait entrée dans la catégorie des *whores*, les filles faciles, d'autant plus qu'elle avait commencé sa vie en qualité de fille entretenue, et tout aurait été dit. Son exigence en matière de conduite au sein d'une vie tenue pour dissolue par la coutume, en revanche, signale l'avènement d'une femme nouvelle.

Les devancières de Lucy sont des cas isolés, et, surtout, en aucune façon ces jeunes femmes ne portent l'habit masculin et encore moins l'épée. Elles sont au contraire très féminines dans l'acception traditionnelle du terme. Cumuler l'appropriation de ces deux privilèges virils, la liberté érotique et le port de l'épée, n'était, semble-t-il, pas encore envisageable avant Southerne. Tout au plus les dramaturges pouvaient-ils s'essayer progressivement à l'audace dans un seul de ces domaines à la fois. Lucy/Sir Anthony va regrouper ces tentatives en un même personnage. On peut y voir l'achèvement d'une évolution sur deux niveaux. Un plan purement théâtral, où le théâtre renvoie à lui-même, dans une constante intertextualité. Les comédies reprennent, développent celles de leurs devanciers dans un monde clos. Et aussi sur un autre plan, qui interfère avec le premier, celui de l'évolution des mentalités, au moins dans les classes urbaines qui fréquentaient les théâtres. Il n'est pas sans intérêt d'observer que ce sont d'abord les dames qui ont fait le succès de la pièce, comme nous en informe l'*Epître Dédicatoire*[4]. Et aussi que les années 1690 ont vu la publication de nombreuses brochures à tendances féministes[5].

Un trait achève de rendre complexe le personnage de Lucy, complétant le portrait d'un individu remarquable par ses capacités inattendues: son flair étonnant pour confondre les coquins. Le prétendu pèlerin qui arrive à Montpellier abuse tout le monde et passe pour un modèle de piété. Seule Lucy/Sir Anthony repère l'escroc au premier coup d'oeil. Etonnante lucidité chez une jeune femme, qui ne peut s'acquérir que par une fréquentation de milieux marginaux. La teneur de l'épisode, la façon dont Lucy démasque le « pèlerin » et ensuite l'utilise, peut sembler renvoyer au roman picaresque espagnol. Plusieurs de ces textes avaient une femme comme personnage central. La *picara* valait le *picaro*, déployait autant d'ingéniosité et aussi peu de scrupules que lui. Mais au théâtre c'est un personnage inconnu. Il n'était guère possible d'y signaler qu'une jeune héroïne, qui se devait d'être une sorte de modèle, ait vécu ce genre d'expérience. Lucy échapperait-elle donc par là à toute tradition théâtrale et nous acculerait-elle, comme les derniers éditeurs le suggèrent, à lui attribuer une ascendance picaresque? Nullement.

En fait, une fois de plus, elle rassemble des traits qui existaient, mais disjoints. D'une part son ingéniosité la rattache aux intrigantes, fréquentes dans la Comédie. Certaines sont déplaisantes, et, dans ses comédies ultérieures, Southerne les scrutera avec finesse. D'autres sont bienfaisantes ou agissent par amour. C'était déjà le cas dans *The Wild*

4 Cf. *The Works of Thomas Southerne*, ed. R. JORDAN & H. LOVE, Oxford 1988, T. I. p.164).

5 *ibid.* p.171-2, l. 34-39.

Goose Chase de Fletcher (joué en 1621). Les initiatives de Lucy ne cherchent pas à nuire, mais elle a manifestement besoin de toujours se trouver au poste de commande. Elle s'arrange pour que le mariage d'Ilford, dont elle partage l'amitié avec Valentin, dépende de son astuce. De même, sans sa présence d'esprit et son art de tromper, les projets matrimoniaux de Valentin échoueraient. Inutile donc, pour commenter ces épisodes, de remonter au roman picaresque. L'épisode du faux pèlerin, il est vrai, est plus problématique puisqu'il suppose une expérience qui n'est pas explicitée. Il y a pourtant un précédent : *The Roaring Girl*. Moll y démasque des gredins qui sont en train de rouler deux jeunes gens, aveugles à leurs manœuvres. Moll explique ainsi sa perspicacité :

> *In younger days, when I was apt to stray,*
> *I have sat among such adders; seen their strings ...*
> (V, 1, 291-12)

The Roaring Girl, (au plus tard de 1611, rappelons-le) est cependant bien éloignée. Les rapports sont trop vagues pour être convaincants. Mais il existe un intermédiaire. C'est - encore une fois - Aphra Behn. *The Widow Ranter* montre trop de similitudes avec *The Roaring Girl* pour que ce soit le fait du hasard. Ranter dégaine spontanément, nous l'avons vu, quand on met en doute sa chasteté, réflexe surprenant chez une femme qui n'a pas l'habitude de porter les armes, alors que la même réaction de la part de Moll quand un jeune gandin lui proposait de partager sa couche (et d'abord son *coach*) était naturelle puisqu'elle était une escrimeuse éprouvée. On sent l'imitation hâtive. A la fin de la pièce de Behn, l'homme qui va épouser la veuve trouve un singulier attrait à la voir habillée en homme, exactement comme, à la fin de *The Roaring Girl*, Sebastian à l'égard de Mary. Enfin, si Moll fait clairement allusion à ses fréquentations de jeunesse, on nous indique, sans plus préciser, que Ranter a été déportée en Virginie, vendue à l'arrivée, et achetée par le Colonel Ranter qui lui a laissé une grosse fortune. Ces détails suggèrent beaucoup sur le passé de l'héroïne. C'est sans doute ce personnage de la Veuve Ranter dont s'est servi Southerne pour composer celui de Lucy, en lui faisant récupérer les talents de bretteur de Moll. On peut supposer que Southerne nous laisse entendre, sans développer davantage qu'Aphra Behn ne l'avait fait pour la Veuve Ranter, que Lucy a eu, outre son protecteur attitré, quelques relations avec un ou plusieurs marginaux qui lui ont donné l'expérience de milieux plus louches. Ainsi s'expliquerait de façon satisfaisante la parfaite désinvolture avec laquelle elle subtilise 500 Livres dans la cassette de son protecteur. Elle estime – non sans raison – avoir droit à une indemnité et se fait justice elle-même. Nous ne sommes pas loin du *Voleur* de Darien. Le point n'est pas négligeable, il donne une dimension supplémentaire à Lucy qui transcende ainsi, non seulement la barrière des sexes, mais aussi celle des couches sociales. Elle est à l'aise partout, toujours maîtresse du jeu, et en acquiert une dimension inédite. Les femmes étaient certes censées compenser leur infériorité par un talent pour la ruse et l'intrigue, mais il s'agit ici de tout autre chose, d'une connaissance des marécages de la société. Connaissance qui ne l'a pourtant pas plus contaminée que ne l'ont été Ranter ou Moll, puisque elle aussi s'en sert pour démasquer les crapules. Avec Lucy, qui synthétise un siècle d'expérimentations sur scène, de questionnements sur les rapports entre les sexes, naît ainsi une vision neuve de la femme.

Le problème posé dépasse cependant la conception de la femme. Avec Lucy c'est en effet à la constitution d'un androgyne que l'on assiste. Elle a intégré toutes les valeurs masculines : l'habit bien sûr, mais surtout ce qu'il suppose : l'épée avec les notions de courage et de dignité qu'elle sous-entend, la liberté, sexuelle en particulier, le sang-froid, le contrôle d'elle-même aussi bien que des événements extérieurs, l'ampleur du champ d'expérience, le culte de l'amitié, le scepticisme intellectuel. Sa conduite nous invite même à nous poser des questions sur un non-dit : elle a tellement fait sien le comportement viril qu'elle en est venue à courtiser les filles pour le plaisir, avec un succès certain. La séduction opérée sur les jeunes filles par les travestis comme Lucy est une vieille histoire. Mais, ou bien les jeunes déguisées en étaient gênées, ou bien elles s'en servaient ponctuellement pour reconquérir l'homme qu'elle voulaient épouser. Lucy se plaît à multiplier les débuts de conquêtes, invoquant pour se justifier le nombre de jeunes hommes à la mode qui préfèrent la poursuite (*chase*) à l'accomplissement du désir. Si l'attrait du jeu est primordial chez elle, son goût pour séduire les jeunes filles nous conduit quand même à nous interroger sur ses orientations sexuelles. En somme, à trop bien réussir son intégration, que reste-t-il de féminin chez Lucy ? Une différence anatomique, qui lui donne en partage la beauté, le charme. Un charme certain qui combine les qualités mentales de la maturité en conservant la vitalité et l'éclat de la jeunesse dans son apparence physique. Quant au reste... Ce qu'elle dit à propos du duel est un résumé de sa philosophie.

Ces constatations amènent à considérer qu'il est insuffisant d'envisager la comédie de Southerne sur un plan uniquement théâtral. Rassembler en un faisceau des éléments dispersés ne signifie pas qu'on écrit une bonne pièce. Encore faut-il les intégrer en un tout cohérent et cela n'est possible qu'avec l'aide d'une pensée permettant une synthèse. Qu'on se rassure. Nous n'entendons pas faire de *Sir Anthony Love* une œuvre philosophique. Nous proposons simplement ceci : le personnage de Lucy et ses réflexions impliquaient une vision neuve de la vie ; ils étaient l'aboutissement de cette forme de pensée qu'on a appelée « libertine », et qui voulait se libérer des règles morales en vigueur. Pensée qui se signalait par son anti-cléricalisme sans doute, mais, en l'occurrence, cet aspect nous semble mineur, car la peinture du moine paillard ou du dévot hypocrite, traditionnelle depuis les fabliaux, était devenue inoffensive. Southerne traite d'ailleurs sans méchanceté l'abbé homosexuel très attaché aux biens de ce monde ; il en fait un personnage humain et compréhensif. Et puis, en 1689, le pouvoir approuvait tout ce qui était satire anticatholique. De surcroît, Southerne cherchait à se faire pardonner sa conduite sous Jacques II[6].

On pourra nous objecter que cette philosophie « libertine » était essentiellement française. Les textes libertins sont français, c'est un fait. Il n'y a guère que Rochester, dans sa fameuse *Satyr against Mankind* (1679), qui se soit hasardé à en exposer les traits principaux. Le barrage puritain était très efficace en Angleterre, même après la Restauration.

[6] Southerne avait obtenu une commission de lieutenant dans le régiment du Duc de Berwick, fils naturel de Jacques II. Au début de 1688, à la suite des tensions politiques croissantes, le pouvoir avait cherché à imposer à ce régiment un certain nombre de recrues irlandaises catholiques. Le lieutenant-colonel et cinq capitaines, qui résistaient à cette mesure, avaient été traduits en cour martiale. Southerne s'était tenu tranquille, avait gagné une promotion et pris la place de son capitaine qui avait été l'un des six.

Il suffit de feuilleter les catalogues des libraires de l'époque pour noter la prédominance écrasante des ouvrages traitant de problèmes religieux. Il est vrai que cette nouvelle vision de la vie ne concernait que ce que, il y a plus de trente ans, nous avons déjà appelé une « micro-société » londonienne, qui gravitait autour de la Cour très tolérante de Charles II. C'est de cette société qu'est issue la Comédie de la Restauration. Or les liens de ces gens avec la France étaient des plus étroits, à commencer par ceux qu'entretenaient les familles royales. La connaissance de la langue française était répandue parmi eux. Etherege, par exemple, écrivait avec élégance des poèmes en français. La Manche n'était pas un obstacle pour les Wits, et cela dans les deux sens. La Duchesse de Mazarin était une figure de la société londonienne, et Saint-Evremond s'était définitivement installé à Londres. Ce n'est donc pas par hasard que Southerne situe sa comédie en territoire français.

Cette « philosophie » de « mondains » trouvait aisément son expression sur la scène. Michel Onfray en résume avec bonheur les grand traits : « *Sur la raison et ses usages, la morale et ses pouvoirs, le corps et ses potentialités [...] les libertins du XVIIème siècle ont puissamment fait la lumière, jusque dans l'outrance, en prêchant l'exemple et en agissant plus qu'en élaborant de lourds volumes théoriques [...].La pensée libertine se trouve éclatée, fragmentée. Il faut la chercher dans des morceaux : une action subversive, un trait d'esprit, une attitude philosophique.* »[7] Il en va ainsi dans *Sir Anthony Love.* Les notions qui renvoient à la pensée libertine sont lancées sous forme de boutades, d'aphorismes sur lesquels on se garde d'insister, de traits d'esprit, et toujours *en situation.* Quand Lucy déclare : *« For my part I regard the Man, not his Religion»* (I, 1, 206), c'est à peine si le spectateur prend garde à cette affirmation, proposée sur le ton de l'évidence. Et pourtant, à travers cette courte phrase, c'est tout le processus de la sécularisation de la pensée qui se fait jour. La référence ultime n'est plus transcendante. Ce n'est pas de l'athéisme, certes, mais une façon de dire que la religion n'est qu'une superstructure variable en fonction du temps et de l'espace, sans résonances profondes sur l'homme.[8] La personnalité, le comportement qu'elle entraîne, sont des données de ce monde-ci, *hic et nunc.* Sans doute la Comédie ne s'est-elle jamais beaucoup souciée de transcendance. Son objectif était de montrer l'homme tel qu'il se présentait dans la vie; elle se gardait d'empiéter sur le domaine réservé du sacré. Les déclarations qui ne cadraient pas avec la morale admise étaient mises dans la bouche de personnages méprisables ou antipathiques, ce qui changeait tout. Maris trompés et femmes infidèles étaient des figures fréquentes, mais le caractère hautement respectable du mariage n'était pas remis en question. Or, dans *Sir Anthony Love,* les mariages sur lesquels se clôt la Comédie sont traités dans une atmosphère de farce, ce qui ne serait rien s'il n'y avait celui de Lucy. Grâce à un subterfuge elle est mariée à son ex-protecteur. Mais, étant donné la terreur qu'elle lui inspire (à la suite d'épisodes où elle s'est jouée de lui) elle n'a aucune peine à obtenir sur-le-champ une séparation assortie d'une pension confortable. Tout cela est parfaitement irréaliste, mais c'est justement ce parfum de mascarade qui permet de faire passer la pensée sans trop choquer. Non seulement le mariage avec Sir Gentle est ridiculisé, mais surtout c'est cette union légale qui va permettre à Lucy, comme elle en avait l'intention, de poursuivre sous des dehors

7 Michel ONFRAY, *L'Art de jouir,* Paris, Grasset, 1991, pp. 229 & 231.

8 *« I am always of the Religion of the Government I am in », I, 1, 185* A certains points de vue cette vision est très proche du latitudinarisme de Locke dans le fameux *Essay concerning Human Understanding,* 1690.

honorables une liaison avec Valentin. Le mariage a perdu tout sens et n'est plus qu'un artifice commode dont use avec habileté une héroïne sympathique.

Le calcul de Lucy n'a rien de flou et s'appuie sur une certaine conception de la raison, désormais complètement séparée des impératifs dictés par une pensée religieuse. L'observation du monde lui a enseigné que le mariage entraînait répétition, habitude et lassitude. Il importe donc de prolonger la saveur du moment présent en évitant l'accoutumance. La conscience de la fluidité du temps et de nos sentiments s'accompagne, chez les libertins, de la valorisation de l'instant. Comme l'exprime très bien Rochester :

The Time that is to come is not,
How can it then be mine ?
The present Moment's all my Lot,
And that, as fast as it is got,
Phyllis, is only thine.
(Love and life, a song)

Il convient donc de ne s'en remettre qu'à soi-même et à sa lucidité pour décider de sa conduite. Christianisme ou Platonisme, avec leurs morales inspirées par la conscience d'un monde transcendant, sont ici hors jeu. La « Raison » acquiert un sens nouveau. Il n'est pas déplacé d'affirmer que Lucy a pleine conscience des implications de cette vision des choses. Elle manie en effet la généralisation[9] avec autant d'aisance que l'épée, et se montre une bonne disciple de Rochester, qui mérite d'être longuement cité :

Our Sphere of Action, is lifes happiness
And he who thinks Beyond, thinks like an Ass [...].
I own right Reason, which I wou'd obey;
That Reason that distinguishes by sense,
And gives us Rules, of good, and ill from thence;
That bounds desires, with a reforming Will,
To keep 'em more in vigour, not to kill.
Your Reason hinders, mine helps t'enjoy
Renewing Appetites, yours wou'd destroy,
My Reason is my Friend, yours is a Cheat.
(A Satyr...v.96-97, 99-106)

Voilà qui est clair. Le Bien et le Mal ont été supplantés par l'Utile et l'Agréable opposés au Déplaisant. Triomphe de l'hédonisme ? Certainement, mais d'un hédonisme « raisonnable » qui sait que le culte de l'instant engendre aussi le vertige, et que l'individu désireux de prendre son destin en mains, se doit de ne pas être accablé par le caractère passager des choses temporelles. Lucy sait que l'amour est chose fragile, sensible à l'usure. Aussi veut-elle d'abord, sous son déguisement, s'assurer l'amitié de Valentin. Amitié qui sera un gage de durée. On dirait un commentaire sur ces vers d'Etherege :

9 Cf. p. ex. " *Every man a Villain, or a Fool, who does not fall into your Notion of things ?* " I, 1, 192; ou "*Ilford is one of those fellows whom, if you divide from in one thing, will never close with you in any.*" I, 1, 200.

Fear not, though love and beauty fail,
My reason shall my heart direct [...]
Cloris, at worst you'll in the end
But change your lover for a friend.
(To A Lady, Asking Him How Long He Would Love Her, 1667)

La Raison, qui est déjà celle des *Lumières*, est consciente du caractère transitoire des plaisirs humains, mais, pour y remédier, ne fait plus appel à un Au-delà qui échappe aux vicissitudes de ce monde. L'homme se tient pour seul responsable de lui-même en face de lui-même.

Ces mondains, qui philosophaient avec esprit, ont fortement contribué à l'effacement de Platon, christianisé ou non, et des essences éternelles. Ils mettaient en accord leur vie et leur réflexion, et la présence d'une pensée neuve dans le monde des salons et de la courtoisie élégante a permis à leur philosophie de toucher nombre de gens, souvent influents, que la gravité ordinaire des philosophes patentés aurait rebutés. Cette philosophie, qui n'a rien d'un corps de doctrines et insiste sur l'individualité, ainsi que l'expose l'héroïne [10], est une vision de gens du monde dans le monde, qui reconnaissent, comme l'avaient fait les religions, le caractère transitoire des choses humaines mais, loin de le refuser, s'efforcent de l'exploiter au mieux. Aussi assiste-t-on à un retour d'Epicure, et de la recherche d'une économie des plaisirs qui ne mutile pas l'homme (en négligeant volontiers le caractère passablement ascétique de la doctrine d'Epicure et en n'insistant pas sur son matérialisme) et à une valorisation tout héraclitéenne du fluide, du mouvant. Une telle démarche de pensée entraînait la résurgence d'une forme d'intelligence prisée par les Grecs, mais dévalorisée depuis au profit des essences platoniciennes : la *mètis*. « *Les traits esentiels de la mètis* » dit J. P. Vernant « [...] *sont souplesse et polymorphie, duplicité et équivoque, inversion et retournement, impliquant certaines valeurs attribuées au courbe, au souple, au tortueux, à l'oblique et à l'ambigu, par opposition au droit, au direct, au rigide et à l'univoque* ».[11] Ce sont là valeurs mondaines par excellence, qui sont à la base de toute la Comédie anglaise du XVIIème siècle. Elle sont évidentes dans *Sir Anthony Love*, où Lucy ne cesse de retourner les situations, faisant du pèlerin escroc son auxiliaire provisoire, jouant du déguisement et tournant la confusion à son profit. « *Pour saisir le καιρός (l'occasion) fugace, la mètis devait se faire plus rapide que lui* ».[12] Cette rapidité de réaction, cette aptitude à jouer avec les mots et les situations est la qualité majeure du *Wit*, soulignée chez Lucy par les commentaires de ses interlocuteurs. Il est intéressant que l'évolution naturelle de la réflexion sur la *métis* ait amené les Orphiques à faire de *Mètis* « *un dieu androgyne, à la double nature : mâle et femelle [...] valeur pleinement positive [...qui] transcende l'opposition du masculin et du féminin* ».[13] Il est plus que douteux que

10 Ilford - *Courage often runs in a blood.* Sir Antony - *They say so of thePox, indeed. The Sins of the Fathers may run in the blood sometimes, and visit the third and fourth Generation : But their virtues dye with the men.* I, 1, 105-108.

11 M. DETIENNE & J.P. VERNANT, *Les Ruses de l'intelligence. La Mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 27.

12 *Ibid.* 27.

13 *Ibid.* 31.

Southerne ait jamais eu connaissance de la pensée orphique, mais il semble que la pente naturelle que suppose la valorisation de la *mètis* conduise à cette ambivalence sexuelle que nous avons décelée chez Lucy/Sir Anthony.

Sous ses paillettes, sa fantaisie et son élégance désinvolte cette *Weltanschauung* n'est pas facile à vivre. Il revient à l'homme, et à l'homme seul, de définir sa morale, sans règles pour le soutenir. Tout repose sur sa lucidité, sa capacité à voir clair, à raisonner juste, pour prendre sa vie en mains sans courir à l'échec. Lourde entreprise qui exige des talents multiples et un caractère bien trempé que n'aveuglent pas les passions. Il est remarquable que ce soit une héroïne qui soit présentée comme pourvue de toutes ces qualités que l'on disait masculines. Et plus encore une jeune femme qui fut d'abord vendue, c'est-à-dire tenue pour un objet, une marchandise. C'est là une belle façon de résumer, dans un raccourci saisissant, l'état de sujétion dans lequel les femmes étaient tenues, et leur capacité à s'en évader. Plus que l'expression de l'égalité des sexes, on peut décidément lire dans cette comédie l'affirmation d'une indifférenciation sexuelle, les différences n'étant plus qu'anatomiques. Point de vue de la fin du XVIIème siècle que sont loin de partager les actuels mouvements féministes.

Sir Anthony Love point d'aboutissement ? En ce qui concerne l'évolution de la pensée sur la façon de considérer la femme, et sa traduction théâtrale, de plus en plus audacieuse, certainement. Compendium bien lisible également qui résume en les animant les conclusions d'un siècle de pensée philosophique en rupture. Une pensée sans pédanterie qui mettait en place tout ce qui sera rassemblé et explicité dans le mouvement des *Lumières* au siècle suivant. Cette comédie est aussi un reflet des mœurs ; le relâchement des règles contraignantes qui pesaient sur les femmes est patent. Mais seulement dans les couches supérieures de la société. Que ce soit sur scène ou à la ville, la morale et la philosophie exposées dans la pièce ne prétendaient pas s'adresser à la population dans son ensemble.

Sir Anthony Love d'ailleurs n'aura pas de descendance théâtrale. Au XVIIIème siècle la libération des femmes se poursuivra certes, dans les couches supérieures, cela s'entend, et L. Stone estimera qu'il faut attendre la fin du XXème siècle pour retrouver pareille permissivité[14]. En revanche la scène traduira l'autre branche de l'évolution des mentalités -- car une évolution n'est jamais unilinéaire -- celle qui exalte les valeurs affectives et sentimentales et qui triomphera au XIXème siècle. Cette nouvelle direction est perceptible dans *The Way of the World*, que Congreve fit jouer, sans succès d'ailleurs, en 1700. Comme dans une comédie, voici donc l'opposition de deux personnages emblématiques : Lucy/Sir Anthony et Millamant. Une scène résume cet antagonisme : celle, fréquente dans la Comédie de la Restauration et connue sous le nom de *proviso scene*, où les futurs époux exposent, comme pour un contrat, leurs revendications respectives au sein du mariage. Les exigences de Millamant sont futiles, ne s'appliquent qu'à des détails, prétendent à une liberté factice qui n'est soutenue par aucune vision de la vie cohérente. Mirabel, son futur époux, se conduit par contre en chef de famille compréhensif mais ferme, qui a reçu la rationalité en apanage. Si l'on compare cette scène à ses équivalents des années 1670 ou 1680, la régression du statut de la femme est évidente. Les aspirations de

14 L. STONE, *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1977. Voir en particulier pp. 527-599.

Millamant, confinées à son espace domestique, n'empiètent en rien sur les prérogatives exclusives du mâle, et c'est bien ce qui fera son succès chez les critiques du long XIXème siècle, de Charles Lamb à George Sampson[15]. Ce personnage capricieux, léger, irrationnel est tellement « féminin » ! Là où Lucy agit, Millamant parle.

Sir Anthony Love sera le dernier exemple d'un accord entre la vie telle qu'elle est vécue et la projection rebelle dans ce monde parallèle où mieux se reconnaître qu'est le théâtre.

Nadia RIGAUD
Université de Provence

15 Dans *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge,1941, George SAMPSON exprime bien cette attitude: "*Millamant sails triumphantly into our hearts.*" (p.422). Par ailleurs, dans ce très sérieux ouvrage qui fut influent, il estime que "*Southerne wrote numerous unimportant comedies which need not be named.*" (p.427). Il ne mentionne donc pas *Sir Anthony Love.*

PRÉJUGÉS MISOGYNES ET STÉRÉOTYPES FÉMININS DANS *MARIE STUART* DE SCHILLER (1801)

Schiller cherche sa matière théâtrale dans l'histoire. Celle-ci fournit les faits, elle n'introduit pas dans le secret des coeurs, elle n'analyse pas les sentiments. Dans la biographie d'Elisabeth 1re écrite par Michel Duchein, on rencontre la phrase suivante : « Quant à ses sentiments personnels, nous les ignorons. »[1] C'est une phrase que ne prononcerait pas le dramaturge, qui, précisément, se fait fort de connaître les sentiments de ses personnages et de les révéler au public. Il est mû par un certain voyeurisme, une curiosité psychologique, un besoin de dépasser la barrière des apparences.

D'autre part, il lui faut tenir compte d'impératifs techniques requis par la mise en scène. Schiller cherche à tirer de l'affrontement entre les deux reines le maximum d'intensité dramatique. Aussi les critiques ne se font-ils pas faute d'énumérer ses entorses à l'histoire : rajeunissement des deux femmes, invention de leur rencontre, transformation des rôles de Leicester et de Shrewsbury, ajout du personnage de Mortimer, concentration du temps... Mais une question se pose : pourquoi toutes ces modifications ? Certes, il s'agit pour lui de transformer les données historiques en matière dramatique, de se conformer aux lois du théâtre. Il s'agit aussi de répondre aux exigences du public. Cependant, n'obéit-il pas également à d'autres mobiles, plus intimes, qui tiennent à sa personnalité et à son approche de la féminité ?

Dans ce domaine, Schiller est prisonnier d'une vision relativement conservatrice, héritée peut-être de sa formation militaire et médicale ou d'un certain puritanisme religieux. Cette vision s'exprime dans certains de ses poèmes, comme *Le chant de la cloche*, où il procède à une répartition manichéenne des attributions entre homme et femme :

> L'homme doit partir pour affronter une vie contraire, il doit agir et faire des efforts et planter et créer. [...] Dans la maison s'active la ménagère zélée, la mère des enfants, et elle règne sagement dans le cercle domestique. [2]

Le poète se meut au milieu de représentations toutes faites, assignant à l'homme un rôle valorisant de création et à la femme la sphère étroite du foyer. Il emprunte les sentiers battus.

N'oublions pas non plus que ses drames de jeunesse orchestrent de façon récurrente une relation férocement hiérarchique entre un jeune héros génial et une jeune fille éperdue de reconnaissance devant l'amour qu'il daigne lui témoigner. Qu'on se rappelle les propos de Luise Miller dans *Intrigue et Amour* ! Après s'être qualifiée de « pauvre fille obscure et

1 Michel Duchein : *Elisabeth Ire d'Angleterre. Le pouvoir et la séduction.* Paris : Fayard, 1992, p. 530.

2 Friedrich Schiller : *Sämtliche Werke*, erster Band, *Gedichte / Dramen I*, München : Karl Hanser Verlag, 1965, S. 432-433.

oubliée. »[3], de « rien »[4], elle s'abîme dans le sentiment de son indignité face à son sublime amant :

> Cette humble fleur de ma jeunesse, que n'est-elle une violette, heureuse de mourir inconnue sous son pied ! Voilà tout ce que je demande, père. Quand donc la majesté du fier soleil pourrait-elle être offensée par la présence du moucheron qui se baigne dans ses rayons[5] ?

Les comparaisons sont explicites : l'amant est le soleil, sa fiancée le moucheron ou encore la violette heureuse de se laisser fouler aux pieds. Le jeune Schiller crée une inégalité abyssale dans le couple, il est hanté par le fantasme de la femme humiliée et rabaissée. Sur le sujet de l'émancipation féminine, il reste loin du progressisme d'un autre dramaturge du *Sturm und Drang*, J.M.R. Lenz.

Assurément, au moment de l'élaboration de *Marie Stuart*, il a évolué. Il écrit une tragédie et non plus un drame bourgeois. Cependant, on est en droit de se demander si les portraits des deux reines ne recèlent pas une misogynie latente. On peut distinguer plusieurs axes d'analyse : en premier lieu, l'attitude des reines par rapport aux hommes qui les entourent, en deuxième lieu, leur relation au pouvoir et enfin la dimension religieuse et mythique qui s'attache à leur personnage.

1. Les reines et l'amour

Il est indéniable que Schiller envisage les deux reines sous un angle masculin. Il voit en elles plus des femmes que des figures politiques. Influencé par le drame bourgeois, il tente de les humaniser et de les rapprocher du spectateur moyen, en leur prêtant la psychologie de tout un chacun.

Ce n'est pas un hasard s'il les a rajeunies, donnant vingt-cinq ans à l'une et trente ans à l'autre. C'est qu'il voulait placer l'amour et la rivalité féminine au coeur du drame. La Marie Stuart de quarante-cinq ans, corpulente, aux jambes enflées et au crâne presque chauve, rendue quasi impotente par la réclusion, telle qu'elle était au moment de son exécution en 1587[6], ne l'intéresse pas, d'abord parce qu'elle ne correspond pas à la vision de la femme qui imprègne son imaginaire masculin et qui est seule capable de l'enthousiasmer, et d'autre part parce qu'elle ne correspond pas non plus aux attentes d'un

---

3 Schiller, *Intrigue et Amour*, Texte traduit et présenté par Robert d'Harcourt, Paris, éd. Montaigne, 1930, I, 3, p. 11.

4 *Ibid.*, I, 4, p. 14.

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

6 Après son exécution, lorsque le bourreau soulève la tête, « la chevelure lui reste dans la main, et la tête roule par terre. Marie portait une perruque et ses rares cheveux étaient devenus tout blancs. » (René Guerdan : *Marie Stuart. Reine de France et d'Écosse*, Paris : Pygmalion/*Gérard Watelet*, 1995, p. 266). Et Stefan Zweig la décrit en ces termes vers la fin de sa vie : « Son crâne devient gris, son corps plus plein et corpulent, ses traits plus tranquilles comme ceux d'une matrone » (*Maria Stuart*, Frankfurt am Main : S. Fischer Verlag, 1996, S. 378).

public, partageant pour une large part ses préjugés. La femme âgée n'est pas un sujet dramatique, car l'inconscient collectif associe la féminité à la jeunesse et à la beauté. Pour émouvoir, il faut des héroïnes dans la fleur de l'âge. Schiller, le progressiste, s'avère, sur ce plan, conservateur. Il se conforme aux exigences implicites de l'opinion qui sont aussi les siennes et se nourrissent de stéréotypes.

Son côté novateur consiste peut-être en ce qu'il introduit la sexualité dans une pièce classique. Selon Dieter Borchmeyer, il était impensable de présenter au public français de 1820, sans une forte édulcoration, la scène 6 de l'acte III, dans laquelle Mortimer harcèle Marie Stuart d'avances pressantes. Pour les critiques de l'époque, « toutes les bienséances y sont violées ». Et ils s'indignent de « l'indécence en paroles et en action ».[7] Schiller substitue la sensualité à l'amour sublime tel que l'affectionne la tragédie classique. Il montre que Marie Stuart ne suscite pas tant la tendresse qu'une attirance physique.

En plaçant la passion au coeur de la vie de son héroïne, il renoue avec le *Sturm und Drang*. Il refuse la sentimentalité du drame bourgeois, mais il n'en rejoint pas pour autant la dignité, l'ennoblissement classiques. Au contraire, il désacralise la majesté royale. L'amour est crûment évoqué par l'emploi du verbe « posséder ». Mortimer ne peut supporter l'idée que son rival Leicester puisse sauver la reine : « Lui vous sauver et vous posséder ! »[8] A quoi succède sa propre revendication : « Je le jure, je veux aussi te posséder. »[9] Schiller procède à une trivialisation du sujet et à une démythification de ses personnages.

Mortimer est loin du héros classique type, imprégné d'un noble idéal. Il ne correspond pas à l'image du sauveteur chevaleresque et généreux[10]. Sa motivation apparaît progressivement sous le jour cru de la convoitise sexuelle. Il se livre avec Marie Stuart à un marchandage prosaïque. S'il la sauve, ce n'est pas par idéologie, pour défendre le catholicisme, ce n'est pas non plus par un sentiment de pitié attendrie envers sa personne, c'est parce qu'il la désire et qu'il compte bien, pour prix de son dévouement, voir son désir assouvi. Étrangement, Schiller, le moraliste kantien, ramène le sentiment amoureux des hauteurs de l'idéal au niveau des réalités physiologiques et des calculs pragmatiques. Il entreprend à travers Mortimer une déconstruction du jeune premier.

Alors que la tragédie classique française avait tendance à gommer les réalités matérielles, il les met en valeur. Influencé par sa formation médicale, il souligne l'importance du corps. Mortimer est attiré par des charmes physiques, qu'il énumère avec exaltation. Il évoque les cheveux « bouclés » et soyeux de sa bien-aimée et surtout son cou « d'une blancheur éblouissante »[11], qui est promis à la décapitation. Thanatos sert de

---

7 Dieter Borchmeyer : *Tragödie und Öffentlichkeit - Schiller Dramaturgie*, München : Wilhelm Fink Verlag, 1973, S. 59.

8 Friedrich Schiller, *Marie Stuart*. Traduit et préfacé par Hippolyte Loiseau, Paris, Aubier, 1941, III, 6, p. 270, v. 2483.

9 Friedrich Schiller, *Marie Stuart, op. cit.*, III, *4*, p. 274, v. 2548.

10 Selon Horst Hartmann, on assiste à une métamorphose de Mortimer: « On assiste ainsi à une transformation du personnage – Mortimer exige une récompense pour son amour. », (« Schillers *Maria Stuart*. Der Streit der Königinnen aus heutiger Sicht », in : *Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur*, Berlin, Bd. 8, 1985, S. 155-170, S. 160).

11 Friedrich Schiller, *Marie Stuart, op. cit.*, III, 6, p. 274, v. 2556.

puissant stimulant à Eros. C'est son statut de proie, de victime qui rend la femme désirable.

Lorsque Marie, outrée, s'insurge contre un tel langage, son interlocuteur lui rappelle alors qu'elle ne porte plus de couronne[12] : « Rien ne t'est resté que ta touchante beauté, la divine puissance de ta noble beauté.»[13] Il existe une dichotomie entre le niveau de style et le contenu du propos. Par l'emploi d'un vocabulaire recherché et d'une forme versifiée, Schiller reste fidèle au classicisme de la tragédie française, mais par le message délivré, il s'en dissocie complètement. Alors que la tragédie française s'efforçait de préserver la dignité royale même dans les sentiments privés, il manifeste, à l'inverse, une volonté de faire redescendre ses personnages de l'Olympe. En conférant à Mortimer un tel discours, il escamote le statut de son héroïne, il fait apparaître la femme[14] sous la reine.

Les indications scéniques décrivent Mortimer « *s'avançant vers la reine d'un mouvement brusque, les bras étendus* »[15], « *la serrant violemment contre lui* »[16], ce que certains critiques interprètent comme une tentative de viol. C'est le fait divers qui pénètre dans l'univers de la tragédie. En résulte un hiatus. Schiller dépeint Marie Stuart sous les traits d'une grisette, et prête à Mortimer cette muflerie caractérisée, qui consiste à rappeler à sa belle, pour la faire céder, de précédentes complaisances : « Tu as comblé le chanteur Rizzio, et ce Bothwell a eu la permission de t'enlever. »[17] Schiller retrouve la verve populaire, non exempte de grossièreté, du *Sturm und Drang*. Il reprend à son compte les bruits malveillants que les adversaires de Marie Stuart avaient fait courir à son sujet pour la discréditer, l'assimilant à une Messaline. La relation avec Rizzio n'est nullement prouvée. Quant au mariage avec Bothwell il a surtout été dicté par des nécessités politiques. Mais le dramaturge présente ces relations sous un jour scandaleux, car elles viennent conforter ses préjugés. A ses yeux, féminité rime avec légèreté et faiblesse. Il reste marqué par l'image biblique de l'Eve tentatrice. Pour lui, en vertu d'un lieu commun éculé, Marie Stuart est une femme « tombée », qui ne peut plus inspirer de la tendresse ou un amour sublime. Le charme érotique, c'est ce qui reste à la femme lorsqu'elle a perdu son honorabilité. Elle n'est plus aimée, mais désirée, elle n'est plus respectée, mais possédée.

Cependant, il n'en admire pas pour autant la reine vierge, celle qui refoule sa sexualité, la femme avortée, virilisée, qu'incarne Elisabeth. Il désacralise la reine sensuelle, mais ce n'est pas pour justifier son contraire. Il démythifie Marie, parce qu'elle a trop de féminité, et Elisabeth parce qu'elle n'en a pas assez. S'il montre que son passé sulfureux prive Marie de l'autorité et de la dignité requises, il stigmatise à travers Elisabeth la femme dominatrice qui refuse l'amour. L'une a tort parce qu'elle a trop aimé, l'autre parce qu'elle se refuse à aimer.

Schiller fait d'Elisabeth une sorte de pionnière caricaturale de l'émancipation

---

12 *Ibid.*, V. 2567.

13 *Ibid.*, V. 2570.

14 Gert Sautermeister : « *Maria Stuart.* Ästhetik, Seelenkunde, historisch-gesellschaftlicher Ort », in Walter Hinderer (Hrsg.), *Schillers Dramen. Neue Interpretationen,* Stuttgart : Reclam, 1983, (S. 174-216), S. 186: « Parce que Marie Stuart représente le type de la femme attirante et désirable, elle semble faite pour être l'objet du désir masculin de domination. »

15 Friedrich Schiller, *Marie Stuart, op. cit.*, III, 6, p. 275.

16 *Ibid.* p. 276.

17 *Ibid.*, v. 2585 et suivant.

féminine[18]. Elisabeth considère sa virginité comme un gage de liberté. Elle veut régner, comme elle l'entend, et ne pas se donner d'époux, qui lui dispute le pouvoir. Elle se plaint de ce que le peuple lui impose de sacrifier sa « liberté virginale »[19], et de prendre un « maître ». Il y a chez elle un refus de la féminité, qu'elle considère comme dégradante, au nom d'une masculinité supposée plus valorisante. Son appartenance sexuelle génère en elle un complexe d'infériorité.

Or, tout le projet schillérien vise à démontrer que ce complexe est parfaitement justifié. Leicester ne déplore-t-il pas que ce gouvernement de femme ait « enchaîné les esprits » et tari l'héroïsme qui « jadis animait le pays » ?[20] Il l'accuse d'avoir affadi et efféminé le pays. D'un autre côté, en rejetant le mariage et la maternité, Elisabeth contrevient aux lois de la nature, qui « soumettent une moitié de l'espèce humaine à l'autre. »[21] Ces propos que Schiller met dans la bouche d'Elisabeth, sont censés énoncer une évidence, une vérité scientifique irréfutable, que même celle qui refuse de s'y conformer ne discute pas. L'habileté schillérienne consiste à prêter un discours auto-accusateur à son héroïne elle-même. Elisabeth s'avoue fautive et se présente elle-même comme une créature dénaturée. Dans ces conditions, ce titre de « reine vierge »[22], qu'elle voudrait voir graver sur sa pierre tombale, devient l'expression d'une infirmité. Aux yeux de Schiller, la femme qui revendique son indépendance et veut s'égaler aux hommes ne peut être que déséquilibrée, trouble, perverse. Elle conserve tous les défauts inhérents à son sexe, mais n'en possède plus les qualités.

Le drame vire progressivement à l'acte d'accusation contre Elisabeth. Schiller semble vouloir la réduire au rang de repoussoir. Elle est incapable d'attirer les hommes. Pas plus Leicester que Mortimer ne sont séduits par ses charmes. Mortimer l'assimile à la mort en l'opposant à sa rivale, incarnation de l'ardeur : « En elle seulement est le charme de la vie [...] Toi, tu ne peux donner que des biens sans vie ! »[23] Schiller fait d'Elisabeth un être hybride, monstrueux, desséché par l'ambition et les calculs politiciens. Ce qui lui manque, c'est le cœur :

> L'unique bien, le bien suprême, la vraie parure de la vie, c'est celui d'un coeur qui, à la fois ravissant et ravi, se donne tout entier à un autre coeur, dans un doux oubli de lui-même. Ce bien-là, cette vraie couronne de la femme, jamais tu ne l'as possédé, jamais tu n'as de ton amour rendu un homme heureux.[24]

---

18 Marie Stuart a inspiré des dramaturges féministes contemporaines, comme l'Italienne Dacia Maraini, qui a publié une *Maria Stuarda* en 1981. Cf. : Brigitte Urbani : « Les *Marie Stuart* italiennes : de la Contre-Réforme au féminisme », in : Maurice Abiteboul (dir.) : *Théâtres du Monde. Tradition et modernité au théâtre.* Université d'Avignon, A.R.I.A.S., cahier n°14, 2004, (p. 213-228).

19 Friedrich Schiller, *Marie Stuart,* II, 2, p. 189, v. 1166 et suiv.

20 *Ibid.*, II, 8, p. 234, v.1935...

21 *Ibid.*, II, 2, p. 188, v. 1183.

22 *Ibid.*, v. 1160.

23 Friedrich Schiller, *Marie Stuart, op. cit.*, II, 7, p. 216, v. 1645, 1651.

24 *Ibid.*, v. 1651.

Mortimer tient un discours caractéristique, dans lequel les mérites d'Elisabeth sont envisagés d'un point de vue exclusivement masculin : elle n'a jamais su rendre un homme heureux. Le défaut est rédhibitoire. La femme qui refuse de se donner est forcément anormale.

La volonté de domination d'Elisabeth est également stigmatisée. Elle impose une servitude à ses soupirants. Leicester se plaint de la façon dégradante dont elle le traite : « On me croit heureux; si on savait combien sont pesantes les chaînes pour lesquelles on m'envie. »[25] Et il énumère sa « vanité », « les variations de ses caprices de sultane », « son mesquin et capricieux égoïsme », son « orgueil revêche ». Lui-même se compare à « un esclave », un « prisonnier ». Elisabeth, vue par son amant, prend les traits d'une mégère tyrannique et sadique. Ainsi Schiller fait du comportement sexuel des deux reines la clé de leur caractère et de leur conduite.

Il a donc tendance à réduire leur différend à une querelle de femmes pour la conquête d'un homme. Alors que l'histoire montre que Marie Stuart constituait une source de troubles politiques en Angleterre et même une menace pour la vie d'Elisabeth 1re, il tente d'occulter cette dimension et de donner une version romancée et psychologique de leur conflit. Il imagine une rivalité amoureuse entre elles pour la conquête de Leicester. Au cours de la fameuse scène de leur rencontre, le contentieux politique s'efface au profit de l'enjeu sentimental.

Tout d'abord, le mobile, qui pousse Elisabeth à accorder cette entrevue, relève de la jalousie personnelle. Schiller lui prête des sentiments mesquins, qu'il doit estimer typiquement féminins. Elle envie les succès galants de sa rivale, les plaisirs qu'elle a connus :

> La Stuart, elle, a connu cette joie de pouvoir donner sa main selon son penchant; elle s'est tout permis, elle a vidé jusqu'au fond la coupe des joies. [26]

Et plus loin : « Jeunes et vieux la courtisent. Ainsi sont les hommes. Tous ne recherchent que leur plaisir. »[27] Schiller accole à Elisabeth l'image stéréotypée de la vierge rébarbative, pleine de rancune à l'égard des hommes, jalouse du pouvoir érotique de sa concurrente : « Et pourtant, elle s'est acquis la faveur de tous les hommes, parce qu'elle ne s'est appliquée qu'à être femme. »[28] Dans la bouche d'Elisabeth, la formule « être une femme » possède un caractère insultant et méprisant. En même temps, elle exprime son désir secret. Schiller crée ainsi une personnalité double, très perturbée par le refoulement de sa féminité.

C'est pourquoi, et par une revanche de sa nature profonde, la question de la beauté se situe au premier rang des préoccupations de la souveraine. Elle pose la question fatidique : « Mais est-ce donc réellement vrai qu'elle est si belle ? [...] Les portraits flattent, les

25 *Ibid.*, II, 8, p. 226, v. 1779-1780.

26 *Ibid.*, II, 9, p. 238, v. 1974 et suiv.

27 *Ibid.* v. 1987 et suiv.

28 *Ibid.*, v.1985.

descriptions mentent, je ne pourrai me fier qu'à mes propres yeux. »[29] Cette question rappelle celle adressée par la méchante marâtre de Blanche-Neige à son miroir : « Qui est la plus belle dans tout le pays ? »[30] Schiller est conditionné par un patrimoine religieux et culturel ancestral. Son inconscient est marqué par les silhouettes de contes populaires, ce qui explique sa tendance simplificatrice dans le domaine de la psychologie féminine. S'il dénie à Elisabeth tout pouvoir de séduction, il la dote, en revanche, abondamment des travers, qui passent pour caractériser son sexe, entre autres, la curiosité, la vanité, l'envie et la superficialité. Il fait glisser le conflit des deux reines du politique vers l'anecdotique, de la sphère publique vers la sphère intime.

Effectivement, leur entretien dégénère en querelle privée, dont Leicester est le témoin muet, mais primordial. Certains critiques ont parlé de « querelle de harengères ». Au fil des répliques, les invectives se font de plus en plus personnelles et vulgaires, et mettent en cause la respectabilité de l'interlocutrice. Elisabeth évoque l'influence néfaste de Marie Stuart : « Personne n'a envie de devenir votre... quatrième mari, car vous tuez aussi bien vos prétendants que vos maris ! »[31] Elle reprend une vieille superstition populaire, issue de l'imaginaire masculin, selon laquelle certaines femmes, en particulier les veuves, portent malheur aux hommes qui les fréquentent.

Or, Schiller accrédite cette version en donnant une fin tragique à Mortimer. Marie Stuart apparaît comme la femme fatale dont la séduction conduit ses soupirants à leur perte. Elle se rapproche de ces figures mythiques, qui imprègnent les imaginations masculines, et traduisent leurs hantises. Elle ressemble à ces nixes enchanteresses, entraînant dans la mort ceux qui cèdent à leur charme, tandis qu'Elisabeth incarnerait plutôt le type de la sorcière maléfique. Schiller associe féminité et irrationalité. Il conçoit la femme comme une créature instinctive, maîtrisant mal ses pulsions. Aussi place-t-il dans la bouche d'Elisabeth l'injure la plus mortelle : « En vérité, c'était là une gloire acquise à bon marché. Il n'en coûte pour être la beauté par tous reconnue que de se donner à tous. »[32] En ravalant son adversaire au rang d'une courtisane, elle la discrédite, mais en même temps, elle se déconsidère elle-même par l'emploi d'une insulte aussi exagérée et calomniatrice. L'effet est double : le contenu du propos est dévastateur pour celle qu'il vise, mais, par un effet de contagion, il rejaillit sur celle qui le tient. Les deux reines en sont éclaboussées. Et tel est bien le résultat escompté par Schiller.

C'est pourquoi il attribue à Marie Stuart une réplique sur le même ton que celle de son interlocutrice. Elle aussi lance une attaque personnelle en évoquant la filiation douteuse de son adversaire : « Ce n'est pas l'honorabilité que vous avez héritée de votre mère; on sait quelle est la vertu qui fit monter Anne de Boleyn sur l'échafaud. »[33] L'attaque est moins outrancière et moins manifestement diffamatoire que celle d'Elisabeth. Il n'empêche qu'en évoquant la chronique scandaleuse de la cour, elle aussi ouvre une boîte de pandore qui dévalue la dignité royale dans son essence. Ces deux femmes se nuisent donc chacune à

29 *Ibid.*, v. 1995 et suiv.

30 Brüder Grimm : *Kinder- und Hausmärchen*, München : Winkler Verlag, 1978, *Sneewittchen*, S. 298.

31 Friedrich Schiller, *Marie Stuart, op. cit.*, III, 4, p. 264, v. 2409 et suiv.

32 *Ibid.*, v. 2416.

33 *Ibid.*, III, 4, p. 266, v. 2430 et suiv.

elle-même en voulant nuire à l'autre. Ainsi, Schiller les rabaisse au niveau du commun. Il montre que toutes reines qu'elles soient, elles n'en sont pas moins affligées de travers considérés comme typiquement féminins : une propension au commérage injurieux et une langue acérée.

En outre, c'est pour un homme dont la présence les excite qu'elles se battent. Il s'agit pour chacune d'elles de se mettre en valeur à ses yeux. Le sentiment d'exaltation et de triomphe qu'éprouve Marie après cet entretien au cours duquel pourtant elle a signé sa perte, est décuplé par l'idée d'avoir écrasé sa rivale devant son amant : « Je l'ai humiliée en présence de Leicester ! »[34] Les considérations de stratégie ou même de simple survie s'évanouissent devant l'acharnement aveugle de la compétition amoureuse. Une fois de plus, Schiller est mû par une volonté dépréciatrice, due peut-être, d'une part, à son progressisme politique qui l'amène à décrédibiliser les représentantes du pouvoir monarchique, mais surtout, d'autre part, à ses préventions antiféministes, qui l'incitent à souligner l'impulsivité et la déraison des deux reines. En outre, ce n'est pas sans une obscure complaisance, voire jubilation, qu'il met en scène cette bataille de femmes, alimentée de sous-entendus scabreux, et susceptible de générer chez un spectateur masculin une excitation érotique.

Il procède donc à une certaine stylisation de ses héroïnes en fonction des lieux communs de la féminité, même s'il est soucieux d'un approfondissement psychologique et s'efforce de ménager des zones d'ombre et de lumière en elles, d'évoquer leurs contradictions, bref de camper des caractères complexes. Cependant, à l'arrière-plan, préexistent des archétypes, qui ont tendance à resurgir, essentiellement ceux de l'amoureuse passionnée qui détruit ses amants et de la femme frigide, aigrie et jalouse. Il est enclin à escamoter l'enjeu politique au profit d'un enjeu sexuel. Anticipant sur le naturalisme, il attribue aux grandes décisions politiques des raisons viscérales et envisage l'histoire à travers les coulisses des passions humaines, côté cour et non côté jardin. Il veut disséquer les âmes et mettre à nu les coeurs de femme, mais il les met à nu à partir de ses propres fantasmes.

2. Féminité et pouvoir

Concernant le rapport des femmes à la politique, son constat est sans appel. Il conclut à une inaptitude consubstantielle à exercer dignement le pouvoir. Marie Stuart a laissé ses passions interférer sur sa fonction. Elle avoue sa dépendance par rapport à Bothwell : « Ses seuls artifices furent sa force virile et ma faiblesse. »[35] Aux yeux de Schiller, il n'y a pas de remède contre cette faiblesse, puisqu'elle est précisément inhérente au sexe faible. Son excuse est aussi sa condamnation.

Marie Stuart ne devient admirable que lorsqu'elle n'exerce plus de responsabilités. Ce n'est que face à la mort, à un moment où elle abandonne tout espoir fallacieux de gloire, qu'elle atteint une réelle grandeur[36]. Schiller reprend la thématique baroque de la

34 *Ibid.*, III, 5, p. 268, v. 2464.

35 *Ibid.*, I, 4, p. 136, v. 331 et suiv.

36 Cf. Aline Le Berre : *Prémices et avènement du théâtre classique en Allemagne 1750-1805, Influence et évolution de Lessing, Goethe, Schiller.* Université d'Avignon, éd. de l'Arias, col.

« vanitas ». C'est parce que Marie se détourne de ce monde et de ses biens, qu'elle conquiert une vraie majesté. Son coeur est purgé de ses passions : « J'ai sacrifié à Dieu ma haine et mon amour. »[37] Devant Leicester, elle a encore une défaillance, vite surmontée : « Maintenant que je suis sur le point de me séparer de ce monde et de devenir un esprit bienheureux, qu'une inclination terrestre ne tentera plus, maintenant, Leicester, je puis bien avouer sans honte et sans rougir la faiblesse dont j'ai triomphé. »[38] On assiste à une *catharsis*. Marie Stuart ne prend une stature de reine qu'au moment où elle ne peut plus en exercer les fonctions, lorsqu'elle va mourir, c'est-à-dire devenir un esprit angélique. Or, les anges n'ont pas de sexe. C'est parce qu'elle est déjà hors de l'humanité qu'elle acquiert une force intérieure et devient une « belle âme »[39].

En revanche, celle qui reste dans l'humanité, Elisabeth, se déconsidère un peu plus, pour atteindre, semble-t-il, le degré zéro du sens moral[40]. Les dernières scènes mettent en valeur non seulement sa duplicité et son opportunisme, mais même sa mesquinerie et sa pusillanimité.[41]. Si Elisabeth cherche perpétuellement à sauver la face, Schiller s'arrange pour qu'elle la perde devant le spectateur.

C'est au moment où elle apprend la mort de sa rivale et affirme sa royauté effective qu'elle se montre le moins reine, au sens éthique du terme. Elle se réjouit de l'élimination de sa concurrente : « Elle est morte ! Maintenant enfin, j'ai mes coudées franches sur cette terre... »[42] Ce cri de soulagement, qui est le cri du coeur, révèle paradoxalement son absence de coeur, de scrupules et de remords. Seul compte pour elle le résultat : une consolidation et une augmentation de sa puissance. Peu en importe le prix. Schiller dénonce ici la déshumanisation et l'impudence de la femme de pouvoir, pour qui la fin justifie tous les moyens. Il campe un machiavel en jupon.

C'est pourquoi il met aussi l'accent sur sa duplicité. Elle se propose de jouer la comédie du chagrin : « Les larmes ne me manqueront pas pour pleurer celle qui est tombée ! »[43] Il est difficile de pousser le cynisme plus loin. Schiller reprend, certes, une donnée historique[44], mais en la déformant et en l'aggravant. Tous les biographes d'Elisabeth

---

« THEATRUM MUNDI », 1996, p. 93-101, en particulier p. 99.

37 Friedrich Schiller, *Marie Stuart, op. cit.*, V, 8, p. 364, v. 3761 et suiv.

38 *Ibid.*, V, 9, p. 370, v. 3827 et suiv.

39 Benno von Wiese : *Friedrich Schiller,* Stuttgart : J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, S. 724: « Ce n'est qu'au moment de mourir qu'elle acquiert sa dimension idéale. »

40 Cf. Gérard Laudin : « Le droit ou la force. L'instrumentalisation du droit, de la recherche du bien général, de la volonté du peuple et de l'opinion publique dans *Marie Stuart* », in : Roland Krebs (dir.), *Friedrich Schiller. La modernité d'un classique*. Revue Germanique Internationale. PUF, 2004, (p. 71-85), en particulier p. 72 et suiv.

41 Certains critiques portent un jugement plus positif sur Elisabeth. Joël Lefebvre écrit : « Elisabeth est un caractère plus complexe que Marie, plus intéressant parce que contradictoire. » (*Théâtre allemand 1750-1850. Eléments pour l'analyse du texte de théâtre*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1992, p. 163).

42 *Ibid.*, v. 3895.

43 *Ibid.*, v. 3899.

44 Cf. Michel Duchein : *Elisabeth 1re d'Angleterre. Le pouvoir et la séduction,* (note 1) : « La réaction d'Elisabeth à l'annonce du 'coup douloureux' fut, pour dire le moins, déroutante. Loin d'en

sont unanimes à souligner son tempérament louvoyant et hésitant. Lui, franchit un degré supplémentaire, en montrant que ses hésitations font partie d'une stratégie du mensonge mûrement élaborée, destinée à abuser son entourage, alors qu'elle a, en réalité, toujours voulu se débarrasser de sa rivale, mais refuse d'assumer cette décision par peur des critiques. Il crée un théâtre dans le théâtre. Elisabeth renonce, dans certaines scènes, aux faux-semblants pour dévoiler le fond de sa pensée, ce qui fait ressortir la fausseté des propos qu'elle tient par ailleurs.

L'ultime tableau que Schiller brosse d'elle dans ses fonctions royales est donc consternant. Assurément, les dernières indications scéniques mettent l'accent sur sa fermeté en apprenant le départ de Leicester : « *(Elle se fait violence et se tient debout, la contenance tranquille. Le rideau tombe.)* »[45] En réalité, ces notations soulignent surtout sa force de dissimulation. Elle ne s'effondre pas, car elle camoufle ses sentiments. La dernière image qui est donnée d'elle est donc celle d'une femme seule, fidèle à son personnage. Alors que sa rivale a été métamorphosée par l'épreuve, elle ne change pas, elle n'est ni émue, ni repentante. Incapable de regrets ou d'un retour sur elle-même, elle incarne la permanence d'un système de gouvernement, fondé sur l'amoralisme et l'hypocrisie. Elle est de ce monde. Rien ne lui sert de leçon. Elle va continuer à exercer le pouvoir sur les mêmes bases.

Cette dernière image est destinée à corroborer la déclaration de Shrewsbury : « Je n'ai pas pu sauver la meilleure part de vous-même. Vivez, régnez heureusement. Votre adversaire est morte. Vous n'avez désormais plus rien à craindre, plus rien à respecter. »[46] Il s'agit du mot de la fin, de la vraie conclusion de la pièce, énoncée par un protagoniste, dont Schiller a fait le représentant de l'humanisme et des valeurs morales. Or, cet homme démissionne de ses fonctions. Ce départ prend une portée symbolique, signifiant qu'Elisabeth a tué en elle les derniers scrupules, la voix de la conscience et s'est livrée au matérialisme. Cette « meilleure part » est une version profane de la notion religieuse d'âme. Elisabeth apparaît comme une réprouvée, une créature privée de spiritualité. Elle ne sort pas grandie de l'épreuve, mais diminuée, amoindrie, et Shrewsbury laisse entendre que, n'ayant plus rien à craindre, elle commettra à l'avenir encore de plus grands abus de pouvoir.

Toute la démonstration schillérienne vise donc à suggérer qu'une femme ne peut gouverner des hommes, en raison d'une prétendue faiblesse intrinsèque que la nature aurait placée en elle. Les solutions qu'elle trouve pour compenser cette lacune sont insatisfaisantes. Elisabeth utilise la dissimulation, quant à Marie, elle remplace son autorité manquante par le charme sensuel, qui débouche sur le résultat inverse de l'effet escompté. Loin de soumettre les hommes, il les rend entreprenants. Seule, l'âme sublime qui a renoncé à tout intérêt personnel est digne de régner, mais elle n'en a ni le goût, ni l'aptitude,

---

assumer la responsabilité, elle affecta aussitôt, de façon spectaculaire et même théâtrale, d'en avoir tout ignoré. » p. 545. Stefan Zweig : *Marie Stuart*, (note 6), S. 463: « Das holde Märchen von der Unschuld und Ahnungslosigkeit Elisabeths ist allzu verwegen aufgezäumt, um der Mitwelt als wahr zu gelten. Und es gibt vielleicht nur einen einzigen Menschen, der dieser phantasievollen Darstellung nachträglich Glauben schenkt, und dies ist erstaunlicherweise Elisabeth. »

45 Schiller, *Marie Stuart*, *op. cit.*, V, dernière scène, p. 386.

46 *Ibid.*, v. 4028.

précisément en raison de son indifférence aux contingences matérielles.

3. Femme et mythe

Schiller plaque sur ses personnages féminins une série de représentations mythiques. Influencé par l'Eve biblique, il ne peut concevoir ses héroïnes que coupables. Mais elles ont le choix entre repentance ou endurcissement. Marie Stuart relève du premier cas de figure, Elisabeth du second. Il fait de la reine d'Ecosse un composé de Marie Madeleine et de la Vierge Marie, et l'assimile au type de la pécheresse repentie, selon le schéma classique de la faute et de l'expiation. Elle apparaît d'emblée bourrelée de remords dus à sa participation au meurtre de son époux : « La faute, depuis longtemps pardonnée, sort, sanglante d'un sang frais, de son tombeau qui la recouvre à peine. » [47] S'inspirant de Lady Macbeth, Schiller s'étend à grand renfort d'images suggestives sur le désespoir de son héroïne. Selon les témoignages historiques, Marie Stuart a toujours nié sa complicité dans le meurtre de Darnley, et si elle y a collaboré, il ne semble pas qu'elle en ait éprouvé beaucoup de regret. Mais cela permet au dramaturge d'introduire par la suite la grande scène de la confession à Melvil et de l'absolution. Marie, pardonnée et régénérée, connaît une renaissance morale et apparaît comme modèle édifiant.

Ce n'est pas le cas d'Elisabeth qui fournit un contre-exemple. Sa virginité est un signe de stérilité et donc, dans une optique religieuse traditionnelle, de malédiction. Schiller, s'inspirant des tragédies de martyrs baroques, rattache Elisabeth à une autre figure féminine stéréotypée, celle de « Frau Welt ». A l'époque baroque, le monde est envisagé comme un théâtre, domaine d'action privilégié du mal, endroit où prospèrent le matérialisme et les fausses valeurs, et il se trouve communément représenté sous la forme d'une femme double, séduisante de face, mais rongée, de dos, par la pourriture.

Précisément, le paraître constitue la clé du personnage d'Elisabeth, le fond de sa philosophie. Inversant les valeurs, elle le place avant l'être : « Vous ne connaissez pas le monde, chevalier. Chacun vous juge sur ce que l'on paraît, personne sur ce que l'on est. [...] La pire des démarches est celle que l'on avoue. »[48] Ce qu'elle décrit, c'est le monde à l'envers, le *Theatrum Mundi*, la « folie du monde », motif baroque par excellence. Elle-même en est partie prenante. Entièrement soumise à ses lois, elle cherche avant tout à sauver la face. Elle pleure en lisant la demande d'entrevue de Marie Stuart, mais elle suggère, dans la scène suivante, à Mortimer de l'assassiner. Ce n'est pas le meurtre en lui-même qui l'effraie, mais la possibilité de passer pour ce qu'elle est, une meurtrière, car « dans les actes de cette nature, qui présentent une double face, le seul refuge est dans l'équivoque. La pire des démarches est celle qu'on avoue. »[49] Elle érige l'artifice en stratégie. Son attitude est réfléchie et étayée par un raisonnement. Schiller fait d'elle l'incarnation du cliché misogyne de la perfidie féminine.

Ainsi Marie Stuart et Elisabeth s'opposent-elles en une antithèse saisissante, toute imprégnée de représentations mythiques, avec d'un côté la séductrice, de l'autre la cruelle sorcière des contes de fées, d'un côté la pécheresse sublimée et magnifiée par la souffrance

47 *Ibid.*, I, 4,p. 134, V. 286...

48 *Ibid.*, II, 5, p. 214, v.1601 et suiv.

49 *Ibid.*, v. 1606.

et de l'autre la vierge stérile, d'un côté la créature de l'au-delà, de l'autre celle de l'ici-bas, d'un côté la femme rachetée, de l'autre la femme irrémédiablement corrompue, d'un côté celle dont la mort est une renaissance, de l'autre celle dont la vie est une mort. Tel est effectivement peut-être le sens de la dernière image de la pièce : comme les réprouvés obligés d'accomplir perpétuellement les mêmes gestes sans jamais pouvoir se reposer, Elisabeth est rivée à la chaîne du pouvoir, condamnée à l'exercer sans répit, mais son coeur est desséché. Cette manière de procéder par antithèses est pédagogique. Elle s'accommode bien des clichés, elle les favorise même, car elle a tendance à esquisser des portraits simplificateurs.

Même si Schiller s'est documenté sur ses héroïnes avec une grande rigueur, il fait oeuvre de fiction. L'histoire a servi à mettre en branle ses facultés créatrices. Il reconstruit ses personnages féminins au gré de son imagination et de son talent visionnaire. Il n'est donc pas étonnant qu'ils portent la marque de ses préjugés masculins. A ses yeux, féminité est synonyme de faiblesse. Dans ces conditions, l'exercice du pouvoir devient une gageure impossible à tenir. Les deux reines font la démonstration de leur incapacité à l'assumer convenablement. Toutes deux commettent des crimes. Elles ne connaissent que les solutions violentes, seule ressource des faibles. Marie Stuart fait assassiner son mari, Elisabeth sa rivale. Toutes deux sont coupables.

Seulement il y a celle qui se repent et se rachète, et celle qui persiste et s'endurcit. Schiller exploite les contrastes, il range ses héroïnes dans des catégories. Il s'évade difficilement des stéréotypes, et a tendance à radicaliser les caractères. Il présente Marie Stuart comme un composé de femme fatale et de pécheresse repentie. Quant à Elisabeth, elle revêt les traits d'une pharisienne et d'une prédatrice. Ces deux figures reflètent donc davantage les fantasmes féminins qui hantent l'inconscient schillérien qu'une vérité historique ou psychologique.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

AVENIR D'UN PREMIER THÉÂTRE DE RAINER MARIA RILKE : UN PARTI-PRIS « FEMININ », OU LE DIALOGUE ININTERROMPU DU POETE ET DE SA SŒUR.

Pour Maïca et Philippe A.

> *« Abelone avait une qualité : elle chantait [...] Il y avait en elle une musique forte et immuable. S'il est vrai que les anges sont mâles, on peut dire qu'il y avait un accent mâle dans sa voix : une virilité rayonnante, céleste. Moi qui comme enfant déjà, étais si méfiant à l'égard de la musique (non pas parce qu'elle me soulevait plus violemment que tout hors de moi-même, mais parce que j'avais remarqué qu'elle ne me déposait plus où elle m'avait trouvé, mais plus bas, quelque part dans l'inachevé), je supportais cette musique sur laquelle on pouvait monter, debout, très droit, de plus en plus haut, jusqu'à ce que l'on pensât que l'on pouvait être à peu près au ciel, depuis un instant déjà. »*
>
> R.M.Rilke *(Les Cahiers de Malte Laurids Brigge)*

Les premières pièces de théâtre de Rainer Maria Rilke sont, dirait-on, dédiées aux figures féminines, comme celle d'Eva, au prénom paradigmatique, dans *Aux premiers froids (Im Frühfrost)*, celles des deux filles et de leur mère dans *Maintenant et à l'heure de notre mort (Jetzt und in der Stunde unseres Absterbens)*, celles de Sophie et de Mascha dans *La Vie quotidienne (Das tägliche Leben)*, trois pièces que Claude David a choisi de retenir pour son édition de La Pléiade de 1997, au motif qu'elles furent, sur les quelques tentatives dramatiques de l'auteur, les seules à être représentées[1].

Cet élément thématique – le « féminin » – ne caractérise pas seulement cette initiale production théâtrale.

Dans le livre qu'elle consacre à Rainer après la mort de celui-ci, Lou Andreas-Salomé note que nombre des poèmes de jeunesse de Rilke sont consacrés aux jeunes filles, « le mystère du destin féminin » faisant alors « de toutes les jeunes filles ses propres sœurs »[2].

Lou Salomé relie cette perspective « fatale » au souci qu'avait Rilke d'interroger la fortune du poète au miroir de celle des femmes, dans leur vocation maternelle, « la

1 Voir pour le détail Rainer Maria Rilke, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, éd. Gallimard, coll. La Pléiade, 1997, p. 1799.

2 Lou Andreas-Salomé, *Rainer Maria Rilke*, trad. J. Le Rider, éd. Maren Sell, 1989, p. 53.

créativité corporelle de la féminité » répondant à l'activité spirituelle de la création littéraire, les deux phénomènes se révélant dans leur aspiration « à l'acte de procréation comme expression de leur essence la plus authentique »[3].

Sans aller jusqu'à reprendre une expression un peu obsolète, qui voit en la maternité prévue une « composante masculine » de la création, par ailleurs réservée au poète, sans suivre littéralement l'analyse – en l'occurrence plutôt la psychanalyse –, à laquelle se livre l'ancienne maîtresse, muse et confidente de Rilke – autre « sœur » d'élection, d'ailleurs femme sans enfant[4], écrivain de son état – nous retiendrons du moins le fil conducteur que nous propose Lou, en commençant par l'évocation, à propos de l'imaginaire rilkéen, d'une figure de la *sœur*.

Nous reviendrons pour ce faire sur un événement auquel Lou se montre attentive, s'agissant de la naissance de Rilke comme de la genèse de son œuvre.

« Renée », c'est le prénom que la mère de Rilke avait donné à son fils, suite au décès d'une petite sœur elle-même ainsi baptisée. Prénom-relais, prénom programmatique, dans sa claire signification: « née deux fois », ou revenue à la vie.

Pour que le poète advienne à lui-même dans son équilibre, « [u]ne circonstance défavorable intervenait [...] : sa mère cherchait à le transformer en une petite Renée, pour remplacer une fille morte avant sa naissance », commente Lou[5]. Le jeune garçon est symboliquement chargé de remplacer sa défunte sœur, tâche délicate que Rilke transposera dans sa prose des *Cahiers de Malte*, par la scène bien connue où son personnage est conduit, pour plaire à sa mère, à se déguiser en fille, et à contrefaire la voix d'une certaine Sophie (prénom par ailleurs – mise en abyme – de la mère de Rilke)[6].

Or, si Rilke, René rebaptisé, sous l'influence de Lou, du prénom plus viril de Rainer, se plaint à sa confidente de ne plus pouvoir supporter avec le temps la présence de sa génitrice, femme qui ne sait pas vieillir[7], il lui raconte aussi le rêve qu'il fait souvent, retour d'« un de ses plus anciens rêves d'enfant », celui de son nom gravé sur une pierre tombale,

---

3 *Ibid.*, loc. cit.

4 Voir Stéphane Michaud « Ecrire depuis l'absence : Lou Andreas-Salomé et la figure de la mère » in revue *Critique* n°584/585, janvier-février 1996, p.76-86.

5 *Ibid.*, p. 15.

6 Voir Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, trad. Maurice Betz, éd. du Seuil, coll. « Points », p. 91-2 : « Nous nous rappelâmes qu'il y avait un temps où maman désirait que je fusse une petite fille et non pas ce garçon que, mon Dieu, oui, il fallait bien que je fusse. J'avais deviné cela, je ne sais plus comment, et j'avais eu la pensée de frapper quelquefois l'après-midi à la porte de maman. Quand elle demandait alors qui était là, j'étais tout heureux de répondre du dehors : « Sophie », d'une voix que j'amenuisais si bien qu'elle me chatouillait la gorge ».

7 Voir Lou Andreas-Salomé, *Ma Vie*, trad. Dominique Miermont et Brigitte Vergne, PUF/Quadrige, 2001, p. 138 : « Il m'écrivit alors dans cette lettre (en 1904) :"ma mère est venue à Rome [...] Quand il me faut voir cette femme égarée, irréelle, qui n'est rattachée à rien et ne peut vieillir, je sens combien j'ai souhaité dès mon enfance m'éloigner d'elle, et je crains au fond de moi [...] d'avoir encore quelque part en moi des mouvements qui sont l'autre moitié de ses gestes rabougris, des bribes de souvenirs brisés qu'elle promène partout avec elle [...] Et dire que je suis son enfant"».

« posée à pic, tout près devant lui » couché à côté d'une fosse grande ouverte, prête à recevoir son corps à la faveur d'une malencontreuse chute[8].

Lou Salomé analyse ce rêve comme l'expression d'une angoisse causée par le corps (couché, dans la crainte d'être enseveli), inquiet de ne pas suivre l'esprit (pierre dressée) dans ses ascensions.

Nous y verrions aussi bien une image : l'ombre de la jeune sœur une fois encore, prénommée comme lui, dont le souvenir « pèse » sur son destin (pierre gravée, couvercle apprêté d'un tombeau), susceptible de le condamner s'il n'y prend garde.

Pour rester vigilant, garder les yeux ouverts et se prémunir de la « fosse », Rainer crée, inlassablement, érige un « monument » de mots à son nom : avertissement contre les mauvais esprits, et « memento » : espace de son œuvre destinée à lui survivre.

A l'intérieur de cet abri auctorial, il invite ses fantômes, invente ses personnages : avatars de lui-même, doubles ou porte-paroles, créatures de papier portées par un « retour du refoulé » – celui de la sœur morte par exemple, heureusement convertie en figure littéraire.

C'est ainsi que dans son célèbre roman *Les Cahiers de Malte*, où Rilke parle de lui à travers son protagoniste, le personnage d'Abelone est inventé, et placé à l'origine de la vocation créatrice.

Sœur de la mère défunte, elle guide l'enfant dans son apprentissage de la lecture, l'orientant par là dans son apprentissage de l'écriture : figure « compensatoire », substitutive de la figure maternelle, elle initie le héros à sa vocation propre, lui donnant les moyens de devenir qui il est : un poète.

Autant la mère de Malte était « folle », susceptible d'inspirer son fils autant que de le perdre, autant Abelone est sage : la sœur ne représente pas seulement ici un avatar de la mère, mais un double meilleur, un relais, une autorité d'éducation féconde, qui entraîne l'orphelin loin des angoisses héritées de sa mère, qui avait « peur » de tout.

Référence redoutable, potentiellement destructrice d'une personnalité en éveil, « castratrice », l'ombre de la sœur, pouvoir maternel délégué dans la réalité, devient, par une métamorphose orphique, une nouvelle Eurydice, à la source du chant.

Abelone, guide et interprète, chante elle-même, et donne à Malte le désir de composer à son tour un *carmen*. Les « cahiers » de Malte sont entre autres un hommage poétique à Abelone.

Célébrée par le chant dont elle est inspiratrice et garante, la figure féminine de la sœur – via celle de la mère – fait alors signe vers le personnage de la muse : gardienne du « tombeau » (au sens musical et rhétorique du terme), du monument de mots qui, rendant hommage aux morts, protège aussi bien les vivants d'une fin dernière – du « Néant creux » non-musicien.

Le visage sororal est ainsi, par l'écriture, transfiguré. Parallèlement, « René » prend le nom de Rainer, qui passera à la postérité.

Le destin est contré.

8 Lou Andreas-Salomé, *Rainer Maria Rilke, op. cit.*, p. 18.

Ce chant salvateur, avenir de Malte, selon une confidence rilkéenne tout autobiographique, concerne aussi sa vocation théâtrale, car Malte évoque son destin « de plume » comme celui d'un inaugural dramaturge.

Dressant le bilan de ses premières expériences dramatiques, il constate qu'il n'a commis que des « ratages » : « J'ai vingt-huit ans et il n'est pour ainsi dire rien arrivé. Reprenons : j'ai écrit [...] un drame intitulé *Mariage* qui veut démontrer une thèse fausse par des moyens équivoques »[9].

Sans concessions envers lui-même, le porte-parole de Rilke stigmatise son premier théâtre, comme Rilke condamnera ses premiers drames : « [j]e dénie à ces essais [...] la moindre valeur (même la valeur sentimentale d'appartenir à l'enfance de mon œuvre littéraire) »[10], écrit-il à son éditeur.

Si ces essais ne sont pas jugés réussis, si Rilke les renie, nous pouvons considérer, avec les éditeurs posthumes, que leur lecture n'est pas sans intérêt, en particulier dans la mesure où elle éclaire évidemment cette « enfance », dans la mesure aussi où nous pourrions estimer qu'au fil de leurs intrigues, la présence des personnages qu'ils mettent en scène représenterait autant de témoignages des difficultés rencontrées par leur créateur, sur le chemin de son expression personnelle : recherche de sa liberté, corollaire d'une parole mûre.

Mises en abyme encore – ou déjà (la première de ces pièces date de 1896, tandis que le *Malte* sera publié en 1910) – les textes nous livrent des figures – féminines préférentiellement – inachevées, en souffrance, en devenir, et semblent illustrer le propos que Rilke à vingt-neuf ans – âge ou presque de Malte – confiera à Franz-Xavier Kappus, le « jeune poète » qui lui demande des conseils, au long d'une correspondance célèbre :

> Un jour (des signes certains l'attestent déjà dans les pays nordiques), la jeune fille sera ; la femme sera. Et ces mots « jeune fille », « femme », ne signifient plus seulement le contraire du mâle, mais quelque chose de propre, valant en soi-même ; non point un simple complément, mais une forme complète de la vie : la femme dans sa véritable humanité[11].

Ami en 1904 de la féministe Ellen Key, ayant lui-même voyagé dans ces « pays nordiques » exemplaires, Rilke est soucieux de la condition féminine, d'autant qu'il se sent solidaire de ces femmes auxquelles il ressemble, « frère humain » et poète « chargé de l'humanité ».

La libération de ces femmes est un gage de l'évolution générale, du progrès de la vie – et de l'art qui, en la chantant, l'enchante.

L'homme et la femme, de concert, doivent changer, avançant sur des voies parallèles, d'épanouissement libre.

---

9 Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, op.cit.* p. 24.

10 Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales, op. cit.*, p. 1798.

11 Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, trad. Bernard Grasset et Rainer Biemel, éd. Grasset, coll. « les Cahiers rouges », p. 82-3.

Le poète en particulier, affranchi comme la femme des contraintes anciennes, pourra alors oser une parole neuve : lyrique et utile.

Mais le chemin est long, le mot d'ordre est « patience ».

L'espoir est là, mais la solitude, l'attente, souvent décourageante, semblent immenses. Le terme est loin d'être fixé.

De même que Rilke reniait son premier théâtre, en invoquant la gêne que provoquait en lui le souvenir de ses actes manqués, sur une route ambitieuse, de même les personnages féminins qui jalonnent ce théâtre de jeunesse s'enlisent souvent, dans une situation à peu près désespérée, leurs efforts ne servant qu'à mettre en valeur l'amertume de leurs échecs.

La contradiction serait rétrospectivement portée, par ces apories, ces impasses, aux prophéties ultérieurement énoncées dans les lettres à Kappus.

« Leur exhumation me dérange sensiblement », note Rilke au sujet de ses essais, « parce que, en dépit de leur date en cent endroits reconnaissable, ils viennent malgré tout barrer la route aux projets dramatiques que, mûri par l'âge et l'expérience, j'espère encore réaliser »[12].

Comme le poète, en la personne du dramaturge, se cherchait d'abord sans se trouver, les émouvants personnages féminins, héroïnes de ce théâtre « d'enfance », tentent en vain des échappées, des sorties, hors du monde misérable où les confine leur condition de femmes.

Nous retrouvons à travers elles la silhouette fragile d'un Malte, dramaturge « raté », doublure d'un auteur – Rilke – non advenu à lui-même.

Suivre leurs errances, se pencher sur leur sort, c'est déchiffrer, en filigrane, le destin initial d'un poète en proie au doute, candidat à une mue douloureuse.

Si leurs aventures se calquent, d'après Rilke, sur des déconvenues traditionnelles, conventionnelles, artificielles du drame bourgeois, ou les schémas inspirés par le registre naturaliste en vogue, producteur, écrira-t-il dans ses *Cahiers*, de « miettes » insipides[13], elles prennent aussi pour nous la valeur d'un témoignage, en forme de palimpseste : nous entraînent dans les coulisses d'une expérience vitale et créatrice problématique, dont nous ne sommes pas étonnés que Rilke eût préféré rétrospectivement qu'on l'oubliât – comme lui-même eut le souci de s'éloigner de sa mère, et de cultiver autrement, en lui, dans l'urgence, la relique de sa sœur.

Ainsi, à vingt ans, René « donne » *Aux premiers froids*.

Eva y est la fille de la maison, créature issue d'une union malheureuse (comme celle des parents de Rilke : notons que son père, Grinding, est, à l'instar du père de Rilke, « employé des Chemins de fer »). Dans un décor usé, la mère de famille reproche au père un vol qu'il a commis sous son influence, pour les faire vivre; il risque la prison. Seule issue entrevue par la mère : offrir sa fille au commissionnaire Merzen, en échange de son silence et de son aide.

---

12 Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales, op. cit.*, p. 1798.

13 Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, op. cit.*, p. 201 : « A présent, les pièces tombent par grosses miettes à travers la passoire trouée des scènes, et s'amoncellent et sont balayées lorqu'on en a assez. C'est cette même réalité à demi crue qui traîne dans les rues et les maisons ».

Eva se sacrifiera donc pour la « cause » familiale. Quand elle annonce à son « fiancé » qu'elle s'est prostituée, celui-ci l'étrangle, tandis que son père se donne la mort.

Fin mélodramatique s'il en est !

Autre création subséquente du même ordre, *Maintenant et à l'heure de notre mort* met en scène un trio misérable, composé d'une mère mourante et de ses deux filles, Trudi et Hélène, aînée elle aussi chargée de trouver malgré elle la « solution » aux maux de la famille. Elle se donnera, de sa propre initiative, au créancier Lippold, pour éviter l'expropriation qui vaudrait une mort certaine à sa mère.

Celle-ci meurt pourtant, faute de soins, tandis qu'on apprend que le bénéficiaire du sacrifice d'Hélène n'est autre que ... son père.

La maladie, la mort, la misère et pour finir l'inceste : Rilke utilise toutes les ficelles capables de nouer le drame le plus sordide.

« Cette humanité qu'a mûrie la femme dans la douleur et dans l'humiliation verra le jour quand la femme aura fait tomber les chaînes de sa condition sociale », écrit le dramaturge dans ses *Lettres* à Kappus[14].

Ici, dans l'enfance de son art, il met en scène une condition féminine déplorable : des créatures opprimées, sans espoir de secours.

Eva, nouvelle Eve, est « tentée » par une échappée hors de l'enfer du foyer. Elle s'enfuit avec un jeune homme, mais revient, destinée à porter les séquelles de la honte, pour mieux replonger dans l'enfer.

Hélène est la « beauté » convoitée par la canaille masculine, pour son malheur physique et moral.

Ces deux héroïnes aux prénoms symboliques sont victimes de la société, qui abuse de leur jeunesse et de leur dévouement.

Sœurs toutes deux, elles tâchent de sauvegarder une famille menacée – Eva a un frère, Hans, tandis qu'Hélène protège sa sœur Trudi, à laquelle elle sert de mère. Toutes deux violées par des hommes sans scrupules, elles sont promises à une vie gâchée.

Si leur sacrifice est vain, elles appellent la pitié du spectateur, qui, dans une prise de conscience succédant à la fascination « aristotélicienne », pourrait songer à des voies rédemptrices – même si nous en sommes encore là davantage aux constats qu'aux remèdes, même si Rilke a par ailleurs toujours déclaré ne pas vouloir changer malgré lui le destin d'un être.

C'est la période où il s'occupe de la revue *Wegwarten*, destinée aux pauvres, et s'inquiète de l'humaine condition...

La compassion est une clef de sa démarche, ainsi qu'il s'en explique dans la potsface à *Maintenant et à l'heure de notre mort*, publiée en avril 1896 comme deuxième cahier de cette revue dont il est devenu le rédacteur en chef :

> [...] tu lèves les yeux et tu me dis, ami venu du peuple : "Tu n'as pas tenu parole. Dans le premier cahier de *Wegwarten*, tu nous as promis lumière, consolation, et voici que tu nous peins nuit et souffrance..." Je réponds : "Ami venu du peuple, écoute

14 Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète, op. cit.*, p. 82.

> une toute petite histoire : deux âmes solitaires se rencontrent dans l'univers. Une des âmes fait retentir ses plaintes; elle supplie l'étrangère de lui offrir une consolation. Et l'étrangère se penche doucement vers elle et murmure : "Pour moi aussi c'est la nuit..." N'est-ce pas une consolation ?..."[15].

Les peignant, Rilke en particulier dénonce la misère et la violence, rendant hommage aux jeunes femmes qui en sont victimes, par ces « étrangères » que sont ses personnages : même si, pour ce faire, il ne réussit qu'à brasser de presque affligeantes conventions.

Nous retiendrons donc ici surtout, évitant l'examen stylistique au profit des considérations thématiques, le souci, exprimé très tôt, puis constant dans l'œuvre ultérieure, de la destinée féminine, envisagée selon une perspective spéculaire : en miroir de l'itinéraire poétique.

Cette donnée en effet nous semble fondamentale : la préoccupation « altruiste » de l'auteur relève de la mise en abyme : elle implique un narcissisme. Narcissisme non pas tant morbide que cosmogonique ou « orphique », selon une terminologie que nous emprunterions à Jacques le Rider[16], en lui donnant une charge d'espérance.

La condition de la femme intéresse Rilke dans la mesure où elle peut servir de métaphore à la sienne propre, dans la mesure où, de façon à peine détournée, elle concerne sa propre histoire, son destin choisi de nouvel Orphée.

La « naissance » de la femme libre aurait pour corollaire la genèse du poème la célébrant : consécration attendue du poète en devenir.

De multiples résonances de ce phénomène existent dans l'œuvre de Rilke postérieure à 1902 – celle qu'il n'a pas reniée.

Nous en trouvons des indices dans cette production écartée : les drames de jeunesse.

Objet symbolique par excellence, le livre est évoqué, dans les deux pièces que nous examinons, comme un facteur d'évolution morale, spirituelle, et finalement sociale, même si c'est sur un mode presque ironique : comme un facteur efficacement contrapuntique, autant que possiblement dérisoire.

Eva, l'héroïne d'*Aux premiers froids*, a quitté ses parents pour tenter une liaison « extérieure », à la faveur de ses lectures.

Influencée par des textes romanesques, elle a voulu vérifier si la vie pouvait correspondre aux suggestions offertes par les livres, ainsi qu'elle l'expose à son « amoureux » Bauer :

> J'ai grandi entre un père morose et une mère brutale. J'allais à l'école et je lisais en cachette toutes sortes de livres qui excitaient mon imagination. J'avais l'esprit nonchalant et

15 Rainer Maria Rilke, cité par C. David in *Œuvres poétiques et théâtrales, op. cit.*, p. 1801.

16 Voir Jacques le Rider, « Le narcissisme orphique de Rainer Maria Rilke », in revue *Europe*, n°719 : *Rainer Maria Rilke*, mars 1989.

> romanesque, et c'est ainsi, tu le sais, que je fus sensible aux suggestions exaltées d'un garçon : je m'enfuis avec lui, plus pour échapper à ma situation, pour vivre ce que racontaient les livres, que pour suivre une inclination. Le repentir me vint une heure après le départ ! Tout m'apparut au jour, dans une maigre lumière grise, et en guise de romantisme, je découvris la vulgarité, en guise d'amour la bassesse et la canaillerie... Le choc fut rude ![17].

Un bovarysme naïf est pourtant à l'origine d'un premier mouvement de liberté : esquisse dérisoire, au bout du compte funeste, esquisse néanmoins.

Dans *Maintenant et à l'heure de notre mort,* les aventures pathétiques d'Hélène et de sa famille trouvent un contrepoint radical en cette lecture, que la petite Trudi fait à sa mère mourante, d'un conte où il est question d'un prince charmant (alors qu'Hélène va se prostituer à son propre père), d'un avenir meilleur, d'un jardin : « Alors ils arrivèrent dans un grand et beau jardin. Dans ce jardin poussaient de grandes fleurs merveilleuses [...] »[18].

Cruelle double mesure, qui porterait le spectateur à considérer la lecture comme une échappée illusoire, vers une dimension sans rapport aucun avec la vie qu'il mène.

Cette lecture cependant aide la mère à mourir : elle berce sa douleur, l'endort. Hélène demande à sa petite sœur de lire pour couvrir et pour apaiser les gémissements de leur mère, sans doute aussi pour faire taire les siens propres.

Ainsi, le livre est évoqué dans les deux cas comme une chance à portée de main, dont les effets sont discutables mais réels, ce qui nous engage à une réflexion sur la valeur des mots écrits : il s'agirait peut-être de faire en sorte – tâche que sans nul doute Rilke, perdu comme ces jeunes filles, ou plutôt immature comme elles, se propose – que la lecture devienne une source de salut.

Elle constituerait déjà un secours – certes relatif, défaillant (le livre envisagé n'est sans doute pas « le bon ») ; elle serait appelée à se muer en salut : l'ambition serait de rédiger le « bon » livre, médiateur entre le sujet et le réel, support peut-être de réconciliation.

Rilke, rédacteur de *Wegwarten,* est un « jeune poète » secourable, appelé (*Les Cahiers de Malte* attesteront cette « vocation »)[19] à devenir un grand poète, un auteur

---

17 Rainer Maria Rilke, *Aux premiers froids*, trad. Rémy Colombat, in *Œuvres poétiques et théâtrales*, *op. cit*, p. 1249.

18 *Maintenant et à l'heure de notre mort*, *Ibid.*, p. 1270.

19 Voir par exemple Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, *op. cit.*, p. 27-29 : « Est-il possible [...] qu'on ait encore rien vu, reconnu et dit de vivant ? [...] Est-il possible que [...] l'on soit resté à la surface de la vie ? [...] Est-il possible que toute l'histoire de l'univers ait été mal comprise ? Est-il possible que l'image du passé soit fausse ? [...] Est-il possible que nous croyions devoir rattraper ce qui est arrivé avant que nous soyons nés ? [...] Est-il possible que tous ces gens connaissent parfaitement un passé qui n'a jamais existé ? [...] Est-il possible que l'on ne sache rien des jeunes filles qui vivent cependant ? [...] Est-il possible qu'il y ait des gens qui disent Dieu et pensent que ce soit là un être qui leur est commun ? [...] Oui, c'est possible. Mais si tout cela est possible [...] alors il faudrait que quelque chose arrivât : Le premier venu, celui qui a eu cette pensée

« définitif » – de même que, si les êtres gardent le souci de « mûrir » leur destin, « la femme sera ».

A la croisée des chemins, *La Vie quotidienne*, ébauchée en 1900, représentée en 1901, publiée en 1902 (date-charnière), vaudrait comme une pièce intermédiaire, gage de maturité – en tout cas, selon Claude David, comme le drame « le meilleur assurément que Rilke ait écrit »[20].

Il pourrait nous apparaître comme une synthèse de ses premières tentatives, cette fois orientée vers une issue.

Le héros en est un jeune homme, un peintre (la figure de l'artiste est clairement convoquée), mais, ainsi que le fait remarquer C. David, c'est au personnage féminin de Mascha que revient l'« importante fonction » « d'apporter la conclusion du petit drame »[21].

Le peintre Georg s'oublie dans des mondanités – thématique proustienne d'époque, angoisse rilkéenne alimentée par l'attitude de la mère : Sophie, poétesse de salon à laquelle le fils craint tant de ressembler.

Il pourrait se perdre de vue, s'il n'était heureusement entouré de deux femmes figurant ses divinités protectrices : sa sœur prénommée... Sophie (retournement de la référence redoutée en talisman poétique), toute de dévouement et de douceur, qui le décharge en particulier des soins dûs à leur mère malade, et donc ménage sa liberté, et son modèle Mascha – diminutif slave de Marie – qui par sa présence l'incite à demeurer en son atelier.

Marie ou la mère du Messie (on sait combien Rilke aime user d'une terminologie biblique, remplaçant les connotations religieuses par les suggestions de la poésie), Mascha ou la jeune fille russe, qui pourrait également faire signe vers la Muse nouvellement rencontrée et aimée : la fameuse Lou Andreas-Salomé, d'origine slave, avec laquelle Rilke venait de faire deux enthousiasmants voyages en Russie.

De même que Rilke avait implicitement rendu hommage à Lou, en rédigeant sa première version de *La Princesse blanche* (publiée en 1899), poème dramatique d'allure symboliste influencé par ses lectures de Maeterlinck[22], de même ici, renouant avec une facture d'allure plus « naturaliste » – réaliste du moins –, il évoquerait encore en filigrane celle par la grâce de qui, arraché à sa détresse psychique, au *fatum* maternel, il serait rendu à une condition de poète, exigeante et libre.

Mascha encourage Georg : il finit par s'apercevoir que c'est avec elle, par elle, qu'il peut aimer et créer, qu'elle seule « est réelle », compliment qu'il avait lui-même adressé en guise de remerciement éperdu à Lou Andreas-Salomé[23].

---

inquiétante, doit commencer à faire quelque chose de ce qui a été négligé ; si quelconque, si peu désigné, *puisqu'il n'y en a pas d'autre*. Ce Brigge, cet étranger, ce jeune homme insignifiant devra s'asseoir, et [...] devra écrire, écrire jour et nuit. Oui, il devra écrire, c'est ainsi que cela finira ».

20 Voir Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales, op. cit.*, p. 1802.

21 *Ibid*, p. 1801.

22 Voir Marie-Françoise Hamard, « *La Princesse blanche* de Rainer Maria Rilke, une Figure libre de la Poésie », in *Hasard, Destin et Providence au théâtre, Théâtres du Monde*, Cahier n°15, 2005.

23 Voir Lou Andreas-Salomé, *Ma Vie*, *op. cit.*, p. 140 : « J'aurais pu te dire mot pour mot ce que tu m'as dit en m'avouant ton amour : « Toi seule es réelle ».

Hélène (encore ce prénom chargé de sens), femme naguère aimée de Georg, revient pour lui indiquer les voies conciliées de l'art et de la vie – paradigme faustien qui nous ramène aussi à Goethe, ambigu modèle de Rilke, à l'héroïne mythologique de son *Faust II*[24].

Après avoir reconnu et mesuré les vertus fécondantes de leur union sans enfant (sans descendance autre que la Beauté), c'est finalement Mascha qu'elle désigne implicitement comme la compagne future, relais et gardienne de l'inspiration, susceptible de guider l'amant sur une route neuve et sûre.

Mascha est cette présence discrète et indispensable, qui ouvre la pièce en pénétrant dans l'atelier de Georg, pour faire l'éloge de la lecture, et emprunter ses livres à ce peintre trop oisif encore, qui, à ses heures pensives, se nourrit de poésie.

Ainsi, le « premier théâtre » de Rilke, celui qu'il a voué au panier, pour ne retenir que *La Princesse blanche*, que la postérité classera rétrospectivement plutôt d'ailleurs dans ses œuvres lyriques que dans son répertoire dramatique, est blasonnée de motifs nécessaires à l'épanouissement de l'univers « posthume » que nous connaissons. Ces motifs récurrents (les métamorphoses du Féminin) sont les symptômes d'un Imaginaire qui se renouvelle sur des bases identiques – obsessionnelles pour certaines, nous avons tenté de le montrer.

De souvenir accablant, la figure de la sœur, par excellence, devient Muse, scellant le destin littéraire – dramatique ici en l'occurrence d'abord, passage de formation sans doute obligatoire – des personnages féminins créés par Rilke : René devenu Rainer[25].

Catharsis et création de soi, l'Ecriture devient chance d'un nouveau baptême : « les démons de la haine sont conjurés. Conjurés par la littérature, qui signifie pour Rilke compensation et catharsis », note Claude David[26].

Malgré la persistance évidente d'« une profonde et féconde névrose, dont sa vie entière va souffrir et son œuvre procéder »[27], l'Ecriture permet une vie, la vie où les femmes considérées et aimées valent pour autant de miroirs de la personnalité artiste, et deviennent, à ce titre, des sœurs.

A Ellen Key, amie féministe suédoise qui, comme Lou sur l'« Etre » du féminin, attirera son attention sur la condition féminine, il confiera : « Je vous ai d'ailleurs écrit

24 On se souvient que l'union de Faust et d'Hélène, dans le *Faust II*, donne naissance à Euphorion, enfant parfait mais fragile, alliant l'Intelligence de son père à la Beauté de sa Mère – qui n'aura qu'une existence brève – rapidement « brisée ».

25 Voir Philippe Jaccottet, *Rilke*, éd. du Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », p. 23 : « René Rilke, c'est Rilke avant Rilke, non pas un génie précoce, mais un jeune homme sensible qui écrit par don naturel et pour s'opposer à ce qui l'a blessé : la médiocrité du milieu, la raideur de son père, la frivolité et la bigoterie de sa mère, la brutalité de l'Ecole militaire ; et puis aussi toute la détresse humaine, devinée de loin [...]. C'est un être meurtri, en effet mal préparé à la vie ; mais il dispose de cette arme qu'il a opposée dans son tout premier texte (une rédaction scolaire probablement) à l'épée : la plume, *revanche du faible*. ».

26 Voir Rainer Maria Rilke, *Œuvres poétiques et théâtrales, op. cit., Préface*, p. XIV.

27 *Ibid.*, loc. cit.

comme je l'aurais fait à une telle mère (« qui soit grandeur, bonté, quiétude, charité »), ou à une sœur aînée qui en sait plus que moi sur la vie et les humains »[28].

Liées à des combats qui engagent l'avenir de l'humanité, les femmes admirées, aimées, sont liées souvent de fait aussi au combat artistique – essentiel après le constat nietzschéen de « la mort de Dieu », transcendance à réinventer.

Humaine gageure. Au peintre Paula Becker, rencontrée dans la communauté d'artistes de Worpswede, morte en couches, Rilke dédie un *Requiem*. A Clara Westhoff, sculpteur élève de son futur Maître Rodin, qu'il épouse, il écrit – comme à Lou – des lettres littéralement transposées dans son œuvre : les *Cahiers de Malte* reprennent, intacts, des passages de la correspondance du poète avec sa femme et son amie.

Avec Magda von Hattingberg, rebaptisée par lui Benvenuta, pianiste qui l'invite à partager son univers artistique, figure initiatique qui lui laisse entrevoir la possibilité d'une écriture autre, renouvelée par une inclusion consentie de la musique (cet art dont Malte enfant sans Abelone « se méfie »), il correspond, selon une adresse sororale récurrente :

> Ah, ma sœur, précieuse, es-tu là, est-ce possible, est-ce Dieu qui t'a envoyée dans ces années de disette pour que j'y survive ? Suis-je en droit de sentir le monde, de respirer son air, certain qu'il te contient, mon amie, comme je sais que Dieu est contenu en lui, celui que je connais, celui dont j'ai fait l'expérience sans limites dans la félicité de mon travail, comme toi dans ta musique[29].

Adresse qui serait un « envoi », au sens médiéval du mot : témoignage de reconnaissance finale, hommage poétique de l'homme lige – et non seule convention rhétorique.

C'est l'écrivain Lou Andreas-Salomé qui sans doute autorise cette lignée poétique: la « principessa bianca », dédicataire secrète de *La Princesse Blanche*, autre figure de la sœur (celle de Monna Lara dans la pièce, celle de Rainer selon une filiation rêvée). Sœur aimée sans crime d'inceste, amante et vierge (immaculée comme une page à écrire : princesse « blanche »), elle est le fil d'or reliant les femmes artistes qui ont compté pour Rilke : figures de sa vie, emblèmes de sa création. Il lui parle d'elles dans ses lettres, de même qu'elles traversent ses œuvres ; il place sous son regard ses amours, lui confie une autorité tutélaire.

En le rebaptisant, elle a garanti un avenir à celui qui redoutait de n'en avoir plus : elle a rendu possible l'amour, et l'art qui l'exprime. Figure maternelle, diraient les psychanalystes traditionnels, figure sororale, dira la dissidente freudienne Lou.

Héroïne du seul théâtre avoué par celui qui fut son disciple, elle filera elle-même la métaphore – dans son témoignage *Ma vie,* écrit après la disparition de Rainer :

---

28 Cité par P. Jaccottet in *Rilke, op. cit.*, p. 19.

29 Voir Rainer Maria Rilke, *Lettres à une musicienne*, trad. Pierre Deshusses, éd. Maren Sell/ Calmann-Lévy, 2000, lettre du 8 février 1914, p. 50.

> Ce n'étaient pas deux moitiés qui se cherchaient en nous : notre unité surprise se reconnaissait, tremblante, dans une unité insondable. Ainsi, nous étions frère et sœur – mais comme dans un passé lointain, avant que l'inceste devînt sacrilège[30].

Nous laisserons ces mots de la « fin » à celle qui sut diriger vers un réveil le cauchemar de la pierre tombale. Ces mots de Lou à Rainer, de la sœur d'élection, de la Muse à son Poète, interviennent comme un testament – rétrospectif et coïncident témoignage – au moment enfin possible de l'« appropriation passionnée » : après l'illusoire séparation terrestre, quand le souvenir délivre l'être *absolument*, et qu'alors « la bouleversante différence entre survivre et mourir dev[ient] mineure » : par-delà le tombeau[31].

Marie-Françoise HAMARD
Université de Paris III - Sorbonne nouvelle.

30 Lou Andreas-Salomé, *Ma Vie, op. cit.*, p. 140.

31 Voir Lou Andreas-Salomé, *Rainer Maria Rilke, op. cit., Préface*, p. 11 : « Un deuil [...] consiste [...] en une fréquentation ininterrompue du disparu, comme si ce dernier devenait plus proche [...] Cette nouvelle connaissance prend la forme d'une expérience spontanément partagée [...]. Cette appropriation passionnée, cette découverte pour la première fois possible, nulle diversion, nulle autre impression de notre vie ne peut la détourner de son cours, il suffit d'écouter le message qui nous parvient de ces lèvres muettes : "Ecoute ce vent qui souffle ! la nouvelle ininterrompue qui se forme dans le silence". [...] C'est ce qui m'est arrivé durant cet hiver 1926-1927 que Rainer Maria Rilke, dans une lettre écrite de son lit de mort, appelait "un mauvais vent qui souffle". Alors la bouleversante différence entre survivre et mourir devint mineure ».

LES HÉROÏNES DE PUCCINI : VICTIMES EXPIATRICES OU DESPOTES IMPLACABLES ?

L'opéra italien du XIXème siècle fait, on le sait, la part belle, la part du lion, aux femmes, aux héroïnes incarnées par l'immortelle diva, lionne des planches et des salons. Dès les premières décennies de ce siècle, second âge d'or du bel canto, les sublimes « dive » succèdent en effet aux ineffables et énigmatiques castrats, chanteurs du siècle des Lumières, et, plus humaines, plus séductrices encore, règnent sans partage sur les scènes lyriques européennes et américaines, imposant tout, exigeant tout : un rôle taillé exactement sur mesure, des ornements et un style de chant à leur convenance, (souvent il est vrai inimitable et original) charriant une cohorte d'admirateurs, de femmes de chambre, leurs costumes et bijoux de scène, imposant parfois leurs amants ou époux dans tel rôle secondaire ou à la baguette de direction. Les ouvrages lyriques de cette époque, chefs-d'œuvre ou non, portent à 80%, en guise de titre le nom du personnage incarné par la diva : rôle-titre, prééminence absolue quant à la qualité, à la longueur de la partition, prééminence dramaturgique bien évidemment.[1]

I. La production tragique de Rossini, Bellini, Donizetti et Verdi

Or, si nous examinons attentivement la production tragique (*l'opera seria*) de ces années-là (1820-1870), soit les *opere serie* de Rossini, Bellini, Donizetti et de Verdi jusqu'à *Aïda* (1871), nous constatons plusieurs traits esthétiques concordants et révélateurs du romantisme musical italien (et même du post-romantisme lyrique italien).

- Toutes ces héroïnes sont des victimes, des vaincues impitoyablement brisées par les « devoirs », les préjugés sociaux, familiaux, aristocratiques, bourgeois ou plus rarement plébéiens. Brisées par un « devoir » imposé par la politique, la religion, la famille, l'intérêt d'un clan, d'un parti. Leurs amours sont systématiquement contrariées, leurs aspirations étouffées.

Elles périssent généralement de mort violente, meurtre, échafaud, ou suicidées, quand elles ne sombrent pas dans la folie qui apparaît alors comme l'ultime refuge de leur pauvre liberté (l'exemple le plus éclatant en est bien sûr, parmi tant d'autres, la fameuse scène de folie de *Lucia di Lammermoor.)*

Il faut faire une exception toutefois pour les opéras patriotiques de Verdi écrits entre 1843 *(Nabucco)* et 1849 (La *Battaglia di Legnano).* La passion politique passe au premier plan, l'histoire d'amour au second. Le héros en est en général un baryton, entouré d'amis ou d'ennemis, basses ou barytons. Le ténor amoureux est réduit à la portion congrue. L'héroïne tire mieux son épingle du jeu : l'Abigaïl de *Nabucco* est par exemple une « forte femme » héroïque et vaincue, dont la tessiture effarante reflète toute la vaillance.

1 Font exception à ce schéma : les opéras patriotiques de Verdi et les opéras-bouffes.

Voici une brève et non exhaustive liste de quelques héroïnes, victimes désignées et expiatoires (mais de quoi ? là est toute la question) dont les malheurs, la mort et la folie tiennent encore en haleine pendant deux heures et demie le spectateur d'aujourd'hui, tant était grand l'art des tragédiennes lyriques[2] qui les ont inspirées, et le génie dramatique et musical de quelques-uns de leurs musiciens :

Gaetano Donizetti :

- *Lucia di Lammermoor* (dont la « scène de folie », sommet de l'histoire de l'opéra, suffirait à illustrer notre propos, véritable délire vocal et dramatique où tout est excès), *Parisina d'Este, Maria Stuarda, Anna Bolena, La Favorita.*

Vincenzo Bellini :

- *La Norma,* héroïne au caractère bien trempé mais vaincue ; archétype de l'opéra romantique italien.
- Elvira *(in I Puritani,* autre scène de folie très réussie)
- *La Straniera*
- *Beatrice* di *Tenda*
- *I Montecchi ed i Capuletti : dans* cette version bellinienne de Roméo et Juliette, deux femmes se partagent la scène : Roméo est chanté par un second soprano en travesti.

Giuseppe Verdi :

- *Luisa Miller* (héroïne plébéienne) tiré de *Intrigue* et *Amour* de Schiller. Rôle écrasant beaucoup plus difficile techniquement que celui de *La Traviata* ; belle et touchante figure de jeune fille écrasée par son entourage uniquement masculin et odieusement imbu de ses préjugés misogynes.
- Gilda, héroïne de *Rigoletto*, paie de sa vie son amour inconsidéré et la rivalité entre son père, le bouffon, et le Duc.
- *La Traviata* : l'histoire de la rédemption par l'amour (mais au prix de son dernier bonheur et de sa vie) de la courtisane, de la « dévoyée », n'est plus à rappeler.
- Leonora du *Trouvère*, véritable victime d'une guerre civile, d'une guerre de clan, d'une rivalité masculine[3], d'une vengeance privée, ce qui fait beaucoup pour une seule jeune fille noble.
- Aïda, fille du Roi d'Ethiopie vaincu, esclave du Pharaon, rivale de la princesse royale, victime de cette situation, de la guerre, des ambitions paternelles et du sens de l'honneur patriotique de son amant.

---

2 Giuditta Pasta, Maria Malibran, Pauline Viardot, les soeurs Grisi, la Cruvelli, Teresa Stolz, la Tetrazzini, Nellie Melba, Adelina Patti, Rosa Raisa, Amelita Galli-Curci, la Ponselle, la Calvè et tant d'autres.

3 Voir notre article in *Théâtres du Monde* n° 8 et notre ouvrage : *Verdi drammaturgo*, Atman, Coggiola, 2000.

On pourrait ajouter encore le personnage de Desdémone, splendide créature du grand Will, si bien acclimatée sur les scènes lyriques par Boito et Verdi, seul et bien pâle rayon de soleil dans un drame si noir, « malheureuse créature née sous une mauvaise étoile. »

Par ailleurs, si nous nous éloignons un très bref instant du domaine lyrique italien pour jeter un coup d'œil du côté de Wagner, nous avons non pas la surprise – car la chose est trop connue – mais l'occasion de constater qu'il en va exactement de même chez le maître de Bayreuth. Les héroïnes wagnériennes ont pour fonction essentielle, après avoir vécu avec passion, avec force, et de toute leur âme vaillante pour leurs idéaux, celle de mourir pour expier et racheter la faute d'un homme, de l'homme qu'elles aiment : ce sont très exactement des victimes expiatrices[4] : images christiques féminines.

Mais, pour revenir aux héroïnes italiennes citées plus haut, nous pouvons remarquer encore ceci :

- toutes ces jeunes filles ou ces jeunes femmes si touchantes sont isolées dans une société masculine, un univers d'homme dominé par les valeurs « viriles », voire militaires.

- si l'on observe de près la psychologie de ces héroïnes on s'apercevra que :

1) nombre d'entre elles, fragiles, délicates et ingénues sont des victimes nées. La musique, « leur » musique, nous le fait aussitôt entendre. (Lucia)

2) quelques-unes d'entre elles (Norma) ont en revanche un caractère ferme, énergique, même si en définitive elles seront vaincues.

La femme despotique et monstrueuse de cruauté, de volonté de domination n'apparaît guère encore à cette époque, à quelques exceptions près, comme la Lady Macbeth de Verdi. Mais Lady Macbeth comme son époux, connaît aussi un sort tragique, pimenté encore par la folie. Juste châtiment.

---

4 Voir Gregor-Dellin : *Richard Wagner*, Fayard, 1984.

Voici brièvement la liste des victimes expiatrices wagnériennes : – Senta (*Le Vaisseau fantôme)* rachète la faute et met fin, par sa mort volontaire, par amour pour lui, au terrible et incessant châtiment d'errance auquel est condamné le Hollandais.

- Dans *Tannhäuser,* deux femmes se partagent le cœur du malheureux chevalier : la démone Vénus dont il a jadis, péché impardonnable, partagé la couche ; la pure Elizabeth qu'il aime et dont il est aimé mais qui ne saurait épouser un si grand pécheur. Par sa mort chrétienne, et sa prière, Elizabeth pourra seule racheter cette faute et faire que le chevalier meure enfin pardonné.

- Elsa expiera sa propre faute : avoir interrogé Lohengrin pour connaître son nom et son origine.

- Ysolde, comme Tristan, est une victime-née, vouée à la mort dès le début de l'ouvrage.

- *L'Anneau* offre encore deux victimes expiatrices : Sieglinde et la Walkyrie, Brünnehilde, à qui il appartient de sauver le monde par son holocauste final.

- Dans *Parsifal,* Wagner ne nous donne pas la clef de son évolution ultime en la matière : Kundry est un personnage double, humble servante des Chevaliers / ou possédée par le sorcier Klingsor dont elle sert les entreprises. Sauvée et baptisée *in extremis* par Parsifal, nous ne sommes pas informés de ce qui lui arrive ensuite. Le livret se tait sur son destin. De tout le 3ème acte elle ne dit que "ja!" pour accepter le baptême. Son sort n'intéresse plus Wagner.

L'héroïne-victime ne laisse donc absolument pas entrevoir ce qui pourrait être l'ébauche d'une héroïne plus équilibrée, une femme qui marcherait aux côtés des héros masculins, égale ou quasi égale de l'homme. Etait-ce alors une chose impensable ? Impossible à concevoir, à réaliser ? Une femme qui ne serait ni le bourreau des hommes, ni leur victime ? Même la Jeanne d'Arc de Verdi (son librettiste, Temistocle Solera suivant de près Schiller) est désignée dès le début comme héroïne, victime expiatrice au service de l'idéal de liberté pour la Patrie.

Mieux : n'aurait-on pu concevoir dès cette époque une héroïne (ou des héroïnes) qui sauraient éduquer, réformer, raisonner leurs maris et fiancés, comme le faisaient dès le XVIII[ème] siècle les héroïnes, plus humaines, de l'*opera buffa* ? Verdi réalisera, à la fin de sa carrière, ce miracle d'équilibre qu'est *Falstaff*, (où l'on voit les commères remettre de l'ordre et de la raison dans la société, dans le cœur et l'esprit embrumés du héros et aussi dans les excès et prétentions de leurs époux) ; mais *Falstaff* est un *opera buffa*, tiré par Boito de l'une des meilleures comédies de Shakespeare.

On pourrait dire bien sûr que c'est là le lot commun des héros et héroïnes tragiques. Les hommes meurent aussi, bien sûr, se suicident. Mais ils meurent souvent glorieusement, pour une cause, juste (ou mauvaise parfois). Ils sombrent rarement dans cette forme de folie-refuge (sauf Nabucodonosor et Macbeth) ; bien ou mal, ils parviennent, à un moment ou à un autre, à affirmer leur pouvoir, leur volonté, leur dignité. Le problème est, certes, social et politique. Créature inférieure de par la loi, l'usage social, la femme, sur scène, retrouve cette sujétion, exagérée, décuplée par les exigences du rôle tragique, du grossissement imposé par la scène lyrique. Mais le plus curieux, le plus paradoxal est qu'en même temps cette héroïne soit « le » grand personnage principal, le rôle-titre, l'Héroïne de l'ouvrage par excellence. Que la diva règne sans partage, que l'on vienne au théâtre avant tout pour la voir, et l'entendre. Comme si la femme, dans cet emploi, trouvait là une sorte de surcompensation artistique, symbolique, pour être ensuite, symboliquement « punie » de cette audace dans l'âpre destinée rencontrée par son héroïne.

On pourrait s'interroger aussi sur la personnalité sociale et psychologique des créateurs, musiciens et librettistes. Quel rôle a pu jouer en la matière la conception qu'ils pouvaient eux-mêmes avoir, alors, des rapports entre hommes et femmes, surtout dans le domaine de l'amour, partagé ou non, domaine qui, avec la politique, est le grand ressort dramatique des ouvrages lyriques de cette époque ? Une étude approndie reste à faire à cet égard en ce qui concerne Rossini, Bellini et Donizetti. Les idées et positions de Verdi sur ce sujet sont en revanche assez connues[5].

II. L'itinéraire créateur de Giacomo Puccini

Mais le « cas Puccini » est, en l'occurence, en ce qui concerne les rapports entre le créateur (homme) et ses héroïnes, tout à fait exemplaire.

Dans son itinéraire créateur long et complexe, Giacomo Puccini (1858-1924) ne s'intéresse qu'aux femmes, ne met en scène que des héroïnes féminines ou presque, rôles d'une étonnante intensité, d'une justesse psychologique présentée avec une minutie, une

5 Voir les biographies de Carlo Gatti et Jacques Bourgeois.

précision musicale et dramaturgique jamais atteinte sur les scènes lyriques. Presque tous ses opéras portent en titre le nom (le rôle-titre) de son héroïne, ce qui n'est pas un archaïsme mais correspond à une réalité dramatique essentielle.[6]

Fasciné par les femmes-victimes, « les petites femmes qui ne savent qu'aimer et souffrir » disait-il, (Manon, Mimi, Butterfly), il fut aussi capable de peindre des héroïnes fortes et volontaires (Tosca, Minnie) et même de mettre en scène deux « monstres » assoiffées de domination, de puissance égoïste (la zia Principessa), et même de sang, de despotisme sanglant (la princesse Turandot).

Mieux encore, il fut presque toute sa vie à la recherche de l'héroïne « normale », équilibrée, comprenant que la clef de l'énigme résidait dans l'étude approfondie du sentiment amoureux. Dans les conditions de l'appréhension, de la conception, de ce sentiment et dans la manière de le vivre. Enigme fut sa vie amoureuse, énigme le cœur de ses héroïnes, énigme les raisons du non achèvement de son opéra-testament *Turandot,* opéra où l'héroïne pose trois énigmes à ses prétendants, les mettant à mort s'ils ne les élucident pas.

Mieux encore (et hélas) la maladie, la mort, une certaine forme d'inhibition peut-être, empêchèrent tragiquement le maître de mener à bien l'écriture des pages ultimes de son dernier chef-d'œuvre, donc ne nous livrer le dernier état de sa pensée. Sa vie privée enfin, ses rapports complexes avec les femmes peuvent peut-être nous livrer quelques lumières sur les rapports du créateur avec sa création et ses créatures.[7]

La musique de Puccini, ses hardiesses harmoniques, son génie d'orchestrateur, son sens inné du théâtre, la minutie scrupuleuse de son travail, sa subtilité psychologique, pour ne rien dire de son don mélodique, bien qu'acclamés sur tous les continents par tous les publics, furent longtemps méprisés bien injustement par les aristarques de tout poil, en France surtout. Ce qui est bien dommage si l'on songe à l'éclairage tout à fait neuf qu'il sut apporter dans le monde de l'opéra. En effet, ce grand amoureux des femmes, cet homme tendre, fut très attentif aux malheurs des humbles, aux problèmes sociaux, comme nous le verrons, aux problèmes politiques même, comprenant enfin que l'on ne saurait impunément dissocier vie amoureuse, problèmes de cœur et problèmes sociaux ou politiques, vie intérieure et vie sociale.

Si nous laissons de côté deux petits opéras de jeunesse du maître *(Le Willi* et *Edgar),* nous trouvons chez les héroïnes pucciniennes, deux types de femmes :

1) Les héroïnes victimes (les petites femmes qui ne savent qu'aimer et souffrir). Ce sont :

- Manon Lescaut (rôle titre).[8]
- Mimi, dans l'opéra *La Bohème.*[9]
- Cio-cio-san, héroïne de *Madame Butterfly*[10]

---

6 Exceptions : *La Bohème,* ouvrage présentant un groupe de héros et leur destin collectif. *Il Tabarro (La Houppelande)* 1er volet du *Triptyque, Gianni Schicchi,* 3ème volet du *Trittico.*

7 Voir : Marcel Marnat : *Giacomo Puccini,* Fayard, 2005. Et André Gauthier : *Puccini,* Seuil, 1961.

8 Création : Turin, 1893, grand succès.

9 Création : Turin, 1896, triomphe sous la direction, de Toscanini.

10 1ère version : création Scala-Milan, 17.02.1904 : échec cuisant.
2ème version : Brescia, 25.05.1904 : succès (Direction Toscanini)

- Suor Angelica (rôle-titre du second des trois opéras du *Triptyque*)[11]
- L'esclave Liù, second rôle de soprano dans l'opéra *Turandot*[12].

2) Les héroïnes à fort caractère. Ce sont :

- Floria Tosca[13] (rôle-titre). Héroïne vaincue malgré sa volonté énergique.
- Minnie, héroïne de *La Fanciulla del West*[14] (rôle-titre). A noter que ce drame lyrique finit bien : *happy end* qui permet à cette héroïne d'épouser, grâce à sa volonté, l'homme qu'elle aime. Il s'agirait là, en somme, d'un rare exemple d'héroïne au caractère et au destin « équilibrés ».

3) Les monstres :

- La Zia Principessa (la tante princesse), pas autrement nommée, second personnage féminin de l'opéra *Suor Angelica*, monstre de vanité, d'égoïsme et de cruauté.)
- La princesse Turandot, fille de l'Empereur de Chine, qui aurait dû, grâce au sacrifice de Liù et à la révélation de l'amour, en la personne du Prince Calaf, évoluer psychologiquement jusqu'à devenir une « femme normale », amoureuse. L'épouse du Prince. C'est cette fin, clef de l'énigme de toute une vie de créateur, que Puccini, mourant, n'a pu terminer.

Reste un personnage à part, Magda, l'héroïne de *La Rondine*[15], (l'Hirondelle), demi-mondaine toujours à la recherche de riches protecteurs et d'amants de cœur. Comme dans la comédie lyrique de Leoncavallo, Zaza, cette héroïne puccinienne renonce à l'amour d'un jeune homme pour ne pas ruiner un ménage, une vie peut-être. En ce sens elle pourrait représenter une figure agréable, sensée, de femme « normale » parmi les créatures de Puccini. Mais il ne s'agit là bien sûr que d'une agréable comédie qui n'a nullement la prétention de sonder les ténèbres du cœur humain, fût-ce pour y découvrir des étoiles.

I) Les victimes

Ce sont là les héroïnes pucciniennes qui, dès la première partie de la carrière du compositeur, séduisirent le plus le public. A tel point qu'on vit presque tout de suite en Puccini « le » compositeur spécialiste de ce genre de petite femme touchante, fragile et sans grande moralité mais au cœur tendre. Et, bien à tort, on eut tendance à croire que le compositeur lucquois bornait là ses talents.

Manon Lescaut (1893) est le premier grand succès de Puccini, sa première œuvre réussie. Séduit par le personnage, il envisage d'écrire cet opéra, sachant fort bien que Massenet avait déjà commis une Manon, ignorée, il est vrai, du public italien. Le plan dramatique de l'opéra de Puccini est en fait totalement différent et le personnage de Des Grieux s'y trouve beaucoup plus étoffé que dans celui de Massenet. Ce qui est plus

11 Création du Trittico : New York, 1918 ; succès. Il s'agit de trois opéras en un acte, fort différents : un drame réaliste noir, *Il Tabarro* ; un drame élégiaque entièrement féminin, *Suor Angelica,* et un *opera buffa, Gianni Schicchi.*

12 Création posthume à la Scala, deux ans après la mort du maître, sous la direction de Toscanini. Le dernier acte fut achevé, tant bien que mal, par Franco Alfano.

13 Création, Rome 1900, succès.

14 Création, New York, 1910, succès.

15 Opéra de Monte-Carlo, 1917, succès d'estime.

conforme au récit de l'Abbé Prévost.[16] Le personnage de Manon lui-même est parfaitement dessiné dans son inachèvement psychologique même. N'oublions pas que Manon est censée avoir 15 ou 16 ans, et Des Grieux 18 ou 19 ans au plus[17]. Puccini, fidèle à son auteur, peint fort bien cette indécision et cette passion de la prime jeunesse, associée, pour le malheur des héros, à une désinvolture et à une ignorance des choses du monde confondante. Manon est une très jeune fille, victime d'abord d'elle-même certes, de son rang social inférieur, de ses désirs et surtout de la société corrompue qui l'entoure. Ses parents ont décidé de la faire entrer au couvent contre son gré. Dès son arrivée, la célèbre arrivée du coche sur le Cours La Reine, Manon suit sans hésiter le premier venu, Des Grieux, qui n'est pas un méchant homme. La musique de Puccini décrit parfaitement cet enthousiasme juvénile et cet appétit de plaisir qui caractérise l'héroïne et qui causera sa perte. C'est l'enlèvement au nez du barbon Géronte, chapitré par Lescaut. Lescaut : autre mauvais génie de Manon, dont il fait en définitive sa chose, sa marchandise, vendue au vieil aristocrate libidineux ; lui aussi, indirectement, est la cause des malheurs de l'héroïne. Le monde entier semble donc ligué pour détruire cette petite jeune fille totalement ignorante et cela dix minutes après son arrivée à Paris ! Même des Grieux, par sa légèreté, sa bêtise, est en définitive un « ennemi objectif » de Manon, et sera aussi l'une des causes de sa perte. Le deuxième acte (dans la demeure du riche « protecteur »), est très révélateur. On y voit Manon décrite dans toute son inconscience, sa versatilité, sa futilité. D'abord ravie du luxe dont elle est entourée (bijoux, dentelles : air « *In queste morbide trine* »), elle regrette ensuite amèrement la beauté et l'ardeur de son jeune amant délaissé parce que trop pauvre pour l'entretenir. Survient celui-ci : elle décide aussitôt de tout quitter pour lui. Rassemblant ses bijoux, avant de partir, elle prévoit déjà l'ère de disette qui s'ouvre devant elle, et regrette à nouveau, « par avance » en quelque sorte, son luxe présent. La musique éclaire ses volte-face avec une ductilité sans pareille, sur fond de madrigaux et menuets galants volontairement datés et graciles[18]. Le troisième acte, le plus dramatique et le plus beau musicalement, se place en revanche du point de vue de Des Grieux.[19] Le quatrième et dernier nous conduit au désert américain où Manon meurt, pleurant avec nous une vie qu'elle n'aura même pas vécue, malgré une ardeur et un appétit de vivre, un amour juvénile de la vie qui est propre à un très grand nombre d'héroïnes et de héros pucciniens.[20] Car Puccini est bien en effet le compositeur de la jeunesse et le chantre de la joie de vivre même lorsqu'elle n'est qu'aspiration, désir, espérance ou regret.

16 Le récit de l'Abbé Prévost s'intitule : *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut, in : Mémoires et aventures d'un homme de qualité.*

17 Le propos de l'Abbé Prévost est de condamner et de prévenir « les errements de la jeunesse ».

18 Puccini descendait d'une très longue lignée de musiciens de la cour de Lucques et ne dédaignait pas de pasticher parfois les musiques anciennes.

19 Tentative infructueuse pour faire évader Manon ; embarquement pour l'Amérique ; grand air de Des Grieux qui demande à embarquer : toutes scènes que l'on ne trouve ni chez l'Abbé Prévost ni chez Massenet.

20 Pensons aux couples jeunes et passionnés formés par : Mimi/Rodolphe, Tosca/Mario, à la joie de vivre et d'aimer exprimée par Cio-cio-san et Minnie ou Calaf. Sur la question de savoir si la vie vaut d'être vécue même dans la misère, voir le dialogue du début de *Il Tabarro*, où l'on entend différents points de vue.

La Bohème (1896) est l'un des rares ouvrages du maître à ne pas porter en titre un nom d'héroïne. C'est un titre collectif, pour un opéra qui nous présente un groupe d'amis, les fameux « bohèmes » parisiens des années 1840, et leurs compagnes, les non moins célèbres cousettes ou grisettes, qui partagent leur vie, leur misère et leurs espoirs. Nous trouvons donc le « poète » Rodolphe et sa compagne Lucie, dite Mimi, brodeuse ; le peintre Marcel et son amie Musette (qui, elle, est une vraie grisette) ; le musicien Schaunard et le philosophe Colline.

On peut voir déjà, dans ce quatuor de bohèmes, ces artistes qui meurent de faim (Mimi mourra bel et bien de faim, de froid, de misère et de maladie) une dénonciation évidente de cette société parisienne sous Louis-Philippe qui laisse ses jeunes artistes dans la misère, adulant un instant peut-être l'un d'entre eux vite délaissé quand il a cessé de plaire. C'est là une réalité que Puccini avait connue lui-même, durant ses années d'étude à Milan[21]. Nous avons là la première « peinture de société » engagée chez Puccini. C'est la misère, et sa conséquence, la maladie, qui obligera Mimi à quitter, sur le conseil de Musette, son grand amour Rodolphe, pour accepter un « protecteur » qui pourra lui permettre de se soigner, de guérir peut-être, de vivre dans une chambre chauffée et de manger à sa faim. Au moment de sa mort, n'ayant plus rien à perdre, elle regagne le logis des bohèmes, sans feu ni couvert, pour expirer dans les bras de Rodolphe. Contrairement à Manon, victime de sa propre frivolité, Mimi est une ouvrière, une femme fidèle et amoureuse, non pas une grisette, encore moins une lorette, comme Musette.

Et Puccini, plus encore que sur la misère, insiste sur la marginalité dans laquelle vivent ces bohèmes, qui augmente encore le sentiment d'irréalité dans laquelle ils baignent, inconscients qu'ils sont des réalités. Marcel Marnat[22] a raison de souligner que là n'était absolument pas le propos d'Henri Murger dans ses « Scènes de la vie de bohème ». Murger décrit cette vie incroyablement irresponsable pour dénoncer cette irresponsabilité. Et il est vrai que Rodolphe par exemple est plutôt coupable vis-à-vis de Mimi de ne pouvoir lui offrir, par un travail régulier, une vie décente. La contrepartie de cette joyeuse candeur parfaitement irresponsable est, certes, une fraîcheur de sentiments absolue. On croit fermement à son génie, à la gloire future, on croit surtout à l'amour ; et l'on vit des moments de passion intense, totalement déconnectés du monde, parce que absolument purs de toute angoisse d'avenir, de tout autre considération. On vit dans l'instant immédiat. Cela est particulièrement bien mis en scène par le compositeur qui joue à merveille de ces instants lyriques surréels : la réalisation du désir ultime de Mimi, l'achat du manchon de fourrure[23], est très révélateur à cet égard. Ajoutons enfin que cette marginalité fut désagréablement vécue par Puccini lui-même durant près de vingt ans, alors qu'il vivait maritalement avec une femme mariée et un enfant adultérin, chose alors fort mal vue en Italie, surtout de la part d'une gloire nationale[24]. Mimi est donc bien une parfaite victime, d'une société, d'un milieu, d'une situation. Elle n'a pu à aucun moment avoir de prise sur sa destinée ; rien ne saurait lui être reproché. C'est pourquoi elle est peut-être l'une des créatures pucciniennes les plus touchantes, les plus vraies, l'une des plus chéries du public.

---

21 Marcel Marnat, *op. cit.* Gauthier, *op. cit.*

22 *Op. cit.*

23 Pour exaucer ce dernier désir, dernière folie de la mourante, chacun sacrifie ses derniers sous et même son dernier manteau (très bel air de Colline).

24 Puccini épousera Elvira, devenue veuve, en 1904, après 20 ans de vie commune.

L'autre grande victime d'une société odieusement figée, misogyne, et d'un colonialisme américain sans remords, est bien évidemment Cio-cio-san, Madame Butterfly (1904). Cette fois, Puccini, musicalement (et dramatiquement), dénonce beaucoup plus ouvertement les prévaricateurs et se place délibérément du côté de la victime. (Plus encore que dans *La Bohème* dans la mesure où Mimi est entourée d'un groupe uni, dans la misère, donc partage en quelque sorte un destin emblématique certes, mais collectif.) Les sources mêmes du livret explicitent parfaitement cette misogynie tranquille et cette assurance véritablement raciste que la race blanche est en tout infiniment supérieure à la jaune, doublée d'un mépris et d'une ignorance totale de la culture et de la civilisation japonaises.[25]

Pinkerton, officier de la marine américaine, jeune, beau, « épouse », contre une somme d'argent versée à un entremetteur, une petite japonaise, Cio-cio-san (= Madame Butterfly) pour une durée déterminée, celle qui lui plaira ; ce type de « mariage provisoire », déjà décrit par Pierre Loti[26], sanctionné par un « contrat » dûment signé et par une parodie de cérémonie, était effectivement en usage au Japon. Cio-cio-san n'est pas une geisha ; c'est une jeune fille candide, ignorante, issue d'une famille jadis honorable mais ruinée. La société japonaise porte donc, dans ce drame privé, sa part de responsabilité. D'autant que, « épousant » un étranger, Butterfly se trouve reniée par toute sa famille. Un seul japonais tentera de l'aider : le Prince Yamadori qui, amoureux d'elle, alors qu'elle est abandonnée par Pinkerton (ce qu'elle refuse de croire jusqu'au bout, envers et contre tout) lui propose de « l'épouser » (sans doute de la prendre comme concubine : encore !). Butterfly a tort de refuser : cette proposition était sérieuse. Mais Butterfly n'est en fait ni acceptée par la société japonaise qui la rejette, ni certes par les Américains bien sûr, pour qui elle n'est qu'un objet de consommation. Pinkerton part pour les *States*. Absent de longues années, et apprenant qu'il a un fils de Cio-cio-san, il revient brièvement, accompagné de Kate, son épouse américaine, pour arracher ce fils à sa mère, lui expliquant qu'il sera mieux élevé aux *States*. Désespérée par cette double trahison, Cio-cio-san se poignarde après avoir fait ses adieux à son fils et murmuré la devise inscrite sur son poignard : « Qu'il meure dans l'honneur, celui qui ne peut vivre sans honneur. » On a remarqué que, après s'être proclamée « américaine » tout au long des actes II et III qui ne sont qu'une immense attente de l'aimé (elle se croit américaine par mariage !), après avoir elle-même invoqué le sens de la justice américaine et la supériorité des lois américaines sur les japonaises, Cio-cio-san, trahie, redevient japonaise par sa mort. On ne soulignera jamais assez le rôle fondamental de la musique dans l'implacable réquisitoire que développe Puccini pour dénoncer cet odieux racisme ; exemple : chaque fois que Cio-cio-san invoque l'Amérique, on entend ironiquement à l'orchestre une brève mais nette citation de l'hymne américain. Chaque fois qu'elle invoque le Japon, pour le rejeter, on entend une mélodie japonaise, grimaçante et caricaturée. Seul personnage positif, l'héroïne se voit gratifiée, seule, d'une musique au souffle lyrique véhément qui traduit son amour passionné, puis son attente, impatiente mais sereine, puis son désir « d'y croire encore », jusqu'aux accents déchirants de sa mort : les derniers accords sauvages de si mineur, plusieurs fois affirmés, se brisant enfin sur un ultime accord éclatant et inattendu de sol majeur, qui laisse tout en

25 L'ouvrage est tiré de *Madame Butterfly*, drame de David Belasco inspiré du roman de Loti, *Mademoiselle Chrysanthème*. Le roman de Loti est d'un racisme béat et d'une misogynie absolue.

26 *Op. cit.*

suspens, comme si l'énigme, le silence, le pourquoi ?, devaient être le dernier mot du drame.

A l'exception de l'héroïne et de sa servante, tous les personnages de l'ouvrage sont négatifs et antipathiques : Pinkerton est d'une noirceur rare, même à l'opéra où les monstres masculins ne manquent pas. Quant au consul américain Sharpless, c'est la médiocrité même. L'héroïne n'en est que plus seule, totalement isolée et désarmée, victime de tous, ce qui élève son drame à la hauteur d'une tragédie. Mimi avait au moins le bonheur de mourir dans les bras de son amant, entourée de l'affection de tous.

Butterfly ne peut que revenir à cette « morale » japonaise dont elle avait compris toute la stupidité et l'horreur. Mais ignorant tout de la société occidentale, elle a commis la légèreté de croire en elle. Son aveuglement est moins amoureux, au fond, que proprement politique. Et son drame, qui est celui du racisme et de l'incompréhension entre cultures, dépasse somme toute de beaucoup celui de Manon ou de Mimi.

Le petit opéra en un acte, second volet du *Triptyque, Suor Angelica* (1918) offre un dernier touchant portrait de victime ; victime des préjugés aristocratiques et de la cupidité : Sœur Angelica, jeune fille noble du XVIIème siècle, séduite et abandonnée, a accouché d'un enfant « bâtard ». Enfermée aussitôt au couvent, elle y attend, sans trop y croire, des nouvelles de ce fils qu'elle chérit sans le connaître, qui est sa seule raison d'exister. Des années passent. Au lever de rideau, après quelques scènes d'introduction, on annonce une visite pour elle. C'est la Zia Principessa (la Tante Princesse), véritable incarnation du despotisme au féminin. Cet odieux personnage (le seul rôle de mezzo de tout Puccini !) annonce sèchement à la pauvre Angélique effondrée : d'abord que son fils est mort depuis deux ans. Ensuite que, sa sœur se mariant et devant être dotée, il convient qu'elle, Angelica, signe une renonciation à toute sa fortune (elle était orpheline et élevée par sa tante.) De toute manière, elle, Angélique, si grande pécheresse ne peut prétendre à rien d'autre qu'à prier pour expier, à obéir et à se taire. La pauvre religieuse signe tout ce qu'on veut, puis se retire dans sa cellule, et prépare une décoction mortelle de plantes (elle connaît les secrets des simples et guérissait les petites blessures des religieuses ou leurs petits maux) et s'empoisonne. Suicide tiré d'un fait réel advenu dans un couvent des environs de Lucques[27].

Ce petit acte, intercalé entre un drame réaliste très noir[28] et un opéra-bouffe, *Gianni Schicchi*, pétillant, plein de verve, de brio et d'humour toscan, a le mérite de nous présenter un affrontement terrible entre deux femmes : une victime née et une despote implacable. La dénonciation de la cupidité, des préjugés mis aux service de cette cupidité, et de l'égoïsme de toute une caste, qui n'hésite pas à utiliser jusqu'à la foi religieuse profonde de l'héroïne pour arriver à ses fins, est ici fort claire. L'Eglise même, en tant que structure sociale, participe à cette forfaiture. Mais, comme nous le verrons, dans *La Tosca,* Puccini avait déjà, implicitement, dénoncé la collusion entre l'Eglise, structure politique, et le despotisme politique intégral.

---

27 Puccini connaît bien l'atmosphère des couvents des environs de Lucca : une de ses soeurs y était Mère Supérieure. Le livret est de Giovacchino Forzano, tiré d'un fait réel survenu au XVIIème siècle : le suicide d'une religieuse.

28 *Il Tabarro (La Houppelande),* drame naturaliste noir et sanglant. Tiré de la pièce de Didier Gold. Situé à Paris en 1910, sur les quais de la Seine et sur une péniche. L'une des oeuvres les plus engagées de Puccini : voir l'air du ténor, Luigi.

2) Les femmes énergiques

Il n'y en que deux dans toute la production puccinienne : Floria Tosca, cantatrice romaine et Minnie, la Fille du Far-West, tenancière de saloon, dans l'Ouest des pionniers, des mineurs, des chercheurs d'or et des bandits des Golden Mountains.

Très vite, Puccini comprenant qu'on l'identifiait trop bien avec les « petites femmes qui ne savent qu'aimer et souffrir » voulut ouvrir son théâtre sur des réalités plus fortes, plus concrètes. Sans cesse à la recherche d'un livret, d'une idée, pièce ou roman qui pût satisfaire ses innonbrables exigences, il s'écriait : « assez de chambrettes et d'amours languides ! » Il devait en deux héroïnes fort différentes, Tosca et Minnie, camper deux femmes en effet relativement proches, socialement et psychologiquement, de leurs compagnons masculins. Et cela sans que l'engagement social ou politique, toujours présent dans les ouvrages pucciniens, en soit le moins du monde altéré ou biaisé.

L'argument de *La Tosca*[29] (1900), tiré d'un drame de Sardou, est fort connu. Ce que l'on remarque moins, c'est que ce drame se passe le 17 juin 1800, le jour de la bataille de Marengo, à Rome même, en moins de 24 heures. Or l'atmosphère politique de Rome à cette époque est tout à fait particulière, politiquement parlant : le Pape est en fuite à Gaète. C'est le chef de la police le baron Scarpia[30] qui « règne » véritablement sur la ville. Réactionnaire implacable, policier remarquable, il fait régner une terreur effroyable, utilisant au nom du Pape, et de l'Eglise[31], tous les moyens possibles pour éviter la contagion révolutionnaire : trahisons, délations, pendaisons, tortures. C'est le véritable premier rôle masculin de la

29 Tiré du drame de Victorien Sardou. Rome, 17 juin 1800 : Floria Tosca, cantatrice, est la maîtresse du chevalier Cavaradossi arrêté par le baron Scarpia, chef de la police, car soupçonné d'avoir caché un prisonnier politique évadé. Scarpia interroge Floria et fait torturer Mario dans la pièce jouxtant son bureau. Floria "craque" et se perd, perdant aussi Mario, lorsqu'on annonce la victoire de Bonaparte à Marengo ; sur une musique particulièrement inspirée, Mario hurle sa joie, sa foi révolutionnaire et son mépris de la mort. Le chevalier rentré dans sa prison, Scarpia propose à Floria d'étudier "la façon de sauver ce jeune homme". Ce n'est pas de l'argent qu'il veut, c'est elle, Floria. Les deux partis s'accordent sur un marché : un baiser contre la grâce pour Mario et un sauf-conduit pour Civitavecchia. Marché doublement faussé : Tosca poignarde Scarpia et s'enfuit avec le passeport. Mais Scarpia, autrement rusé, a promis une fausse exécution (balles à blanc) ; par une phrase-code il a en fait indiqué à ses sbires qu'il s'agira bien d'une vraie éxécution. Mario tombe sous de vraies balles. Tosca se jette du haut du Château Saint-Ange.

30 Le baron Scarpia a réellement existé et exercé cette fonction. Connu pour ses idées réactionnaires, ce Sicilien était bien le despote et policier implacable décrit par Sardou et Puccini. Il n'était en revanche ni vénal ni luxurieux.

31 Voir l'analyse de Marnat (*op. cit.*) du passage du *Te Deum*, fin acte I, où le vaniteux monologue de Scarpia contrepointe le texte sacré, créant ainsi un double sens codé. (*op. cit.* page 281). Lorsqu'il déclare à Tosca qu'il n'aime pas les femmes faciles mais les femmes farouches que l'on doit forcer, Scarpia se trahit. Il trahit :1) Une certaine perversion sexuelle de type sadique : l'homme, bourreau de la femme. 2) Il est curieux qu'il se contente d'un seul baiser ! D'autant qu'il sait que Mario et Tosca seront morts "dans moins de deux heures". Il reconnaît en Floria une femme énergique : la musique exprime parfaitement son odieuse jubilation à l'idée de posséder par contrainte morale une telle femme.

partition, le véritable adversaire de Tosca, en qui il trouve justement un « partenaire à sa mesure ». Le rôle du ténor, Mario, si beau qu'il soit musicalement, n'en est pas moins au second plan, dramaturgiquement parlant. La hargne de Scarpia et des siens est d'autant plus grande qu'il sait fort bien que Bonaparte et les Français peuvent vaincre et débarquer à Rome dans les jours qui suivent, assurant le triomphe, à Rome même, de « ces chiens de voltairiens ».

Le grand affrontement Tosca-Scarpia a lieu au deuxième acte, qui est le sommet de l'ouvrage. Scarpia a fait arrêter le chevalier Mario Cavaradossi, peintre à ses heures, amant et aimé de Tosca, sympathisant et ami des « voltairiens », et des anciens dirigeants de l'éphémère « République Romaine ». Il est surtout accusé d'avoir aidé dans sa fuite, et de cacher (mais où?), Angelotti, ancien Consul de la république Romaine, évadé ce jour même de sa prison du château Saint-Ange. Or tous ces faits sont exacts et connus de Tosca qui est pourtant étrangère à l'action politique. Au premier acte, il est vrai, Scarpia a su habilement tirer quelques indices de la bouche de Tosca, en jouant habilement de la jalousie amoureuse et féroce, de Tosca vis-à-vis de son amant Mario Cavaradossi. Nous avons pu voir le baron-policier en plein travail et l'on ne peut s'empêcher d'admirer son professionalisme en la matière. En aparté, il ne cache pas qu'il souhaite faire « coup double », ou même triple : prouver la complicité de Mario (et le pendre), trouver Angelotti, sans doute caché quelque part dans l'une des demeures de Mario, et surtout, posséder Tosca. (Sans doute par « contrainte psychologique »). Mais nous ne sommes pas du tout d'accord avec Marcel Marnat lorsqu'il voit en Tosca une coquette écervelée et jalouse qui par son étourderie se perd et perd son amant.

Certes Tosca est une maîtresse terriblement jalouse ; certes elle « craque » au second acte (mais qui à sa place n'aurait pas « craqué »?) lorsque Scarpia fait torturer Mario dans la pièce jouxtant son bureau ; mais c'est elle qui tout de même tient tête au baron, supporte son ironie, ses avances, ses menaces sans nom ; c'est elle qui, courageusement, lui propose ce marché de dupes sur lequel repose tout l'ouvrage ; c'est elle qui trouve la force de l'assassiner, alors qu'elle n'est pas une meurtrière née, loin de là. Son plan aurait pu réussir malgré tout sans l'extrême duplicité de Scarpia qui a néanmoins trouvé là « à qui parler », trouvant donc la mort au soir de la bataille de Marengo, et la fin de sa répugnante carrière.[32]

Tosca est au total une femme, exceptionnelle, consciente de sa valeur artistique et désireuse avant tout de vivre, comme elle le dit à Scarpia, « d'art et d'amour », (sans s'occuper de politique mais la politique saura la rattraper). Elle aurait voulu vivre cet amour absolu pour Mario comme dans une « bulle », leur petite maison des faubourgs[33]. Mais là

32 Marché doublement truqué : voir note 1 page 10. Sur la signification du splendide postlude qui conclut l'acte II, devant le cadavre de Scarpia, coupé par une seule mesure de récitatif de Tosca, voir Marnat et Gauthier. Pour nous cette musique exprime toute l'ambiguïté des sentiments de l'héroïne : à la fois l'espoir car elle a presque réussi, et l'angoisse car elle sait que tout n'est pas encore gagné. L'attaque des violoncelles peut également indiquer, juste avant la mort de Scarpia, sa résolution de le tuer.

33 La petite maison où l'on est bien, isolé, hors du monde, est une constante puccinienne. Voir Butterfly et sa maisonnette de papier, *Il Tabarro*, et les rêveries des sages chinois de *Turandot* : une petite maison entourée de bambous au bord d'un lac bleu, loin de la Cour. Puccini possédait en effet une maison au bord du lac de Massacciuccoli.

s'est caché Angelotti justement, et la pauvre Floria, courageusement, saura se tacher les mains de sang pour sauver ce en quoi elle croit : l'amour de Mario. Lorsque tout est perdu, Mario fusillé en dépit des promesses fallacieuses du Baron, elle meurt courageusement, sans que ce suicide limpide de femme passionnée paraisse un acte désespéré.[34]

Quant au rôle de Tosca, musicalement parlant, il faudrait analyser en détail tout le deuxième acte pour mesurer sa justesse psychologique, son souffle dramatique parfait - tout comme le rôle de Scarpia d'ailleurs - et l'adéquation parfaite de la musique à la vérité de l'instant tragique. L'air « *Vissi d'arte* » ne brisant absolument pas l'élan dramatique de l'acte mais lui conférant au contraire une vitalité nouvelle d'où découle la résolution nouvelle de l'héroïne, décidée à jouer sa dernière carte.

Si elle ne peut pas être considérée comme une femme, une héroïne « normale », (parce que grande artiste et surtout parce qu'elle est, malgré elle, embarquée dans une histoire politico-historique et dans un traquenard policier hors du commun, du fait du lieu, de l'époque et du milieu où elle vit), Floria Tosca est donc bien l'égale des hommes ; aussi (et même plus) énergique que Mario dans son combat contre le despote, l'égale de Scarpia quant à sa puissance stratégique et à ses capacités de négociatrice. (Scarpia le reconnaît implicitement d'ailleurs.)

Minnie de *La Fanciulla del West* (1910) renoue avec ce type d'héroïne énergique même si cet opéra finit heureusement. Minnie peut être tout à fait considérée comme l'égale des hommes qui l'entourent : elle vit d'ailleurs dans une société entièrement masculine, et ces hommes-là ne sont pas des plus policés ![35] Femme énergique donc qui sait s'imposer, qui domine et éduque son petit monde de brutes, qui saura enfin obtenir la rédemption et la grâce du bandit Ramerrez (alias Johnson), son grand amour.

Mais il restait à Puccini la tâche de montrer en scène la rédemption d'un monstre féminin, en l'occurrence la princesse Turandot ; en l'opposant à une autre femme, victime, celle-là, Liù ; et à un homme amoureux, courageux et loyal, le Prince inconnu, l'étranger.

3) L'énigme Turandot

Après la parenthèse de la comédie *La Rondine* (1917) et la création du *Triptyque* (autre parenthèse, autre ouvrage exceptionnel dans l'œuvre de Puccini) à New York en 1918, le maître décide de s'atteler à cette énorme machine que sera *Turandot,* sujet emblématique à bien des égards (notamment en ce qui concerne notre propos). Puccini revient donc à la forme « grand opéra », et à un sujet symboliste (après avoir flirté avec le vérisme pendant près de vingt ans[36]). Retour également à l'opéra de mélodie, alors que dès

34 Suicide héroïque, logique, allant de soi après la mort de Mario. La reprise de la mélodie du fameux *lamento* de Mario par tout l'orchestre à cet instant peut être entendue comme l'éternisation de l'instant amoureux jeté à la face des sbires venus l'arrêter.

35 Ce sont en effet des immigrés venus chercher là une hypothétique fortune. Le thème de l'immigration est plus qu'esquissé ; Puccini ne pouvait qu'y être sensible : son frère, musicien, était mort en Argentine sans donner de nouvelles.

36 On a longtemps placé Puccini dans le même sac que les véristes auto-proclamés (Mascagni, Leoncavallo, Cilea, Giordano). C'est aller un peu vite. Seuls deux ou trois ouvrages ressortissent à ce genre (littéraire avant tout). Dont : *Il Tabarro* et par certains points *Butterfly* et *La Fanciulla.*

La Fanciulla del West, Puccini s'orientait sans vergogne vers le récitatif *parlando*, et vers des harmonies de plus en plus « modernes », atonales. Dans *Turandot* enfin, on notera la présence de mélodies et d'harmonies délibérément chinoises, l'utilisation des modes chinois (bornée aux personnages proprement chinois) pour vivifier et rénover le discours harmonique. Les personnages « étrangers », Timour, Calaf et Liù s'exprimant, eux, dans la syntaxe musicale habituelle, puccinienne.

L'intrigue symboliste, tirée de Carlo Gozzi[37], avait déjà été traitée par Carl Maria von Weber, et par Ferruccio Busoni (qui écrivait lui-même ses livrets en allemand). Le sujet est donc parfaitement conforme aux recherches, aux interrogations pucciniennes, depuis plus de vingt cinq ans : la « femme normale », ni victime, ni despote existe-t-elle ? Peut-on concevoir un couple dans lequel l'homme ne serait ni l'esclave ni le bourreau de la femme?[38] Peut-on (par la grâce de l'amour par exemple) passer d'une catégorie à l'autre ; de despote, devenir normale, tendre et aimante ? C'est cela sans doute qui, sous le symbolisme un peu daté (fin XVIIIème tout de même !) et derrière l'exotisme de pacotille (traité par le musicien sur le mode burlesque, réminiscence de la *Commedia dell'arte* chère à Gozzi) a pu séduire Puccini.

Les faits sont simples : la princesse Turandot, fille de l'Empereur de Chine, pose à ses prétendants trois énigmes. S'il répond correctement, le candidat pourra l'épouser ; sinon, il aura la tête tranchée. Comme elle est très belle, bien que glaciale, de nombreux candidats ont déjà subi la hache du bourreau. Candidats de toutes origines d'ailleurs. Un « Prince étranger », pas autrement nommé, tombe amoureux de la princesse au cours d'une de ces exécutions capitales. Insensible aux discours affolés de son père Timour, de son esclave Liù (amoureuse de lui : femme-victime) et de trois sages dignitaires chinois, malgré les exhortations du vieil et sage empereur[39], il décide de demander à tenter l'épreuve.

Au deuxième acte, l'acte des énigmes, il répond correctement au trois énigmes. Eperdue, mauvaise perdante, la Princesse refuse de devenir l'épouse de cet étranger, l'épouse de qui que ce soit d'ailleurs. Beau joueur, le Prince étranger lui propose un nouveau marché : ou bien elle trouvera avant l'aube son nom à lui, et pourra le faire mettre à mort ; ou bien, elle devra lui appartenir. La situation est inversée, mais l'énigme du nom,

---

37 Carlo Gozzi : comédiographe vénitien du XVIIIème. Rival de Goldoni, il préconisait une forme de théâtre à l'opposé de la comédie de mœurs de l'auteur de *La Villeggiatura* : prééminence du merveilleux, de la féérie ; liberté d'improviser pour les comédiens, comme dans la *Commedia dell'arte*. Position déjà passéiste alors.

38 Le débat est à cette époque clairement posé et tranché par le sulfureux chevalier de Sacher-Masoch dans sa *Vénus en Fourrure*. La position prééminente de l'homme dans la société commence à se fissurer dès la fin du XIXème, engendrant une inquiétude chez les artistes, dont se fait l'écho l'art viennois, Klimt et la Sécession, Sacher-Masoch. L'apparition de la femme dominatrice, despotique, s'inscrirait dans cette inquiétude. D'Annunzio n'y échappe pas. Or Puccini était au courant de l'art viennois, se rendant souvent à Vienne où il fut toujours bien reçu. L'une de ses meilleures amies était munichoise ; cette baronne cultivée (Joséphine Von Stangël) allait jusqu'à lui traduire en italien des ouvrages allemands. Sybil Seligman faisait de même pour les parutions anglaises, depuis Londres.

39 L'empereur Altoum, en dépit d'un serment qui le contraint à agir ainsi, désapprouve sa fille, d'autant que sa virginité forcenée met en péril l'avenir de la dynastie.

(du nom du Prince vainqueur à présent), comme dans *Lohengrin*[40], reste centrale ; les trois énigmes posées par Turandot tournaient autour de son nom également.

En effet, chez Puccini, les énigmes sont : Espérance-Sang-Turandot.

Ce qui peut aisément se traduire par :

-espérance = désir

-sang = défloration, perte de la virginité.

D'où : espérance + sang = Turandot (ainsi que le dit fort justement Marcel Marnat, dans son ouvrage déjà cité, à la page 645.) « Turandot, ajoute-t-il, ne sera donc elle-même qu'après la collusion, avec « l'autre » et l'acceptation de son nom. Découverte du nom du Prince étranger. » (le Prince Calaf donc.)

Mais que signifie donc, dans cette optique, le mystère du nom, le nom de Calaf, symboliquement parlant ? Sans doute la perte de l'orgueil, la conscience de ne plus s'appartenir totalement, mais d'appartenir en partie à l'autre. De s'abandonner à l'amour de l'autre. Car c'est bien l'amour qui devait transformer la monstrueuse princesse en femme aimante. Et cela grâce au sacrifice de Liù, l'esclave de Calaf. Turandot a ordonné en effet que l'on cherche, sous peine de mort, le nom du Prince inconnu, toute la nuit. Juste avant l'aube, on lui amène le vieux Timour et Liù. Celle-ci d'abord pour sauver Timour déclare connaître seule le nom du Prince. Puis, voyant arriver les bourreaux, par amour pour Calaf, elle se poignarde. Turandot troublée demande déjà quelle force lui a été donnée pour accomplir cet acte d'héroïsme. Puccini a écrit la splendide mort de Liù ; puis quelques mesures discrètes, *pianissimo*, de son cortège funèbre. Il devait ensuite s'attaquer à ce qui devait être pour lui le plus beau final de toute sa carrière : la transformation de Turandot, le duo final. Sans cesse il demandait de nouvelles modifications du livret, changeait sans cesse d'avis et n'a laissé à partir de là que quelques rares esquisses inutilisables. Personne ne nous dit qu'il n'aurait pas introduit de nouveaux matériaux thématiques, dans ce nouveau final, ni même de nouvelles données au niveau du livret. Bref, le final proposé par Alfano est (dans ces conditions qui plus est) absolument décevant et inutile. Ne lui jetons pas la pierre : ce type de travail est par essence voué à l'échec. Le nouveau final écrit récemment par Berio n'apporte rien de nouveau non plus : comment le pourrait-il ?

Nous ne saurons donc jamais comment Puccini, en dernier ressort pouvait appréhender le problème de l'amour et sur quoi reposaient, selon lui, la confiance réciproque et les sentiments réciproques d'un couple uni[41] (couple qu'il ne formait certes pas avec Elvira).

Mais si nous examinons de près les biographies, nous avons la surprise de constater que Puccini aurait eu, matériellement, largement le temps de terminer son œuvre. Ses librettistes se montrant nonchalants, il ne se presse pas, contre son habitude, de les rappeler à l'ordre. Il consulte nonchalamment pour des maux de gorge qu'il juge anodins. Et ne semble pas trop préoccupé – sauf par à-coups – par le final de son opéra. Comme à son habitude, plus encore, il prend son temps. Les actes II et le début de III, ne sont même, selon Marnat, dans leur état actuel, que des esquisses terminées, détaillées, mais destinées à être encore reprises et retravaillées. Tout à coup c'est la catastrophe. Un médecin

40 Voir Gregor Dellin, *op. cit.*

41 Il resterait à explorer une piste. Calaf est un Tartare, de la même lignée que celui qui a jadis violé l'aïeule de la Princesse. L'ennemi étranger doit donc devenir le sauveur, transmutation ardue mais pas impossible.

diagnostique une tumeur méchante. Il faut aller à Bruxelles pour le traitement au radium (nous sommes en 1924). Puccini, il est vrai, depuis son plus jeune âge, fumait soixante cigarettes par jour. Mais on a pu dire et écrire que, précisément, l'angoisse de ne pouvoir, de ne savoir, comment terminer cet opéra avait pu déterminer à elle seule l'apparition du cancer. L'enjeu intérieur était-il si grand pour le maître ? S'agissait-il d'une inhibition telle qu'elle bloquait tout processus créateur ? Ou bien, au contraire, l'inhibition fut-elle responsable de la mort du maître, en provoquant le cancer et la mort pour empêcher l'achèvement, pour empêcher que la vérité impensable, indicible, ne soit dite ? Puccini ne pouvait-il pas en fin de compte concevoir cette transformation de son héroïne trop proche de lui-même, comme il ne pouvait, malgré son désir, envisager à 66 ans sa propre et tardive transformation ? A-t-il pris conscience que lui-même ne pouvait envisager la femme que comme victime ou bourreau de l'homme ? La femme normale et parfaite n'existe-t-elle pas en fin de compte ? Ou bien ne peut-elle pas trouver place sur les scènes lyriques ?

Dans son état actuel d'inachèvement, l'opéra-testament du maître nous fournit donc un ultime et sublime personnage de victime expiatrice, et de sacrifice amoureux : Liù. Liù qui en deux airs splendides, et surtout dans la page ultime du maître, sa mort, offre au compositeur l'occasion d'écrire quelques-unes des plus belles pages de cette partition. Mais remarquons que cette fois, sur le plan dramaturgique, le sacrifice de Liù n'aurait pas été inutile. Il eût été à la base de la « conversion » de Turandot, de son union avec le Prince Calaf, et de la naissance d'une nouvelle lignée d'Empereurs de Chine. Car la chasteté et la stérilité forcenée de la Princesse posait à la Cour l'épineux problème de la fin de la Dynastie. Le problème, la dialectique : stérilité/fécondité – virginité/défloration – sont là encore au cœur du « problème Turandot ». Liù se situe donc tout à fait dans la lignée des victimes expiatrices wagnériennes citées plus haut, dont la mort est nécessaire au héros : Senta et Elizabeth surtout. La partition nous offre enfin le portrait musical du plus beau monstre féminin de l'histoire de l'opéra. Les deux scènes du deuxième acte (discours d'entrée de la princesse, scène des énigmes), est un véritable tour de force vocal ; Marcel Marnat écrit justement que cette partition, en quelques minutes, constitue un résumé complet de toutes les difficultés vocales possibles proposées à un soprano !

Puccini oppose donc ici un soprano drammatico-coloratura, au timbre glacial (la Princesse), à un soprano lirico au timbre chaud et velouté (Liù). Opposition dont il faut tenir compte bien sûr au moment du choix des interprètes.

L'histoire de l'inachèvement de *Turandot*, et de la fin brutale et prématurée de son créateur, nous laisse un goût très amer : comme si Puccini, adulé et riche, n'avait pu en définitive trouver le moyen de sortir de ce rôle de mal aimé qu'il aura souffert d'endosser toute sa vie. Cet homme discret, introverti, aura probablement souffert d'incompréhension, en tant qu'homme et en tant que musicien. Le succès de ses meilleures œuvres, même, repose sur autant de contresens (voir Gauthier, *op. cit.*). Le dernier grand compositeur lyrique italien nous aura donc quittés, non sur un adieu classique, joyeux comme le *Falstaff* de Verdi, ou grandiose comme Rossini et son *Guillaume Tell,* mais sur une parenthèse non refermée ; sur un blanc, sur une énigme, d'autant plus douloureuse qu'elle semblait presque résolue, tout près d'être devinée. Mais cet inachèvement lui-même ne serait-il pas emblématique ? N'avons-nous pas, nous tous, quelque part en nous, une Turandot à achever, à transformer, un aveu terrible à formuler, qui, exprimé, même sous le riche

manteau de l'œuvre d'art, pourrait faire de nous des hommes enfin heureux mais pourrait bien aussi, dans sa terrible vérité, et sans crier gare, nous tuer en silence ?

Richard DEDOMINICI
Nice

J. M. SYNGE LE FÉMINISTE, OU FÉMINISME ET RÉVOLUTION...

***Argument** : les oeuvres du passé ne valent que quand elles nous parlent aussi de notre présent, qu'elles l'éclairent. C'est ce qu'on appelle, je crois, les oeuvres Intemporelles, ou les oeuvres de l'Intemporel. Ce ne sont donc plus des oeuvres du passé. Elles abolissent toute notion de temps. Elles deviennent nos indispensables alliées, en amorçant des cheminements de pensée singuliers, paradoxaux donc solitaires, mais revivifiants et régénérants - ouvrant des voies hors de tout ce qui, parce que le monde et la vie s'y sont enlisés, nous semble immuable, voire (dans le pire des cas) indispensable...*

> Qu'est-ce qu'une femme ? Personne ne sait répondre à cette question, pas même Dieu qui pourtant les connaît... La différence entre les hommes et les femmes n'est pas une différence des sexes mais des places. L'homme c'est celui qui se tient à sa place d'homme, qui s'y tient avec lourdeur, avec sérieux, bien au chaud dans sa peur. La femme c'est celle qui ne tient dans aucune place, pas même la sienne, toujours disparue dans l'amour qu'elle appelle, qu'elle appelle, qu'elle appelle... Il est toujours possible pour un homme de rejoindre le camp des femmes, le rire de Dieu. Il y suffit d'un mouvement, un seul mouvement pareil à ceux qu'ont les enfants quand ils se jettent en avant de toutes leurs forces, sans crainte de tomber ou mourir, oubliant le poids du monde. Un homme qui ainsi sort de lui-même, de sa peur, négligeant cette pesanteur du sérieux qui est pesanteur du passé, un tel homme devient comme celui qui ne tient plus en place, qui ne croit plus aux fatalités dictées par le sexe, aux hiérarchies imposées par la loi ou la coutume : un enfant ou un saint, dans la proximité riante de Dieu -et des femmes...
>
> Christian Bobin, *Le Très-Bas*

> Et cette guerre de l'esprit en hostilité avec lui-même, qui a duré autant que plusieurs civilisations jointes ensemble, comme on peut le voir dans les Pouranas[1], n'est pas légendaire, mais réelle. Elle a eu lieu. Et tous les principes, chacun avec son énergie et ses forces, se sont mis de la partie. Et par-dessus tout les deux principes auxquels est suspendue la vie cosmique : le masculin et le féminin.
>
> Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*

Les meilleurs féministes sont des hommes.

Parce qu'au lieu de situer ce qu'on appelle « féminisme » dans un rapport de force, un affrontement ou une rivalité avec ce qu'on appelle « les hommes », autre manière de

1 Suppléments *historiques* à l'antique littérature védique, en Inde.

s'ancrer à leur monde et de s'y empêtrer ou de s'y enliser, ils sortent, ces féministes-là, du monde des « hommes », du monde du pouvoir, de la domination[2], des « valeurs » phalliques[3] et de la prétendue « virilité »[4], ne pouvant éviter, chemin faisant, quelques ruptures avec une « femme » ou des « femmes » soumise(s) au monde des « hommes » et se disant « féministes » parce qu'elles veulent prendre les mêmes places et fonctions qu'eux c'est-à-dire se soumettre aux mêmes contraintes et aux mêmes illusions... - autant de Féminin perdu, égaré, réduit, stérilisé, mortifié mais *euphorisé par sa pseudo-masculinisation c'est-à-dire, comme cela se précisera plus loin dans l'exposé de l'intuition géniale de Synge, par le refoulement du masculin inhérent à la féminité et par sa soumission conséquente à un masculin amputé de sa propre féminité et donc (se) jouant, pour établir sa domination, sur un rapport de force inégal ou faussé, de pure convention donc lié à d'inavoués consentements à une pure mécanique ennemie de la Vie et du Vivant* - et, en sortant de ce monde, du monde des « hommes », du monde fait et défait par les vieux et l'héritage des morts, et en quittant quelques perroquets ou marionnettes du patriarcat qui se prenaient pour des féministes ou, pire, pour des femmes, ils ont accès à une vie libre - *terra incognita* du plus gros du troupeau « humain » et, va sans dire, « démocratique ». Ils deviennent nomades, musiciens peut-être - encore que ce mot soit tellement chargé de spectaculaire, de « scénite », de divertissement et d'hystérie de masse, que je ne le retiendrai pas ici sans une (re)définition préalable : la musique est omniprésente, elle n'est pas que dans la musique, parfois elle n'y est pas du tout (et parfois elle est dans ce qui s'apparente le moins à la musique, comme dans cette pièce de Synge apparemment plate et insignifiante pour la tradition occidentale et où la tradition irlandaise s'allie à une écriture musicale conforme aux règles du contrepoint et de la fugue - j'ai nommé *Riders to the Sea, Cavaliers vers la mer*). La musique est dans l'air, le vent, le monde, partout, les voix, les mouvements - parfois, par un effet de grâce, dans le langage ou la poésie quand ils ne cherchent à plaire à personne (surtout pas à la NRF ou aux poètes lauréats de France et de Navarre et autres athlètes du style et des belles phrases) - la musique est ce qui se rapproche le plus de Dieu ou du divin ou de la divinité (*quoi qu'on entende par cela*), d'abord parce que le langage des « hommes » n'y a plus droit de cité, et parce que c'est un langage de l'esprit ou du coeur ou de l'âme - *appelez ça comme vous voulez !* -, en tout cas *pas du tout un langage de la raison*, un langage qu'on pourrait définir et comprendre par rapport à ce que les Celtes appelaient « l'Autre Monde », cet Invisible parallèle à tout ce qui se prend pour réalité, cet Invisible où tout se décide, se détermine, et qui se moque de ce que les « hommes » de la prétendue réalité appellent « liberté » ; quelque chose qui monte du fond de la terre et qui descend du fond du ciel, ou qui sort de l'infini des profondeurs de l'homme éveillé (celui qui dort quand les autres s'agitent ou qui ne dort pas quand les autres

2 Où l'on est en droit de se demander si les dominants ne sont pas plus dominés que les dominés.

3 La phallocratie n'est pas un mythe -le paradoxe, c'est qu'elle se confond avec l'évidente *gérontocratie* "démocratique" : c'est ce dont j'ai déjà parlé dans mes *Variations sur le pouvoir* publiées à Paris : *le pouvoir masculin comme impuissance à changer quoi que ce soit, c'est-à-dire comme forme subtile de la soumission et de l'obéissance - de la servilité.*

4 A l'époque de mon grand-père, on devenait un "homme" quand on avait fait son service militaire ; aujourd'hui, on devient un "homme"quand on endosse une "identité" préfabriquée et qu'on a moult responsabilités et qu'on se réduit tôt ou tard à une vie en laisse. La seule virilité *réelle* est celle de l'homme qui regarde une femme et lui dit qu'il a envie de la toucher.

dorment).

Bref, ces hommes qui sortent du monde des « hommes » et de ces « femmes »-là qui en restent dépendantes précisément quand elles croient se libérer et donc en font partie intégrante, précisément dans et par le geste de vouloir s'y opposer et s'en différencier (ne cherchant souvent qu'à prendre la place du Maître ou, comme dirait Lacan, du Père, ce qui n'est pas se libérer), ne sont plus des « hommes » : par exemple, le vagabond de Synge dans *The Shadow of the Glen* (*L'ombre de la vallée*)[5], pièce en un acte dont il est question plus bas, qui en a fini, c'est évident, avec le « besoin » de se sédentariser[6] - il est en partance, toujours ; il n'appartient pas ou n'appartient plus ; il n'est même pas sûr de s'appartenir à lui-même ; il est dirigé, guidé, conduit, mené, ou poussé, par il ne sait ni ne veut savoir quoi (en tout cas pas par une instance *humaine*)...

- une énergie, quelque chose qui le dépasse, qu'il ne cherche surtout pas à définir, à expliquer, et qu'il exprime par des références à la nature, aux oiseaux et à sa confiance en la vie. Sa *créativité*[7], d'essence poétique, n'a à voir qu'avec la manière de marcher, le pas, le regard, l'art de voir ce que peu voient, l'art d'entendre le silence, parler silence, aller entre ciel et terre sans autre feu ni lieu et sans autre foi ni loi que son âme et l'âme du monde et de tout ce qui vit (l' « inanimé » aussi est vivant dans la conception des Celtes d'Irlande ou, comme dirait C. Lévi-Strauss, dans leur « pensée sauvage »). La créativité est affaire de sensibilité, de réceptivité, d'assimilation, de transformation et de conception. Cette créativité, on l'entend bien, n'a rien de démonstratif, d'ostentatoire ; elle est affaire de vie intérieure : elle est d'essence féminine. C'est le sens de la venue de ce vagabond, premier féministe de l'oeuvre théâtrale de Synge, dans la vie de Nora et dans cette maison qui n'est pas la sienne, elle qui quittera son propriétaire de mari et suivra cet « étranger »[8] dans son aventure : elle est le complément féminin de sa féminité, comme il est le complément masculin de sa masculinité (que son mari désigne, en toute inconscience et dans l'indignation de celui qui n'a rien compris, en fustigeant sa manière de siffler en mettant deux doigts dans la bouche...).

Le vagabond de Synge devient nomade et, en quelque sorte, guerrier...

- rien à voir, sa guerre, avec aucune guerre humaine, surtout pas avec une guerre

---

5 Il illustre parfaitement ce que je dis plus haut sur la musique, notamment quand il parle des oiseaux, de la nature et de sa vie même. Significativement, il est nommé *Tramp (Vagabond)* : désignation à connotation sociologique, voire juridique ou policière.

6 cf. F. Engels dans son essai sur *L'origine de l'Etat, de la famille et de la propriété privée* : la sédentarité et la monogamie sont les deux premiers signes de la "civilisation" bourgeoise, la spécialisation n'y étant qu'une forme de sédentarité : n'oublions pas que Synge dans son voyage inaugural aux îles d'Aran répérait déjà que la spécialisation propre à la "civilisation" européenne et qui s'était déjà imposée en Irlande (qui n'a donc pas attendu son entrée dans la CEE pour devenir européenne), n'avait pas encore atteint les îles d'Aran : c'est un des aspects de sa représentation de ces îles comme monde d'une richesse (non matérielle) en voie d'extinction. Il ne faut pas négliger que Synge s'est intéressé à la Commune de Paris et qu'il a lu William Morris.

7 Ce mot, comme le mot *création* d'ailleurs, est un mot que la "civilisation", surtout en France, a perverti, vidé de son sens, "mondanisé" à l'extrême ; tout ce qui touche à "l'art" et à la "culture" sent la mondanité à plein nez -la mondanité ou le scolaire ou l'académique, enfin... -autant de mots synonymes...

8 C'est ainsi qu'elle l'appelle, dès le début...

militaire et encore moins avec ce qu'on appelle « guerre des sexes » c'est-à-dire *la guerre des « hommes » contre eux-mêmes et des « femmes » contre elles-mêmes et, très accessoirement, entre eux*. Sa guerre ne s'exprime pas mieux que dans *la douceur* avec laquelle il traite les ennemis de Nora, donc ses propres ennemis : Dan, le vieux propriétaire de mari, et Michael, le nouveau prétendant, jeune d'emblée déjà vieux, handicapé, parce que soumis aux codes de la domination masculine. La vagabond est d'emblée marginal par rapport au monde des « hommes » : il ne joue pas le jeu des rapports de force, il ne s'y prête jamais, il fait ce qu'il a à faire, prend ce qu'il a à prendre - sans effort, sans violence. Et il passe...

Rapprochons-nous maintenant un peu plus de ce féministe plus féministe que « les féministes », John Millington Synge. Toute son oeuvre porte trace de ce féminisme qu'on peut, sous bien des rapports, qualifier de révolutionnaire.

La plupart des couples qu'il nous donne à voir et à entendre dans ses pièces sont des couples d'hommes féminins et de femmes masculines. Pegeen, dans *Le baladin du monde occidental*, est une femme masculine quand elle communique avec la féminité de Christy, mais elle rejoint le camp des « hommes » à la fin, colle à la glu de leurs codes, redevient une femme féminine et se rapproche de Shawn qui est assez faible pour vouloir « devenir un homme » (un homme masculin) c'est-à-dire se soumettre, en ne se donnant pas accès à sa propre féminité c'est-à-dire à sa richesse et, tout bien considéré, à sa liberté.

Dans *The Shadow of the Glen* (*L'ombre de la vallée*), dont j'ai déjà résumé le noyau central de sens, le vagabond qui demande asile pour la nuit chez Nora, laquelle a épousé un fermier riche mais très vieux parce qu'elle cherchait à se mettre à l'abri du besoin (sans exclure d'ailleurs la relation homme/femme que son mari, Dan, aura été incapable d'honorer[9]), se trouve pris dans le noeud d'un drame conjugal, avec ce vieux mari qui feint[10] d'être mort pour surprendre sa femme avec son jeune prétendant (qui n'est en fait que sa réplique en plus vert) et avec l'intention de la battre ; mais quand, profitant de l'absence de sa femme, Dan se lève et révèle à notre vagabond son stratagème, en lui ordonnant, sous la menace, de ne rien dire («*...sinon j'aurai ta peau! »*), *le vagabond ne cherche surtout pas, lui, à entrer dans ce rapport de force* (qui en revanche existe entre Dan et le nouveau prétendant de Nora, Michael, lequel est tout autant asservi aux règles de la domination masculine que Dan, puisqu'ils resteront ensemble à boire à la fin, et Michael dans un esprit de soumission au vieux -quand le vagabond et Nora seront partis, quittant ensemble une prison, un piège, un bourbier : le drame monté de toutes pièces, non par Dan, mais en fait par *les instances et les relais d'une « communauté » partriarcale, capitaliste, d'oppression et de réduction de l'humain à des schémas, des rôles, des comportements* - pensée qui, dans cette pièce et dans toute l'oeuvre de Synge, n'est jamais mieux représentée, c'est-à-dire aussi simplement et aussi

9 C'est le même motif qu'on retrouve dans *Le Tribunal de Minuit*, texte gaélique irlandais de Brian Merriman (1780) -publié chez Lilliput Press dans une traduction de Frank O'Connor (probablement la meilleure) et chez L'Harmattan, dans une adaptation que j'ai faite à partir de diverses traductions.

10 Synge laisse entendre par bien des répliques, dans l'échange entre Nora et le vagabond, que le vieux mari n'est pas très malin et que soit sa femme est bien crédule, soit elle est aveuglée par son aspiration à être débarrassée de ce vieux mari encombrant...

efficacement, que quand Michael, le jeune prétendant hanté par le démon de Dan et de tout le monde qui chapeaute et noyaute la plupart des têtes et des coeurs et appuie comme une chape sur les âmes, *compte de l'argent* tandis que le vagabond vante sa vie d'errance et d'aventure dans la nature, dans l'infini de la présence du monde et de la plénitude de sa présence au monde. Nora, comme on sait, le suit à la fin et rien ne nous est dit, montré, représenté, de l'aventure qui commence -silence qui dit qu'il n'y a rien à en dire, à en montrer, à en représenter : c'est une aventure qui est à vivre, seulement à vivre. En attendant, on peut l'imaginer...

Le motif de *L'ombre de la vallée* se retrouve dans *The Tinker's Wedding* (*Les noces du romano*) mais sous un angle différent et surprenant : Sarah, compagne de Timmy le forgeron, « fait » un caprice, elle veut l'épouser selon le rite catholique, et, devant sa résistance, le menace d'aller épouser Jaunting Jim, un homme riche qui incarne ces « valeurs » fausses, ce faux pouvoir, cette puissance illusoire, que confèrent la propriété, l'argent, la prétendue réussite et le prestige qui en découle. Bien sûr, elle reviendra vers Timmy quand elle prendra conscience de l'évidente complicité de l'église et du curé avec la domination masculine -patriarcale, capitaliste, mercantile. Elle retournera à sa vie de gitane libre et, sinon heureuse, tout au moins joyeuse ou, mieux, remplie d'une énergie sans cesse renouvelée.

Le même motif se retrouve aussi dans *The well of the saints* (*La fontaine aux saints*), avec ce couple d'aveugles d'abord séparé par une « communauté » soumise à la même loi inhumaine (ou *anti-humaine*) et injuste mais ayant réduit la majorité des humains au même format tout en la nourrissant d'illusions de liberté et d'expansion (*le règne du Même*) ; ils finiront par préférer leur communauté unie dans ce que j'appelle la cécité éclairée de leur monde intérieur (« l'exil intérieur » de Roland Jaccard ; ou l'« inner émigré » de Seamus Heaney) à la « communauté » des « hommes » extérieurs, ceux de l'entretien des surfaces et de la sauvegarde des apparences, divisés dans la haine de soi et donc de l'autre par un système de piètres « valeurs », piètres compensations à une vérité et à une liberté faisant tragiquement défaut.

Ils se sont fait une vie qui les défait mais ne changent rien, continuent comme avant.

C'est *The Playboy of the Western World* (*Le baladin du monde occidental*) qui révèle le mieux la profondeur de la vision prophétique de Synge: quand Christy arrive dans cette « communauté » de colonisés[11] en prétendant qu'il a tué son père, ce sont les aspects féminins de sa personne qui séduisent les jeunes villageoises : Christy a tué l'hégémonie du masculin, celui de la domination et de la répression, de l'intimidation et de l'esclavagisme - *le règne du Père et de tous ses Fils soumis* -, et il libère en lui une créativité insoupçonnée, d'essence féminine. Et il sera lui-même séduit par les aspects masculins de Pegeen, dans les scènes de séduction où ils se confrontent avant de s'affronter lorsque sera révélé le « mensonge » de Christy : il n'a pas tué son père... - et pour cause, puisque *ce qu'il a tué c'est surtout quelque chose d'intérieur, certaines « valeurs » produites par la domination masculine, celles du père ou des pères et de tous les fils serviles, certes, mais aussi celles du curé ou du patron ou du militaire - ou de tout humain soumis à ce qu'il est convenu d'appeler « les hommes » et donc, de par cette soumission, servant de relais à une « autorité »,*

11 Qui, avant l'occupation anglaise, étaient déjà colonisés -et l'auraient été sans elle.

illégitime parce qu'elle n'est fondée sur aucune valeur proprement humaine, telle que la fraternité, l'égalité, et la liberté qui en dépend (valeurs hélas réduites, le plus souvent, au vocabulaire et à la décoration des frontons de bâtiments publics).

Or les villageois ont idéalisé Christy parce qu'eux-mêmes sont soumis au père, ne l'ont pas tué et ne le tueront jamais ni dans la réalité ni dans leur vie intérieure où il règne, sévit et fait des ravages, et, étant ainsi soumis, s'amputent d'une part essentielle de l'être et veulent donc, tout comme Pegeen, marionnette de tout cet « *ordre » patriarcal de pères et de fils sans Esprit*, faire payer à Christy la douleur tragique de leur amputation et de leur misère spirituelle.

Synge met en scène une violence propre au système du bouc émissaire[12]. Ce qu'il montre très bien c'est que, quand il y a rupture entre Christy et Pegeen, c'est que Pegeen refoule en elle, n'assume plus, sa masculinité, s'exposant ainsi à tomber dans la dépendance d' « hommes » faibles c'est-à-dire qui refoulent, n'assument pas, leur féminité et compenseront ce manque (quand ils ne sont pas carrément débiles comme Shawn) en se soumettant à l'aide d'un arsenal complet de justifications « rationnelles » et de ratiocinations séduisantes et édifiantes - ou, forme perverse de la soumission et de la veulerie, en cultivant une image réactive[13] de force et d'affirmation de soi pouvant confiner à la tyrannie et à la violence (tout comme Pegeen compensera son manque en jouant la femelle à l'excès c'est-à-dire *selon le code patriarcal en vigueur, celui de la réduction, du formatage et de l'utilisation d'objets humains, entre autres les femmes*[14]) - tyrannie et violence, donc, non sans douceur parfois, par exemple d'une église *bien(sur)veillante* et qui étouffe, éteint la vie à coups de préceptes et de principes ; ou de la famille, microcosme de ce qu'on appelle « société » et donc essentiellement politique ; ou encore celles, plus insidieuses et pernicieuses, de ce qu'il est convenu d'appeler « couple conjugal », voire même « relation amoureuse », et qui relève aussi, souvent, hélas, d'un rapport de force et de domination et de soumission et non d'une relation d'amour : n'est-ce pas Pegeen qui, quand la « communauté » veut pendre Christy parce que, *sans le faire exprès*, il les a renvoyés face à leur propre misère cuisante, lui brûle la jambe avec une braise, rétablissant par là l'ordre patriarcal que Christy a momentanément ébranlé ?

Quand Christy part avec *ce père qu'il n'a tué que symboliquement dans le jeu et la maîtrise des forces et énergies de sa vie intérieure*, et qu'il devient manifeste que c'est lui qui

12 Est-ce un hasard si dans Christy il y a Christ ?

13 Voir les victoires de Christy aux jeux et aux sports : c'est Pegeen qui l'a incité à y prendre part, si bien encouragé qu'il en est sorti vainqueur -pour lui plaire, c'est-à-dire s'adapter à un code d'hypermasculinité d'autant plus paradoxal qu'elle finira condamnée aux épousailles avec un Shawn Keogh, c'est-à-dire ce qu'on n'hésiterait pas à appeler un minus.

14 C'est le vieux Mahon en personne, le père de Christy, qui emploie l'expression <<female women>>, <<femmes femelles>>, ce qui laisse bien entendre qu'il y a aussi des "femmes mâles" ou des "mâles féminins". D'ailleurs, il ne faut pas oublier que la femme celte pouvait être mère et guerrière et qu'elle avait le droit d'avoir plus d'un homme...

dès lors le domine, il ne s'agit nullement d'un renversement *vengeur* de la relation père/fils[15], cela va beaucoup plus loin : nous, lecteurs/spectateurs, n'en témoignons pas, mais Christy accomplit sa révolution dans le hors-scène - révolution individuelle, toute intérieure, toute solitaire, certes, mais *il devient un modèle de ce qu'est ou que pourrait être une révolution sociale : c'est tout simplement quand la jeunesse dit non à la vieillesse, quand les jeunes renversent, abattent, foulent au pied, le désordre établi de / par la gérontocratie.*

Que les vieux règnent n'est en soi pas un mal, *s'ils sont exemplaires ; si leur règne est légitime c'est-à-dire s'ils se vouent au bien public, à l'intérêt général et qu'il n'y a pas de délinquance sénile* : Christy était le souffre-douleur, voire l'esclave, d'un père dominateur, méprisant, tyrannique ; ce n'est pas un hasard s'il devient le bouc-émissaire d'une « communauté » patriarcale (im)pure et dure. Les mauvais traitements de son père l'ont prédisposé à cette saine anarchie de ne vouloir accepter aucune autorité extérieure infondée ou mal fondée, obscure, injuste, bancale et nuisible - *salutaire anarchie de celui qui veut, dans un monde chaotique, déliquescent, sans repères c'est-à-dire sans valeurs, donc sans structures ni éthique, sans exemple à donner, se sauver en devenant sa propre référence et sa propre autorité, mettant en oeuvre et déployant, seul, solitaire, un ordre et une discipline qu'aucune « société », aucune « communauté », ni bien sûr aucun fils fier d'hériter du chaos du désordre établi, ne connaîtront jamais et qui, peut-être, un jour, deviendront exemplaires...* C'est l'esprit du *Baladin*, c'est le sens de la fin de cette pièce souvent mal comprise, peut-être à cause de l'importance excessive accordée à la toile de fond mythologique et historique, *tradition « celtirlandaise » qui ne sert que de véhicule à un message autrement important et pertinent pour l'occident tout entier, et jusqu'au coeur malade de notre temps.* Un message intemporel.

Le même motif préside à *Deirdre of the sorrows* (*Deirdre des douleurs*), pièce inspirée de la mythologie irlandaise mais où les choses vont beaucoup plus loin que dans *Le baladin*, puisque Deirdre, *aimée du Grand Roi Conchubor mais non moins dans le risque de se perdre que dans une situation de domination explicite, ouvertement dure, brutale, violente et cruelle*, va dans le même sens que la Nora de *L'ombre de la vallée* ou que les deux aveugles de *La fontaine aux saints* ou que Christy -mais *en allant jusqu'à la mort :* manière de dire que la liberté ou la libération c'est parfois accepter de courir le risque de la mort.

Si l'on se rapporte à la signification étymologique du mot « autorité », étymologie qu'on retrouve, d'ailleurs, dans le mot « auteur », soit le latin « auctoritas » c'est-à-dire « accroissement », on peut dire que *n'a de légitimité qu'un pouvoir qui accroît, qui vous accroît, qui nous accroît, autrement dit un pouvoir qui se voue au bien-être du plus grand nombre.* Ce bien-être ne doit pas être que matériel, il doit aussi être spirituel, comme l'avait bien compris le philosophe espagnol Ortega y Gasset dans *sa conception, peut-être utopique et, pour qui n'est pas désespéré, intéressante à ce seul titre*, d'un gouvernement aristocratique[16] veillant à l'élévation intellectuelle et spirituelle du plus grand nombre. Mais,

---

15 Ce qui a pu faire dire à certains critiques qui n'avaient rien compris que la fin de cette pièce est absurde, insensée.

16 "Aristocratie" veut étymologiquement dire règne du meilleur.

nous dit Synge, quand l'église ou les églises, les marchands, les guerriers, règnent par et pour l'abrutissement, l'écrasement, l'aplatissement et *l'utilisation* de ce qui n'est pour eux qu'un troupeau décervelé, déspiritualisé, d'humains vidés de leur riche substance, ce au bénéfice de *la consolidation d'une domination qui n'a qu'elle-même comme motif et comme but*, s'il n'y a pas possibilité d'une révolution sociale, il y a toujours possibilité d'une révolution individuelle. Mais, ajoute-t-il, devant la flagrante illégitimité d'un tel pouvoir, il est logique, même normal, ou simplement *humain et moral*, que peu à peu se réunissent les conditions d'un soulèvement, d'une insurrection -d'une révolution. Un tel mouvement peut s'annoncer par un regain de délinquance, de criminalité (en quelque sorte des jeunes qui, comme Christy, racontent qu'ils ont tué leur père ou qu'ils vont le faire) - autant d' « irrégularités » souvent attisées, à tout le moins entretenues, par un régime policier aggravé parce qu'on ne cherche qu'à faire disparaître les symptômes sans jamais s'attaquer aux vraies causes du mal - cela coûterait trop cher.

Declan Kiberd, éminent critique irlandais, remarqué pour ses *Irish Classics* et son *Inventing Ireland*, note que, dans les îles d'Aran, à l'époque où Synge y était allé[17] témoigner d'un monde en voie d'extinction et qui allait nourrir l'oeuvre qui, après quelques voyages en Europe et un séjour à Paris, était sur le point de mûrir en lui, *ce n'était pas la criminalité qui y avait rendu nécessaire l'introduction des forces de police, c'était plutôt l'introduction des forces de police qui avait fait augmenter la criminalité.*

Et voilà où nous mène le féminisme de Synge avec son intuition géniale, c'est-à-dire sa conception d'un équilibre à réaliser pour chaque homme et chaque femme entre ce que Jung appelait l'animus et l'anima ; tout déséquilibre de cet ordre-là est à l'origine de toute aliénation, des mésalliances et ruptures mais aussi des maux de toute société et du besoin de révolution tel qu'il peut se faire sentir quand le plus grand nombre pâtit des excès d'une petite minorité confortablement installée dans ses privilèges, auto-satisfaite, arrogante, et qui, se réclamant du fameux « Etat de droit », finit par se constituer comme « *Etat* de *tous les droits* ».

Synge nous renvoie à quelque chose de crucial et de douloureux propre à notre temps, à savoir que la première et plus haute fonction de tout art est, se doit d'être, *politique*, et qu'*un art dépolitisé, comme c'est le cas aujourd'hui sous la domination du salon, du marché, de la scène et de l'hégémonie médiatique - bref, d'une mondanité rampante-, est un art moribond, sinon tout à fait mort déjà.*

C'est aux artistes de faire battre les coeurs, de déterrer les âmes, de faire non de l'animation mais *de la réanimation... - déployer l'impossible horizon de ce qui pourrait* être ; mais aussi, mais surtout, de *faire trembler les murs* de la cité, des institutions sclérosées, décrépites et nauséabondes, des bonnes consciences, des coeurs secs, des habitudes, de la peur de l'altérité, du mensonge et des fausses croyances et fausses certitudes. C'est un combat sans fin...

Le destin de l'art moderne, disait Beckett, est de montrer le gâchis que nous côtoyons tous les jours. C'est donc aussi, à l'instar de Synge, d'assumer et d'assurer, au grand

17 Il y fit quatre séjours à la fin du 19ème Siècle.

jour, une impitoyable critique du monde « civilisé », de son équilibre bien précaire, de son ignorance et de ses aveuglements, des ornières amoureusement entretenues et des oeillères qu'il impose en présentant ça comme un cadeau généreux. Il s'agit de déranger, de déstabiliser, de braver l'interdit en osant semer le feu du doute, du scepticisme et de l'irrévérence. Il s'agit d'être subversif - *et joyeux*. Je veux dire sans tomber dans la sombre, morne et répugnante rumination de désespoir et de lamentation -ce qui n'est possible, bien sûr, que si l'on a soi-même emprunté et parcouru jusqu'au bout un chemin d'initiation et de métamorphose, de conversion et de salut personnel. Comme Synge aux îles d'Aran avant l'écriture de son oeuvre théâtrale.

Synge n'avait aucune concession à faire et c'est à *la vérité, toujours dure et dangereuse*, qu'il a voué sa vie. Si son obsession des formes, sa *chirurgie linguistique de haute précision*, tout en fondant une *colonisation de la langue anglaise*, à laquelle d'autres écrivains irlandais se sont également consacrés[18], l'ont éloigné d'un engagement dans l'action révolutionnaire, ce qui a permis à quelques critiques aveugles de le définir comme poète coupé de toute réalité politique, il ne faut pas oublier ni négliger qu'il reste, jusqu'en notre temps, un modèle de pensée critique libre, de *pensée radicale*, donc de présence au coeur même de toute réalité politique. Synge a fait son travail et nous a donné ce qu'il avait à nous donner. A nous d'en cueillir les fruits et d'en tirer les conséquences.

Je définirais le fondement même de ce que j'entends par pensée radicale comme ceci : *rien de ce qui relève de l' « ordre » social ou de l' « organisation » politique ne doit être pris comme un ordre naturel immuable* - car c'est bien ça, le conservatisme ou le conformisme dans leur forme la plus enkystée, la plus inextirpable, jamais aussi rare qu'on pourrait le penser. De telles « conceptions » peuvent relever d'une naïveté due à l'efficace biberonnage médiatique et à l'imprégnation des images et des formules, à l'effet dévastateur du bombardement publicitaire ; mais ce n'est pas toujours de la naïveté : il s'agit surtout d'enjeux économiques, c'est-à-dire d'intérêts particuliers et de leur défense acharnée. C'est la face cachée du pouvoir, de la domination masculine ; le sens inavoué de toute servitude, de toute servilité.

La pensée, plus souvent qu'à son tour, brille par son absence - elle est interdite de séjour, bannie, exilée.

La meilleure manière d'avoir accès à cette pensée radicale et de pouvoir en parler fut pour Synge, et reste pour tout humain (s'il veut sortir du réseau des dominations et des soumissions), de plonger tout au fond des *obscurités éclairantes de l'âme humaine où se nouent le masculin et le féminin.*

Pour qui a bien lu son théâtre (et certains de ses poèmes), Synge est proche de cet impératif de la Kabbale : « *Visita interiora terrae rectificando invenies occultum lapidem* »[19], qui peut se traduire par « va voir l'intérieur de la terre et, en faisant les rectifications, tu trouveras le diamant secret ».

Et c'est aussi dans la Kabbale que le masculin est force créatrice de l'esprit mais qui

18 Compensation, bien loin d'être insignifiante tout de même, à une révolution sociale décevante -ou impossible.

19 Si l'on prend les initiales des mots de cette phrases, cela donne *V.I.T.R.I.O.L.*

ne peut se passer, pour valoir quelque chose, de l'énergie de conception, d'engendrement et de mise au monde propre au Féminin. La terre du masculin a grand besoin, voire desespérément et tragiquement besoin, de l'eau de feu et du vent de poussière et de sable du Féminin (à condition que celui-ci ne soit pas déjà complètement parasité par le masculin masculin).

On peut comprendre aussi que ce voyage initiatique et de conversion, selon la définition de la Kabbale citée plus haut, puisse ne pas prédisposer à la vie sociale et à l'action politique, où tout sera dès lors perçu comme insignifiant, dérisoire, voire grotesque. Ainsi Synge et les aspects *canoniques mais non essentiels* de son théâtre... Mais c'est précisément en raison de cette distance propre à celui qui est allé loin c'est-à-dire profond, que ce qui sera créé et donné aura un impact, un rayonnement, plus puissants, plus pregnants, plus propres à bouleverser les normes figées et *apparemment* indéracinables, inamovibles, de la domination et de la soumission.

> La solitude extrême renvoie l'homme vers les autres parce qu'il y rencontre l'Autre.
> Le solitaire devient toujours, malgré lui-même parfois, le plus sûr solidaire.

L'homme masculin, celui qui, depuis plus de 3000 ans, sévit dans notre monde, se tient raide, grave, peu engageant, sur des positions qu'il n'a ni choisies ni même pensées donc sans aucun socle sûr tel que puisse s'y fonder une autorité de bon aloi (et de bonne loi). La femme, même quand tout semble aller bien, ne tient pas en place dans cette nature morte. L'homme féminin se dit : 3000 ans, c'est peut-être trop tard pour changer tout ça... Puis un jour il rencontre une femme qui ne tient pas en place dans cette nature morte et il se dit : c'est peut-être trop tard pour ce monde mais pas pour moi : c'est, entre autres, le vagabond de *The Shadow of the Glen*.

Plus tard, peut-être très longtemps après, le bruit de ses ailes résonnera peut-être, ira chanter au coeur d'autres qui, comme lui, comme les femmes, ne tiennent pas en place dans cette nature morte. Et un jour peut-être, à l'ombre de la musique de ses ailes ou du souvenir de ses ailes, il y en aura, *assez nombreux cette fois*, qui se diront : non, il n'est pas trop tard pour changer tout ça...

Tel est le message de l'oeuvre de Synge, et la critique les a, comme il se doit, banalisés, désamorcés, désactivés, étiquetés et bien rangés (le message, l'oeuvre et Synge) - dans un casier d'école.

René AGOSTINI
Université d'Avignon

SAMPIERO CORSO DE HENRI TOMASI A l'OPÉRA de MARSEILLE

Marseille, le 11 Octobre 2005

En octobre dernier, l'Opéra de Marseille affichait *Sampiero Corso*, le plus corse des opéras de Henri Tomasi (1901-1971). Il faut saluer le mérite et le courage de cette programmation insolite qui s'inscrit d'ailleurs dans une politique de redécouverte de ce compositeur corse né à Marseille.

Créée au Mai Musical de Bordeaux en 1956, sur un livret français de Raphaël Cuttoli, cette œuvre brève propose quatre tableaux distincts de vingt minutes, chacun retraçant un moment fort de la vie tumultueuse du premier « indépendantiste corse » qui lutta, un temps victorieusement, contre les Génois, et, véritable *condottiere* de la Renaissance, combattit pour François Ier et les rois de France au côté des Turcs entre autres, contre les troupes impériales et leurs alliés. Cuttoli et Tomasi en font un héros de la liberté et du « droit à l'autodétermination des peuples ». Point de vue qui, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et de l'Occupation, trouvait un écho certain dans le public français d'alors, d'autant que Tomasi fut toujours un homme « engagé » dans les luttes sociales et politiques de son temps.

Renée Auphan, directrice de l'Opéra de Marseille et metteur en scène, eut l'heureuse idée de faire traduire en langue corse le livret parfois un peu plat, ce qui confère à l'ouvrage une véracité non négligeable. Le programme très complet vendu par l'Opéra comporte, outre un dossier exhaustif sur l'ouvrage, la totalité du livret dans les deux langues.

La conception musicale de Tomasi est assez classique ; sa musique reste purement tonale, et la ligne de chant, expressive et mélodique, s'apparente parfois à celle du Puccini de la maturité. Elle s'élève rarement, hélas, à une véritable intensité dramatique, surtout dans les dialogues et les scènes intimes. Le meilleur de la partition est, en revanche, contenu dans les grandes scènes chorales et chorégraphiques où Tomasi retrouve l'inspiration traditionnelle du peuple corse : chant de guerre au moment du départ de Sampiero (l'hymne à Sampiero) ; cérémonie religieuse avec procession où l'on entend, puissamment harmonisé, le fameux « Dio vi salvi Regina », retrouvé par le père de Tomasi et par lui reconstitué. Différents ballets profanes (la « moresca », danse de révolte) ou « sacrés » s'incluent avec justesse dans la dramaturgie : principalement la scène finale où les femmes, emmenées par la « vocératrice » chantent le « vocero » en dansant le « caracolu », c'est-à-dire la déploration funèbre du héros mort de mort violente, devant le cadavre ; danse sauvage et féroce où les pleurs, les cris de désespoir se mêlent à l'apologie du héros et à l'appel à la vengeance. Les ballets sont parfaits, dans l'âpre chorégraphie d'Ana Yepes. La berceuse que chante Vannina à son enfant appartient également au fond populaire corse des « nanne ». La mise en scène de Renée Auphan est parfaite de sobriété et d'efficacité. Les personnages évoluent, sur un plateau presque nu, vêtus de couleurs très sombres, noir pour les hommes et les femmes des villages corses. Le fond de scène représente un paysage corse élégant, estompé de montagnes bleues et de ciel. La direction d'acteurs est irréprochable, la lenteur gestuelle contrastant heureusement avec la violence musicale des scènes tragiques telles que l'assassinat de Vannina, l'assassinat de Sampiero ou le « caracolu ». Une hiératique « vocératrice » (personnage traditionnel de la société

corse : improvisatrice, chanteuse et poétesse, pleureuse officielle dans les services funèbres et éventuellement prophétesse) introduit et clôt l'ouvrage avec force devant le corps sans tête de l'infortuné Sampiero ; assassiné puis décapité par les sicaires des d'Ornano, grande famille de Corse du Sud, pro-génoise. (Sampiero était en fait leur allié par son mariage et leur allié politique avant de se tourner contre Gênes, ce qui le plaçait évidemment dans une situation fausse). Notons enfin que Cuttoli et Tomasi font sans doute de Sampiero un héros plus « pur » qu'il ne le fut historiquement ; on sait en effet que Sampiero étrangla son épouse Vannina d'Ornano de ses mains ; elle était coupable de l'avoir trahi, lui et les siens, en allant demander la grâce de son mari auprès de Gênes. Dans l'opéra de Tomasi, Vannina cède à la proposition de l'envoyé de Gênes, Ombrone l'élégant, après bien des hésitations et seulement parce qu'Ombrone lui « prouve » très habilement (c'est un négociateur doux, enjôleur et persuasif) que c'est là le meilleur parti possible pour elle, pour son fils, pour sa famille, et aussi pour son mari. Toujours dans l'opéra, Sampiero n'accepte d'assassiner sa femme que parce qu'il s'y voit contraint et forcé ; ses compagnons de combat l'exigent et, de toute manière, exécuteraient eux-mêmes Vannina. Le « vrai » Sampiero n'eut pas, semble-t-il, autant de scrupules. Enfin, juste avant de mourir, il sauve son fils en le confiant à une voisine chargée de l'emmener et de le cacher ; lui-même restant pour retenir les tueurs le plus longtemps possible.

Au total, l'ouvrage paraît clair, équilibré dramaturgiquement et toujours juste tant psychologiquement que poétiquement parlant. Qualités que l'on prête d'ordinaire à la musique française et à l'art lyrique français depuis Lulli et Rameau. On ne peut que remercier Renée Auphan et l'Opéra de Marseille de s'attacher à faire redécouvrir à son public le plus corse des compositeurs français.

La direction musicale de Patrick Davin fut claire et efficace ; les voix jamais couvertes par un orchestre pourtant puissant, varié, et qui sonne à nos oreilles de manière très typée. Semblable parfois aux orchestrations des musiques de film des années 1930-1950.

Les chanteurs furent dans l'ensemble à la hauteur de leur tâche. Irina Mataeva (soprano) touchante et intense en Vannina, Carlo Guido excellent en Sampiero (fort tenor) ; remarquable en Ombrone fut Sergei Muraev, un baryton que l'on aimerait entendre dans un rôle plus fourni. Un peu décevante vocalement, peut-être, fut la vocératrice de Laurence Schohn, par ailleurs bonne comédienne, mais pas assez « corse » de tempérament pour incarner un personnage aussi typique.

Une excellente soirée au total, qui nous fait découvrir un épisode de l'histoire corse dans un spectacle accessible à tous et qui laisse dans le souvenir du spectateur, comme un sentiment poétique et pessimiste d'éternité, comme la sensation d'avoir entrevu un instant trop bref, dans sa tristesse et sa beauté, un aspect de la Corse éternelle.

Richard DEDOMINICI
Nice

LA TRAGIQUE *CO-NAISSANCE* DE SOI DANS LA DRAMATURGIE FÉMININE ESPAGNOLE CONTEMPORAINE

> « Je sais bien quel opprobre descend sur qui évoque le tragique dans une société où le bonheur devient un dogme : grand dissonant, aristocrate nostalgique, consommateur désabusé..., on l'accuse de bouder la fête. »[1]

S'il est évident, dans les mythologies fondatrices des sociétés les plus archaïques tout comme dans la réalité contemporaine la plus quotidienne, que la femme, asservie par la domination masculine[2], a « perdu connaissance » en renonçant à la conscience de sa propre existence et à l'exercice de ses facultés, il semble qu'au travers du théâtre espagnol actuel, la figure féminine soit en passe de « reprendre connaissance » en opérant un incontestable revirement de condition. Non seulement les femmes dramaturges espagnoles imposent plus que jamais leurs œuvres dramatiques dans les circuits de production, de diffusion et d'édition, mais encore y mettent-elles en scène des personnages de femmes porteurs d'une parole et d'une conscience nouvelles[3].

Parmi ces femmes en scène, nombreux sont les couples mère-fille, dont les échanges, souvent construits de manière très symétrique, occupent la totalité de l'espace dialogique. Dans ces pièces, depuis la « sage-femme » accoucheuse d'esprits jusqu'à la « femme sage », c'est toute une maïeutique réciproque qui est à l'œuvre. Mères et filles, par le dialogue, contribuent mutuellement à se connaître elles-mêmes, au risque de découvrir la vérité dont elles sont porteuses et d'accéder par là même à la conscience tragique, non plus de la condition féminine, mais de la condition humaine en général.

C'est là ce que nous nous attacherons à observer dans quatre pièces : *Aniversario* de Lluïsa Cunillé[4], qui met en scène une jeune fille et sa mère dans un contexte spatio-

---

[1] Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, p. 282.

[2] Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

[3] Toutefois, rien ne dit, à ce jour, si ces actes d'écrivaines sont à considérer comme des « *happenings* discursifs toujours recommencés », et partant inopérants, ou s'il s'agit d'un engagement politique qui travaille « à inventer et à imposer, au sein même du mouvement social, et en s'appuyant sur les organisations nées de la révolte contre la discrimination symbolique (...), des formes d'organisation et d'action collectives et des armes efficaces, symboliques notamment, capables d'ébranler les institutions qui contribuent à éterniser leur subordination. » (Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 2002, préface, p. 9).

[4] Lluïsa Cunillé, *El aniversario*, in *Primer acto*, n° 284.

temporel vraisemblable ; *Como si fuera esta noche* de Gracia Morales[5], qui se déroule dans un seul espace et deux époques à la fois, mère et fille ayant le même âge ; *Selección natural* de Pilar Campos Gallego[6], qui se décline dans un même temps mais dans deux espaces, et réunit fille, mère et grand-mère ; *En el tren* de Mercè Sarrias[7], dont les deux protagonistes sont une seule et même personne à deux âges différents, et dont les échanges peuvent être assimilés à ceux d'un rapport mère-fille.

La mort de Cendrillon

Le Prince Azur a fait long feu. Exit les rêves de princesses, l'attente fébrile et passive du moment où le jeune homme fera porter son choix sur la belle. Sur le nouveau marché de l'amour, le corps, l'âme et la vie ne se troquent plus contre un rêve merveilleux mais contre une monnaie d'échange sonnante et trébuchante, c'est-à-dire une carrière universitaire ou une profession sérieuse, qui permettront de planifier rationnellement la vie. C'est ainsi que Raoul, le dernier petit ami en date de Clara dans *Como si fuera esta noche*, est étudiant en Sciences économiques ou que le jeune homme dont tombe amoureuse la Jeune femme de *En el tren* est comptable. La Femme âgée, mariée elle aussi à un comptable, connaît la profession du Jeune homme puisqu'il s'agit de sa propre histoire :

> FEMME AGEE. (*Elle l'observe*) — Vous êtes comptable, je suppose ?
> JEUNE HOMME. (*Il se racle la gorge. Coince sa serviette entre ses jambes. Rajuste sa cravate. Les deux femmes le regardent fixement*) — Master en gestion d'entreprises à l'École Supérieure de Vilanoya i la Geltrú. Deux années d'expérience dans une agence de la Caisse d'Épargne en tant que stagiaire et une année comme comptable pour une entreprise dans la vente d'électroménager à Torrelló…
> FEMME AGEE. Vous êtes donc comptable.
> JEUNE FEMME (*Très nerveuse*) — Il est comptable ! (*Elle regarde la FEMME AGEE.*)
> *Noir.*[8]

---

[5] Gracia Morales, *Como si fuera esta noche / Bésame mucho*, texte traduit par Emmanuelle Garnier, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004 (*Nouvelles scènes hispaniques*).

[6] Pilar Campos Gallego, *Selección natural*, texte inédit. Le présent travail se fondant sur le tapuscrit aimablement fourni par l'auteure, les citations de cette œuvre ne comporteront aucune référence de page.

[7] Mercè Sarrias, *En el tren*, 1995, texte inédit. De la même manière que précédemment, je me suis appuyée pour ce travail sur le tapuscrit informatique gracieusement fourni par la dramaturge, les extraits de cette œuvre ne peuvent donc renvoyer à une pagination précise.

[8] « MUJER MAYOR. (*Le observa*) Usted es contable, supongo ?
CHICO JOVEN. (*Se aclara la garganta. Pone la cartera entre las piernas. Se coloca la corbata. Las dos mujeres lo miran fijamente*) Máster en gestión empresarial

Mais plus qu'une assurance sur l'avenir, qui inscrirait les personnages de femmes dans le schéma social d'une bourgeoisie calculatrice, la profession des hommes traduit avant tout la disparition du rêve. Un rêve dont les élans romantiques s'effacent au profit d'une logique comptable, faite de courses contre la montre inutiles et d'optimisations dérisoires de calculs financiers.

De fait, les femmes ne croient plus aux marraines bonnes fées ni aux miroirs qui parlent. Dans les toilettes de la boîte de nuit, seule face à un miroir muet qui la condamne au monologue, la Fille de *El aniversario*, victime d'une nausée récurrente, et surtout d'un ennui terrible, espère qu'il lui arrivera quelque chose avant minuit :

> C'est que je dois rentrer à la maison avant minuit... (*Pause*) C'est ce que m'a dit ma bonne fée... Oui... Ma bonne fée... Ce soir, elle m'est apparue et elle m'a dit que le sortilège ne durerait que jusqu'à minuit... [...] Moi, je lui ai dit... d'accord, je veux passer une soirée incroyable... une putain de soirée d'enfer. Tu entends ? Alors ma bonne fée m'a répondu... très bien... ferme les yeux et quand tu les ouvriras, tu l'auras ta soirée, ta soirée incroyable, ta putain de soirée d'enfer... jusqu'à minuit... jusqu'à minuit seulement. [9]

Mais là où Cendrillon disposait d'un laps de temps féerique dans lequel elle pouvait vivre ce qu'elle avait tant espéré dans le silence de sa condition, la Fille de Lluïsa Cunillé, à qui l'on donne cette même possibilité, ne parvient pas à savoir – et donc à vivre – ce qu'elle désire. Face à la saturation des possibles, se dresse en elle, paradoxalement, une violente frustration. La passion, le désir ne se cristallisent plus sur l'inaccessible, ils se délitent face au possible. Le conte de fée se transforme alors en compte « à rebours » qui, empruntant à la fois à la décadence et au naturalisme[10], fait basculer la liberté vers un insoutenable néant pour la figer en destin.

---

por el Colegio Mayor de Vilanova i la Geltrú. Dos años de experiencia en una oficina de La Caixa en período de training y uno como contable en una empresa de venta de electrodomésticos de Torelló...

MUJER MAYOR. Entonces es contable.

MUJER JOVEN. (*Muy nerviosa*) ¡Es contable! (*Mira a la MUJER MAYOR.*)

Oscuro. », Mercè Sarrias, *En el tren.*

[9] « Es que tengo que llegar a casa antes de medianoche... (*Pausa*) Es lo que me ha dicho mi hada madrina... Sí... mi hada madrina... Esta noche se me ha aparecido y me ha dicho que el hechizo no duraría más allá de medianoche... [...] Yo le he dicho... de acuerdo, quiero pasar una noche increíble... una noche de puta madre. ¿Lo entiendes ? Entonces el hada madrina me ha respondido... muy bien... cierra los ojos y cuando los abras la tendrás... tendrás una noche increíble, de puta madre... hasta medianoche... sólo hasta medianoche. », Lluïsa Cunillé, *El aniversario*, in *Primer acto*, n° 284, p. 48.

[10] Le miroir de *El aniversario* renvoie l'image de ceux que Huysmans place dans le boudoir de son héros décadent dès la première page de *À rebours* (Paris, Garnier-Flammarion, 1978, p. 69).

La dégradation du mythe romanesque est une caractéristique particulièrement centrale de l'œuvre de Lluïsa Cunillé, où elle prend des formes variées : inanité du vœu à exaucer, suspicion envers la promesse de rêve[11], trivialisation du merveilleux[12], liquidation de toute sensibilité (affective, esthétique, morale) par l'action réitérée d'un réalisme sordide et macabre[13]... Avec la mort du Prince charmant, les femmes des œuvres dont nous parlons ont perdu ce rêve qui leur était assigné depuis la nuit des temps, fait de sensibilité et de passivité, et sont condamnées à embrasser le vide absolu laissé par cette perte de l'idéalisation et de la soumission/adaptation au désir masculin. Face à cette situation nouvelle, les femmes, au théâtre, font l'expérience de ce que Jean-Marie Domenach appelle « le retour du tragique » :

> C'est un abus de confondre le tragique contemporain avec une caricature anachronique, comme s'il nous arrivait encore dans un cliquetis d'héroïsmes et de révolutions, alors qu'il est détente, isolement, ennui, glissement dans la banalité, écœurement de l'insignifiance.[14]

Une fois les archétypes mythiques détruits, l'imaginaire de ces personnages de femmes semble entièrement déconstruit, comme si, dégagé des modèles légendaires, il était condamné à faire face désormais à sa tragique vacuité. Condition nécessaire, peut-être, pour pouvoir réinventer une identité propre.

L'échec des diversions : rébellion, distractions, régressions

L'expérience de cette nouvelle situation, la complexité à accepter la souffrance existentielle qu'elle génère amènent les femmes à mettre en œuvre un certain nombre de stratégies d'évitement et de diversion. On constate, dans nos pièces, des tentatives de rébellion face à la nécessité de prendre en main son destin de femme.

Le miroir brisé par l'Amie dans *El aniversario* peut, certes, symboliser la nécessaire mise à mort de tous les modèles pour accéder à la liberté :

> AMIE : J'ai fait quelque chose de terrible cette nuit... [...]
> J'ai cassé le miroir des toilettes du bar [...] Oui,

---

[11] Dans les toilettes de la boîte de nuit, la Fille vérifie que la bonne fée ne lui a pas volé son porte-monnaie (Lluïsa Cunillé, *El aniversario*, in *Primer acto*, n° 284, p. 49).

[12] La Fille de *El aniversario* aurait dû rentrer chez elle avant minuit dans le seul but de gagner un pari avec ses collègues de bureau. Étant arrivée plus tard, c'est elle qui paiera les consommations.

[13] La promenade en gondole sur les canaux de Venise, archétype du romantisme amoureux, se transforme, chez Lluïsa Cunillé en apothéose de l'horreur : chasse sanglante aux cochons dans les rues de la ville, gondoliers ivres racontant des histoires macabres de rats contaminés par la peste qui mordent les passants, flagellations expiatoires se mêlant aux cris des agonisants... (Lluïsa Cunillé, *El aniversario*, in *Primer acto*, n°284, p. 61.)

[14] *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, p. 283.

avant de sortir… C'est sûr, il était déjà tout craquelé, le pauvre… Je l'ai à peine touché.
LUI : C'est vrai, tu l'as cassé ?
AMIE : Ils en remettront peut-être un tout neuf, comme ça…[15]

Mais briser l'image spéculaire signifie aussi faire l'expérience du double dont on cherche à se débarrasser car il est une confrontation trop douloureuse avec sa propre mort. Ce miroir fracturé, dans lequel la jeune femme s'est regardée à chacune des scènes où elle est apparue jusqu'alors, peut aussi, plus fondamentalement encore, figurer, dans une perspective lacanienne[16], le refus (l'incapacité ?) de déconstruire les imaginaires aliénants, une déconstruction qui aurait pu permettre à la vérité du sujet-femme d'advenir (en entamant la quête de son propre désir, après s'être dégagé du désir de l'autre).

Face à la cruauté d'une liberté absolue, sont également manifestes des tactiques de contournement. Plutôt que d'affronter une discussion directe, qui l'amènerait à assumer son état, Clara (une jeune femme qu'aucune entrave morale ni sociale ne contraint à la continence) s'adresse à un magnétophone pour annoncer à Raúl qu'elle est enceinte de lui. Cette technicisation de l'échange lui permet (grâce à la fonction « effacer ») d'élaborer un discours, de se construire un positionnement, tout en évitant la présence de l'autre. Un autre à qui elle va jusqu'à prêter un discours dans une sorte de dialogue virtuel :

CLARA (*Parlant au magnétophone*) : Salut Raúl, ça va ? Assieds-toi… Voilà, je t'ai demandé de venir parce que… je sais qu'il est tard et que tu es en train de passer tes examens et tout ça, mais ça ne pouvait pas attendre plus longtemps… c'est pour ça que je t'ai appelé et… c'est pour ça que… (*Elle arrête l'appareil.*) Non, non, non, non… Je suis très angoissée, ça s'entend… Du calme, du calme… (*Elle rembobine, boit une autre gorgée.*) […]
CLARA (*Au magnétophone.*) : Raúl, je suis contente que tu aies pu venir ! Tu veux boire quelque chose ? (*Elle appuie sur stop. Elle réfléchit. Elle boit une autre gorgée.*) […]
CLARA : On recommence ! (*Elle enclenche le magnétophone.*) Écoute, Raúl… tu sais que depuis une semaine, je suis un peu inquiète ; je t'ai dit que ça n'était pas grave : mon travail, le fait de te voir épuisé par tes examens… Non, non, ça n'a rien à

[15] « AMIGA : He hecho una cosa terrible esta noche… […] He roto el cristal del lavabo del bar. […] Sí, antes de salir… Claro que el pobre ya estaba todo agrietado… Casi no lo he tocado.
ÉL : ¿De verdad lo has roto ?
AMIGA : A ver si así ponen uno nuevo… », Lluïsa Cunillé, *El aniversario*, in *Primer acto*, n°284, p. 60.

[16] Le « stade du miroir » est défini par Jacques Lacan comme le moment où l'enfant de 6 à 8 mois prend conscience de son unité, de son identité propre.

> voir... Laisse-moi parler, Raúl ! Non, ça va très bien, je suis juste un peu nerveuse, et je voudrais que tu me laisses parler tranquillement... Parce que ça n'est pas facile, tu vois ?, il faut que je trouve les mots, et même les gestes, pour te dire ce que j'ai à te dire... Parce que je n'avais pas prévu cette conversation, et je ne sais pas par où commencer ni comment terminer... Arrête de m'interrompre, putain ! Non, je ne suis pas hystérique, je ne suis pas hystérique ! (*Elle arrête le magnétophone, furieuse.*) Si, je suis hystérique... (*Elle boit encore une fois et termine son verre.*)

Parallèlement à l'écran que dresse le recours à la bande magnétique entre l'énoncé et sa réception, l'alcool – par son pouvoir d'exaucement – renforce le processus de virtualisation du réel. On assiste alors à une échappée vers un ailleurs moins difficile à appréhender que le réel, parce qu'à la différence de celui-ci, cet ailleurs est délébile, donc moins fatidique.

Une même tentative de diversion s'observe, par exemple, dans les échanges entre les deux personnages de *En el tren.* La Femme âgée, questionnée par la Jeune femme sur la personne qu'elle a épousée, s'abstient de toute réponse et choisit de faire dévier la conversation vers des sujets insignifiants :

> JEUNE FEMME. (*Elle soupire*) Je ne me marierai jamais.
> FEMME AGEE. C'est ce que je pensais... je le disais toujours, je ne me marierai jamais, jusqu'à ce qu'un jour...
> JEUNE FEMME. Que s'est-il passé ?
> FEMME AGEE. Rien, je me suis mariée...
> JEUNE FEMME. Avec quelqu'un que vous connaissiez ?
> *Long silence*
> FEMME AGEE. Il fait trop chaud ici.
> *Silence*
> JEUNE FEMME. Avec quelqu'un que vous connaissiez ?
> FEMME AGEE. Et tous ces incendies... une bonne pluie nous ferait du bien. [17]

---

[17] « MUJER JOVEN. (*Suspira*) Yo no me casaré nunca.
MUJER MAYOR. Eso mismo pensaba yo... siempre lo decía, no me casaré nunca, hasta que un día...
MUJER JOVEN. ¿Qué pasó ?
MUJER MAYOR. Nada, que me casé...
MUJER JOVEN. ¿Con alguien que ya conocía ?
Silencio largo.
MUJER MAYOR. Hace demasiado calor aquí dentro
Silencio
MUJER JOVEN. ¿Con alguien que ya conocía ?

Le silence de la Femme âgée est ambivalent. Il peut correspondre au fait que celle-ci a du mal à regarder le réel (c'est-à-dire son passé) en face et préfère prendre la tangente en faisant diversion. Il peut également révéler qu'elle ne souhaite pas dévoiler à la Jeune femme (puisqu'il s'agit d'elle-même lorsqu'elle était plus jeune) ce que sera sa destinée. En ce sens, la trajectoire de la Jeune femme peut être considérée comme une ré-écriture possible de celle de la Femme âgée (comme le magnétophone permettait la ré-énonciation d'une réalité). Le refus d'énoncer ce qui doit fatalement advenir (puisqu'il s'agit de sa propre vie déjà accomplie) trahit son désir de croire en l'existence d'une liberté, d'un affranchissement vis-à-vis de ce destin. De fait, la Jeune femme, déchargée du poids de la fatalité, se trouve en situation de devoir faire un choix (du compagnon, du chemin, du schéma de vie, etc.). Et cette liberté nouvelle la précipite dans une angoisse telle qu'elle ne parvient guère à se détacher de cette Femme âgée à laquelle elle cherche, par conséquent, à s'aliéner.

Avec cet exemple, apparaît une autre façon d'esquiver la prise en charge de son destin : la régression. Les conflits psychiques des femmes nés des nouvelles formes de bonheur et de liberté trouvent parfois une résolution confortable dans un retour à un stade antérieur de leur développement. Cette régression, au sens psychanalytique du terme, participe, elle aussi, d'une vision tragique de ce qu'il faudrait nommer, en suivant Domenach, la « démocratisation du héros » :

> Si le tragique remonte actuellement à la conscience, c'est précisément parce que cette société, en proposant à chacun le bonheur et la liberté, ouvre à chacun un destin individuel ; ainsi le privilège qui était jadis celui du héros se démocratise : vérité de ce que nous avons osé nommer la nouvelle tragédie.[18]

Cette régression peut prendre des formes diverses. Il peut s'agir, par exemple, d'une simple nostalgie du schéma archétypique, comme dans ce passage de *En el tren*, où la Jeune femme (qui vient d'apprendre que le Jeune homme est amoureux d'une autre) renvoie au fantasme d'unicité véhiculé par le modèle dominant :

FEMME AGEE.	Je suis désolée…
JEUNE FEMME.	Non, ce n'est rien… ce n'est rien…
	Silence
JEUNE FEMME.	Juste un moment de tristesse…
FEMME AGEE.	Vous ne le connaissez pas…
JEUNE FEMME.	Ce n'est pas à cause de lui.
FEMME AGEE.	C'était ou ce sera peut-être quelqu'un de détestable…
JEUNE FEMME.	Ce n'est pas à cause de lui, je vous dis…
FEMME AGEE.	À cause de quoi alors ?

MUJER MAYOR. Y todos estos incendios… una buena lluvia nos haría bien. », Mercè Sarrias, *En el tren*, p. 6.

[18] Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, pp. 283-4.

JEUNE FEMME. À cause de l'illusion... de l'avoir trouvé...[19]

Le pronom de troisième personne (« l'avoir trouvé ») a ici valeur de paronomase : « lui » est celui avec qui je dois vivre, l'élu, le prince du conte... Parallèlement, le Jeune homme véhicule le même schéma vis-à-vis du féminin envisagé dans son exclusivité. Lorsqu'il parle à la Femme âgée, en lui racontant en style direct la manière dont il a demandé la Jeune femme en mariage, il parle d' « elle », celle qui doit venir, selon le schéma social dominant : la princesse du conte.

> (*Comme s'excusant*) C'est sorti tout seul... je n'avais sans doute pas prévu de me marier si vite... de me marier si jeune... si j'avais su... qu'Ana... que je la rencontrerais ici, dans le train... comment vous expliquer... je... je n'ai pas prévu de me marier plusieurs fois... une fois seulement... et avoir des enfants et tout ça....[20]

Le conte merveilleux est là, sous-jacent, qui dicte un schéma de vie auquel les personnages veulent absolument se conformer, alors même qu'ils n'en ont aucune obligation[21], ni même aucun désir.

La fusion mère-fille : le temps aboli.

Au-delà d'un repli vers le confort du schéma domination/soumission, la régression peut également être le choix que font certains personnages de femmes de se réfugier dans l'enfance. Cette régression peut apparaître comme une cachette réconfortante où venir se blottir dans l'attente d'un hypothétique retour du paradis terrestre. Elle peut également représenter, pour les femmes, la possibilité d'un retour à « la case départ » de la vie qu'est

---

[19] « MUJER MAYOR. Lo siento...
MUJER JOVEN. No, no es nada... nada...
Silencio
MUJER JOVEN. Sólo una tristeza pequeña...
MUJER MAYOR. No le conoce de nada...
MUJER JOVEN. No es por él.
MUJER MAYOR. Quizás era o será una mala persona...
MUJER JOVEN. No es por él... le repito...
MUJER MAYOR. Entonces, ¿por qué ?
MUJER JOVEN. Por la ilusión... de haberle encontrado... », Mercè Sarrias, *En el tren*.

[20] « (*Como pidiendo disculpas*) Me ha salido de golpe... quizá no tenía planeado casarme tan pronto... casarme tan joven... ni sabía... que... a ella, a Ana la encontraría aquí, en el tren... no sé cómo explicarle... pero... yo no tengo planeado casarme varias veces... sólo una... y tener hijos y todo eso... », Mercè Sarrias, *En el tren*.

[21] En ce sens, le compte à rebours, qui amène la Fille de *El aniversario* à rentrer chez elle avant minuit, est une contrainte auto-infligée, une régression atavique, sorte de résurgence du « syndrome de Cendrillon », stigmatisée par l'auteure qui transforme le sortilège en vulgaire pari entre collègues de bureau.

l'enfance, une opportunité de faire table rase de leur existence antérieure et de pouvoir choisir la voie de l'émancipation.

Le retour à l'enfance fait écho à un phénomène observable dans de nombreuses pièces de femmes, à savoir la fusion des générations par un étroit rapprochement mère-fille[22]. Nombreuses sont, par exemple, les mères qui, sous des formes variées, entraînent leurs filles dans des jeux infantiles dans lesquels l'anéantissement momentané du temps semble les soulager face à la difficile perspective d'avoir à se projeter dans leur propre liberté d'adulte. Chez Lluïsa Cunillé, par exemple, la Fille se souvient d'avoir joué avec sa mère comme avec une camarade de récréation :

> FILLE. [...] Tu te souviens quand nous jouions au ciel et à l'enfer ? Quand tu étais arrivée au ciel, le jeu se terminait tout de suite, en revanche, quand tu étais en enfer, il durait beaucoup plus longtemps... Comment t'imaginais-tu le ciel, toi ? Moi, j'arrivais à me figurer l'enfer, mais le ciel, je n'arrivais pas à me l'imaginer...
> *Pause* [23]

La proximité établie par l'insouciance de l'enfance enclenche souvent une double dynamique, comme dans cet échange de *Como si fuera esta noche* de Gracia Morales :

CLARA :	Tu te rappelles quand on jouait à la marelle ?
MERCEDES :	Bien sûr que oui...
CLARA :	C'est toi qui traçais les lignes par terre.
MERCEDES :	Et toi tu cherchais une pierre qui allait bien.
CLARA :	Ni trop grosse ni trop petite... Mes amies étaient surprises de voir une mère en train de sauter...
MERCEDES	(*Elle se met à jouer.*) En bas, la terre !
CLARA :	En haut, le ciel !
MERCEDES :	Et pour arriver en haut, il faut y aller doucement, petit à petit, sans perdre patience, en donnant des petits coups de pied parce que sinon la pierre sort du dessin et tu as perdu.
CLARA :	Petit à petit.

[22] Dans *En el tren* de Mercè Sarrias, si les deux personnages sont la même femme, à deux âges différents, mais cette différence d'âge indique précisément qu'elles « pourraient » avoir une relation de type mère-fille.

[23] « HIJA. [...] ¿Recuerdas cuando jugábamos al cielo y al infierno ? Cuando estabas en el cielo el juego se terminaba enseguida y en cambio cuando estabas en el infierno el juego duraba mucho más.... ¿Tú cómo te imaginabas el cielo ? Yo el infierno sí que podía imaginármelo, pero el cielo no podía imaginarlo de ninguna de las maneras...(*Pausa*) », Lluïsa Cunillé, *El aniversario*, in *Primer acto*, n°284, p. 58.

MERCEDES : Jusqu'à ce que tu arrives au ciel... Tu sais quand j'y arrivais, moi, au ciel ?
CLARA : Non, quand ça ?
MERCEDES : Viens... (*Elle fait s'asseoir CLARA à côté d'elle.*) Les mardis après-midi...
CLARA : Les mardis ?
MERCEDES : Oui... c'était notre jour...
CLARA : Le jour de qui ?
MERCEDES (*Coquine.*) Mais de qui veux-tu que ce soit, nigaude, celui de ton père et moi... Tu comprends..., « le jour »... Tu ne vas pas te mettre à rougir, dis donc, tu n'es plus une gamine...[24]

Si la mère se prend au jeu de la marelle, et retombe en enfance le temps du souvenir, sa fille est invitée, parallèlement, à faire une lecture adulte de la sexualité de ses propres parents. La fille (adulte au moment de la discussion) voit ainsi sa mère (infantilisée ponctuellement) la propulser hors de l'innocence, la priver du refuge de l'enfance qu'elle-même est en train de rechercher pour échapper à sa condition d'adulte. Ce jeu de miroir, qui instaure un rapport initiation/régression, tend à gommer le degré de filiation existant entre la mère et la fille ; de là une confusion récurrente entre les générations.

Lorsque la Fille de *El aniversario* rappelle à sa mère l'époque où elles jouaient toutes les deux au ciel et à l'enfer, l'échange se prolonge, après une pause :

ELLE. C'est avec ta grand-mère que tu jouais au ciel et à l'enfer...
FILLE. C'était avec Grand-mère ? Je croyais que c'était avec toi... que toi aussi tu y jouais...[25]

La confusion se confirme avec la scène qui suit cet échange, orientant le lecteur vers l'idée d'une perte de la mémoire :

ELLE. La première fois que je suis montée dans une voiture, c'était ici... C'était la voiture d'un ami de ma mère... Je me souviens qu'il la garait ici même pendant que nous le regardions depuis la fenêtre, ensuite nous descendions et tous les trois nous allions faire un tour en voiture jusqu'à la plage. Nous faisions ça presque toutes les semaines [...]. Jusqu'à ce qu'un jour, elle,

[24] Gracia Morales, *Como si fuera esta noche / Bésame mucho*, texte traduit par Emmanuelle Garnier, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004 (*Nouvelles scènes hispaniques*), p. 125.
[25] « ELLA. Era con tu abuela con quien jugabas al cielo y al infierno... HIJA. ¿Era con la abuela ? Creía que era contigo... que tú también jugabas... », Lluïsa Cunillé, *El aniversario*, in *Primer acto*, n°284, p. 58.

ma mère, me dise de descendre seule et de dire à son ami qu'elle était au lit, malade, et qu'elle ne pouvait pas sortir cette après-midi-là. L'homme est parti et il est revenu la semaine d'après, et elle m'a demandé à nouveau de descendre et de lui dire qu'elle était malade et qu'elle ne pouvait pas descendre. [...] L'homme est parti mais il est revenu la semaine suivante, et ce jour-là, elle était malade pour de bon, elle avait pris froid et elle était vraiment alitée. Quand il est arrivé, je suis tout de suite descendue. Mais cette fois-là, il ne m'a pas crue, cette fois-là où je disais la vérité, il m'a dit que si elle ne descendait pas cette après-midi même, il ne reviendrait plus jamais. Et il n'est jamais revenu. Il n'est plus jamais revenu.

(*Pause*)

FILLE. C'est à moi que c'est arrivé, ça, pas à toi.

ELLE. C'est vrai ?

FILLE. C'est toi qui ne voulais pas descendre. Tu ne t'en souviens pas ? (*Pause*) ?[26]

La mémoire défaillante implique un effacement des bornes temporelles qui jalonnent le parcours de ces individus femmes. Les mères successives (grand-mère, mère, fille) se confondent elles-mêmes, se fondent en une seule et même mère, paradigmatique, une mère par excellence. En ce sens, tous les personnages de femmes fusionnent et leur unicité confère à leur parole une valeur générique.

Qui plus est, leur individualité leur est pour ainsi dire niée par l'absence répétée d'un nom qui leur soit propre. Leur fonction (Fille...) et leur genre (Elle, Femme...) suffisent souvent à les nommer, quand bien même elles porteraient un prénom révélé dans

---

[26] « ELLA. La primera vez que subí a un coche fue aquí... Era el coche de un amigo de mi madre... Recuerdo que lo aparcaba ahí mismo mientras nosotras lo mirábamos desde la ventana, luego bajábamos y los tres juntos nos íbamos a dar una vuelta en el coche hasta la playa. Hacíamos lo mismo casi cada semana [...]. Hasta que un día ella, mi madre, me dijo que bajara yo sola y le dijera a su amigo que estaba enferma en la cama y que no podía salir aquella tarde. [...] El hombre se fue pero volvió a la semana siguiente, y ese día ella estaba de verdad enferma, se había resfriado y estaba de verdad en la cama. Así que cuando él llegó bajé enseguida. Pero esta vez no me creyó, esta vez que era de verdad me dijo que si ella no bajaba aquella tarde no volvería nunca más. Y no volvió. No volvió nunca más.

(*Pausa*)

HIJA. Eso me ocurrió a mí, no a ti.

ELLA. ¿De verdad?

HIJA. Eras tú la que no quería bajar. ¿No lo recuerdas? (*Pausa*) », Lluïsa Cunillé, *El aniversario*, in *Primer acto*, n°284, p. 58.

les dialogues. Rares, en effet, sont les didascalies de personnage où apparaissent des prénoms, et inexistantes – dans les pièces qui nous occupent – celles qui utilisent des noms de famille pour nommer les femmes. Et lorsqu'un prénom est utilisé, semblant identifier individuellement une femme, la détacher du collectif générique auquel les autres semblent fatalement contraintes d'appartenir, il s'agit de « Ana », un prénom dont la symbolique anéantit toute velléité de singularisation. En premier lieu, parce que ce prénom possède une valeur antonomastique évidente. « Ana » étant, dans la mythologie chrétienne, le nom de la mère de la Vierge, il confère ici aux personnages dramatiques de femmes une dimension exemplaire de mère. De mère première, de mère absolue. Celle par qui tout peut naître, vivre, s'édifier. Le point de départ de toute vie, de tous les possibles. En ce sens, le choix de ce prénom place les femmes (fondues dans cette mère intrinsèque) en position, pour ainsi dire, « Ana-phorique » dans les phrases de la vie à écrire, et les inscrit dans la perspective optimiste d'une philosophie du devenir. Là, toute femme peut prendre en main son destin.

Parallèlement, le prénom « Ana » oriente vers l'idée d'anaphore, c'est-à-dire de répétition. Par un effet de symétrie (contenu dans le prénom lui-même, puisqu'il s'agit d'un palindrome), l'unicité est, là encore, pulvérisée, au profit, cette fois, d'un dualisme. En ce sens, le couple mère-fille est le lieu parfait de la relation duelle. Cependant, insidieusement, les auteures glissent de la dualité à la duplicité, en brouillant délibérément l'identification des individus femmes en nommant « Ana » tous les membres féminins d'une mère famille. Dans *En el tren*, la Femme âgée (qui s'appelle Ana, ce qui signifie que le second personnage de la pièce, celui de la Jeune femme, s'appelle également Ana), appliquée à mentir pour ne pas dévoiler son passé, dit avoir cinq enfants, dont l'une se prénomme Ana. Lorsqu'elle rétablit soi-disant la vérité, elle dit n'en avoir que deux, dont l'une est Ana ; celle-là même, peut-être, avec laquelle elle est en train de parler en précisant les prénoms de ses filles : « Maribel et Ana... je me souviens parfaitement de vous avoir dit leurs prénoms... elles s'appellent comme ma mère et ma belle-mère »[27]. Au grec « ανα » correspondent, entre autres, les sémantismes monter, reculer, recommencer, défaire... à travers lesquels transparaît toute la nature réversible d'un processus qu'on postulerait volontiers linéaire : celui de la maturation, qui va de la maternité à la maturité. Par un traitement du temps relativement sophistiqué, est suggéré un mouvement circulaire dont la réitération confine au statisme, et *in fine* à l'absurde. Lorsque le Jeune homme de *En el tren* explique à la Femme âgée qu'il vient de faire l'amour pour la première fois, il lui narre la scène en style direct : « je lui ai dit (*il regarde la Femme âgée droit dans les yeux*) Ana, est-ce que tu veux te marier avec moi ?... »[28]. La Femme âgée et la Jeune femme n'étant qu'une seule et même Ana, le Jeune homme se trouve donc être le mari de celle qu'il demande (directement et indirectement) en mariage... Un tel parasitage chronologique construit une sensation de permanence qui s'oppose diamétralement à la vision évolutive d'un devenir (suggérée par la mère absolue), et ressortit pleinement à une philosophie de

[27] « Maribel y Ana... recuerdo haberle dicho perfectamente sus nombres... se llaman igual que mi madre y mi suegra... », Mercè Sarrias, *En el tren*, p. 16.

[28] « Le he dicho (*mira muy directamente a los ojos de la Mujer mayor*) Ana, te quieres casar conmigo ?... », Mercè Sarrias, *En el tren*.

l'être. En ce sens, la femme emprunte au mythe de Sisyphe la vanité de son effort pour conquérir sa liberté.

FILLE. (*Faisant la lecture à sa grand-mère au pied de son lit*) Il était une fois trois femmes. La grand-mère, sa fille et sa petite-fille. La grand-mère s'appelait Ana, la fille s'appelait Ana et la petite-fille a été baptisée Ana. Ces trois femmes étaient unies par une même maladie. Une maladie innommable. Incurable. Des femmes ; quoi qu'il advienne, invariablement, elles engendraient toujours des femmes. Rien que des femmes. Quoi qu'elles fassent. Quoi qu'elles pensent. Tu dors ? Trois femmes. Trois femmes qui étaient toujours ensemble, mais qui se connaissaient à peine. Toujours les unes avec les autres, mais quand elles se parlaient, elles se regardaient très peu. Et lorsque leurs regards se croisaient, c'était par accident. Un jour, la petite-fille se retrouva enceinte. Et elle dit à sa mère et à sa grand-mère : je vais bientôt être mère et ce sera un fils et je briserai cette malédiction. (...) Je ne me souviens jamais comment ça se termine. (...)

GRAND-MERE. Mais si tu t'en souviens. Tu le sais par cœur. À la fin, elle met au monde une fille.

FILLE. Je ne sais pas si je veux avoir cette fille.

GRAND-MERE. Appelle-la par son nom. Elle s'appelle Ana. [29]

---

[29] « HIJA. (*Leyendo a la abuela a los pies de su cama*) Érase una vez tres mujeres. La abuela, su hija y su nieta. La abuela se llamaba Ana,la hija se llamaba Aana y a la nieta le pusieron el nombre de Ana. Eran tres mujeres unidas por la misma enfermedad. Una enfermedad innombrable. Incurable. Siempre mujeres que pasara lo que pasara, invariablemente, siempre engendraban mujeres. Sólo mujeres. Hicieran lo que hicieran. Pensaran lo que penaran. ¿Duermes? Tres mujeres. Tres mujeres que siempre estaban juntas, pero apenas se conocían. Siempre unas al lado de las otras, pero cuando se hablaban rara vez se miraban a los ojos. Y si sus miradas se cruzaban era por accidente. Un buen día, la nieta se quedó embarazada. Y les dijo a su madre y a su abuela : pronto seré madre y será un niño, y romperá esta maldición. (...) Pero nunca recuerdo cómo acaba. (...)

ABUELA. Si que te acuerdas. Te la sabes de memoria. Al final da a luz una niña.

HIJA. Yo no sé si quiero tener a esa hija.

ABUELA. Llámala por su nombre. Se llama Ana. », Pilar Campos Gallego, *Selección natural*.

Avec cette expérience de la fatalité (narrée ici comme un conte merveilleux), la femme s'apparente à ce travailleur inutile des enfers, ce héros absurde que les dieux avaient condamné à rouler sans cesse un rocher jusqu'au sommet d'une montagne. Tout effort pour échapper à la funeste condition féminine est alors illusoire.

Il en va de même dans *Como si fuera esta noche* de Gracia Morales, où Clara, la fille, écrit sur le tableau noir de son enfance, ce que fut son entrée dans l'âge adulte (16 ans, première sortie ; 17 ans premier travail ; 19 ans, premier flirt sérieux ; 23 ans première séparation ; 26 ans première relation amoureuse ; 27 ans, première maternité). Ce parcours est le canevas implacable de toute vie de femme, donc de celle de sa mère, laquelle s'efforce de ne pas entendre la tragique leçon de vie que sa propre fille (devenue son institutrice le temps de cette démonstration) tente de lui donner[30]. Murée dans son espace parallèle, Mercedes s'efforce d'imposer à sa fille le calcul de l'addition prévisionnelle des courses qu'elle s'apprête à faire. Une addition qui prend une valeur symbolique dès lors qu'on veut y voir le lourd tribut que l'adulte a dû payer en échange de sa condition de femme : la mort par assassinat perpétré par son mari violent. Tout se passe comme si la mère était en train de compléter la chronologie de sa fille, en y ajoutant les étapes douloureuses de la vie d'adulte. Le spectateur peut alors envisager la pièce comme une illustration parfaite de la soumission à la fatalité, envisagée dans une perspective fondamentalement tragique en ce que les personnages féminins n'échappent pas à la conscience de leur situation.

La re-naissance par la co-naissance : l'accès à la gnose

Mais cette conscience, précisément, qui plonge les femmes au cœur même du tragique, constitue également la passerelle par laquelle les personnages de femmes peuvent passer de l'immense détresse à la conclusion œdipienne du « tout est bien », formule par excellence de la « victoire absurde » envisagée par Camus[31]. Ce chemin possible, ce sont les dramaturges elles-mêmes qui le tracent, en choisissant de mettre en scène des couples mère-fille qu'elles inscrivent dans une dramaturgie exemplaire de l'absurde. La scission du féminin, par un jeu de miroir, en deux générations[32] provoque une mise à distance qui

---

[30] La résistance de Mercedes, la mère, passe par une lutte forcenée pour opposer à la fatalité de ce parcours de femme un ensemble de considérations prosaïques, ménagères, fonctionnelles... (Gracia Morales, *Como si fuera esta noche / Bésame mucho*, texte traduit par Emmanuelle Garnier, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004 (*Nouvelles scènes hispaniques*), pp. 110-114.

[31] La parole d'Œdipe (« malgré tant d'épreuves, mon âge avancé et la grandeur de mon âme me font juger que tout est bien »), paradoxale puisqu'elle naît au moment où sa conscience le plonge dans le tragique, fait dire à Camus que, dans la pièce de Sophocle, « la sagesse antique rejoint l'héroïsme moderne », *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 167.

[32] Construire cette dualité mère-fille implique, dans la dramaturgie des pièces ici commentées, un traitement particulier du temps et de l'espace. Cette question, appliquée à la dramaturgie féminine, a fait l'objet d'un colloque organisé par la UNED de Madrid, les 28, 29 et 30 juin 2004, en collaboration avec le groupe de recherche Españ@31 de l'Université de Toulouse II, l'Université allemande de Giessen et le groupe de recherche Roswita. Voir les actes du colloque : José Romera Castillo (ed.), « Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX : espacio y tiempo », Madrid, Visor Libros, 2005.

permet une prise de conscience salvatrice. La femme mûre participe ainsi d'une re-naissance (spirituelle celle-ci) de sa propre fille, et la jeune femme contribue activement à une re-naissance (également spirituelle) de sa propre mère.

De son côté, la jeune fille, pour qui tous les choix de vie sont possibles, cherche « sa » voie au moment d'entrer dans l'âge adulte. Elle fait l'expérience de l'angoissante liberté, cherche à se réfugier dans un retour à la soumission ou tente la rébellion vis-à-vis du modèle que représente sa mère. Sa rencontre avec celle-ci la met face à son destin tragique de femme : une position qu'elle accepte finalement lorsqu'elle comprend qu'il est illusoire de vouloir échapper à la condition humaine. L'acceptation prend alors la forme d'une maternité autorisée (choix de Clara dans *Como si fuera esta noche*) ou d'une maternité refusée (choix d'un avortement pour la Fille dans *Selección natural*). Parallèlement, la mère, confrontée à sa fille devenue femme, touche du doigt le champ des possibles qu'elle n'avait pas vus lorsqu'elle était en âge de choisir sa vie (c'est le cas évident de *En el tren* et de *Como si fuera esta noche*). Cette révélation, et l'angoisse qu'elle provoque, génère, nous l'avons montré, des stratégies d'évitement (régression, diversion...) que le discours des filles empêche d'aboutir. Ces manœuvres finissent par se rendre à l'évidence de leur vanité et laissent la place au tragique constat de l'absurdité de la condition de femme.

Cet accouchement mutuel, cette co-naissance dialectique, transforme l'expérience de l'absurde en une acceptation libre et positive de la vie. Comme si les pièces qui nous occupent souscrivaient à cette devise, empruntée à Albert Camus : « L'absurde m'éclaire sur ce point : il n'y a pas de lendemain. Voici désormais la raison de ma liberté profonde »[33].

Le cycle obstétrical, à l'instar du lieu où se déroule la pièce de Lluïsa Cunillé *El aniversario*, est « le départ et le terminus de la ligne », comme le précise le personnage nommé Elle ; non sans ajouter, à l'adresse de son interlocuteur masculin : « Si je vous le dis, c'est parce que j'ai travaillé dans le métro ; j'ai travaillé sur toutes les lignes »[34]. Point de départ et point d'arrivée confondus en cette femme absolue enfin réconciliée, le parcours féminin de la connaissance de soi est souterrain, silencieux, tragique. Leur vie assumée, les femmes prennent pleinement conscience de la limite du savoir, et acceptent cet état de fait. Une position que Nietzsche définit comme étant la « connaissance tragique » :

> La science, éperonnée par sa vigoureuse illusion, s'élance sans cesse jusqu'aux limites contre lesquelles se brise l'optimisme inhérent à l'essence même de la logique. Car le cercle du savoir porte à sa périphérie une infinité de points, et, bien qu'on ne puisse absolument pas prévoir quand le cercle aura été complètement parcouru, l'homme noble et bien doué arrive immanquablement, avant le milieu de sa vie, à tels points de

[33] Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 84.

[34] Ces répliques interviennent dans les premiers échanges de la pièce. « Éste es el principio y el final de la línea », « Se lo digo porque yo trabajé en el metro y estuve en todas las líneas », Lluïsa Cunillé, *Aniversario*, in *Primer acto*, n° 284, p. 47.

> limite de sa périphérie d'où son regard plonge dans l'inexplorable. Quand il découvre alors, à sa terreur, que la logique, parvenue à cette limite, se replie sur elle-même et finit par se mordre la queue, une forme nouvelle de la connaissance se fait jour, la *connaissance tragique*, qui réclame, pour être tolérée, la vertu préventive et curative de l'art.[35]

L' « homme noble et bien doué » est ici la femme, qui sait tolérer cette connaissance tragique en soutenant « le pari déchirant et merveilleux de l'absurde »[36], et en prenant à bras le corps le fardeau tragique de la condition humaine.

Parvenues à ce stade, mère et fille peuvent se séparer, comme dans *En el tren*, où les deux femmes, en miroir durant toute la pièce, se quittent symboliquement sur un quai de gare à la fin de l'œuvre :

> *La Femme âgée prend ses affaires et commence à partir.*
> FEMME AGEE. Adieu.
> JEUNE FEMME. Où allez-vous ?... écoutez-moi... où allez-vous ?... (*Elle prend rapidement ses affaires*). Ce n'est qu'un village, ici, et vous ne le connaissez pas.
> FEMME AGEE. Il me plaît.
> JEUNE FEMME. S'il vous plaît, ne me laissez pas seule ici...
> FEMME AGEE. Adieu. Un autre train ne va pas tarder à arriver. Prenez-le.
> JEUNE FEMME. Je... (*Elle reste seule. Elle ne la suit pas.*) *On entend au loin un train qui approche.*
> FEMME AGEE. (*En off et de loin, elle crie*) Prends-le.[37]

---

[35] Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, ch. 15, cité par Jean-Marie Domenach, *Le retour du tragique*, Paris, Seuil, 1967, pp. 289-290.

[36] Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 77.

[37] « *La Mujer mayor coge las cosas y empieza a irse.*
MUJER MAYOR. Adiós.
MUJER JOVEN. ¿A dónde va ?... oiga... ¿a dónde va ?... (*mientras coge las cosas muy rápidamente*). Aquí sólo hay un pueblo y no lo conoce.
MUJER MAYOR. Me gusta.
MUJER JOVEN. Por favor, no me deje aquí sola...
MUJER MAYOR. Adiós. Pronto vendrá otro tren. Cójalo.
MUJER JOVEN. Yo... (*Se queda sola. No la sigue.*) *Se oye un tren acercándose a lo lejos.*
MUJER MAYOR. (*En off y desde lejos, gritando*) Cógelo. », Mercè Sarrias, *En el tren*.

Dans le même temps qu'une intimité est dévoilée par le tutoiement final, la symétrie est brisée. La proximité affective invite à considérer que l'impératif s'adresse finalement à la femme générique, c'est-à-dire à toutes les femmes, et les exhorte à transcender leur destin.[38]

Dans leurs pièces, les dramaturges femmes mettent donc en scène des femmes en lutte pour s'approprier leur destin de femme. Et il est à postuler, « aujourd'hui où la pensée ne prétend plus à l'universel », où « la pensée abstraite rejoint enfin son support de chair »[39], que chacune – personnage ou écrivaine – conquiert sa liberté sur le difficile chemin de la tragique co-naissance de soi.

En ce sens, et si la connaissance tragique « réclame, pour être tolérée, la vertu préventive et curative de l'art », comme l'affirme Nietzsche, il est sans doute possible d'envisager la parole artistique du théâtre comme une forme d'accouchement de soi pour les femmes de chair que sont les écrivaines, une maïeutique à l'image de celle que pratiquent les femmes dramatiques de leurs œuvres. De là une corrélation sans doute possible entre les couples mère-fille mis en scène dans les pièces et les couples auteure-texte dans le contexte réel d'une société contemporaine. Par la dialectique de l'écriture, peut se jouer la renaissance des femmes et la sublimation, par le théâtre, du tragique vécu par celles-ci dans la vie actuelle.

Emmanuelle GARNIER
Université de Toulouse II

[38] La Fille de *Selección natural* décide d'avorter et brise ainsi la fatalité qui la faisait ressembler à sa mère, à sa grand-mère et à toutes les femmes de sa lignée. De la même manière, la Fille de *El aniversario*, nous l'avons dit, casse le miroir des toilettes, et Clara dans *Como si fuera esta noche* choisit finalement de devenir mère pour se libérer de l'angoisse du modèle maternel.

[39] Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 137.

LA GÂTERIE DES OGRESSES : PROPOS SUR LA PIÈCE *LE TRAIN PHANTOME*, JOUÉE PAR LA COMPAGNIE LE PHUN

Dans ses *Récits d'une vie fugitive*, Chen Fou évoque la soirée théâtrale dont il n'a pu voir, à cause de son retard, que les derniers spectateurs, quittant les lieux de la représentation tandis que s'éteignent les lumières : une chance pour Chen Fou, qui observe avec finesse qu'on ne saurait mieux "voir" un spectacle. L'essence très féminine du théâtre, ce désir de captation du spectateur, est sans doute avivée pour ce lettré pauvre de la Chine du XVIIIème siècle par sa déconvenue, que viendraient meubler les rêveries dictées par la vague réputation ou le titre du spectacle, mais encore par la mine ou l'allure des autres spectateurs, qui ont effleuré du regard les secrets de la pièce. - Des secrets dont la puissance de fascination demeure intacte pour le seul Chen. On devine d'ailleurs le rapport, entre ce plaisir de spectateur déçu et la recherche amoureuse de Chen Fou, conscient du danger, pour la réussite d'une vie de couple, d'un accès trop franc à l'intimité de sa partenaire...

Le lecteur pardonnera cette entrée en matière, un peu éloignée, dans le temps et l'espace des cultures, de mon propos : le compte-rendu d'un spectacle de la Compagnie Le Phun : *Le Train Phantôme*, où cette féminité du théâtre s'exacerbe, avec un excès de promesses dont tous les spectateurs ne peuvent bénéficier : la plupart d'entre eux seront privés de l' "ouverture " du spectacle, dont le finale bâclé laisse le spectateur d'autant plus désemparé qu'il se retrouve hors de l'espace théâtral, sans avoir eu le temps d'applaudir... Peut-être le paradoxe de l'art, dont les promesses sont toujours un leurre, est-il ainsi exhibé. Les leurres sont le point d'orgue de la séduction féminine ; et *Le Train Phantôme* est défini (dans la plaquette du spectacle) comme un « théâtre mécanique (qui) attire à lui les spectateurs comme dans un piège alléchant », une « toile... tissée d'effroi ». Ce piège arachnéen évoque une idée périmée de la féminité ; or les situations présentées dans cette pièce axée sur le portrait d'une « femme admirable », mettent en relief divers visages, passés ou présents, oniriques ou réels, de la féminité. Et leur valeur allégorique intéresse, au-delà de la séduction théâtrale, une contradiction sans nom, qui dominerait toutes les formes culturelles, pas seulement féminines, de la duplicité.

> Très chers, est-il écrit sur le programme, Vous êtes les hôtes du Train Phantôme de Mme Ramon, conviés par son nouvel époux Jacques. Toute la famille Ramon est réunie pour partager avec vous cette délicieuse soirée. Pour votre plaisir exclusif, les ogresses et leur maisonnée vont se mesurer lors d'une joute de contes sauvages. Dans une mêlée de sentiments obscurs, accès d'horreur et d'amour [...]. Tout cela ne serait qu'un jeu inconvenant, si tous n'aspiraient à égaler le talent de Mme Ramon qui conclura la nuit en nous offrant une petite dernière, bien choisie, pour la route... Souvenez-vous : " Bienvenue dans

la gâterie Ramon, j'espère que vous allez vous régaler... et déguster ! " vous avait-elle mis en garde...»[1]

Le partage du masculin et du féminin (Monsieur et Madame) se fait à l'avantage de Madame, dans ce message cocasse où le flou de l'énonciation suggère la perméabilité des univers opposés, ceux de la scène et du spectateur, mais encore celui de l'horreur et du plaisir : le train fantôme se prolonge, alchimiquement, par la promesse féminine d'une « gâterie » gustative qui ne sera pas déçue. Retenons le « nouvel époux », mais encore l'inégalable « talent » de Madame, indices convergents de la réfection sacrificielle et de la compétitivité qui, sous des couleurs égalitaires, pourrait aujourd'hui définir le rapport des hommes et des femmes.

Il est impossible, même pour le spectateur le plus attentif, de voir le spectacle dans sa totalité. Dans la première partie de la pièce, les spectateurs sont arbitrairement répartis dans trois espaces : les trois « boutiques phantômes », disposées derrière le « sas d'entrée » que constitue un vrai train fantôme, auquel très peu de spectateurs ont d'ailleurs accès, lors du préambule de cette aventure théâtrale. Ces « boutiques phantômes », comme le train « phantôme », portent la marque graphique du Phun, spécialisé dans le « théâtre de rues ». L'idée des « boutiques » est d'ailleurs reprise à un spectacle antérieur (2003/2004)[2], enrichi par des adjuvants qu'aurait générés cette trouvaille des boutiques. Passons sur cet effet de mise en abyme, où se brouillent les limites entre divers genres théâtraux - théâtre de rue, théâtre vitrine, ouvert ou fermé : ces « espaces nommés boutiques phantômes » sont disposés autour d'un vaste espace à ciel ouvert, mais soigneusement clôturé, où se déroule la seconde partie du spectacle : la « boutique mère », nommée *La Gâterie.*

Les spectateurs introduits dans l'une des trois premières boutiques ne sauront jamais ce qui se cache dans les deux autres ; et le hasard qui dispose tous les spectateurs dans la « boutique mère » implique une grande différence dans la vision, pour certains très approximative, que l'on peut avoir de la performance des acteurs, "éclatée" sur le large cercle de l'espace central. Ce cercle est axé sur une « belle Ogresse », « Madeleine Ramon, souveraine du clan Ramon, » qui « sous ses douceurs maternelles [...] envoûte ses proies ». L'espace scénique et la conception du spectacle participent donc à une célébration très ironique de la féminité, médiatisée - pour des raisons spirituelles aussi bien que physiologiques - par giration d'un cercle. Féminité du Théâtre ? Mais ce cercle est aussi celui de la peur, de « nos peurs intimes (ou contemporaines) », dont la « cellule mère » s'incarne dans la famille Ramon. Le féminin est donc débordé par la peur : « Considérant que le langage de la peur exprimé aujourd'hui par les pouvoirs et diffusé

1 Ce spectacle de la Compagnie Le Phun : *Le Train Phantôme*, a été présenté à Paris en septembre 2005 au Parc de la Villette.

2 Le spectacle intitulé *Les Boutiques Phantômes* est défini comme « un spectacle en 4 tableaux s'inscrivant dans de réelles vitrines commerçantes libres de la ville. [...] La Gâterie. Les Philuménistes. Le Moribond et le Chronomaître. L'émargerie ». Et ces boutiques sont tenues par la « nombreuse famille Ramon », dont l'exhibition se poursuit dans *Le Train Phantôme.*

par les médias, est caduc, caricatural et dangereux, nous souhaitons dévoiler un autre visage de la peur, celui d'une irrévocable, indispensable et attirante compagne. »

L'humour de ces propos (toujours dans la plaquette de présentation) n'est qu'apparent : les thèmes conjoints de la femme et de la famille sont en effet, du moins dans ce spectacle, le support d'un questionnement intuitif de l'origine même de la violence universelle, dont les drames familiaux ne seraient que l'expression resserrée. Reste à apprécier le sens de la relégation de la figure du Père mythique dans l'ombre de cette Ogresse, prolongée par sa descendance, les « ramonasses », si « dangereusement hostiles » au « Chef Gâtier » Jacques Boudoir (Boudoir-Ramon), à qui Madeleine Ramon son épouse a donné son nom. L'alliance du Boudoir et de la Madeleine est la métaphore d'une concurrence vaine et sans réel contenu entre le cerveau féminin et la main masculine d'un commerce de bouche. On peut d'ailleurs, double oblige, souligner le potentiel poétique du rapprochement de ces deux prénoms qui conjuguent le sens licencieux du boudoir, mal adapté au personnage de Jacques, et le sens christique de la Madeleine, cette reine de l'alcôve peu encline au repentir.

Une vision plus détaillée, plus analytique (ou plus masculine) de la pièce nécessiterait un travail dont je crois pouvoir - une fois n'est pas coutume - me dispenser[3]. - Jouant ainsi le jeu imposé par le spectacle, qui se soustrait à une totale maîtrise du regard du spectateur, dédommagé par les effets de surprise, en partie hérités du Grand-Guignol, mais encore des grandes productions de la culture de masse contemporaine.

Le billet d'entrée donne le droit de demander un ticket à la caisse d'un vrai train fantôme, tenue par deux jeunes matrones gouailleuses, accoudées sur le rebord où repose une poupée figurant un bébé mort. Les spectateurs, traités comme de très jeunes enfants, sont envoyés, munis du ticket (sorte de carte à jouer décorée : il en existe de trois sortes) sur l'une des files d'attente. Tout l'esprit du spectacle s'annonce dans l'infanticide, figuré par la poupée, et dans l'effet de captation-rejet suggéré par l'étrange accueil de ces dames. J'ai cru que les reproches de l'une d'elles à un spectateur qui touchait de trop près au petit comptoir pliable : « On me casse la baraque ? » n'étaient pas joués. Un peu après, l'une d'elles m'a sollicité à haute voix pour refermer la devanture métallique de sa caisse ; mais

3 Je me permettrai le luxe d'une explication peu scientifique de cette liberté, en partie justifiée par l'impossibilité matérielle de revoir ce spectacle, découvert trop tard, et dans des circonstances qui lui ont attaché dans mon imagination une séduction quasi miraculeuse, dont le prix vaut bien les imprécisions de son commentaire. Au début d'une errance vespérale, j'ai découvert l'énorme structure du Train Fantôme aux curieuses peintures, autour duquel se pressaient les spectateurs munis de billets qu'il était impossible d'acheter, le spectacle affichant complet jusqu'à sa clôture. Il a fallu qu'une main aimable m'offre un billet que je ne songeais pas à demander, pour avoir accès, avec le plaisir d'un jeune garçon étreignant une cavalière que se disputeraient les danseurs, à la file d'attente - démesurée - de ce train fantôme, derrière lequel il était difficile de deviner une salle ou un lieu de théâtre. Cette innocence un peu honteuse (je n'avais qu'une connaissance imprécise du Phun) m'a permis d'être un spectateur privilégié : de l'espèce raréfiée des gobeurs, qui reste l'idéal des acteurs des théâtres de rue.

ses indications, mal accordées aux gestes adéquats (« Poussez en haut » - quand il fallait pousser vers le bas) donnèrent à mon intervention, sous les yeux des autres spectateurs, le ridicule dont les jeunes filles aiment, dit-on, à couvrir les béjaunes. Ces menus événements donnent l'idée, qui revêt toute sa dimension au cours du spectacle, d'une contradiction ou d'un rejet meurtrier, réactivé dans le dialogue où se perd la hiérarchie des actants, - parents et enfants. La sirène d'alarme qui, au plus chaud de l'action, annonce pourtant la fin du spectacle, exprime sur un autre plan cet effet de captation-rejet, lié à l'émergence toujours plus sensible du pouvoir féminin dans la trame échevelée du scénario.

Le train fantôme s'anime enfin. Deux jeunes gens cadavériques aident impassiblement les couples de spectateurs à monter dans des voitures qui, une à une, défoncent les portes de métal du mystérieux univers sur lesquelles est peint le faciès d'une monstrueuse commère. On les voit réapparaître, excités par un spectacle dont j'ai d'abord cru qu'ils étaient les seuls acteurs, étant donnée la lenteur de ces voyages, promis à de trop nombreux badauds, venus en couples pour la plupart. Le rituel de la préparation des voitures, toujours recommencé à intervalles réguliers, vaut comme une célébration inquiétante du Même, annonciatrice de la violence qui, dans les autres parties du spectacle, prend ses couleurs les plus gémellaires. Soudain, une, puis deux, trois voitures réapparaissent vides. On rit. Mais la majorité des spectateurs (dont je fais partie) ne sauront pas ce que les autres ont vu à l'intérieur. Une jeune femme, sans veste et sans sac, jaillit de la sortie, visiblement gênée de se donner en spectacle. Elle se dirige vers la caisse, argumente à voix basse. L'illusion était si parfaite que j'ai pesté intérieurement contre cette trouble-fête qui menaçait de prolonger l'attente. Elle réclame le patron ! La caissière peu embarrassée lance un appel éclatant. Mais lorsque le « patron » surgit, toujours de la mystérieuse sortie, les nuances dissonantes de son jeu qui trahit un léger trouble mental, souligné par ses yeux vairons et glauques, révèlent le stratagème théâtral.

Une dizaine de personnes a disparu dans l'antre, annonce le patron, mais les spectateurs sont invités eux-mêmes à enquêter sur ce mystère, dont l'horreur est balayée par des propos rassurants. Le caractère paternel de ces derniers se nuance, lors de l'intervention d'un jeune manutentionnaire apeuré, auquel s'en remet le patron. Le jeu un peu faux du deuxième acteur marque très subtilement la progression de l'exhibition de l'illusion théâtrale. Un lien se tisse, entre l'angoisse révoltée de la (fausse) spectatrice et celle du jeune homme aux oreilles décollées, qui rechigne à conduire les spectateurs dans l'un des espaces qui constituent l'antre du train fantôme : « La dernière fois, il a été malade pendant une semaine ! », ironise le patron. La caissière est chargée de conduire mon groupe derrière la devanture de cette baraque foraine. Elle nous laisse dans un espace sombre, clôturé par un rideau de tissu, avant de disparaître, en me désignant à voix haute comme le « chef de groupe ». - Malgré l'incompétence dont j'ai fait preuve, en l'aidant à refermer le rideau métallique de sa caisse !

La dualité, incarnée dans le rapport familial des Ramon, s'illustre déjà dans le choix proposé plus tôt par la caissière distribuant les tickets : « Petite ou grande peur ? » J'ai choisi la grande, qui correspond à la file d'attente baptisée « Marge », cette Marge dont l'effigie orne la carte à jouer qui devait permettre l'accès au Train. Les connotations très emplumées de ce prénom féminin, bizarrement associées à l'idée d'une « grande peur », ne sont pas moins contradictoires. Or, la dimension mythique des situations qui

s'enchaînent dans ce spectacle permet d'appliquer l'adjectif « fondatrice » à cette contradiction, sur laquelle le théâtre - ou l'art moderne exerce un regard analytique, servi dans ce spectacle par un éclatant humour. Le patron qui terrorise son employé incarne le pouvoir de fascination exercé par le Père mythique, avant de trouver son « maître » dans la terrible matrone qui survient plus tard. Cette victoire féministe est relative, quand elle recouvre une juste répartition du Pouvoir contradictoire si néfaste qui ordonne notre espace mental, peuplé des « peurs intimes » qu'y engendre ce Pouvoir.

La boutique de Marge est d'ailleurs nommée *L'Émargerie*. Ce reflet textuel et nominal de la contradiction qui nous occupe (Marge émargée ?) revêt le sens d'une émasculation, certes castratrice : Marge, la « petite sœur de sang de la Ramon », est une caricature incohérente de la féminité, jouée par un homme. Les autres boutiques, dont je ne connais que la présentation qui en est faite sur la plaquette, recèlent des univers où le *double-bind* girardien et ses effets sont appréhendés avec non moins de clarté. Dans la boutique des « *Philuménistes* », « deux êtres enchaînés par l'amour filial se déchirent, dénudant à tâtons la peur de l'altérité ». Cette situation met en scène Philomène Ramon, malade de peur et livrée par sa propre mère, en vue d'une improbable guérison, à un Philuméniste qui, dans l'échoppe sordide où il lui apprend le métier de petite fille aux allumettes, « la frappe, la violente, la retient recluse.» Une autre boutique : « *Le moribond et le chronomaître* » abrite « les deux vieux mâles Ramon », deux « gémeaux » qui « se chamaill(ent) le solde de leur proximité jumelle » en défiant la mort dans une passion des virus qui accompagne celle de l'horlogerie. Le tic-tac d'une horloge, comme expression schématique du *double-bind* ?

Revenons à Marge, qui satisfait les aspirations si contradictoires des féministes et des nostalgiques des archétypes féminins. Derrière le rideau, les souvenirs des contes de la Belle au Bois Dormant, de Blanche-Neige et de Cendrillon, se mêlent à ceux des chefs-d'œuvre cinématographiques de l'épouvante (de *Nosferatu* à *Crimes au Musée des Horreurs*). Dans un décor digne du professeur Frankenstein, une créature de rêve gît dans un cercueil de plexiglas. Le couvercle est maintenu fermé, curieuse association, par un sanglant fémur pendu à une corde. La finesse très féminine du corps de Marge est démentie par un profil de Savonarole, sous le fard et le diadème de princesse. Un « spectateur » est déjà là, une oreille arrachée, le faciès hagard, qui la filme avec une caméra lumineuse. Des écrans de télé disposés dans tous les coins de l'espace, reproduisent les moindres grimaces des acteurs : la belle est éveillée par un jeune homme en costume d'époque (« William l'Eventreur ») qui lui offre dans un coffret un cœur dont elle fait ses délices : « le cœur déraciné de la poitrine d'une de ces jeunes pimbêches, » qui (je cite la plaquette) « sont le seul antidote (aux) tourments » de Marge. Le sacrifice d'une vierge est en effet nécessaire à l'entretien de la jeunesse menacée de cette goule fardée qui incarne les archétypes les plus contradictoires de la féminité : pudeur et sensibilité, associées à la cruauté et au dévergondage le plus scabreux, lors des acrobaties érotiques impressionnantes qui épargnent par miracle le cercle des spectateurs.

Le dialogue, absurdement partagé entre le français et l'anglais, nous replace simultanément dans l'atmosphère des versions françaises, dans les cinémas populaires de jadis, et des versions originales des films d'horreur. Aux deux extrémités de la salle, un évier de boucherie et une coiffeuse vampirique équipée d'un miroir se répondent

énigmatiquement : les jambes humaines sculptées qui forment les pieds de la coiffeuse ont peut-être été coupées sur la table du boucher ? Le dialogue délirant détourne un peu l'attention de cette énigme qui intéresse les excès de l'ego humain, générateurs d'une violence dont cette situation marque le point limite. « Une reine boude d'un profond sommeil dans la vitrine réfrigérée d'une boucherie. [...] Marge Ramon [...] gît dans un profond coma de jalousie, ne souffrant plus l'insolence de ces immatures princesses qui exposent leur jeunesse dans les écrans de réalitélé. » En effet, quelques grands succès féminins de la pop actuelle alternent avec les gros plans de Marge sur les écrans de télé, bizarrement associés à cet univers déjà très composite. Le jeune homme presse le cœur (un vrai cœur de mouton !) dans un hachoir et, une fois dénudé - il porte un soutien-gorge rose, plaqué sur la peau - propose à la belle, gorge nue sous sa robe de satin blanc, un verre rempli du liquide récolté : « L'elixir de jus de princesse ».

Un cœur est photographié sur le recto de la carte à jouer permettant l'accès au spectacle, sur laquelle il figure la robe de Marge, reine démoniaque coiffée de serpents : encore un symbole de la fascination-répulsion, plus raffiné que la représentation d'un cœur géant, sur la devanture du train-fantôme.

Or le spectacle tout entier, jusqu'à la fin des événements auxquels on assiste dans la *Gâterie* (la « boutique-mère »), ce spectacle est balisé, du moins pour les visiteurs de l'« *Émargerie* », par ce motif du cœur : avec le retour en guise de finale du couple Marge-William, obsédé par les cœurs à déraciner. Cette fermeture en boucle - ou en cœur - de la pièce n'est pas étrangère au symbolisme universel du cœur, qui pompe et renvoie le sang dans un battement dont la valeur microcosmique est nuancée par le sens violent, contradictoire, qu'il prend pour ce couple. Ce cœur exprime toute l'ambiguïté de l'esthétique dont il est le sceau, autrement dit de l'Harmonie qui certes est ébranlée par la conception du spectacle, où la progression de la tension dramatique semble ignorée[4], au profit d'une succession de "moments forts" dont le fil conducteur, s'il en est un, se rappelle dans le cœur : celui, à la fin du spectacle, des cousines de l'insatiable Marge, saisie d'une violence fratricide qui sert son amour-propre apocalypique.

La femme-cœur sur la carte se nourrit d'elle-même : métaphore graphique des formes circulaires que la violence prend à l'époque moderne. La peur qui inspire le spectacle est en effet « La vraie (peur) contemporaine, vibrante et glacée » (Plaquette). Elle n'en est pas moins l'objet d'une dérision salvatrice. Et si l'idée du cœur est associée à celle de ses battements, la Méduse sur la carte donne des traits féminins à l'origine questionnable de la violence, cette contradiction associée au Père mythique. Même le partage des spectateurs peut être ressenti comme un reflet décalé du *double-bind* et de ses effets. Quoi qu'il en soit, le thème féminin dans ce spectacle ne saurait masquer les visées

4 Le texte non publié de la pièce n'a pas vraiment d'auteur : d'après les renseignements fournis par une des actrices, chaque membre de la troupe contribue à l'élaboration du spectacle. On peut s'expliquer ainsi la désinvolture de l'écriture et des transitions scéniques, qui présente un avantage singulier : Le Phun prend ainsi ses distances par rapport aux formes adaptées à la progression du mécanisme sacrificiel, dont les lignes brouillées deviennent le signe de son usure.

qui s'exercent sur la figure du Père, objet d'un désir de parricide qui prend un relief éclatant dans certaines séquences.

Si le Chef gâtier est violemment menacé par sa descendance, la maîtresse épouse dont il porte le nom est visée à travers les violences subies par sa fille cadette, exercées par l'oncle William et bientôt par Marge (sœur de sang de Madame Ramon), elle-même confite en son coma sanglant. Les intuitions récentes de psychanalystes qui ont proposé l'idée du « meurtre de la mère », un « tabou matricide » superposé au meurtre fondateur du Père, semblent se vérifier dans ce spectacle... Mais cette idée gastambidesque[5] paraît surtout révéler le féminisme (inversé) d'un désir de justice égalitaire entre le Père et la Mère, qui témoignerait de l'abolition girardienne des différences, restituée par le zigzag du sens qui associe tous les actants du *Train Phantôme.*

Le petit poème distribué aux spectateurs à la sortie du spectacle est d'ailleurs décoré par le dessin d'un cœur humain, à l'intérieur duquel se lovent les embryons imbriqués de deux jumeaux. Voilà superposés l'infanticide et le matricide, sous les couleurs plutôt bienvenues d'une promesse de vie que dément le spectacle auquel on vient d'assister. Mais surtout la figure des jumeaux (un symbole dont le sens néfaste s'impose dans la boutique *Le Moribond et son chronomaître*) coïncide avec le déferlement de monstres proposés par le spectacle. - On songe au rapport symbolique, indiqué par Girard en lisant Shakespeare, du Double et du Monstre.

Les plus terribles de ces monstres sont ceux qui se rapprochent de l'apparence "normale". Le patron du Train, qui bientôt réapparaît sous la toque d'un pâtissier, a les yeux vairons (une illusion produite par le port d'une lentille qui produit un effet de strabisme). Mais tout le spectacle repose sur Madame Ramon à laquelle il ressemble un peu et dont il est le deuxième mari, - détail non moins parlant que les autres signes de la duplicité sociale, incarnés dans ce personnage de commère chafouine et snob, en tailleur rose feu. C'est autour d'elle que gravitent les drames quasi simultanés qui s'esquissent aux quatre coins du vaste espace circulaire où tous les spectateurs ont été invités à s'asseoir à de petites tables, disposées dans un désordre auquel Madame Ramon remédie lestement, par d'énergiques poussées, accompagnées d'une remarque désobligeante. Le jeu de l'actrice, qui évoque un peu celui de Josiane Balasko, dépasse ses modèles artistiques les plus immédiats, dans une séquence hallucinante où sa gestuelle et son phrasé, lorsqu'elle évoque son douloureux passé (un amas de clichés de la vie aventureuse, où se projette l'ombre du Père), sont une parodie fort inattendue des chanteurs de rock les plus décadents. Moment sublime, que j'ai été le seul, dans l'assistance éteinte, si représentative du Paris bobo, à accueillir par l'hommage d'une torturante crise de fou rire.

La gémellité des deux mâles dont descend Madeleine, reclus dans la boutique du « chronomaître », serait d'ailleurs une énigme intéressant la passion du rythme - pas seulement celui des chronomètres et des horloges -, le Rythme où s'exorciserait la dualité violente émanée du Père, incarnée par ces « deux vieux mâles » qui se querellent au nom de leur passion jalouse pour la mort.

---

5 Je fais allusion ici non pas à la « Gâterie » dans laquelle s'éventrent les membres de la famille Ramon, mais aux travaux psychanalytiques de Michèle.Gastambide sur ce sujet.

Le rapport conflictuel du Père et du Fils mythiques est d'abord l'objet d'une interprétation scénique qui n'a de nouveau que sa grossière outrance. Frankie, le manutentionnaire du Train, campe à présent, sans avoir changé de costume, un apprenti pâtissier chapeauté mais peu doué, dont le savoir se limite au souvenir imprécis de deux ou trois règles sans intérêt culinaire, que son patron lui a apprises, et que La Patronne lui fait répéter. (Surtout le souci de l'« hygiène », dans lequel s'endiguent les pulsions sacrificielles les plus communes.) Cet effort mimétique est récompensé par l'intérêt critique de Madame pour la maigreur de l'apprenti, auquel elle adresse des reproches absurdes. Madame Ramon soulève sans pudeur le vêtement du jeune homme pour constater sa maigreur. Et plus tard, c'est elle qui, après le morceau de bravoure du récit de son passé, esquisse le geste de dénuder son sein gauche, telle une amazone qui n'ose assumer sa condition.

Les reproches qu'elle fait au jeune homme ne sont pas calmés par les explications de ce dernier: le travail réclamé par le Patron. Il s'agit là d'une interprétation fort juste, dans son épaisseur, de la contradiction infligée par l'autorité parentale. Une autorité dont les traits masculins sont éclipsés par le tailleur de la mégère coiffée d'un chignon d'un autre âge, érigé comme un phallus, et défait dans un geste de victoire lorsqu'elle découvre sa poitrine. Cet univers culinaire sur lequel règne, sans y participer activement - sinon par son Verbe -, Madame Ramon, a pourtant des connotations féminines, souligné par le jeu scénique de la pâte crue, que l'on assimile pourtant à la mollesse de son époux. Ces valeurs contrastent avec le signe masculin du feu, lorsqu'une gigantesque flamme s'échappe des fourneaux. Ces derniers, de même que la cuisine reconstituée avec un goût très poussé du détail, sont le théâtre de la plupart des actions qui s'enchaînent dans une logique « imprévue » : non pas celle d'une seule histoire racontée, mais celle d'un parcours en étoile qui unirait tous les excès de la violence mimétique à l'intérieur d'un cercle familial, auréolé de ses fantasmes les plus sombres.

Les époux Ramon ont deux filles : une punkette vicieuse qui rêve de « manger » - au moins par ses caresses - le trop maigre apprenti à qui Madame Ramon ordonne de « Manger ! », et une enfant en bas âge, fort bien jouée par une actrice d'âge moyen. La coiffure travaillée de l'aînée : une série de macarons tressés, partage le sens diabolique de la perruque fluorescente dont on la voit bientôt coiffée. Ces artifices et la coiffe de la cadette impubère font le lien entre la toque du « Chef-Gâtier » et la coiffure de Madame : autant d'expressions capillaires du mimétisme, dont la violence n'est pas immédiatement retournée contre le père. Un rapport complexe de sado-masochisme se confirme entre les deux sœurs et le jeune homme que torture bientôt la cadette, par le biais d'une poupée ensorcelée au faciès monstrueux, dont elle tord les membres. Le malheureux doit cacher à Madame Ramon ses doigts arrachés.

Mais la pire séquence est celle où le Père est l'objet d'une tentative de meurtre, accompagnée d'une déclaration haineuse, par un grand couteau que l'on voit, grandi par un jeu de lumières, s'abattre à plusieurs reprises sur le maître Gâtier. On retrouve bientôt ce couteau aux mains du partenaire de Marge sorti de son antre : l'oncle de la famille, qui visite avec cette arme, cachée sous ses vêtements, le lit de ses nièces dont les manies saphiques échappent au contrôle de leur mère.

Les artifices scéniques : éclairage, amplification du son, soulignent ces moments qui sont les nœuds du spectacle. Curieusement, le meurtre du père s'avère être une illusion passagère, relayée par la poursuite meurtrière de Monsieur Ramon par sa fille cadette, saisie d'un désir de parricide que servent ses mains nues, derrière la porte de la cuisine. La fille aînée se contente de tourner en dérision la gestation indéfinie dont elle résulte en fourrant un ballon sous sa très courte jupe, au-dessous de la ceinture. N'oublions pas que Monsieur Ramon est le deuxième époux de Madame : cette situation familiale un peu bancale n'est pas moins expressive, du point de vue de la contradiction fondatrice, que les origines différentes des parents de Perceval, ou ceux du Kurtz de *Au Cœur des Ténèbres*...

Un peu après, l'assassinat de la plus jeune enfant par son oncle, visible à travers les voiles qui ferment l'espace carré de sa chambre, s'entend comme une réponse obligée aux figurations du parricide, multipliées au cours du spectacle. Certes, la compagnie du Phun n'est pas Claudel, ni Maeterlinck ou Shakespeare. Mais la dimension comique de ces violences marquerait un progrès spirituel, plutôt qu'artistique, dans la volonté, commune aux grands poètes, de dépasser le schéma violent qui structure notre espace mental : « Toute coïncidence avec des événements réels vous ayant affectés serait purement fortuite [...] Dorénavant, Jacques (Ramon) et moi-même vous considérons un peu comme de la famille...» Ces propos, extraits du petit poème offert aux spectateurs lors de leur sortie, suggèrent éloquemment l'universalité du message qui nous est adressé dans le spectacle. Le simple titre, ou du moins la première ligne de ce poème rédigé par l'Ogresse : *Vous nous avez quittés si vite !* masque un désir de dévorer, dicté par la contradiction (fondatrice) qui se dilue dans cet artifice rhétorique.

Or, cette contradiction, dans un tel spectacle, n'est pas mise en rapport avec le sacré dont il faut bien constater l'absence quasi totale. (Seuls les prénoms du couple Ramon : Jacques et Madeleine, peuvent évoquer - avec l'ironie qui s'y attache, la tradition chrétienne.) Ce gommage n'est pas dénué de sens, dans cette pièce où les idoles de la culture de masse : acteurs au succès fugitif, chanteurs de rock, sont l'objet de références quasi permanentes. Il s'agit des résidus d'un univers de pacotille, coupé de la culture dite noble et qui, offert à l'adoration des foules, remplit le vide laissé par le recul du sacré. Le show de Madeleine Ramon, avec son costume inapproprié, renvoie aux spectateurs l'image de leur identification mimétique aux *pop stars* de second ordre. Ça et là, les écrans de télé qui agrandissent les mimiques des acteurs, projetées dans un espace décalé, rappellent l'univers des vidéos, que David Lynch (dans *Lost Highway*) rattache au sacré par de suggestives trouvailles du scénario.

L'espace matriciel du train fantôme n'est pas éloigné de celui de la cuisine. Les promesses culinaires du programme (« Bienvenue dans la gâterie Ramon, j'espère que vous allez vous régaler... et déguster ») ne sont pas vaines. Un plateau circule pendant la représentation, sur lequel se battent deux amuse-gueule : petites saucisses ou cigarettes fourrées ? Un seul spectateur en a bénéficié, qui a tenté (hélas vainement) de partager cette chiche collation avec ses peu ramonsesques voisins. Il faut voir dans cette économique et délicate attention du Phun une inversion du drame de la courte-paille. La « gâterie » en question se gâte par le sens le plus néfaste du verbe « gâter ». Un peu plus tard, les petits

fours distribués à la ronde avec plus de générosité sont un signe plus subtil : il s'agit exclusivement de tartes au citron. L'alliance du blanc d'œuf battu et de la crème acide présente, du moins pour ma bouche, un rapport avec l'esprit du spectacle, où la fraîcheur perverse des fillettes équivaut à la bonne volonté des deux morts-vivants, les jeunes préposés au train fantôme.

Les stéréotypes féminins de ce spectacle : femme fatale, vierge condamnée, femme de tête, Lolita, enfant candide... ne sont pas vraiment des clins d'œil au passé. Chacun d'eux est "tiré" vers la vision contemporaine de la femme au combat, victorieuse des mâles : un fantasme accrédité par cette apparence de lien qui rattache le présent au passé. Cette mise en avant du féminin peut se voir comme une réponse à la vision nouvelle de la femme, imposée par les médias qui détiennent « le langage de la peur ». La consternation inerte des spectateurs s'expliquerait par un malaise, devant cette représentation qui rend à la violence une abolition des différences individuelles, à commencer par celle des sexes, aujourd'hui reçue et admise, pour des raisons que justifient les obsessions de Marge et les artifices douteux de sa beauté, où s'exaspèrent les idées reçues sur la féminité. Mais l'énergie meurtrière qui anime les personnages féminins de cette pièce retentit comme une mise en garde à l'égard de ce renversement des fonctions dévolues aux femmes, où l'on peut reconnaître le signe d'une indifférenciation dangereuse, à laquelle résistent certaines consciences avec des arguments philosophiques dont se dispense Le Phun.

La lucidité philosophique de ce dernier s'aiguise dans le finale où revient la morte-vivante dont l'oncle éventreur est épris. Le pénible arrachement de ses faux-ongles, s'il imite celui des faux-cils de Liza Minelli, prend le sens neuf d'une autodestruction de la violence. On comprend mal les raisons de la haine qui lui fait crier, devant un miroir qui ruisselle de sang : « Elles m'ont volé... ma jeunesse ! » Ce crime des cousines, qui lui ont plutôt volé la vedette, réclame de sanglantes représailles, vers lesquelles s'élance spontanément l'oncle William. L'inutilité des sacrifices sanglants, dont l'efficacité a d'étroites limites temporelles, s'aggrave par l'absurdité de tous ces crimes sans réalité dramatique, - autant de rêves. Et ces derniers ne font que rendre sensible le dénominateur commun, si violent, des modèles et des contes qui déterminent, à travers l'idée de la femme, notre vision du rapport des êtres.

Michel AROUIMI
Université du Littoral

LÉA BERGSTEIN, FEMME ARTISTE, DANS LE THÉÂTRE COLLECTIF

Le journaliste et écrivain Guiora Manor, à l'occasion de sa visite à Paris, lors de l'organisation du spectacle et de l'exposition sur les danses israéliennes, au Centre d'Art et de Culture Georges Pompidou, en Décembre 1980, a bien voulu nous dire que les grandes fêtes du kibbutz, étaient entachées d'artificialité :

> Ainsi autrefois, l'achat d'un seul tracteur donnait lieu à de grandes réjouissances : aujourd'hui du fait de la technicité et de l'abondance des matériels, un nouvel achat n'a plus les mêmes effets, puisque le kibbutz dispose désormais de dizaines de tracteurs.

La fête des prémices / récoltes (hag haomer) n'a plus, comme cela se ressentait naguère, ce lien charnel avec la nature, puisque plus personne ne sait faucher l'herbe, traire les vaches, seller un cheval. Seule une minorité serait en somme détentrice de ces secrets pastoraux. Peut-être que Guiora Manor a été excessif dans son jugement ; il est vrai qu'il est parcouru de nostalgie, celle du metteur en scène qui s'occupait de questions culturelles de son kibbutz et qui, aujourd'hui, est actif dans un autre domaine : celui de la danse. Il insiste sur la qualité qui prévalait dans les années 30 : Yardena Cohen, Rivka Sturman, Sara Levi-Tanai, Gurit Kadman[1], qui se sont toutes illustrées dans la chorégraphie, en tirant leur

---

1 - Yardena Cohen was born in Haifa, studied dance in Germany. In the early 1940's, she created festivals in kibbutzim, inspired by the words of the Bible, the countryside which is the land of our forefathers, and dance movements of the Arabs and Druse. She introduced the clay drum, [*Tambour*] as an important accompaniment to Israeli folkdance. The only dance created by Yardena, which became a folkdance, is Mechol Ovadya.

- Rivka Sturman, born in Germany, studied dance in Berlin, came to the country in 1929, and settled at Kibbutz Ein Charod. There, she taught the children dance. In cooperation with the composer Emanuel Amirah, Rivka created the dance Goren, performed by the youth of Ein Charod at the first Delia Folkdance Festival 1944. This dance was received enthusiastically by all the participants of the festival and was identified with the spirit of the "Sabra" dancing, the new Israeli folkdance. Rivka Sturman became the most prolific creator of Israeli folkdances, which are well known Kuma Acha, Harmonica, Dodi Li, Iti Milvanon, and many, many, others.

- Sara Levi-Tani, born in Jersalem of Yemenite parents, started her creative efforts as a teacher at Kibbutz Ramat Hakovesh in the early 1940's. Sara introduced the Yemenite movement into Israeli folkdance. Many of her dance creations became folkdances such as El Ginot Egoz, Ana Halach Dodech and others. In addition to those dance creations, we witness spontaneous folkdance creations in the youth movements and young Kibbutzim (Naan, Bet-Hashita), variations on dances danced before. We still have to find the origin of dances such as Debka Heshuleshet, Tcherkessia Kefula, Mayin, Simi Yadech, Tel-Aviva and others. By shalom Hermon. In :

inspiration de la danse orientale pour faire la synthèse avec les danses occidentales. A la même époque, en 1927, commençait le travail de Matityaou Shelem et de Léa Bergstein au kibbutz Beit-Alpha ; ce travail se poursuivait encore dans les années 1980 au kibbutz Ramath-Yohanan sous la supervision de L. Bergstein[2]. Selon Monsieur Manor, les premières fêtes touchaient au domaine de la danse et du mouvement ; elles ont abouti à la pluri-expression des textes, de la danse, de la musique, des chants. La conception des années 30 était celle que nous nommerions aujourd'hui : le Théâtre Total. Cette forme se manifestait sans qu'elle eût un fondement théorique précis. Elle avait un déroulement qui épousait naturellement la vie du kibbutz grâce à son organisation collective. Ceci ne pouvait être réalisé, en effet, que dans le cadre d'un kibbutz. Manor se demande s'il est possible d'organiser une fête champêtre qui réunirait trois cents personnes, quelque part dans la campagne française, avec exposition d'agrumes et de primeurs ou de gallinacées. Il doute que cela puisse être fait, du moins ressembler à ce que l'on voit dans un kibbutz.

Il existe de nombreuses informations, des documents et matériaux sur toutes les formes que prirent les fêtes durant cent ans. Les kibbutznicks des années 50 avaient déjà songé à une forme de sculpture liée à l'environnement et en cela ils étaient les précurseurs des courants architecturaux actuels d'après Manor.

A. Les premières fêtes des kibboutzim

Dans son article « Cantique des Cantiques » (*Nos nouvelles Fêtes*, pp. 41-47, 1977), Matityaou Shelem (1904-1975) décrit les préparatifs des premières fêtes de la tondaison en 1932. Cette fête était une construction spontanée avec la participation de tous les bergers. A propos de Léa Bergstein, il écrit ceci :

> dans le groupe qui se réunissait autour du bétail, il y avait une camarade. Plus tard, elle devint célèbre pour les danses et fêtes qu'elle avait créées. On l'appelait « Léa la danseuse ». Elevée à Vienne, elle y apprit la danse et fit même partie d'une troupe de ballets. En de nombreuses occasions, elle exécutait les danses et racontait ensuite des histoires – ce qu'elle aimait beaucoup. Elle subissait le charme du travail pastoral et sans doute était-ce par romantisme. Une fois, nous la laissâmes réaliser son rêve : elle partit dans les pâturages au pied du Mont Guilboah, non loin du campement, un bâton à la main, un foulard arabe sur les épaules, les cheveux coupés et un peu épars, nous la regardions de loin…

Shelem ajoute ceci :

---

www.israelidances.com/search.asp?S=&intPageNo=1&choreographerName. See also, Gurit Kadman, "The Creative Process in Present-Day Israeli Dances", *Journal of the International Folk Music Council* 12 (1960), pp. 85-86.

2 Informations tirées des archives des fêtes du kibbutz de Beut-Achita (Méouhad), dirigées par Arié Ben-Gurion.

> Elle forma un grand cercle et m'intima l'ordre de chanter ma chanson, encore et encore. Très rapidement, elle en assimila le rythme et inventa différentes improvisations, une fois du genre hassidique, une autre fois du type roumain, la hora que les pionniers de là-bas avaient expatriée. Un peu avec les mains, un peu avec les hanches, jusqu'à ce que tous dansent avec elle en cercle. Cette danse était comme un ouragan ; elle se nomme : « *Sissou, sissou, simhou na* » (soyez joyeux, soyez joyeux, soyez heureux !).
> Nous dansâmes ce jour-là jusqu'à une heure matinale. Le lendemain, personne ne pouvait s'empêcher de parler de cette soirée et de ce qui s'y était passé. Peu de temps après, cette fête fut reprise par les kibbutzim voisins et dansée par des danseurs.

C'est ainsi que ce compositeur et cette chorégraphe créèrent ensemble de nombreuses fêtes au kibbutz du genre de celle-ci :

Dresser le Omer :

1) Speaker : « il faut apporter les premières récoltes devant les notables du village pour délivrer et dresser les gerbes » ;
2) Chant de chorale ;
3) Chef des faucheurs ;
4) Le plus vieux des notables : « Je délivre ce Omer selon notre coutume », *les faucheurs viennent autour de la scène* ;
5) Speakrine : « Comment dans le passé était-il dressé ? Rabbi Yéochoua a dit : avancer et apporter, élever et poser (Michna) ». *Cependant, les faucheurs dressent le Omer 4 fois et le déposent devant la scène* ;
6) Danse : Filles qui chantent en dansant, le chant s'appelant : « dresser le Omer ». (C'est une bénédiction des récoltes, de la terre et de tout Israël ; Danse créée par Léa Bergstein) ;
7) Des hommes caracolent à l'horizon pendant un long moment puis enflamment un panneau (préparé à l'avance) ;
8) Hymne national. Fin du texte de la Cérémonie.

Chants et textes de Matityaou Shelem. Danse et vêtements de Léa Bergstein. Réalisation : kibbutz Ramath-Yohanan-Pâques, Avril 1980. Visiteurs et publics des kibbutzim des alentours et citadins de Haïfa. Entrée libre.

Il convient de souligner que, derrière les noms déjà prestigieux de Yéhouda Sharet du kibbutz Yagour, de Matityaou Shelem et des autres personnalités kibbutzniques que nous avons énumérées, il y a un nombre important d'artistes anonymes, membre de

kibbutzim qui prennent une part active à la réalisation de tels spectacles ou dans d'autres domaines de l'Art[3]. Sans eux, l'événement théâtral ne saurait se composer.

B. Une danseuse et une chorégraphe originale

Nous avons essayé de chercher les raisons de l'affirmation en question. Pour ce faire, nous nous sommes rendu auprès de Léa Bergstein, au kibbutz de Ramat-Yohanan, le 2 avril 1980.

Le maître spirituel de Léa Bergstein était Rudolph von Laban, dont elle a étudié l'enseignement depuis 1922. C'est Rudolph Von Laban (1879-1958)[4] qui a influencé la danse et le phénomène des grandes fêtes de mouvement dans la nature. Sans doute avait-il subi lui-même l'ascendant de l'APPIA. Elle dit de lui qu'il a renouvelé les fêtes allemandes des anciens temps ; il pensait que les danseurs étaient les pionniers de la culture des fêtes du futur.

Laban était futuriste. L'idée de Von Laban était de faire participer la masse par le moyen de la danse – danse qu'entraîne un soliste, tous pieds nus dans la forêt sans autre musique que celle des percussions. Aussi Léa Bergstein s'assigna-t-elle pour but d'amener vers la danse tout le kibbutz – tout le peuple – pour favoriser la capacité d'expression de chacun grâce aux mouvements, aux formes, les plus simples et les plus naturels. Elle ajoute que c'est ainsi qu'elle réussissait le mieux en tant que créatrice. Elle fut fort influencée par l'enseignement d'Isadora Duncan et par la danse grecque qui ont conféré à sa création une véritable dimension et la possibilité de retourner plus de deux mille ans en arrière. Dans les années 1980, elle poursuivait toujours, depuis lors, des recherches fondamentales sur la peinture et la sculpture grecque. Elle s'inspira de Meyerhold et de Stanislavski lorsqu'ils visitèrent Vienne au moment où elle s'initiait elle-même à son art dans la capitale autrichienne. Mais l'impression la plus mémorable fut celle qu'elle éprouva au cours de la conférence de Rudolph Steiner sur « les couleurs dans le mouvement » et sur le mouvement comme langue internationale[5].

---

3 Tzuriel (Abba Cherniak), décrit dans « The Drama Review », The New Theatre Festival, New-York University School of Arts "The Omer Festival of Kibbutz Ramath-Yohanan", vol. 21, N° 3, (T 75), NY, (1977), pp. 11-20. Dix photographies illustrent le Festival du hag-haomer et décrivent ce dernier comme un événement théâtral et un festival artistique.

4 Laban (Rudolph Von) chorégraphe, théoricien de la danse moderne autrichien d'origine hongroise (Bratislava-1879, Weybridge-Surrey 1958). Influencé par F. Desarte, E.J. Dalcroze, voire par I. Duncan, il a montré, par ses travaux, l'indépendance de la danse vis-à-vis des autres arts et surtout mis en évidence le rapport étroit existant entre le mouvement et l'émotion. Initiateur de l'expressionnisme allemand, il est aussi le créateur d'un système de notation chorégraphique, utilisé sous le nom de labanotation. (*Dictionnaire Encyclopédique Larousse*, Paris, 1977).

5 Craig (Edward Gordon) : ... « L'on arrivera à découvrir les mouvements parfaits ; du moins, je me plais à l'imaginer. Et je me plais à croire que cet art qui est né du mouvement sera la première et l'ultime croyance universelle », p. 48, *De l'Art du Théâtre*, Ed. Odette Lieutier, Paris (1942).

Nous pouvons trouver d'ailleurs chez Léa Bergstein un livre consacré à la civilisation égyptienne antique[6] offert par des amis qui voyaient qu'en elle existait un lien avec cette culture antique égyptienne.

Elle naquit en 1903, en Pologne, dans une famille traditionaliste et sioniste ; elle subit l'ascendant de Goethe et l'influence de ses chansons de berger. Quelque temps après son arrivée en Palestine, en 1925, elle établit des liens étroits avec les bergers bédouins et, spécialement, avec une jeune danseuse bédouine musulmane, Alia. Celle-ci avait coutume de l'inviter à danser avec elle lors des mariages bédouins et c'est ainsi que les membres du kibbutz Beit-Alpha furent invités. Leurs cadeaux étaient du riz, du sucre et « Léa la danseuse ». Les hommes bédouins dansaient la « Debka » (c'est une danse bédouine qui permet aux hommes d'évoluer alignés, les mains posées sur les épaules des uns et des autres). Alia dansait avec un sabre et Léa dansait avec elle. Léa Bergstein souligne que ce n'était pas très novateur pour elle, car elle avait étudié ces techniques dans des cours d'escrime et elle avait assimilé les méthodes chez Von Laban. Elle remarque que la technique de danse avec l'épée du chorégraphe allemand était semblable à celle de la Bédouine.

Léa Bergstein travailla toujours avec Matityaou Shelem. Celui-ci écrivit des pièces[7], des sketches spécialement consacrés au kibbutz, mais il n'aimait pas écrire sur commande. Sa définition de leurs différences de conception confirme ce que nous dit Léa Bergstein : « *Shelem voulait briser, casser la glace comme cela se passe dans le printemps européen, mais je désirais un printemps plus pictural, tangible, tendre comme dans les fresques égyptiennes* ».

Sur le sionisme, Léa Bergstein ne s'attarde pas beaucoup, car elle ne se préoccupait pas d'idéologie outre mesure, ni davantage de la construction de l'Etat israélien, voire de celle du kibbutz (mais nous pensons qu'elle exagère volontairement pour mieux préciser son indépendance ; or, on ne peut échapper aux phénomènes inhérents à la construction d'un kibbutz et, peut-être, dans ce domaine, avait-elle rencontré des problèmes). Quoi qu'il en soit, elle se préoccupait surtout de sa propre réalisation. Nous avons vu qu'il n'y a pas de séparation entre la réalisation de soi-même et la réalisation des fêtes du kibbutz ; du reste, Lea Bergstein est consciente de la vie sociale et culturelle du kibbutz (pour elle, Buber n'était qu'un conseiller artistique du théâtre de Düsseldorf, en 1924). Sa véritable *Bible*, c'est un livre de sculptures hindoues[8]. Celui-ci l'a beaucoup inspirée – dès 1923 – et il peut être considéré comme le fondement, la base de toutes ses danses !

Léa Bergstein a créé des centaines de danses originales ; elle en a révélé la chorégraphie à travers tout le pays. Les éléments principaux sont issus du livre précité. Elle raconte comment elle s'exerçait elle-même d'abord avec les différentes pauses, exactement comme elles figurent dans le livre, et c'est donc par les mouvements des sculptures

---

6 *Egypt World Art*, Ed. The Graphic Society, with UNESCO, Paris, (1954). Ce livre lui fut offert en 1955.

7 Yoram Goren, *Fields Dressed in Dance*, (Hebrew) sur Léa Bergstein et sa contribution à la reconstruction de la danse israélienne. Edition Kibboutz Ramath-Yahanan (1983). Voir aussi, Shelem (Matityaou), *Nabalet Abigaïl*, une pièce de berger en trois notes de mise en scène et des mélodies de Shelem – 1er édition 1954 (hébreu).

8 Von William – Cohn Bruno – Cassiner Verlag, *Indische Plastik*, Berlin (1923), 170 pages.

hindoues qu'elle put étudier les mouvements de l'Inde[9]. De sorte que toutes ses chorégraphies respirent ce style. Elle a toujours poursuivi des recherches sur les mystères de l'Inde et s'est même intéressée à la sonorité différente de chaque temple indien[10]. C'est ce qu'elle désira exprimer dans une pièce de théâtre écrite et chrorégraphiée par ses soins.

C. Renouvellement de la tradition juive par le théâtre au Kibbutz.

Bergstein fut la collaboratrice de Shelem durant toutes leurs activités tournant autour de la culture des kibbutzim : Beit-Alpha et Ramath-Yohanan. Nous l'avons déjà mentionné, Shelem était le metteur en scène et l'écrivain, tandis que Léa Bergstein était la chorégraphe et dansait elle-même et, malgré de nombreuses oppositions, leur théâtre fut un succès. Les autres kibboutz venaient les voir pour les imiter et prendre modèle sur eux.

Certains kibbutzim perpétuent la tradition des nouvelles fêtes, mais d'autres, s'inspirant de cette tradition somme toute récente, poursuivent, au-delà, une création originale. Ainsi en est-il du kibbutz Eïen-Harod et du kibbutz Sdoth-Yam, comme nous l'a appris Abba Tzuriel, le 13 mars 1980, lors d'une interview qu'il nous a accordée à l'Université de Tel-Aviv, où il a été nommé Professeur. Par ailleurs, nous avons rencontré Ishaï Knole, secrétaire du kibbutz Ramath-Yohanan et chef d'orchestre du Festival du « Hag-Haomer » et nous voulons, ici, confronter leurs points de vue.

La façon de voir de Tzuriel aurait pour effet d'encourager Ishaï Knole dans son travail artistique de compositeur, auquel il se consacre après ses obligations laborieuses quotidiennes au kibbutz dont il assure le secrétariat. Cet encouragement aurait pour corollaire un approfondissement du travail sur la tradition des fêtes de son kibbutz.

Ishaï Knole pourrait lui répondre, peut-être (car en fait nous avons rencontré les deux hommes séparément), qu'il est d'accord pour continuer l'activité artistique, mais celle-ci ne devrait pas se substituer exclusivement à son travail, puisque, selon lui, le travail artistique ne doit pas entraver celui que requiert impérativement le kibbutz. Il y a abondance de matériaux, mais comment les utiliser ? Le kibbutz est lassé des formes : il faut les remplacer, les renouveler sans cesse.

Knole et Tzuriel convergent dans l'idée que la fête doit supposer une participation optimale du public. Knole nous a dit que, dans son kibbutz, il n'est pas nécessaire de répéter plus de quatre fois en vue de la cérémonie du Hag-Haomer d'après Shelem et la chorégraphie de Bergstein, alors que d'autres kibbutzim, pour exécuter la même représentation, s'adonnent à plus de quatorze répétitions. Cela signifie, à ses yeux, que la tradition du Hag-Haomer est beaucoup plus enracinée dans le kibbutz de Ramath-Yohanan.

Tzuriel réplique qu'il y a toujours eu des problèmes de répétitions dans les kibbutzim et, aujourd'hui, les kibbutznicks éludent davantage la nécessité de celles-ci. Il doute, en qualité d'ancien kibbutznick, que certains kibbutzzim s'attellent à quatorze répétitions avant la représentation – ce qui appauvrit la valeur de cette dernière et en rabaisse le niveau par opposition au kibbutz de Ramath-yohanan où l'on en a constaté l'excellence.

---

9 Dans T.D.R. page 17, nous voyons une photo du "hag haoner" et l'on y constate l'expression issue des sculptures hindoues, créée par Léa Bergstein dans son kibbutz. (Voir note 2).

10 *"India" – paintings from Ajanta Caves*, Paris, (1954), Ed. Graphic Society et UNESCO. En 1956, elle reçut ce livre que lui offrit le groupe de danse de son Kibbutz.

Tzuriel ajoute que les répétitions sont difficiles à réaliser, surtout à cause des mouvements chorégraphiques de Bergstein qui a, en 1981, 78 ans et personne n'a jamais répertorié par écrit ses chorégraphies. Knole nous a informé qu'un livre est en préparation (Yoram Goren, « Fields Dressed in Dance » sur la danse Israélienne de Bergstein ; Ed. Ramat-Yohanan, 1983), mais, par ailleurs, il se demande si un kibbutznick peut se faire publier à compte d'auteur, d'autant plus que le créateur et metteur en scène Shelem a disparu. Ces chorégraphies résultent d'une collaboration multiforme (ceci laisse entrevoir des difficultés que rencontrerait un kibbutznick à vouloir se réaliser individuellement en tant qu'artiste !). Tzuriel, assure que Shelem et Bergstein savaient pertinemment qu'une nouvelle tradition naîtrait à la seule condition que leurs textes fussent exactement répétés. Ils connaissaient la valeur psychologique et la liberté des moyens théâtraux dans le kibbutz pour résoudre les tensions sociales. C'est, à notre avis, une des raisons pour lesquelles Tzuriel devrait persister à encourager les kibbutznicks dans leur mission. Il affirme, d'ailleurs, que l'importance d'un théâtre dans un kibbutz peut influencer l'entourage. Ainsi, au cours des années 30, dans la ville de Haïfa, il y eut un groupe de femmes et d'hommes qui désiraient sérieusement réaliser la tradition kibbuznique des fêtes dans la ville, et, certains hommes, dans ce groupe, allaient jusqu'à supposer que leur vocation était messianique, puisqu'ils oeuvraient à l'épanouissement de fêtes – or ce sont les édiles religieux de Haïfa qui s'opposèrent à ce plan après quelques réalisations. (Information communiquée par Manor).

Ishaï Knole conclut fièrement en disant que, même de nos jours, les gens de Haïfa viennent participer à la fête du « Hag-Haomer ».

D. L'Avenir

D'après Knoll, le secrétaire du kibboutz Ramath-Yohanan en 1980, Shelem, et Bergstein sont des créateurs d'une culture scénique israélienne kibbutznique. Nous remarquons la différence qu'il y a entre eux et notamment à propos de l'ouverture aux influences orientales de Mme Bergstein, ce qui manquait chez Shelem. Nous nous demandons à nouveau si une synthèse ne pourra être trouvée à partir des éléments de la culture ambiante et ceux de la culture arabe locale pour inspirer, dans le futur, les artistes israéliens, hommes et femmes ! Au départ de ces deux artistes, c'est Knoll qui réussira à les remplacer. Il fut toujours aidé dans sa mission par sa femme Varda Knoll, titulaire d'une maîtrise de théâtre et metteur en scène. C'est donc elle qui l'inspirera toujours dans le travail théâtral, car lui-même était plutôt musicien. Néanmoins, il était une sorte de visionnaire considérant qu'il devait installer une nouvelle tradition pour une nouvelle culture israélienne. Il est clair que, pour remplacer Léa Bergstein à partir de 1980, il avait besoin des femmes. Plus tard, lorsqu'il quittera lui-même le kibboutz pour des raisons idéologiques et personnelles, ce sont les femmes qui prendront en main la suite de cette mission.

E. Une tradition kibbutznique.

Cette question de la tradition préoccupe beaucoup le kibbutz. Shelem cite son maître spirituel Bérel Katzlnelson : « Une génération qui renouvelle et qui recrée ne peut pas

rejeter l'héritage des générations. Elle examine, recherche, s'éloigne et se rapproche, ou bien elle s'accroche à la tradition déjà existante en ajoutant encore »[11].

Des poètes, tels que Bialik et Tchernihowski, ont suscité chez Shelem des impressions fortes : beauté, charme et spécialement « odeur » des fêtes. Shelem écrit sur les fêtes depuis les années 20, alors que les kibbutzim s'efforçaient de reconstituer la tradition, quoique, au début, ce fut par réaction à la tradition juive, d'où la préférence accordée à l'art plutôt qu'à la religion ! Nous avons montré, par ailleurs, que les camarades du kibbutz Dégania fêtaient leur première fête nuptiale en 1910. Nous pouvons repérer les mêmes caractéristiques, cinquante ans plus tard. L'influence de la vie collective et la participation du public, le lien avec la nature, les relations avec les voisins, Arabes et Bédouins, les formes différentes, les décorations, la nourriture en commun, les boissons, les vêtements de fête et les vêtements quotidiens, les différentes danses orientales et occidentales, la musique et des mandolines. Mais surtout, il s'agissait d'une fête des travailleurs, une fête populaire[12]. L'activité commença faiblement dans les années 20, s'amplifia au cours des années 30, 40, 50 et décrut à partir des années 60-70. Shelem note : « les fêtes de la nature qui se sont renouvelées dans cette génération ont atteint leur sommet, et, aujourd'hui, elles déclinent continuellement. Les instituts nationaux, l'ensemble des professeurs qui furent actifs dans les années 30 et 40, ont perdu le rôle qui leur était dévolu[13]. C'est ainsi que les kibbutzim ont vu disparaître leurs membres les plus respectables, les plus sérieux, de sorte que les fêtes de la nature se sont quelque peu appauvries pour ne devenir que des fêtes des « kibbutzim ». Shelem était attristé par la situation dans l'ensemble des villages et, spécialement, dans les kibbutzim où « les artistes, les écrivains, les compositeurs ayant produit les fêtes, durant toutes ces années avaient presque abandonné ». Peut-être y a t-il dans ces opinions quelques excès consécutifs à sa tristesse et, surtout, à son besoin de retourner à la source du processus qui vit s'articuler le renouvellement et l'enthousiasme. S'il exagère dans l'intonation de sa voix, il n'en reste pas moins que les détails qu'ils donnent sont exacts. Il affirme, du reste, que l'exaltation pour l'agriculture s'est amoindrie, et, sans liens vivants, les formes de fêtes survivent par la force de leur passé, mais doucement, inexorablement, elles se dévitalisent.

Il ne fait pas de doute que les « critiqueurs chroniques » parmi nous ont leur part de responsabilité dit Shelem, (p. 298, « Nos Nouvelles fêtes »). Shelem s'en prend avec vigueur et avec chagrin à ces critiques chroniques qu'expriment les camarades kibbutznicks. Il est vrai que Shelem n'est pas différent de ceux-ci, et, en l'occurrence, il n'est plus un rénovateur. La critique de la critique n'est pas porteuse de solution et nous ne voulons pas, à notre tour, nous adonner à la critique sur la critique de la critique... ! Il serait

11 Shelem (Matityaou), *Niv-hakvoutza*, Ed. Ihud Hakvoutsoth veHakibboutsim, Tel Aviv, p. 297, (1970), (hébreu). Voir aussi, « Niv Kakvoutza », Brochure A, volume II, (1962) (hébreu).

12 Voir aussi, à la bibliothèque de l'Arsenal à Paris, un extrait d'une photo sur un théâtre populaire en plein air à Tel-Aviv (du 3/10/1932).

13 Shelem : « Nos nouvelles fêtes », pp. 295-298. *Hagénou Haméouhadim*. Edition de l'Union des Mouvements Kibbutzicks, Ed. Dov Maizel (kibbuts Alonim), Edition Dvir ; Tel-Aviv, (1977) (hébreu).

intéressant, peut-être, de faire, un jour, une étude sur l'autocritique dans la société kibbutznique ou dans la collectivité, ce qui contribuerait grandement, croyons-nous, à l'art et à la psychologie. Remarquons, ici, une des raisons pour lesquelles Shelem était peiné (p. 287, *ibidem*) : « il est consternant d'entendre ce que disent les gens sur le paganisme dans les fêtes des kibbutzim, sur les mythes de l'idole, jusqu'à comparer les fêtes au mouvement 'Sang et terre allemands' » (Shelem, « Chdemotte », 1969). Shelem s'afflige de la superficialité et de l'imprécision des recherches sur ce qui se passe réellement dans ce domaine, sur l'incompréhension envers le processus des fêtes et il déclare que cette critique inhibe le progrès. Il pensait qu'au début des années 70 soufflait un nouvel air sur les fêtes : fêtes plus spirituelles et moins naturelles !!! Ainsi en est-il du renforcement des fêtes du Nouvel An et de Yom Kippur. Shelem n'était pas opposé à cette évolution, mais il souhaitait qu'elle se fît dans le même enthousiasme que par le passé. C'est justement là qu'il y a confusion[14]. Il rejoint l'opinion de beaucoup sur Pessah, qui est devenue une fête sûre dans sa continuité traditionnelle au kibbutz. Mais cette assurance suscite une interrogation plus substantielle que l'optimisme ou le pessimisme réservés à l'éventualité d'une perduration de la création originale du kibbutz et Shelem la soulève : « Devant nous, des changements très puissants, nous sommes amenés à une impasse : d'une part, la recherche de divertissements faciles pour tous les jours de fête et, d'autre part, retour au refuge synagogual (qui est aussi une solution de facilité) ». Le chemin central, qui n'est ni l'un ni l'autre, difficile mais intéressant là où le kibbutz a donné ses preuves, son pouvoir, ses capacités, se trouve maintenant soumis à l'épreuve du temps[15]. C'est pourquoi nous examinons la voie plus difficile de Shelem et de Léa Bergstein.

Les fêtes qui furent renouvelées par eux ; ce sont d'abord les fêtes à dominante agricole et naturelle et c'est pourquoi, au cours des années 20 à 30, l'on modifia les fêtes du « Hag-Haomer ». Le mot « Omer » est une mesure de la coupe de l'orge qui devait être donnée aux prêtres dans l'Antiquité, lors de la célébration pascale. Il existe de nombreuses fêtes : la fête de Bikourim est celle des prémices et est exécutée sept semaines après Pâques, simultanément avec la fête de Chavouoth ; la fête des vendanges et de l'amour (« le 15 AV », juillet-Août) celle de la plantation des arbres (« le 15 Chvat », décembre-janvier), et la fête de la tondaison des moutons au printemps.

Le renouvellement de « Hag-Haomer » dans les années 30, dans la vallée d'Izréel, s'accomplit dans l'enthousiasme des pionniers venus travailler la terre et se réaliser ; de là naquirent les recherches des nouvelles formes pour les fêtes du kibbutz, fêtes qui doivent avoir un lien étroit avec le passé, les écritures antiques.

---

14 Shelem, « Nos nouvelles fêtes », p. 298. Voir aussi, Shelem, « Zmarim » (Selected song and introduction). Ed. Shlomo Kaplan. The Nissimov Music Library n°186, Centre de l'Education et de la Culture, Histadruth, Tel-Aviv, (1969) (musique ; Shelem, "Le Sabbat", Ed. Ramath-yohanan, (1976) ; Shelem, « last songs », Edition Hapoalim & Ramath-yohanan, (1976) ; Shelem, *La fête au Kibbutz*, Ed. Ramath-yohanan, (1984), (hébreu).

15 Shelem cite un article étudié dans les lycées : « Pour la confusion et contre le replâtrage » de Bérel Katzenelson, son maître spirituel. (hébreu).

Deux recherches, en apparence contradictoires, nous donnent les informations suivantes[16] :

a) Selon Ch. Berenfeld, les fils d'Israël, en arrivant au pays de Canaan, ont recueilli la culture ambiante et l'ont adaptée à leurs traditions : en principe, il s'agit du travail tellurique et sans doute ont-ils adapté la jolie coutume de la fête du Printemps ; ils apportèrent l'Omer – les premières coupes – au Temple.

b) Iézechel Koifmann (dans *Histoire des croyances israéliennes* ») s'oppose à l'origine cananéenne de la fête. Il pense que ce genre de fêtes agricoles est présent chez tous les peuples et il n'y a pas de raison de croire que ces fêtes sont primitivement cananéennes.

F. Conclusion.

Nous avons appris que Bergstein avait une forte personnalité, car sans cela elle ne pouvait pas se réaliser dans son art. C'est grâce à celle-ci qu'elle trouva les moyens de son expression artistique au kibbutz. Il est évident que la personnalité de M. Shelem était encore plus forte, afin de pouvoir remplir le rôle de metteur en scène et directeur d'acteurs qui était le sien, ceci malgré les oppositions quotidiennes, le théâtre de Shelem a trouvé une place centrale au kibbutz.

Nous avons essayé de montrer ici l'exemple de Matityaou Shelem, celui de Ishaï Knole qui s'engage sur la même voie et celui de Léa Bergstein. Ce sont eux qui représentent la minorité – un nouveau chemin artistique et kibbutznick, un style kibbutznick qui s'exprime avec une grande richesse culturelle tout particulièrement au kibbutz Ramath-Yohanan. Nous avons cependant signalé l'existence d'autres groupes qui travaillent dans les domaines artistiques du kibbutz. Un de ces groupes est parvenu à fonder de nouvelles fêtes et s'efforce de sauvegarder leur essence pour qu'elles deviennent un jour pérennes et qu'elles s'inscrivent dans une tradition kibbutznique. Mais néanmoins, ce sont eux qui, par leur côté permanent, organisé et conservateur, ont diminué leurs formes spontanées. Un autre groupe a détruit sans arrêt et construit sans cesse : il préféra l'improvisation. Le troisième est celui de Chdémotte et des études talmudiques de la Midrachat Oranim. Il étudie les sources juives, religieuses et traditionnelles, lançant un appel afin que s'effondre le mur qui s'est élevé entre le kibbutz et la tradition juive, souhaitant ainsi l'unité, une renaissance juive en somme. L'influence de ce groupe est aujourd'hui peu considérable. Malheureusement, nous n'avons pas trouvé, dans ces trois tendances, assez de compréhension et de sensibilité envers la créativité Gordonienne, ou d'intérêt envers sa vie, sa vision théâtrale des choses. C'est pourquoi notre idée selon laquelle chaque kibbutz est un théâtre vivant ne concerne qu'une époque : celle qui part de la construction du kibbutz et qui aboutit aux premières années post-indépendantes de l'Etat d'Israël (comme si au moment où le but était atteint les recherches avaient cessé).

16 Shelem, *Le berger et sa fête*, Ed. Dov Maizel (Kibbutz Alonim) Edition Kibboutz Ramath-Yohanan, (1979), (hébreu), collectionneurs : Dov Maizel et Ela Zvoulonni membres de Ramath-yohanan. Voir aussi, Shelem, « Autobiographie » dans *Tatzlil*, 7ème recueil, Tome III, Ed. Moshé Gorali, Edition du Musée et Bibliothèque de la musique, Haïfa, 1967 (hébreu).

La femme dans cette organisation des fêtes et grâce à la forte personnalité de Léa Bergstein trouve aujourd'hui une place centrale, car Knoll a quitté le kibbutz Ramath-Yohanan et il est remplacé, évidemment, par des femmes ![17]

Ouriel ZOHAR
Université de Technion, Haïfa (Israël)

17 Lea Bergstein born in Vienna, had trained with Rukolph von Laban and came to country in 1925. Together with the well known composer Matityahu Shelem she staged at Kibbutz Ramat-Yochanan, the ancient biblical agricultural festivals such as Hav'at Haomer, Hava'at Habikurim, chag he'assif and the ancient ceremony of sheep shearing. Some of the dances of these pageants became folkdances such as Shibbolet-Bassadeh, Rav Berachot, Siru hashir, hen Yerunan. Hermon Shalom in : www.messianicdance.com/dhistory.html.
See also about Bergstein in :
www.israelidances.com/search.asp?S=&intPageNo=1&choregrapherName=Leah%20Bergstein

LES MORALISTES À LA TRAPPE

Bien des lecteurs m'ayant demandé des précisions sur la planète Moralia où j'eus le bonheur de rencontrer M. Erasme et Mlle Stultitia[1], le plus court est que je vous rapporte la suite de mes aventures et (in)fortunes.

Philosophes branchés

Revenu d'au-delà de Sirius et de l'épicycle de Mercure, je me sentis de moins en moins chez moi sur la boulette terrestre. Le surnom Perplexe – et même Plus-que-Perplexe – que ma chère maman m'avait donné dès mes premières années en constatant mon extrême lenteur à entendre « les choses de la vie » (comme dit là-haut M. de La Fontaine) m'allait plus que jamais comme un gant. J'ai toujours eu le plus grand mal à comprendre les expressions les plus courantes, les mots de tous les jours. Par exemple, la question si banale : *Comment ça va ?* me jette depuis toujours dans des perplexités nonpareilles. Qui définira jamais ce *ça* (vilain mot, pataude sifflante) ? Il est pourtant usé jusqu'à la corde. Comme je suis souvent d'humeur mélancolique, on me répète depuis l'enfance : « Il faut savoir prendre la vie ». Qu'est-ce que cela, tout au fond, veut dire ? « Prends ton goûter », « prenez vos cahiers », je comprenais. « Ne prenez pas les choses au poumon et au foie », comme dit là-haut M. Montaigne, je vois bien aussi : quand on a une fois passé dans les parages de Saturne, on la connaît à jamais, son influence maligne sur le corps ! Mais « prendre la vie » ? Dans des romans, j'étais tombé sur « prendre femme » ou encore sur : « il la prit ». La vie était-elle donc une femme ? Un jour je lus chez Zola : « Il la prit comme une gueuse ». La vie était-elle donc une gueuse ? De quel côté l'aborder, la « prendre » ? Comment « faire avec » ? (Toujours ces mots de tous les jours, les plus râpés, les plus fripés, les plus déroutants.)

A mon retour, bien obligé de « faire avec » le globule terrestre, je me jetai sur les livres des penseurs nos contemporains. N'est-ce pas naturel ? Il n'est bruit que d'eux. La terre entière les cajole, nous les envie. Partout on publie leur sagesse. Ils ont réponse à tout : c'est donc qu'ils savent tout, me dis-je. Rempli de confiance, j'allai à eux.

- Amis de la sagesse, leur dis-je, je me sens assez perdu ici. Je vous serais très obligé de me dire, vous qui savez ce qu'il en est, comment il faut prendre les hommes, le monde, la vie.

J'osai m'adresser au plus illustre d'entre eux, M. Sartre.

- L'homme, prononça-t-il, est une passion inutile.

Sa réponse ne me servit pas de vademecum. Je retournai vers ces doctes.

- Amis de la sagesse, leur dis-je, où nous trouvons-nous au juste ? Si c'est ça le fameux théâtre du monde, parlons plutôt d'un mauvais théâtre d'ombres. Ayez, je vous prie, l'extrême bonté de me l'expliquer. Car je me crois tombé dans un mauvais lieu, pour ne pas

1 Voir « Tout voir en théâtre », *Théâtres du Monde*, n°15, 2005, p.187-193.

dire un traquenard.

J'eus l'audace d'aborder M. Foucault, une sommité du Collège de France.

- Je vous annonce, prononça-t-il, la mort de l'homme.

Je ne constatai toujours pas de mieux notable. Je fus voir une nouvelle fois les maîtres à penser.

- Maîtres, leur dis-je, j'ai beau regarder ceux qui se trouvent embarqués avec moi dans cette galère, sur le visage de presque tous je ne lis que soif de dominer, âpreté, hostilité. Comment dois-je faire cette traversée ? Comment faut-il la prendre, la vie ?

Je consultai le plus fameux des philosophes étrangers, M. Heidegger, un oracle, m'avait-on assuré. Il garda longtemps le silence.

- Le néant, prononça-t-il enfin, néantise. *Das Nichts nichtet.*

Je vous passe le reste. Leurs réponses étaient toujours à côté de la plaque, de l'existence. *Sequitur* (comme ils jargonnent) : il fallait les laisser s'ébaudir entre eux. Car ils se donnaient en spectacle. Ils repéraient avec la dernière précision où étaient plantées les caméras, s'écrasaient impitoyablement devant et se livraient à des momeries de ministres, des minauderies de *prima donna*. Je l'avoue avec une extrême confusion, je désespérai de la sagesse. Quoi ! Choisir pour amis des diseurs de galimatias, des vendeurs de poudre de perlimpinpin, des poseurs pontifiant à qui mieux mieux et faisant la roue devant les objectifs ! Qu'est-ce que c'était que cette pacotille, ces entrechats, cette philosophie toute médiatique, *impudique* ? Un simulacre ? Qu'avait-il donc pris à la sagesse de devenir vénale comme la dernière des péripatéticiennes ?

Je maigris, je dépéris. « Et pourtant, il doit y avoir un mode d'emploi », me répétai-je. Mais de toutes mes forces j'aspirais à rejoindre Mlle Stultitia. « Reviens me voir quand tu veux, m'avait-elle lancé dans un éclat de rire en me quittant, je t'apprendrai d'autres jeux, jeux de prince ». La Faculté se déclarant impuissante, on me traîna chez un célébrissime sorcier. Je fus tourné et retourné en tous sens sur un divan, lacanisé de la belle façon. Enfin, après avoir toussé, relevé sa manchette, étendu la main et ouvert les doigts, ce mage prononça :

- A casser l'œuf se fait l'Homme, mais aussi l'Hommelette.

Mes quelques amis s'émurent, se cotisèrent, je vis venir à mon chevet une grand-prêtresse à qui la rumeur prêtait des pouvoirs supranaturels. Bien que personne n'eût jamais rien trouvé à redire à ma vie intra-utérine, que j'eusse tué mon père, et même fait ce qu'il avait fallu faire à ma pauvre maman le plus heureusement du monde, on me redoltoïsa de toutes les manières.

Jetés !

Mon envie de rejoindre M. Erasme – et bien plus, Mlle Stultitia – devint un besoin presque douloureux. J'essayai bien de résister, mais il me taraudait : c'était comme un appel d'air, j'étais comme magnétiquement attiré par l'espace, par l'éther. J'enviais continûment les trapézistes, les équilibristes, les sauteurs à la perche ou à l'élastique, les acrobates, les somnambules, tous ceux qui se trouvent le moins du monde en état d'apesanteur. La sale

impression ne me quittait plus d'avoir déjà vu la comédie en son entier. De toutes mes forces, j'aspirais à me retrouver entre les bras de celle qui, dans de grands éclats de rire, m'avait fait voir la terre « dans la distance qu'il faut » (comme dit là-haut M. de La Bruyère), m'en avait fait faire une bonne dizaine de fois le tour et avait même réussi à me la faire paraître quelque peu comique.

Je parvins à m'embarquer sur un vaisseau en partance pour les *stellae incognitae,* au delà de la trois cent dix-neuvième Voie Lactée, dont il était alors énormément question. La seule pensée de remonter m'apaisa déjà. A travers le hublot, je vis les maîtres de philosophie se trémousser, se dévergonder et offrir leurs charmes aux caméras plus frénétiquement que jamais. BHL se surpassait en simagrées, on n'en voyait pas moins distinctement ses crocs. Ils saluèrent mon départ de quolibets, de grossières moqueries. J'étais au comble de la joie de quitter une terre si infertile, si avare de bonheur. Quelle félicité, m'écriai-je ! Adieu, boule aride, messieurs les philosophes adieu !

Mes compagnons de voyage étaient des « pétroliers » d'Elf-Aquitaine, des militants des droits de l'homme, des spécialistes en clonage humain, une bonne douzaine de fabricants et autant de marchands d'armes. Notre navigation fut heureuse les trois premières années. Ce fut une bien belle lévitation, et la puissante libération que sur la boulette Terre seuls dispensent les songes. Cependant, nous ne parvînmes jamais à destination. A quelque dix millions de kilomètres d'élévation de la Grande Ourse, notre vaisseau décrocha de son orbite et se brisa en mille morceaux dans un trou noir. Tous mes compagnons périrent. Moi seul survécus au naufrage. Grâce à un message codé, dont je me demande encore s'il m'était envoyé par Stultitia, je réussis à placer sur la trajectoire correcte ma fusée de sauvetage. Après une course de plus de trente milliards d'années-lumière, je remis pied sur Moralia.

Hélas ! Nulle trace de mon amie. Ni d'âme qui vive. Un paysage ingrat, aussi loin que portait le regard. J'errai deux jours entiers, deux nuits entières. Exténué, je bute dans une friche contre un grand tonneau couché sur ses douves. A l'intérieur, une forme humaine hirsute, crasseuse. Nulle réponse à mes questions avides. La forme marmonne : « première extinction... quatre-vingt-dix pour cent des espèces... soixante-cinq millions d'années... extinction des dinosaures... ». Obstinément plongé dans ses calculs, l'énergumène ne lève pas même les yeux. Scandalisé par son manque de civilité, j'exige qu'il m'indique où demeurent mes amis. Enfin il lève vers moi une figure... une figure... moins celle d'un homme que d'un chien. Brusquement, il éclate :

- Trop tard, l'homuncule ! Déguerpis ! Plus vite que ça ! Retourne-t'en sur ton globule terrestre !

Il se dresse d'un bond, tout en s'emparant, au fond du tonneau, d'une lanterne qu'il promène tout contre mon visage (bien qu'il fît grand jour). « Par Jupiter, c'est encore pis qu'à Athènes, il y a plus de vingt siècles ! Pas un seul qui soit vrai ! Un homme, qu'on m'en trouve un seul qui soit simplement homme ! Vous avez perdu toute mesure ! Ce qui vous arrive, c'est bien fait ! Vous l'avez bien cherché ! Vous nous avez ri au nez ! Vous nous avez passés à la trappe ! Vous ne savez plus la carte, vous n'avez plus boussole ni compas ! Vous vous jetez dans des croyances brumeuses, des fumisteries, des idéologies barbares, ruineuses

pour l'esprit, ruineuses pour l'âme ! Vous avez commis des crimes atroces, impardonnables. Vous avez perdu toute pudeur. Vous ne savez plus vers qui, vers quoi vous tourner. Vous en êtes à la « culture d'entreprise », à la « culture de rendement », à la « culture de profit » ! Et le cher Cicéron qui vous parlait de « culture de l'esprit » ! Et le cher Montaigne qui vous parlait de « culture de l'âme » ! Et nous qui faisions fonds sur vous ! A quoi a servi toute notre recherche du beau, du vrai, du bien, qu'avez-vous fait de toute notre amitié pour vous ? Retourne t'en chez les fossoyeurs de la culture !

Je voulus l'interrompre. Ça déferlait, en rafales : « Vous avez tout gâté, jusqu'au magnifique titre qui est le nôtre ! Vous êtes victimes de la plus grossière désinformation. Ha ! Vous croyez que « moraliste », ça veut dire « moralisateur », « prédicateur ». Alors que nous sommes, nous, les vrais philosophes, les « philosophes de la vie », comme dit l'ami Dilthey, les « spectateurs de la vie », comme dit l'ami Montaigne ! Vous voici amorphes, apathiques, de plus en plus ingrats, inconscients, insipides ! Vous osez bâiller dès qu'on nous mentionne, nous, les moralistes classiques, grecs, latins, vraiment européens, les vrais experts, les vrais connaisseurs des choses de la vie. Vous croupissez dans votre ignorance, qui n'a plus rien à voir avec la riche ignorance qui se connaît, mais l'ignorance crasse, arrogante. Vous roupillez sur un trésor fabuleux ! Monsieur Pascal dit même que votre sommeil, votre hébètement ont quelque chose de surnaturel. Vous avez des yeux et ne voyez rien ! Vous avez des oreilles et vous êtes sourds comme des pots ! Nous aussi avons prêché dans le désert. Nous avons jeté des perles aux pourceaux.

- Monsieur, dis-je, abasourdi, je suis revenu ici, au péril de ma vie, justement... pour apprendre.

- Ha ! A d'autres ! Tu en tiens pour l'amie d'Erasme ! Mais je te préviens, elle est complètement barjo. Va voir Michel Onfray ! Un libertaire, « hédoniste et gramscien », voilà le philosophe qu'il faut à ton siècle de fer ! Voilà un guide pour toi ! Un fameux maître de vie ! Un « marchand de sommeil », oui, comme l'appelle notre Alain, un vrai philosophe, lui, un vrai « vigile de l'esprit ».

J'avais affaire à un ayatollah, dans le genre de ce M. Tertullien et consorts, qui m'avaient reçu de façon si hostile l'autre fois. Mais ne s'adressait-il pas moins à moi, Perplexe, qu'à travers moi, aux sages branchés d'en bas, qui m'avaient tant déçu moi-même ? Il fulminait plus que jamais : « On vous a tout servi sur un plateau d'argent ! Toutes ces questions auxquelles vous vous cognez, ou pis encore, que vous ne vous posez même plus, sur le sens de votre vie, sur l'humain voyage, sur la partie qu'il vous faut tenir sur le théâtre du monde, sur le bien et le mal, le devoir, l'honneur, le bonheur..., tout ça, nous vous l'avons dégrossi, décanté, clarifié, nous vous l'avons offert dans des écrits que tous s'arrachaient. Vous vous asseyez dessus, malheureux ! C'est la devise que vous avez choisi d'adopter, tout comme le dénommé Tapie : « Les raisonnements des moralistes, je m'assois dessus, complètement ». Du balai, l'homuncule, j'ai à faire, tu me déranges. Mes calculs ne souffrent aucune remise. Il y a quelque espoir. J'ai lu Hubert Reeves. Cinq extinctions, jusqu'ici. La prochaine peut être la bonne. On sera enfin débarrassés de vous ! Ôte-toi de mon soleil, balot ! Je ne veux plus rien avoir à faire avec ton engeance ! Débrouillez-vous ! J'ai assez donné. Il

ne fallait pas nous jeter ! »

Avec une surprenante agilité, il se coula dans sa barrique. Je jugeai son cas désespéré. Je repris mon baluchon. Il était déjà dans ses supputations. Je perçus des bribes : « Plus dix millions d'années... extinction par chute de météorite... Nouvelle élimination : encore trente-cinq pour cent des espèces... Vivement que l'homme ne soit plus que fossile ! ». Je m'éloignai aussi vite que je pus. A une croisée de chemins, comme j'hésitais et me tournais en tous sens, ô consolantes contradictions de la nature humaine, l'hurluberlu en son tonneau leva le bras et m'indiqua la direction à prendre.

L'« Académie invisible »

Après plusieurs heures de marche, je rencontrai un robuste vieillard juché sur un rocher, sa lunette d'approche braquée en direction de la Terre. Après m'avoir aidé à réparer mes forces, il me demanda le récit de mes aventures.

- Aventures ? répondis-je. Mésaventures, bien plutôt ! Et je lui racontai par le menu mes tribulations d'en bas, les sornettes des prétendus amis de la sagesse et jusqu'à l'accueil pour le moins mitigé du tonnadyte.

- Vous n'avez qu'à vous féliciter d'être venu chez nous. Toutes les autres planètes sont aussi ingrates que la terre. Tandis qu'ici, en attendant l'improbable passage de quelque vaisseau qui vous permette de poursuivre votre exploration ou, si l'envie vous en prenait, de redescendre chez vous, vous pourrez jouir pleinement de notre perspective absolument unique.

Je le priai de me narrer à son tour l'histoire de sa vie.

- Très volontiers, répondit-il. Elle tient en peu de mots. Je vis le jour à Londres en l'an 1711, sous le règne d'Anne Stuart. Aujourd'hui, mes géniteurs, Monsieur Joseph Addison et Monsieur Richard Steele, ne sont plus que d'illustres inconnus. Mais sachez que de leur temps ils jouirent l'un et l'autre de la plus flatteuse des réputations. Je dois à la vérité d'ajouter que ce fut grâce à moi. On admira, d'un bout à l'autre de l'Europe, le très singulier caractère dont ils surent me doter. On m'appela *Mister Spectator*. Il est parfaitement exact que de ma vie entière je ne suis pas resté une unique seconde sans scruter l'espèce humaine. Il n'est pas moins véritable, comme le bruit en a couru, que je fus cinquante années bien comptées à fréquenter chaque jour le même *coffee-house*, sans adresser une seule parole à aucun consommateur, me cachant derrière ma gazette pour mieux les observer. En reconnaissance d'une étude aussi assidue, après mon tour de piste obligatoire sur la terre, je fus élevé à la dignité de citoyen d'honneur des lieux où nous nous trouvons présentement. Et, dès l'année suivante, élu Secrétaire perpétuel de l'Académie invisible, fondée par l'illustre chancelier Bacon, avec tous droits et privilèges afférents.

Il s'arrêta. Je crus voir un éclair de malice dans ses yeux. Je le pressai de m'en dire davantage, sur les « spectateurs de la vie », sur son Académie au nom si surprenant. Mais il garda obstinément le silence. J'observai le bonhomme de plus près. Rien ne frappait en lui, que le regard. Quelque soin qu'il prît d'en tempérer l'éclat et l'intensité, de n'en point laisser deviner l'acuité, il était patent que sa vie entière se concentrait là. A force d'entraînement et

de discipline, sans doute, il semblait avoir appris à maîtriser des yeux l'espace et, plus encore, à dominer, voiler – réguler – son avidité scopique, sa passion panoptique. Cet homme était un Œil. On eût dit qu'il aspirait, qu'il buvait le monde par la vue.

Il s'aperçut – évidemment ! – que je l'étudiais.

- Vous souhaitiez vous informer sur les Spectateurs de la vie, dit-il enfin. Êtes-vous remis de votre fatigue ? Vous sentez-vous assez de forces pour me suivre ? Nous mettons toujours un couvert de plus, pour l'hôte de passage. Il n'en vient jamais. Soyez le bienvenu, étranger, dans notre académie ! (*A suivre*)

Louis VAN DELFT
Université Paris X, Nanterre

LE STATUT DE LA FEMME CHEZ FRIEDRICH NIETZSCHE ET SIMONE DE BEAUVOIR

Il n'est pas très difficile, lorsque l'on se penche un peu sur l'histoire de la philosophie, de se rendre compte du peu de place accordé par les philosophes aux femmes et à la réflexion sur la condition féminine. Rien, ou pas grand chose sur la question de la différence des sexes, qui demeure comme un point aveugle de la réflexion philosophique. Sans doute y aurait-il quelque enseignement à tirer de ce non-dit philosophique. L'histoire de la philosophie ne s'attache jamais à expliciter les prises de position des philosophes concernant la différence des sexes, n'enseignant la plupart du temps que les auteurs les plus célèbres et les systèmes les plus connus. Pourtant, rares sont les philosophes qui n'ont jamais rien écrit sur les femmes. Il semble donc qu'une dimension importante de la réflexion philosophique ait été bien longtemps occultée, sans que l'on puisse comprendre pourquoi. Il est vrai, bien sûr, que l'histoire de la philosophie est jalonnée de grands noms de philosophes masculins, et que les femmes occupent une place très réduite dans cette liste de grands noms. Sans doute pourrait-on compter sur les doigts d'une main les quelques femmes qui ont pu prendre place dans cette histoire de la philosophie : Simone de Beauvoir, Simone Weil, Hannah Arendt, et si l'on veut vraiment chercher un peu plus loin, Mary Wollstonecraft ou Mary Astell. Mais la liste s'arrête là[1], et les trois premières citées sont sans doute les seules vraiment connues. Mais qu'il y ait eu, de fait, peu de femmes philosophes avant le XXème siècle (pour les raisons que l'on peut facilement imaginer) ne justifie certes pas que la place accordée à la réflexion sur les femmes soit elle aussi si réduite. Est-il donc possible de cerner d'un peu plus près le statut de la femme dans l'histoire de la réflexion philosophique ? Il nous a semblé intéressant de tenter de le faire à travers deux figures très représentatives de cette histoire : F. Nietzsche et S. de Beauvoir. Le premier, parce qu'il permet de saisir assez facilement les ambiguïtés de la position masculine vis-à-vis de la question des femmes ; et la seconde, parce qu'elle est sans doute la figure la plus forte du point de vue féminin sur la condition des femmes.

1 Du moins pour l'essentiel. Il est, bien sûr, possible de préciser cette liste, mais il n'en reste pas moins vrai que, comme le souligne Pierre Riffard dans *Les philosophes : vie intime* (Paris, PUF, 2004) : « Les femmes n'ont (pratiquement) rien dit de (vraiment) philosophique de 600 avant Jésus-Christ jusqu'à 2000 après Jésus-Christ. En deux mille six cents ans, à peu près aucune femme n'aurait dignement philosophé. / Pourtant, dès le milieu du XIXème siècle, des noms de philosophes de sexe femelle scintillent dans la nuit : Margaret Fuller, Rosa Luxembourg, Edith Stein, Maria Zambrano, Ayn Rand, Hannah Arendt, Simone de Beauvoir, Simone Weil, Jeanne Hersch, Jeanne Delhomme, Ruth Marcus Barcan… ».

Les contradictions nietzschéennes

Nietzsche perdit son père prématurément, rencontra, à l'âge de 38 ans, Lou Andréas-Salomé, dont il tomba amoureux, mais dont il ne parvint pas à obtenir le mariage, puis vécut reclus, après son hospitalisation de 1889, chez sa mère et sa sœur jusqu'à sa mort. Tel est sans doute le parcours biographique du philosophe quant à la présence des femmes dans son existence. Sans doute peut-on essayer d'interpréter sa pensée par sa vie, mais il semble plus judicieux de s'en tenir à son œuvre, qui en dit plus sur les femmes que ne le fait sa vie intime. Tout l'intérêt (et la richesse) de son œuvre est en effet qu'elle peut être revendiquée aussi bien par les tenants du féminisme que ceux de l'antiféminisme. Par ailleurs, plusieurs questions y sont abordées, comme celle de la différence des sexes, de la « guerre des sexes », des mères, des femmes, ou encore du féminin et du féminisme. Le problème, c'est que la position de Nietzsche concernant les femmes n'est pas univoque, et que maints fragments sont susceptibles d'être diversement interprétés, et même semblent présupposer des contradictions dans sa pensée. On l'a souvent fait remarquer, Nietzsche est ainsi capable des formulations les plus opposées : dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, il affirme que « l'homme est fait pour la guerre, la femme pour le repos du guerrier »[2], alors que dans *Le Gai Savoir*, il dira qu' « il y a quelque chose de stupéfiant et de monstrueux dans l'éducation des femmes »[3].

D'un côté, Nietzsche semble vouloir défendre la spécificité du féminin, en luttant contre toute tentative d'objectiver « la » femme dans une définition. Pour lui, « tous les philosophes, dans la mesure où ils étaient des dogmatiques, ont mal compris les femmes ». La féminité est en fait comme la vérité : elle ne peut se laisser saisir aisément. Son essence réside dans le dédoublement, le mimétique, et non pas dans l'identité. C'est que les femmes sont pleines de contradictions vivantes, du fait qu'elles sont exposées à des impératifs opposés. Elles sont tiraillées entre le désir de grossesse, de mariage et d'amour. Mais d'un autre côté, Nietzsche critique aussi violemment le féminisme, car ce dernier ne propose l'émancipation des femmes que par un effet de ressentiment, et n'affirme en fait que « l'égalisation à un modèle productiviste constitué »[4]. Si bien que la position de Nietzsche concernant les femmes ne peut paraître qu'ambiguë : une tendance à l'estime, à l'envie et à la pitié coexiste avec une autre tendance, à la crainte et au mépris des femmes, ou du moins de certaines femmes. Difficile donc pour un homme d'être pleinement défenseur du féminin. C'est qu'un homme parle toujours des femmes d'un point de vue d'homme. Comme le dit Nietzsche lui-même dans *Par delà le bien et le mal* : « Sur l'homme et la femme par exemple, un penseur ne peut changer d'opinion, il peut seulement découvrir ce qui est arrêté en lui sur ce point »[5].

Et l'analyse des textes confirme très souvent cette présence de contradictions dans le discours nietzschéen sur les femmes. Ainsi dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche

---

2 Cf. l'édition du Livre de Poche, Paris, 1983, p. 88 (Traduction de Georges Arthur Goldschmidt).

3 Cf. l'édition de Gallimard, Paris, 1950, p. 107 (Traduction d'Alexandre Vialatte) : fragment intitulé « De la chasteté féminine ».

4 Françoise Collin, Evelyne Pisier, Eleni Varikas, *Les femmes de Platon à Derrida. Anthologie critique*, Paris, Plon, 2000, p. 585.

5 *Ibid.*.

commence par exalter le principe féminin : « Tu dois construire par-delà toi-même. Mais d'abord il faut que toi-même tu sois construit au cordeau, d'âme et de corps. / Tu ne dois pas seulement procréer, mais surcréer. Que le jardin du mariage t'aide à cette fin ! »[6]. Mais tout de suite après, il vilipende le mariage : « Ah ! cette pauvreté de l'âme à deux. Ah ! cette saleté de l'âme à deux. Ah ! ce misérable bien-être à deux. (...) votre mariage finit beaucoup de courtes folies, en *une* longue bêtise. »[7] Déjà, un peu avant, Nietzsche présentait successivement la femme comme un être qui se sert de l'homme en faisant de lui un instrument, puis comme un nécessaire bienfait et réconfort pour l'homme : « Tout, dans la femme, est énigme, et tout dans la femme a une solution : elle s'appelle grossesse. / L'homme pour la femme est un moyen : le but, c'est toujours l'enfant. »[8] Et un peu plus loin, les rôles sont renversés : « Il faut que l'homme soit éduqué pour la guerre et la femme pour le repos du guerrier : tout le reste est sottise ».[9]

De la même manière, dans *Le Gai Savoir*, Nietzsche vante ce qu'il appelle « la force des faibles »[10], c'est-à-dire la force des femmes : « Toutes les femmes sont habiles à exagérer leur faiblesse ; elles en inventent ingénieusement pour produire l'effet d'ornements si fragiles qu'un grain de poussière va leur faire mal (...) son charme [le charme de la femme] était précisément de paraître essentiellement changeante, insaisissable »[11]. A quoi s'oppose quelques lignes plus loin le constat fatal : « Le genre de l'homme est la volonté, celui de la femme la soumission ». [12] Dans un fragment sur « la chasteté féminine »[13], Nietzsche donne une explication des contradictions féminines, qui sont, selon lui, le fait de leur éducation, plus que de leur nature propre. Il affirme d'abord : « Il y a quelque chose de stupéfiant et de monstrueux dans l'éducation des femmes et de la bonne société ; peut-être n'est-il rien de plus paradoxal. Tout le monde s'accorde à les élever dans la plus grande ignorance possible de tout ce qui concerne l'amour, à leur en inspirer une honte profonde (...) »[14] Pour continuer ensuite ainsi : « Et, là-dessus, voilà ces mêmes femmes lancées dans cette connaissance et dans cette réalité comme par un affreux coup de foudre ; c'est le mariage, et l'initiateur est l'homme qu'elles doivent aimer et respecter le plus ! Il faut qu'elles découvrent l'amour se battant contre la pudeur (...) »[15]. On peut donc se demander si les contradictions nietzschéennes ne sont pas simplement l'effet des contradictions féminines elles-mêmes.

Mais à peine sommes-nous convaincus d'une certaine indulgence de Nietzsche vis-à-vis des femmes que nous tombons sur une phrase sans équivoque, qui détruit tout ce que nous avions pu croire. Ainsi, dans *Par delà le bien et le mal*, Nietzsche explique d'abord qu' « il y a parmi les ânes savants du sexe masculin assez de stupides amis des femmes ou

6 *Ibid.*, p. 93.
7 *Ibid.*.
8 *Ibid.*, p. 88.
9 *Ibid.*
10 *Ibid.*, p. 104.
11 *Ibid.*
12 *Ibid.*, p. 105.
13 *Ibid.*, p. 107.
14 *Ibid.*
15 *Ibid.*

de corrupteurs de femmes pour leur conseiller de renoncer à toute féminité (...) »[16]. On croit alors entendre un Nietzsche défenseur de la féminité, mais on lit juste après : « on les rend de jour en jour plus hystériques et moins aptes à suivre leur vocation première et dernière, qui est de mettre des enfants au monde »[17]. Et nous voilà à nouveau face à un de ces jugements anti-féministes dont Nietzsche est coutumier : le lecteur est alors désarçonné, ne sachant plus que penser du féminisme ou de l'anti-féminisme de Nietzsche.

On le voit, le discours de Nietzsche est très représentatif de la position des philosophes de sexe masculin sur les femmes : mélange d'estime et de misogynie, d'attraction et de répulsion, de désir et de mépris, il est fondamentalement contradictoire, et laisse bien souvent la place à une double interprétation, aussi bien en termes féministes qu'anti-féministes.

Le discours féministe de Simone de Beauvoir

Simone de Beauvoir a reçu une éducation conventionnelle, mais sa vie privée et son œuvre furent, à l'inverse, marquées par l'originalité, puisqu'elle parvint à créer une relation privilégiée avec Sartre sans entraver leurs libertés respectives, et que par ailleurs elle fut, comme chacun sait, l'auteur d'ouvrages qui suscitèrent des réactions violentes dans le monde intellectuel, comme, particulièrement, *Le Deuxième Sexe* (1949), qui a fait date, dans l'histoire de l'émancipation féminine. La naissance du Mouvement de Libération des Femmes dans les années 1970 sera d'ailleurs pour Simone de Beauvoir l'occasion d'inscrire sa démarche personnelle dans un cadre plus collectif. Mais c'est son livre qui, le premier, proposa une analyse théorique de l'histoire des relations entre les sexes, si bien qu'il devint très vite une référence incontournable pour le féminisme, et suscita les interprétations les plus diverses. Simone de Beauvoir y analyse comment la féminité se constitue au cours des âges et des cultures et dénonce la marginalisation des femmes du fait que l'autre sexe s'est approprié le monde. Les femmes sont pour Simone de Beauvoir le produit de rapports de domination, dont elles sont toujours sorties vaincues.

La philosophie de Simone de Beauvoir repose en fait sur une interprétation de l'existentialisme de Sartre et du fameux « l'existence précède l'essence »[18]. Elle comprend les concepts de liberté et de situation de façon plus conflictuelle que Sartre. Ainsi la liberté en « situation »[19] n'est plus comme chez Sartre simplement la structure qui définit l'être au monde, mais doit s'interpréter par rapport à la multiplicité et aux inégalités des situations de fait qui peuvent entraver la liberté et même l'annihiler. Les femmes sont ainsi fortement affectées par le poids de la situation, si bien qu'il n'y a plus de place pour leur liberté. « Dans le cas des femmes, la capacité de transcendance est enlisée dans l'immanence »[20]. Simone de Beauvoir traite par ailleurs en termes de sociologie et de politique ce qui avait chez Sartre un sens purement ontologique : le sujet devient le masculin, et l'autre, l'objet, devient la femme. Dans ces conditions, la femme, l'autre, est interprétée comme une réalité

16 Voir l'édition Folio Essais de Gallimard, p. 157.

17 *Ibid.*.

18 Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1952, p. 17.

19 *Ibid.*, p. 73.

20 Cf. l'ouvrage déjà cité intitulé *Les femmes de Platon à Derrida. Anthologie critique*, p. 670.

produite par le dominant, et n'a plus qu'à disparaître sous l'effet de la domination. Il n'y a donc rien à voir entre le rapport de situation pour un homme et pour une femme. Alors que la situation est, pour l'homme, produite par l'homme, elle est, pour la femme, encore produite par l'homme, dans l'intérêt de ce dernier. Le masculin signifie donc l'universel, tandis que le féminin traduit une particularité. Contrairement au Hegel de la *Phénoménologie de l'Esprit*, Simone de Beauvoir conçoit une identification du maître à l'universel, et non pas l'idée d'un esclave porteur de l'universel qu'il parviendrait à concrétiser par sa révolte. Elle retient en revanche l'idée d'aliénation dans son interprétation des rapports de sexes comme domination du masculin sur le féminin. De même elle s'inspirera de la psychanalyse et du marxisme, mais se démarquera de la première qui définit intrinsèquement la condition féminine comme manque, du fait de « l'envie de pénis », et se détachera aussi du second qui interprète trop exclusivement les rapports de sexes en termes économiques.

La femme n'est donc selon Simone de Beauvoir qu'un produit de la domination masculine, comme l'exprime si bien la fameuse formule : « On ne naît pas femme on le devient »[21]. L'idée est que le fait d'être femme est bien un produit de la culture et, qui plus est, de la culture dominée par les hommes, et non pas un état qui pourrait être défini en nature. La femme, si elle veut devenir un véritable humain, doit donc évacuer sa féminité, trop réductrice. Mais ce qui est difficile à savoir, c'est si la femme « libérée », devenue pleinement humaine, aura du même coup complètement niée sa différence sexuelle, ou bien si au contraire elle peut affirmer son devenir humain dans le maintien de cette différence. Il s'agirait alors d'une « égalité dans la différence », égalité qui n'est pas identité, mais qui refuse toute forme de discrimination ou de hiérarchie. Il y a donc deux manières d'interpréter *Le Deuxième Sexe* : soit la libération signifie la dissolution de la sexuation, soit elle signifie plutôt son assomption ; soit l'égalité abolit la différence, soit elle n'est possible que dans la différence. En revanche, il n'y a pas chez Simone de Beauvoir l'idée que l'on retrouvera plus tard dans le mouvement féministe (Luce Irigaray, Antoinette Fouque, voire même Julia Kristeva), selon laquelle les femmes seraient capables de constituer une modalité particulière de l'humanité, différente de celle que produisent les hommes. On le voit, les femmes ne peuvent, pour Simone de Beauvoir, accéder à la véritable humanité que très difficilement, du fait qu'elles sont contraintes à une féminité qu'elles doivent combattre.

Ce qui peut donc permettre aux femmes de parvenir à la libération, c'est l'accès au caractère collectif de cette libération. Si Simone de Beauvoir ne théorise pas cet aspect de l'émancipation féminine, du moins en affirme-t-elle la nécessité. C'est parce que les femmes restent isolées qu'elles ne parviennent pas à cette libération, parce qu'elles ne constituent pas, contrairement aux hommes, un monde. Or pour être un véritable groupe, il faut décider de se constituer politiquement en tant que tel, chose que parviendra à réaliser plus tard le Mouvement de Libération des Femmes. Cette résistance de la liberté à la domination masculine pourra s'opérer, pour Simone de Beauvoir, selon plusieurs voies, comme la création artistique ou la mystique, c'est-à-dire l'appel à Dieu comme forme de négation de la loi des hommes et de l'Eglise. Il y a donc différentes manières pour les femmes d'accéder à l'universel : « dans la conversion au masculin, dans la neutralité

21 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Folio Gallimard, 1999, vol. I, p. 13.

sexuée, ou à partir d'une différence des sexes qui ne serait plus socialement discriminante »[22]. Sans doute que la réponse de Simone de Beauvoir réside dans la troisième voie, comme une étude des textes pourrait facilement le montrer.

Ainsi dans *Le Deuxième Sexe*, Simone de Beauvoir part d'une analyse de la domination masculine : « Ce qui définit d'une manière singulière la situation de la femme, c'est que, étant comme tout être humain, une liberté autonome, elle se découvre et se choisit dans un monde où les hommes lui imposent de s'assumer comme l'Autre (...) Comment retrouver l'indépendance au sein de la dépendance ? »[23]. Elle avait déjà annoncé juste avant que « c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin »[24]. Ce qui crée l'aliénation des femmes, c'est donc une certaine situation. Et « il est donc aussi absurde de parler de « la femme » en général que de « l'homme » éternel. (...) leurs situations sont profondément différentes »[25]. Comment aura donc lieu la libération ? Tout d'abord, « cette libération ne saurait être que collective »[26]. « La situation de la femme affranchie [c'est qu'] elle refuse de se cantonner dans son rôle de femelle parce qu'elle ne veut pas se mutiler »[27]. C'est le seul moyen de renverser la situation initiale. « C'est dans l'homme, non dans la femme, qu'a pu jusqu'ici s'incarner l'Homme. (...) Pour expliquer ses limites [celles de la femme] c'est donc sa situation qu'il faut invoquer et non une mystérieuse essence. (...) Comment les femmes auraient-elles jamais eu du génie alors que toute possibilité d'accomplir une œuvre géniale – ou même une œuvre tout court - leur était refusée ? (...) Jusqu'ici les possibilités de la femme ont été étouffées. »[28] Mais c'est sans doute dans son ouvrage *Pour une morale de l'ambiguïté* que Simone de Beauvoir définit le mieux les conditions réelles de l'émancipation féminine, qui sont existentielles : « Pour que l'idée de libération ait un sens concret il faut que la joie d'exister soit affirmée en chacun, à chaque instant ; c'est en s'épaississant en plaisir, en bonheur, que le mouvement vers la liberté prend dans le monde sa figure charnelle et réelle. »[29]

On le voit, Simone de Beauvoir appelle de toute son âme la prophétie de Rimbaud à se réaliser, qui déclarait : « Les poètes seront ! Quand sera brisé l'infini servage de la femme, quand elle vivra pour elle et par elle, l'homme - jusqu'ici abominable - lui ayant donné son renvoi, elle sera poète elle aussi ! La femme trouvera l'inconnu ! Ses mondes d'idées différeront-ils des nôtres ? Elle trouvera des choses étranges, insondables, repoussantes, délicieuses, nous les prendrons, nous les comprendrons. »[30] Loin des contradictions nietzschéennes très représentatives de la position masculine, incapable de prendre précisément position pour ou contre le féminisme, Simone de Beauvoir propose

22 *Ibid.*.

23 *Le Deuxième Sexe*, Paris, Folio Gallimard, 1999, vol. I, pp. 34-5.

24 *Ibid.*, pp. 13.

25 *Ibid.*, p. 521.

26 *Ibid.*, p. 522.

27 *Ibid.*, p. 601.

28 *Ibid.*, pp. 639-41.

29 *Pour une morale de l'ambiguïté*, Paris, Gallimard, 1947, p. 189.

30 Cité par Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*, p. 641.

une philosophie claire et, d'une certaine manière, univoque, parce que résolument engagée dans le sens d'un combat, toujours d'actualité, pour la libération des femmes.

Olivier ABITEBOUL
Lycée Masséna, Nice

NOTES DE LECTURE

Maurice ABITEBOUL. ***Le Monde de Shakespeare : Shakespeare et ses contemporains, entre tradition et modernité.*** Nantes : Editions du Temps, 2005, 415 pages. I.S.B.N. : 2-84274-313-X. Prix : 26 euros.

Shakespeare est l'auteur le plus glosé et le plus commenté au monde, sa vie et son œuvre faisant l'objet de très nombreuses et très variées publications. Il semble donc difficile de refaire le monde de Shakespeare sans refaire ce que le monde de la critique a déjà fait et dit. Refaire le monde de Shakespeare est donc plus facile à dire qu'à faire. Mais Maurice Abiteboul, professeur des universités, a relevé le défi et a mis le monde du plus célèbre des dramaturges de tous les temps à nos pieds, à portée de mains de l'érudit comme de monsieur tout le monde. Son ouvrage, *Le Monde de Shakespeare*, a l'avantage de présenter l'immense œuvre du dramaturge à travers de très éclairantes analyses des pièces les plus célèbres, telles *Roméo et Juliette*, *Hamlet*, *Othello*..., mais aussi de celles moins connues du grand public, comme par exemple *Titus Andronicus*, *Antoine et Cléopâtre*, *Le Conte d'hiver*... Toutefois, l'étude de Maurice Abiteboul ne se limite pas à ce seul dramaturge : comme l'indique la suite du titre de l'ouvrage, à savoir *Shakespeare et ses contemporains*, le *corpus* des pièces analysées englobe la production des autres dramaturges de l'époque, tels Middleton, Kyd, Marlowe, Webster, Tourneur..., offrant ainsi une vision complète du théâtre de la Renaissance anglaise. Mais, l'intérêt de l'ouvrage dépasse celui, certes déjà remarquable, de l'anthologie de morceaux choisis. En effet, l'originalité de l'étude réside dans l'angle d'approche suivant lequel le sujet est traité, en l'occurrence la thématique qui complète le titre du livre : *entre tradition et modernité*. Cet éclairage permet de mettre l'accent sur ce qui constitue l'essence même du théâtre de la Renaissance anglaise : le poids de la tradition, toujours présente et vivante mais bouleversée par les changements, les idées nouvelles d'une société en pleine mutation, en pleine crise. Même si le théâtre de la Renaissance est étudié dans son ensemble (avec une période qui s'étend de 1562, date de la première véritable tragédie anglaise, *Gorboduc*, à 1642, date de la fermeture des théâtres), l'auteur fait un gros plan sur la période jacobéenne (le premier quart du dix-septième siècle durant lequel régna Jacques Ier) car « assurément, nous assistons précisément, à ce moment-là, à une des plus bouleversantes mutations [...] que puisse traverser une civilisation, à cette fameuse 'crise de la Renaissance' qui se traduit alors par la prise de conscience que les valeurs les plus anciennes – celles que garantissait une *tradition* en laquelle on croyait pouvoir avoir une foi inébranlable et à laquelle on continuait de vouloir s'accrocher – ne sont plus désormais à l'abri des coups de boutoir d'une *modernité* qui s'impose avec brutalité, comme une nécessité impérieuse et inéluctable. »

Dans son *Livre Premier* intitulé « Le bastion de la tradition, les interrogations éthiques et la crise de la Renaissance », l'auteur retrace, avec une précision irréprochable, la genèse et le cheminement de cette crise en soulignant « les bases morales traditionnelles qui ont permis la naissance et l'épanouissement de [l']expression créatrice » qui la caractérise. Maurice Abiteboul examine donc de façon complète et détaillée « l'arrière-plan qui donne à une époque sa signification. » Il montre l'importance de l'héritage médiéval, de l'éthique traditionnelle avec ses notions d'ordre, de degré et de hiérachie, « de ces 'vérités éternelles' qui, à l'époque de la Renaissance, singulièrement, jouent un rôle si important dans la conscience du spectateur comme dans celle de l'auteur tragique. » Au théâtre, ceci se

traduit par la « survivance du Vice de la Moralité médiévale » – avec pour notable illustration le personnage de Iago dans *Othello* de Shakespeare –, sans oublier l'influence de Sénèque et des *novelle* italiennes dans la tragédie de la vengeance. Maurice Abiteboul montre, de façon très éclairante, que cette « route vers la modernité » est balisée de questions et remises en question, dans tous les domaines : religieux, économique et social, scientifique et artistique. Cette opposition entre le poids de la tradition et les idées nouvelles donne naissance à un âge de la mélancolie au sein duquel, « après avoir découvert ses pouvoirs nouveaux, l'homme de la Renaissance apprit, non sans tristesse, qu'ils avaient des limites ». Ce climat de doute et d'angoisse où règne le scepticisme traduit cette crise de la foi, du sacré que connaît cette période, une crise qui trouve son expression dans les croyances populaires, le merveilleux et le surnaturel. L'auteur le démontre et l'illustre de façon exemplaire avec des morceaux d'anthologie du théâtre shakespearien, notamment avec les célèbres tragédies noires telles que *Hamlet*, *Macbeth*, *Le Roi Lear* ou encore avec les tragédies romaines.

Après avoir présenté et commenté de façon magistrale cet état de crise, Maurice Abiteboul analyse le triomphe de la modernité et ses manifestations dans son *Livre Second* intitulé « Convictions éthiques et intuitions esthétiques : le triomphe de la modernité ». Il élabore, de façon non moins magistrale, une étude de l'esthétique de la tragédie jacobéenne qui trouve ses formes et se concrétise dans l'art de l'instable et du brouillage, de la surprise et du déséquilibre, de l'oblique et du relativisme. Tout ceci s'exprime par des procédés tels que le décalage entre apparences et réalité, le clair-obscur, le trompe-l'œil, le hiatus, l'hyperbole, l'oxymore, l'ironie..., si remarquablement illustrés dans leurs pièces par Webster, Marston, Middleton, Tourneur, Massinger, entre autres...

« Le monde entier est un théâtre » et *Le Monde de Shakespeare* de Maurice Abiteboul l'illustre avec une étude où les rapports entre l'éthique et l'esthétique, les oppositions entre la tradition et la modernité offrent une vision très claire et très éclairante du théâtre de la Renaissance anglaise, avec comme figure de proue William Shakespeare. Cet ouvrage est donc indispensable afin de bien comprendre, afin de mieux apprécier cette période et son théâtre.

En mettant l'accent sur cet « entre deux », entre deux temps, entre tradition et modernité, l'auteur nous procure une vision de la société, de l'homme, du théâtre, qui dépasse le simple cadre du livre et du sujet qu'il traite. Car l'homme fut, est, encore et toujours, « entre deux » et comme le dit si justement Maurice Abiteboul : « Etre *entre* ces deux moments, c'est toujours être sur le fil du rasoir, à la recherche d'un mode opératoire pour survivre. » N'est-ce pas là le sens de la quête, la quête du sens, de Shakespeare et de ses contemporains, et de chacun d'entre nous ?

Jean-Luc BOUISSON
Université d'Avignon

VU SUR SCÈNE

Avignon, Théâtre du Bélier, Compagnie « Le Bouc sur le Toit », Festival Off 2005 : *Casanova dans la Métamorphose Galante*, comédie parodique mêlée de musique de Guillaume Apollinaire. Mise en scène : Virginie Berthier / Musique originale : Benoît Walther

En 1918, vers la fin de sa vie, Guillaume Apollinaire termine son unique livret d'opéra bouffe, *Casanova, comédie parodique*, ayant pour intrigue un épisode de la vie du célèbre séducteur. S'inspirant du Théâtre de Foire et de l'Opéra comique, les thèmes de l'illusion amoureuse, du carnaval, de la méprise, du travestissement alimentent l'œuvre, placée sous l'esthétique de l'émerveillement.

En 2005, au Festival Off d'Avignon, la jeune et talentueuse compagnie théâtrale « Le Bouc sur le Toit » fait revivre cette œuvre, très peu jouée et parfois même sous-estimée, en l'adaptant sous le titre *Casanova dans la Métamorphose Galante*. Sur une scène où le Carnaval bat son plein, des personnages provenant d'univers très différents, se côtoient : Casanova, personnage éponyme de l'opéra comique, une bohémienne, une vieille marquise, un jeune premier. Les interactions entre ces personnages vont donner naissance à des situations qui servent l'essence du Carnaval : confusions en tous genres, perte des repères, des valeurs et des identités. A cette confusion s'ajoutent l'agitation des joutes amoureuses et la fureur des duels passionnés. Dans cette atmosphère de Carnaval, les comédiens évoluent, de duos en duels, mêlant chœurs et solos, dans une valse de costumes qui agrémente et soutient l'action et ses rebondissements.

Toutes ces situations, habilement mises en scène par Virginie Berthier et brillamment orchestrées par Benoît Walther, rendent parfaitement l'atmosphère du Carnaval avec ses forces à la fois destructrices et régénératrices. Les comédiens et chanteurs ont une solide formation classique qui leur permet de trouver les tons et tonalités justes dans les divers registres qu'ils proposent. La poésie des mots, soutenue par une musique qui évolue du lyrique à des sons plus modernes, les changements de costumes et les duels créent une polyphonie, un mélange des arts, qui soulignent l'esprit novateur, iconoclaste de l'œuvre. Du spectacle se dégage une atmosphère où pointe le surréalisme et où les forces et les formes dramatiques en présence sont parfaitement maîtrisées et proposent, à l'image du Carnaval, un savant dosage entre tradition et modernité.

Ce mélange des arts crée une dynamique, un dynamisme perpétuels. Il donne à cette comédie parodique carnavalesque mêlant musique, chant, danse et escrime une profondeur et un relief qui lui permettent de représenter et transmettre l'esprit du Théâtre de Foire avec un talent très assuré chez cette jeune compagnie.

Les membres de la compagnie « Le Bouc sur le Toit » ont réussi, en une heure et demie environ (et le temps passe vite en si bonne compagnie), une mise en scène et une mise en musique de cette œuvre d'Apollinaire qui, à l'image du personnage éponyme, exercent un fort pouvoir de séduction sur le public.

Jean-Luc BOUISSON
Université d'Avignon

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^{e} 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 *Le Monde de Shakespeare : Shakespeare et ses contemporains entre tradition et modernité* (Nantes, Editions du Temps, 2005). A contribué à la rédaction du *Dictionnaire Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2005). Ouvrage en préparation : *La femme dans le théâtre de Shakespeare.*

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 « *Théâtre, Langue et Identité* » de l'Université d'Avignon.

Olivier ABITEBOUL

Professeur certifié de Philosophie au Lycée Masséna à Nice. Docteur en philosophie et sciences humaines de l'Université de Provence. Chercheur associé au Centre de Recherche « Littérature et Poétique comparées » de l'Université de Paris X Nanterre. Membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde.*

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^{e} 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.

René AGOSTINI

Professeur de littérature irlandaise à l'Université d'Avignon.

Agrégé d'anglais, auteur d'une thèse de Doctorat sur *Le théâtre de J. M. Synge : recherche pour une esthétique dramatique* (1986) et d'une édition bilingue de ses poèmes (Coll. « La Différence », 1995). A participé à *Deirdre : variations sur un mythe celtique* (Artus, 1992), *L'Irlande et ses langues* (PU de Rennes, 1993), *Rural Ireland, Real Ireland* (Gerrards Cross, Colin Smith, 1996) et à *Anthologie du théâtre irlandais contemporain* (PU de Caen, 1998). A publié des articles sur W. Yeats, S. O'Casey, J. Joyce. A traduit des poèmes de James Crowden (*Art de terre et sang*), de Ocni Oting (poétesse galloise). A adapté *Le Tribunal de minuit* (1780) de Brian Merriman (L'Harmattan, 2000). Il travaille sur le mythe et la poésie en Irlande, avec une forte prédilection pour les textes anonymes les plus archaïques. A publié plusieurs recueils personnels, *Presqu'île plein vent, Maison de terre toit de ciel* et *Pour amour des oiseaux* (Encres Vives). Il est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde.*

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. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde.*

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 de la musique et du duel dans le théâtre de Shakespeare* (1998), publiée aux Presses Universitaires du Septentrion (2001), de plusieurs articles sur le théâtre shakespearien, sur le théâtre et la littérature duellistes. Il est responsable administratif et membre du comité de

rédaction de la revue *Théâtres du Monde* et co-directeur de la revue *Duels en Scène*. Il est membre du laboratoire de recherche « *Théâtre, Langue, Identité* » de l'Université d'Avignon.

Véronique BOUISSON

Professeur d'escrime à Avignon. Championne de France en titre et vice-championne du monde d'escrime artistique, elle est spécialisée dans l'escrime de théâtre. Elle prépare actuellement une thèse de Doctorat sur l'escrime de spectacle dont elle étudie l'historique, la théorie et l'esthétique à travers les âges. Elle a écrit des articles sur l'escrime et le duel. Elle est fondatrice d'un centre de recherches sur l'escrime ancienne et de spectacle et directrice de la revue *Duels en scène* qui a vu naissance en 2003. Elle est membre du laboratoire de recherche « *Théâtre, Langue, Identité* » de l'Université d'Avignon. Elle est responsable de l'escrime artistique et directrice de la commission « Escrime artistique » dans la région Provence. Elle est membre de la commission historique de l'Académie d'Armes de France et de la commission « Patrimoine et Honneurs » de la Fédération Française d'Escrime.

Jacques COULARDEAU

Professeur agrégé d'anglais. Enseigne aux Universités de Paris-Dauphine et Paris I Panthéon-Sorbonne.

Agrégé d'anglais, 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 a publié 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 mis 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. Il poursuit sa recherche en linguistique et en sémiologie des arts vivants et des arts de la scène ou de l'écran. Depuis une dizaine d'années, il s'oriente de plus en plus vers l'exploration des spiritualités anciennes ou modernes, religieuses ou non, particulièrement la spiritualité chrétienne romane (Bénédictins de La Chaise-Dieu et art roman du Livradois-Forez) et plus récemment la spiritualité bouddhiste. Publications nombreuses, tant universitaires que journalistiques, tant scientifiques qu'artistiques. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Richard DEDOMINICI

Professeur agrégé d'italien à Nice. A enseigné plusieurs années à l'Université d'Avignon.

Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud, agrégé d'italien, 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 XIX^{e} 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. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Jérôme GARCIN

Journaliste et écrivain. Après avoir été responsable du service culturel à l'*Express* puis au *Point*, il est à présent directeur-adjoint de la rédaction et responsable des pages culturelles au *Nouvel Observateur* où il tient notamment la chronique « Tendance ». Chroniqueur culturel, il est producteur et animateur de l'émission *Le Masque et la Plume* sur France-Inter. Il est l'auteur notamment de *C'était tous les jours tempête*, de *La Chute de cheval*, de *Perspectives cavalières* et, tout récemment, de *Cavalier seul*. Il est également l'auteur de *Pour Jean Prévost*.

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*. Elle est membre du comité de rédaction de *Théâtgres du Monde*.

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^{e} siècle » en vue d'un Doctorat d'Etat (Université de Yaoundé I). Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

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. Elle est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Nadia J. RIGAUD

Professeur honoraire de langue et littérature anglaises à l'Université de Provence.

Agrégée d'anglais, auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat sur *Etherege, dramaturge de la Restauration anglaise* (Pub. Honoré Champion, Paris 1980) et, notamment, d'un ouvrage intitulé *La Veuve dans la comédie anglaise au temps de Shakespeare 1600-1625* (Pub. U de Provence, 1986) ainsi que de très nombreux articles et études sur la période.

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, 1971), *Le Moraliste classique* (Genève, Droz, 1982), *Littérature et anthropologie* (Paris, PUF, 1993), *Le Théâtre en feu* (Tübingen, Narr, 1997), *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* (Tübingen, 1991) et *Le Tricentenaire des* Caractères (1989, Biblio 17). Ouvrage récemment paru : *Les Spectateurs de la vie : généalogie du regard moraliste* (Laval, Québec, PU, 2005). Il a tenu pendant une dizaine d'années la chronique théâtrale de la revue *Commentaire* à laquelle il continue de collaborer régulièrement. 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. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

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)
- Edoardo ESPOSITO : Le thème de la corruption chez les juges dans une pièce d'Ugo Betti : *Corruption au palais de justice* (1944)
- Philippe WELLNITZ : De l'échec au théâtre à l'échec du théâtre : le *théâtre de l'échec* de langue allemande
IV. LE XXe SIÈCLE ET LE THÉÂTRE DE L'ÉCHEC : QUELQUES FORMULES A SUCCÈS
- William M. BUCKNER : Théorie de la fin de partie et théorie du jeu dans *Fin de partie* de Samuel Beckett (1957)
- Jean-Patrick FESTE : La signification du jardin dans *Les Reclus* de Francis Ebejer (1967)
- Elisabeth ANGEL-PEREZ : De *The Way of the World* de Congreve à *Restoration* d'Edward Bond (1981) : la tragédie restaurée
V. POUR UNE RÉUSSITE AU THÉÂTRE : LES CONTOURS DE LA THÉÂTRALITÉ
- Olivier ABITEBOUL : L'idée d'une dramaturgie cosmique chez les Stoïciens
- Nicolas ROMEAS : A quoi sert le théâtre ?
- Michel AROUIMI
Ce que dit le théâtre à propos de lui-même
- Louis VAN DELFT : Vers un théâtre « correct » ? La « rectification » d'Anouilh et de Céline

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'Apollonide* de Leconte de Lisle : adaptation ou re-création de *l'Ion* d'Euripide ?

- Michel AROUIMI : La Bohême en fusion de Claudel et Kafka
- Carole RODIER : Errance et déshérence : la fin du voyage ou le dernier voyage dans *Death of a Salesman (Mort d'un Commis Voyageur)* d'Arthur Miller
- Annick CIZEL : *Porgy and Bess* à la conquête de l'Europe : mirages d'intégration raciale au cœur de la guerre froide
- Brigitte URBANI : Voyages au bout de la vie : deux textes de Gérard Gélas
- Jean POITEVIN : Voyages créatifs : Sham's et « Leconte de Lisle »
- Ouriel ZOHAR : Amnon Shamosh, homme de théâtre au Kibboutz, et le bon usage des voyages
- Louis VAN DELFT : Dario Fo : Arlequin Prix Nobel
- Olivier ABITEBOUL : Nomadisme et sédentarité de la pensée

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'Annun
- 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

*NUMERO 15 (2005) **HASARD, DESTIN ET PROVIDENCE AU THÉÂTRE***

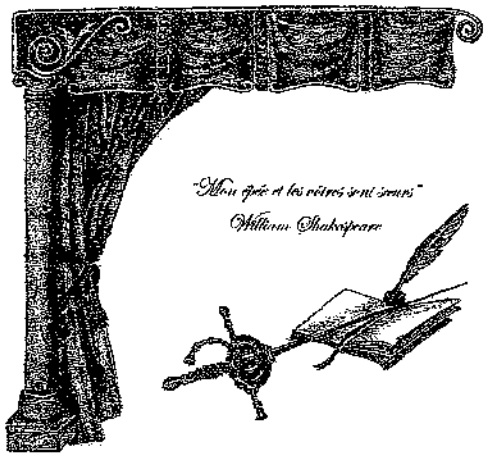
- Maurice ABITEBOUL : Introduction : Hasard, destin et Providence au théâtre
- Théa PICQUET : La *Fortuna* dans la comédie du *Cinquecento* : Antonfrancesco Grazzini, dit « il Lasca »
- Pierre SAHEL : L'Evêque de Carlisle, homme de Dieu et homme de guerre : un aspect méconnu du *Richard II* (1595) de Shakespeare
- Josée NUYTS-GIORNAL : Providence et conscience morale dans *Richard II* (1595) de Shakespeare
- Maurice ABITEBOUL : Entre Fortune et Providence : la lutte contre le *Fatum* et la quête de Vérité dans *Hamlet* (1600)
- Jean-Luc BOUISSON : Le destin ou la dialectique de l'ambiguïté dans *Macbeth* (1606) de Shakespeare
- Christian ANDRÈS : 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 : *Fatum* divin et destinées humaines dans l'opéra du XVII[e] au XIX[e] siècle
- Aline LE BERRE : Fortune et destin dans *Torquato Tasso* de Goethe (1789)
- Jacques COULARDEAU : Le destin de Faust de Marlowe et Goethe à Berlioz et Gounod
- Michel AROUIMI : Le Marivaux de Claudel
- Marie-Françoise HAMARD : *La Princesse blanche* de Rainer Maria Rilke (1904) : une figure libre de la poésie
- Edoardo ESPOSITO : Les silences de l'au-delà chez Eduardo de Filippo
- Emmanuel NJIKE : *Gueido* (1986) de Jacqueline Leloup ou le destin tragique d'un enfant maudit
- Emmanuelle GARNIER : *Coupures de courant* de Gracia Morales : la répétition comme affrontement au destin
- Ouriel ZOHAR : Le destin utopique du théâtre au Kibbutz
- Louis VAN DELFT : Tout voir en théâtre
- Olivier ABITEBOUL : La coexistence du hasard et de la nécessité : un paradoxe de la philosophie de Cournot
- Richard DEDOMINICI : Vu sur scène : *Macbeth* de Verdi et *Lohengrin* de Wagner
- Maurice ABITEBOUL : Notes de lecture

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES PRÉCÉDENTS

Duels en Scène

Cahier N° 3 - 2005



Revue coordonnée par Véronique et Jean - Lou 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@numericable.fr
- par courrier : C.E.R.I.E.A.S. 35, traverse Montagné – 84000 Avignon

Dépôt légal : mai 2006
I.S.S.N : 1162 - 7638
Prix : 17 Euros

Imprimerie F. ORTA - AVIGNON ✆ 04 90 82 27 86