Cahier n° 17 - 2007

THEATRES DU MONDE

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

LA FOLIE AU THÉÂTRE

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

UNIVERSITE D'AVIGNON - FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
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
http://www.theatresdumonde.com

Les manuscrits proposés à la revue *Théâtres du Monde* en vue de publication doivent être adressés au Directeur en un exemplaire et en fichier joint à l'adresse suivante : jlv.bouisson@numericable.fr ou accompagnés d'un CD ou d'une disquette 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° 17 (2007)

LA FOLIE AU THÉÂTRE

Maurice ABITEBOUL ..... p. 5
Introduction : la folie au théâtre

Véronique BOUISSON ..... p. 17
Ajax et Horace : la folie de l'épée au service de la représentation de la chute du guerrier antique

Théa PICQUET ..... p. 27
Jouer la folie dans la comédie du *cinquecento*

Maurice ABITEBOUL ..... p. 37
Raison et déraison dans *Hamlet* de Shakespeare : folie réelle et folie simulée

Jean-Luc BOUISSON ..... p. 45
La folie dans *Le Roi Lear* (1606) de Shakespeare : élément de perversion et d'inversion des valeurs

Christian ANDRÈS ..... p. 57
La fonction dramatique de la mélancolie et de la folie dans la *comedia* lopesque

Aline LE BERRE ..... p. 65
La folie du monde dans *Napoléon ou les Cent-Jours* de Grabbe

Maurice ABITEBOUL ..... p. 81
Le Journal d'un fou de Nicolas Gogol (1834) : les étapes d'une folie annoncée

Marie-Françoise HAMARD ..... p. 89
Le théâtre fou de Maurice Maeterlinck

Richard DEDOMINICI ..... p. 105
La folie dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio

Jean-Pierre MOUCHON ..... p. 121
Le thème de la folie dans le théâtre lyrique des XIXe et XXe siècles

Maurice ABITEBOUL ..... p. 143
Une histoire de fous : *Seule à table (Dinner for one)* de Lauri Wylie (1920)

Emmanuel NJIKE ..... p. 149
L'envers de la mégalomanie : la folie de la reine dans *Le Cardinal d'Espagne* de Montherlant

Jacques COULARDEAU ..... p. 163
De la folie suicidaire à la folie destructrice

Emmanuelle GARNIER ..... p. 197
Les voix du silence dans *Le Mur* de Itziar Pascual

Ouriel ZOHAR ..... p. 213
La folie et l'extase dans la pièce de théâtre *Ha'Dibbuk* au Théâtre du Technion : adaptation et mise en scène
Michel AROUIMI ..... p. 221
Adzirie, ou la loi devenue folle : à propos du *Montreur d'Adzirie*, spectacle de Roland Shön.
Louis VAN DELFT ..... p. 229
Le prozac et le portique
Pascal HÉBERT ..... p. 235
« Fous de musique » ? Quelques considérations cliniques sur la passion musicale
Olivier ABITEBOUL ..... p. 237
Folie et raison : qu'est-ce qu'agir raisonnablement ?

COMPTES RENDUS DE LECTURE ET DE SPECTACLE
Jacques COULARDEAU ..... p. 243
À propos de *Kenneth Burke on Shakespeare* de Scoot L. Newstock, ed.
Richard DEDOMINICI ..... p. 251
La Norma de Vincenzo Bellini à l'opéra de Nice
Richard DEDOMINICI ..... p. 253
Dialogue des Carmélites de Francis Poulenc à l'opéra de Marseille
Jean-Luc BOUISSON ..... p. 257
Vu sur scène : *m'Aime Pas*, Compagnie « Mauvais esprit »

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

LA FOLIE AU THÉÂTRE

La folie de Dieu est supérieure à la sagesse des hommes
(Saint Paul)

C'est bien là de la folie, mais qui ne manque pas de méthode !
(*Though this be madness, yet there is method in it*)
(Shakespeare, *Hamlet*, 2.2.203)

Folie. Mot commode et trompeur pour tenter de désigner – ou plutôt d'évoquer – (furtivement, vaguement, dans un raccourci rassurant) l'innommable qui fait peur, l'indécidable qui déconcerte, la réalité – ou l'irréalité ? – qui fuit et échappe au connu, au routinier, au banal, au compréhensible facile.

« Qu'est donc la folie ? » s'interroge Polonius à propos de Hamlet. Et il propose, avec assurance, portant diagnostic sur le cas du jeune prince, cette définition qui ne nous avance guère : « Votre noble fils est fou. / Oui, je puis dire fou puisque, à la bien définir, / Qu'est donc la folie si ce n'est rien d'autre que de n'être rien que fou » (2.2.92-94). Cette définition, donc, ne nous avance guère, avons-nous dit – encore que, en ramenant la maladie au malade, c'est-à-dire en refusant de réduire le malade à sa maladie, bref, en passant de l'abstrait au concret, on évite sans doute le terrible écueil des généralisations oiseuses. Le *Grand Robert de la langue française*, plus explicite, certes, et soucieux de nous éclairer sur cet état obscur de la conscience et ses manifestations multiples – qui évoquent forcément pour le commun le désordre et la confusion et lui paraissent marquer la frontière qui sépare la norme de la marge –, explique avec assurément beaucoup d'à-propos, chaque nouveau terme de la définition semblant apporter une plus grande précision : « trouble mental ; dérèglement, égarement de l'esprit ». Dans un souci de cohérence – comment le lui reprocher quand il est question de *folie* ? –, il rapproche ce terme de « aliénation, délire, démence, déséquilibre (mental) ». On est renvoyé à d'autres termes tels que maladie mentale, névrose, psychose. Puis sont distinguées diverses formes de folie, énumérées de manière relativement détaillée : folie discordante ou schizophrénie, folie raisonnante (telle que délires d'interprétation, de revendication), folie de la persécution ou paranoïa, folie maniaque dépressive, folie du doute (apparaissant dans certaines névroses obsessionnelles), délires chroniques, mélancolies, monomanies et autres mythomanies et mégalomanies, etc. Sans parler des perversions, désordres psychiques et troubles de la personnalité…

En un sens moins médical – et plus théâtral –, on relève cette autre définition : « caractère de ce qui échappe au contrôle de la raison » et, dans l'ordre de l'irrationnel, sont mentionnées « la folie des passions, la folie de l'imagination ». Puis sont évoqués des termes qui, de façon plus appropriée pour la scène, correspondent souvent au comportement de certains personnages de théâtre : « déraison, extravagance, affolement, égarement, emportement, vertige, aveuglement, inconscience » – autant de termes dont pourrait se satisfaire – sinon se contenter – tout critique dramatique portant jugement sur telle ou telle situation, sur telle ou telle scène. Mais la folie au théâtre, puisque tel est le thème choisi

pour le présent numéro de *Théâtres du Monde*, met en œuvre essentiellement des élans, des pulsions, des émotions – des passions pour tout dire – qui vont générer une action (avec, à la clé, ce paradoxe fondateur : comment ce que l'on subit, *passivement* donc, à savoir les passions, peut-il *engendrer* une action, un drame, tout un déroulement de péripéties, et *conduire* à un dénouement ? comment la passion devient-elle action ?). Autrement dit, la folie au théâtre ne vaut, essentiellement, que par ses vertus *dramatiques*. Ce qui est en jeu, ce qui est à l'œuvre, dans le déploiement de la folie au théâtre, c'est ***la dramatisation de la passion***. Et c'est en ce sens, le plus souvent, que nous nous interrogerons : comment la folie fait-elle spectacle ? comment la folie, c'est-à-dire non pas l'esprit qui a donné congé à la raison mais la souffrance hyperbolique, cet innommable tourment de l'âme, l'indicible et intolérable souffrance – comment cette folie, cette douleur sans mesure, fait-elle spectacle ?

Véronique Bouisson, dans une étude consacrée à « la folie de l'épée au service de la représentation de la chute du guerrier antique », part du postulat que « lorsque l'épée se retourne contre une victime sans défense ou contre soi-même, elle est l'expression de la fureur, de la folie du guerrier ». Elle prend à titre d'exemples le cas d'Ajax, dans la pièce éponyme de Sophocle, et celui d'Horace, respectivement dans les pièces de Pierre de Laudun d'Aigaliers (*La Tragédie d'Horace Trigemine*, 1596) et de Pierre Corneille (*Horace*, 1640). Elle montre ainsi comment « cette folie, qu'elle soit dictée par les dieux, par la cruauté de l'homme, par des motifs personnels ou des raisons politiques, est un des temps forts du drame et de la représentation de la chute du héros, de la dégradation de son statut ». C'est ainsi que, chez Sophocle, la folie d'Ajax est provoquée par la déesse de la guerre Athéna, l'épée du héros « ne met[tant] pas en relief sa bravoure mais sa démence » et effaçant ainsi quelque peu le caractère épique du modèle homérique – car « l'épée, détournée par volonté divine du duel, devient instrument de la destruction du héros ». De même, dans le combat qui oppose les Horaces aux Curiaces, on observe aussi, chez le protagoniste, « le contraste entre sa bravoure au combat et son acte de folie » qui altère peu ou prou son image héroïque. Dans la pièce d'Aigaliers, on voit nettement que « l'épée permet de matérialiser sans transition le passage du guerrier au meurtrier, du courage à la folie ». De même, chez Corneille, « l'épée [...] fonctionne de la même façon : elle est emblème, métonymie de la mort et transmet le même message ». Chaque fois, en effet, « la folie de l'épée destitue le guerrier – du moins momentanément – de son statut de héros ».

Théa Picquet examine le spectacle de « la folie dans la comédie du *cinquecento* », et plus particulièrement analyse le traitement que Girolamo Bargagli « réserve à cette maladie » dans son unique comédie, *La Pellegrina*, composée en 1564. Elle se penche ainsi sur le cas de Lepida, l'un de ces « personnages qui réagissent de façon extravagante, hors normes, qu'il y ait ou non l'idée de maladie mentale » : Lepida, « pour échapper à des noces qui lui sont imposées, feint la folie ». Et la maladie est, selon le cas, considérée comme « un vacillement de l'esprit » ou comme « un défaut », à la rigueur « un mal extravagant » ou encore « un mal extraordinaire, une étrange indisposition, une infirmité et surtout un grand malheur ». Certains, avançant la théorie des quatre humeurs, base de la médecine de l'époque, voient dans le mal de Lepida « la manifestation de l'humeur mélancolique qui, de manière insidieuse, lui a assombri le cerveau ». La pièce est aussi « la critique des médecins et des médicaments » s'appuyant sur « l'idée qu'il vaut mieux laisser

faire la nature ». Alors comment soigner la folie ? En « faisant tout d'abord appel à la grâce de Dieu qui est grande et qui peut faire des miracles » et aussi en s'évertuant à « dénoncer la violence des méthodes employées pour le désenvoûtement ». Inévitablement, la folie, dans cette comédie, « apparaît comme une tare qui provoque un sentiment d'humiliation » et entraîne « la crainte de l'opinion publique », le seul remède semblant être alors l'internement dans un couvent – « sort réservé aux déments » – avec pour conséquence « la marginalisation et l'isolement du malade ».

Maurice Abiteboul, dans une étude où il examine « raison et déraison dans *Hamlet* de Shakespeare », revient en particulier sur la question depuis toujours controversée de la folie réelle et la folie simulée du Prince de Danemark. Mais son propos est surtout de « rechercher le moindre repère de raison et d'équilibre dans ce monde instable et déconcertant où évoluent les personnages de la pièce ». Il y a d'abord Horatio, « l'homme de la *ratio* », un homme de réflexion et de bon sens, un homme qui sait comment ne pas tomber dans le piège des émotions, comment ne pas devenir « l'esclave des passions » – et à qui revient la mission de tenter d'éviter à Hamlet de « glisser dans la folie ». Mais Hamlet, soumis à rude épreuve, oscille, tout au long de la pièce, entre raison et déraison, perturbé par l'apparition du fantôme de son père, par ses révélations et surtout par la mission de vengeance qui lui est imposée. D'où son comportement – pour le moins « bizarre », pour ne pas dire extravagant (ou fou) avec Ophélie, principalement, mais aussi avec chacun des autres personnages de la pièce. Il entre toutefois dans sa stratégie vis-à-vis de Claudius, l'usurpateur, et des autres comparses du roi (Polonius aussi bien que Rosencrantz et Guildenstern), de « jouer au fou », d'adopter une posture et, pour ce faire, de jouer un rôle qui, à la fin, lui va si bien qu'il n'est pas toujours certain qu'il ne correspond pas à sa nature intime et qu'il s'ensuit que le risque de confusion est grand. Chacun bien sûr, en conséquence, va s'évertuer à trouver les raisons d'une conduite jugée par tout le monde insensée, démente. D'où naturellement l'enchaînement des péripéties qui conduisent inéluctablement la tragédie à son dénouement. Sans doute y a-t-il chez Hamlet à la fois « folie simulée » et, parfois, accès de folie réelle. Mais c'est la frêle Ophélie, « celle qui n'est qu'amour » et émotion, qui, succombant à la souffrance que lui infligent les événements (et Hamlet y a sa part aussi), sombrera dans la folie de manière irréfutable, les différents chocs émotionnels qu'elle aura subis ayant raison (si l'on peut dire) de son fragile équilibre mental. C'est ainsi que, « entre raison et déraison, la tragédie de Shakespeare nous fait passer de la maîtrise totale des passions (Horatio) [...] à l'absence totale de contrôle d'un monde devenu inintelligible (Ophélie) », la figure d'Hamlet donnant l'image même de l'homme, ballotté le plus souvent « entre la rigueur d'une pensée *méthodique* [...] et l'incohérence d'un esprit soumis aux turbulences de l'âme et du cœur ».

Jean-Luc Bouisson, quant à lui, examinant le thème de « la folie dans *Le Roi Lear* de Shakespeare », y découvre un « élément de perversion et d'inversion des valeurs ». Il s'attache à démontrer comment, « du fou professionnel qui accompagne le roi fou à la folie déguisée ou cruelle des enfants, la folie envahit la pièce ». Il entend également montrer que la folie « est contagieuse et plonge le monde dans le chaos », pervertissant les valeurs, « changeant l'amour en haine, le Bien en Mal ». Il y a tout d'abord, dans cette tragédie, « la folie des pères » avec l'inversion des rôles parent / enfant et l'insistance sur la fonction du Fou qui, « de par son statut, [...] peut mettre l'accent sur la folie du roi en toute impunité ».

Mais le déploiement de la folie dans la pièce montre surtout qu'elle est « l'étape, la cassure nécessaire afin de pouvoir avancer sur la voie de la sagesse, de la purgation des erreurs ». Il y a ensuite « la folie feinte ou la raison déguisée » et, par exemple, sous un déguisement, Kent, loyal serviteur de Lear, « va former, avec le Fou professionnel et Edgar, déguisé en fou, un trio qui accompagne le roi au plus profond de sa folie », se comportant, en quelque sorte, « comme des garde-fous ». Au milieu du chaos – symbolisé par la nuit de tempête sur la lande –, ces compagnons d'infortune trouvent abri dans une misérable hutte, laquelle « devient alors la maison de la sagesse », permettant à « cette petite congrégation d'aliénés [...] en route sur la voie de la raison [...] de s'éloigner de la folie dévastatrice ». En dernière analyse, on pourrait dire, évoquant les paroles d'Edgar, que, dans la pièce, se manifeste alors « un mélange de bon sens et d'extravagance », que l'on assiste à une représentation de « la folie dans la raison ». Il y a enfin, dans *Le Roi Lear*, une représentation du « monde à l'envers », ce « grand théâtre de fous » – selon les termes employés par Lear lui-même – car, à partir de l'instant où le roi renonce à ses prérogatives, on constate que « la folie gagne le royaume et trouve une correspondance dans la furie des éléments naturels ». Mais, dans le même temps, « la folie est salvatrice [car] la souffrance qui la provoque déclenche une prise de conscience qui permet au fou de distinguer les vraies valeurs des fausses ». Et donc *Le Roi Lear* ou la folie dans tous ses états.

Christian Andrès, quant à lui, s'attache à définir « la fonction dramatique de la mélancolie et de la folie dans la *comedia* lopesque ». Il montre comment le grand dramaturge parvient à « tirer le plus grand profit dramatique depuis la simple référence médicale comme symptôme d'état d'âme mélancolique jusqu'à une représentation plus ou moins profonde de la maladie et de la folie ». Interviennent dans les *comedias* lopesques la *melancolia* (dans *El caballero del milagro*) et la *tristeza* (*El arenal de Sevilla*) et aussi la folie furieuse dans *El mármol de Felisardo* mais dans *Los locos de Valencia*, pièce de 1620, la folie apparaît comme stratagème : l'auteur situe sa *comedia* « à l'intérieur de l'enceinte de l'hôpital des fous de Valence fort réputé à l'époque pour le traitement des *frénétiques* ». Ce qu'il y a de notable dans cette *comedia*, c'est un langage de la folie, « les inepties (*disparates*) étant le type de langage fou le plus couramment utilisé ». Concernant la simulation de la folie, on touche là à « un trait de la mentalité baroque où tout n'est que faux semblant, où les apparences sont trompeuses, et où l'illusion devient réalité et la réalité illusion ». Il faut noter un élément sociologique dans cette pièce, à savoir l'évocation de la Fête des Saints Innocents, jour de liberté pour les fous, qui nous renseigne sur « les mœurs asilaires du temps » – en même temps qu'elle constitue une occasion dramatique de premier ordre. Au total, il s'agit d'une pièce qui, entre autres choses, témoigne de l'intérêt de Lope de Vega « pour la médecine et la pathologie, [de sa] connaissance de la folie et de la mélancolie [et du] parti dramatique qu'il pouvait en tirer ».

Aline Le Berre, pour sa part, dans une étude consacrée à *Napoléon ou les Cent-Jours*, la pièce de Christian Dietrich Grabbe publiée en 1831, développe le thème de la folie du monde, montrant comment « à l'arrière-plan d'une telle représentation se profile la conscience aiguë de la fuite du temps, de la fragilité humaine et de l'instabilité universelle ». Car, en créant « un monde en délire », c'est bien « la question de la folie humaine » que met en avant Grabbe. Devant « la folie des événements », en effet, Grabbe, « obsédé par le sentiment d'inanité, choisit délibérément l'angle de la dérision », la

meilleure façon, semble-t-il, de présenter un monde sans cesse livré aux conflits sanglants et à l'anarchie, « lieu d'une agitation effrénée, sans but ni signification » (la guerre devient ainsi un véritable jeu de massacre « transformé en bouffonnerie »). Quant aux hommes, vivant leur quotidien, ils apparaissent « comme des ombres, des grains de sable fondus dans un ensemble, et vite disparus » – et le grand thème de la *vanitas*, de la fugacité de la vie, « devient objet de dérision universelle ». Grabbe va plus loin encore : « il dénonce la folie des gens sains d'esprit, prisonniers du cercle étroit de leurs habitudes ». Quant à Napoléon, bien sûr, il souffre « d'une autre forme d'aliénation, la folie des grandeurs ». Mais « chacun a sa folie » : Wellington, « qui danse dans un hôtel à Bruxelles pendant que Napoléon s'approche », et aussi Jouve, « dépeint parfois comme un dangereux psychopathe », lui aussi victime de mégalomanie. Quant à la foule, elle est atteinte d'hystérie collective et « les meurtres se succèdent alors à un rythme accéléré ». Ainsi est esquissée « l'image d'un monde fou et féroce » cependant que le peuple oisif « s'agite dans le plus grand désordre », dans « un univers chaotique ». Alors Grabbe propose « deux réponses possibles à la folie du monde : la rage ou l'insouciance », avec pour corollaire « la tentation du nihilisme » que sous-tend sa vision d'un monde absurde, où « l'Histoire n'a pas de sens », où est soulignée « l'inanité des événements » et où la seule attitude qui convienne est « l'attitude détachée du spectateur »…

Maurice Abiteboul, examinant une nouvelle de Nicolas Gogol de 1834, *Le Journal d'un fou*, qui a souvent été adaptée à la scène, se penche sur le cas du protagoniste, Aksenty Ivanovitch, dont la descente aux enfers apparaît comme un parcours particulièrement douloureux. Analysant ainsi « les étapes d'une folie annoncée », il montre comment la pièce, tableau après tableau, suit de près le texte de la nouvelle, épousant son rythme intérieur et sa chronologie (par moments) démentielle. Il montre notamment comment, dans la pièce comme dans la nouvelle, « la temporalité se décompose en même temps que se défait le lien avec le réel », comment « elle se dissout en une *absence ontologique de la chronologie* […] et se perd dans une explosion démentielle des instants et des jours ». Le petit fonctionnaire de cette histoire, en effet, traverse trois phases bien caractérisées : une phase marquée par frustrations et déceptions, aggravées de complexes sévères, entraînant une légère paranoïa ; une phase où apparaissent des troubles comportementaux sérieux avec hallucinations auditives et visuelles graves ; une phase finale avec éclatement de la personnalité, perte de l'identité, phase au cours de laquelle se développe un état mégalomaniaque permanent accompagné de délire de la persécution. L'homme du ressentiment, frustré et complexé, finit par ne plus s'accepter et par tomber dans un auto-dénigrement destructeur mais, pire encore, il finit surtout par succomber à une démence qui s'empare de tout son être et le fait sombrer « dans un gouffre de désespoir innommable [dans lequel] il *n'en finit pas de se perdre corps et âme* ». Plus que « l'incohérence du discours », c'est, en fait, le spectacle d'une « misère psychique insondable » que nous donne à voir Gogol dans *Le Journal d'un fou*.

Marie-Françoise Hamard, dans un article consacré au « théâtre fou de Maurice Maeterlinck » – qui fait aussi une large part à ce « troisième personnage », la Mort, « qui envahit le champ scénique » –, s'attache à montrer comment le grand dramaturge belge « contraint [le spectateur] à ouvrir les yeux, à partager une connaissance douloureuse, qui pourrait le conduire au bord de la folie – l'abîme précisément qu'il cherche journellement à

éviter ». Il y parvient en « construisant son espace scénique comme un piège » dans lequel il le plonge, faisant advenir au Théâtre ce « *choc* nécessaire à la progression spirituelle » que l'on pourrait sans doute nommer : folie. Et c'est ainsi que nous assistons à « l'agonie mentale des personnages traqués, pour qui n'existent que d'illusoires refuges » et qui témoignent de manière manifeste que « c'est ici que la folie rôde ». Et la folie, certes, dans des pièces comme *La Princesse Malène* ou *L'Intruse* surtout, dans *Intérieur* ou encore *La Mort de Tintagiles,* sert d' « exutoire à un savoir trop cruel » – ultime pouvoir psychique laissé à l'homme – pour « des personnages en sursis » qui n'ont d'autre recours que de se comporter « selon un régime d'illusoire liberté ». Car tous, « dans un état de révolte inutile ou de sidération », sombrent dans la folie ou « la frôlent » et la destinée humaine apparaît comme le paradigme même de la folie dans *Alladine et Palomides* où le roi (le Destin ?) « rôde comme un fou par les corridors du palais ». On peut se dire, en outre, que « Maeterlinck, par son art, exorcise peut-être sa propre folie », que la folie, en effet, « est neutralisée par le *jeu* ». Ainsi serait sans doute l'objectif (visé et) atteint par Maeterlinck : « apprivoiser, façonner la Folie », parvenant ainsi, dans un douloureux effort, à « capter et éloigner » en même temps l' « intruse », maîtresse des destinées humaines.

Richard Dedominici, dans une étude consacrée à « la folie dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio », note que « le thème de la démence, mais surtout de la demi-folie, de la démence partielle ou passagère, est rarement absent d'une œuvre de d'Annunzio » mais, comme chez tout grand dramaturge, la folie y est « moins considérée comme problème psychologique que comme source inépuisable de possibilités dramatiques » et, en conséquence, le personnage *fou* « n'est jamais, chez lui, l'anormalité mais bien au contraire une *autre* normalité ». Si bien que le problème central de cette dramaturgie est bien souvent « le rapport individu / société examiné sous l'angle de l'inadaptation d'un certain type de héros à la morale commune ». Sont ensuite examinées deux catégories de personnages fous : ceux qui le sont *avant* le lever du rideau (la folie est la *cause* du drame) et ceux qui le deviennent *pendant* la pièce (la folie est la *conséquence* du drame) soit par « passion amoureuse » soit en raison d'autres « passions aliénantes », comme Corrado dans *Più que l'amore* ou Gigliola dans *La Fiaccola sotto il moggio*. Pour ce qui est de cette dernière, personnage perturbé, rempli de contradictions, « folie intermittente ou partielle » de surcroît, il s'agit d'une héroïne que son ambiguïté rend « si humaine et si intéressante ». Mais c'est dans *La Figlia di Iorio* que nous trouvons « le cas de démence légère le plus intéressant de tout le théâtre dannunzien » avec le personnage d'Aligi (« dont la folie éclate au grand jour sous l'effet d'impressions violentes » et dont l'*envoûtement* apparaît comme « une aliénation mentale longuement nourrie des excès d'autorité de la famille et de la société ») et le personnage de Mila, marginale au discours particulièrement insolite. En fait, dans ce théâtre, « on peut parler davantage de personnages demi-fous, hallucinés ou exaltés, ou encore simples d'esprit, que de fous ou de déments complets ». Pour ces personnages, d'ailleurs, « cette *folie* n'est qu'une forme supérieure de lucidité » – et ce sont les autres, tous les autres, spectateurs compris, qui sont « trop aveugles ou trop lâches », ayant pris le parti de ne pas voir, de ne pas vouloir voir.

Jean-Pierre Mouchon examine, quant à lui, « le thème de la folie dans le théâtre lyrique des XIX^e^ et XX^e^ siècles », rappelant qu' « il faut qu'il y ait une adéquation parfaite entre la musique et les sentiments exprimés ». C'est dans cette perspective qu'il examine

successivement *Anne Boleyn* (1830) de Donizetti, *Les Puritains* (1835) de Bellini (avec le personnage d'Elvire, folle de douleur, prise d'une « fureur amoureuse incoercible ») et *Lucie de Lammermoor* (1835), toujours de Bellini (Lucie, « prise de fureur homicide, poignarde son mari » et se retrouve « en pleine confusion mentale », son délire se poursuivant jusqu'à l'extrême limite ; quant à Linda, elle se croit trahie et en perd la raison). En même temps, dans ces œuvres, « la folie est rupture de l'ordre établi ». Dans le *Faust* (1859) de Gounod, Marguerite est en proie à « un désarroi moral auquel s'ajoute un désarroi psychologique [...] signes d'une désagrégation de la personnalité » – même si la fin de l'opéra « permet de rédimer une héroïne emprisonnée pour infanticide et plongée dans la folie ». Sont évoqués aussi le *Hamlet* (1865) d'Ambroise Thomas – dont le héros est présenté comme un « neurasthénique » dissipé et dont l'héroïne, Ophélie, est atteinte d'une folie « née du délaissement » (à l'instar de celle d'Elvire, de Lucie, de Linda ou de Marguerite) – et le *Macbeth* (1847) de Verdi, dont l'héroïne, comme l'Amina de *La Somnambule* (1831) de Bellini, sombre dans la folie. On retrouve d'ailleurs encore le thème de la folie dans le *Nabucco* (1843) du même Verdi. Il s'agit, cette fois, d'une folie passagère – que l'on retrouvera dans bien d'autres œuvres lyriques comme *Le Prophète* (1849) de Meyerber, dans *La Juive* (1835), de Scribe et Halévy. Sont enfin passées en revue d'autres œuvres des dernières années du XIX[e] siècle – telles que *Carmen* (1875) de Bizet, *Otello* (1887) de Verdi, *Paillasse* (1892) de Leoncavallo – où la folie joue un rôle important quoique dépeinte comme une soudaine crise, brutale, « courte, mais furieuse et radicale ». Au XX[e] siècle, le thème de la folie s'imprègne à forte dose « de psychologie et de psychanalyse », comme en témoignent certains opéras de Richard Strauss, Alban Berg ou Benjamin Britten. Dans tous les cas, « la folie au théâtre lyrique est l'expression d'un grand trouble qui déstabilise l'esprit des personnages et leur ôte toute faculté de raisonner », leur laissant pour unique recours de « chanter leur désarroi »...

Maurice Abiteboul, dans un article intitulé « Une histoire de fous : *Seule à table*, de Lauri Wylie », présente une courte pièce en un acte composée en 1920 et régulièrement diffusée sur les télévisions allemandes pendant la période du Jour de l'An. Il y est question d'un dîner pour célébrer l'An Nouveau, auquel sont invités, comme chaque année, quatre convives, amis de longue date de la maîtresse de maison – lesquels, apparemment, brillent par leur absence (morts sans doute depuis longtemps, et que remplace avec zèle, à tour de rôle, à chaque rasade d'alcool à avaler, le dévoué majordome). Folie douce de la part de l'hôtesse, Miss Sophie, assurément. Mais, derrière ce spectacle – grotesque jusqu'à la farce, comique jusqu'à l'absurde –, on ne peut manquer de percevoir la détresse d'une vieille dame, qui a vu disparaître tous ses chers amis au point de se retrouver désormais *seule à table*, un soir d'anniversaire, et qui refuse d'accepter la dure réalité du temps qui s'enfuit inexorablement. Elle s'accroche alors à un rituel qui ne manquerait pas d'être ridicule s'il n'apparaissait pas comme terriblement pathétique. Le regret du passé, la nostalgie, une mélancolie très digne, ne peuvent désormais être surmontés que par un déni obstiné de la réalité, une fuite salutaire vers « l'autre scène » – ce lieu où, dit-on, se réfugient ceux que l'on qualifie de *fous*.

Emmanuel Njike, pour sa part, étudie « l'envers de la mégalomanie » dans un article intitulé « La folie de la reine dans *Le Cardinal d'Espagne* de Montherlant », pièce datant de 1960. Bien sûr, « l'attention se tourne immédiatement vers la reine parce qu'elle

est entrée dans l'histoire comme Jeanne la Folle ». Il apparaît assez clairement, cependant, que, si la reine donne des signes de folie, « le régent lui-même n'est pas tout à fait équilibré car certains de ses propos sont de véritables défis au bon sens ». En effet, progressivement, le cardinal est amené à « révéler les bizarreries de son raisonnement par des déclarations pour le moins insensées ». Propos extravagants, remarques paradoxales, mégalomanie, autant de signes de bizarrerie qui caractérisent en effet le cardinal. Quant à la reine, elle apparaît comme un personnage dont le caractère « oscille sur un rythme rapide de la sagesse profonde à la folie » car, comme le dit le cardinal, « elle voit l'évidence, et c'est pourquoi elle est folle ». La reine, anorexique, paranoïaque, sait toutefois, avec bon sens, se dérober à certaines questions par trop embarrassantes et peut, à l'occasion, faire preuve d'une vivacité d'esprit et d'une perspicacité inattendues. Tout son comportement, finalement, atteste qu'elle est « en proie à des névroses obsessionnelles » qui la minent – ce qui ne l'empêche pas de constater, à ses moments de lucidité extrême : « Je suis si peu folle que j'ai découvert cela » (c'est-à-dire la vérité des êtres et des choses). Et cette lucidité est si dérangeante que l'on peut se demander si elle n'est pas ce qui pousse son entourage « à la calomnier en décrétant qu'elle est folle ». Le cardinal admet d'ailleurs : « Elle m'a fait entendre la vérité sortant de la bouche de la folie ! » – ce qui le conduira en fin de compte à « dévoiler la duplicité mégalomaniaque qu'il a vainement tenté de dissimuler ».

Jacques Coulardeau, examinant le traitement du thème de la folie à travers des œuvres romanesques, théâtrales et cinématographiques américaines, constate que « la folie traverse une crise de représentation sur les scènes et les écrans américains qui correspond à une crise sociale et culturelle » à répétition, au cours de la seconde moitié du vingtième siècle. Etudiant successivement *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller (1949), *Vol au-dessus d'un nid de coucous*, roman de Ken Kesey (1962) – puis, d'une part, sa version théâtrale due à Dale Wasserman (1963) et, d'autre part, sa version cinématographique due à Milos Forman (1975) –, enfin *Zabriskie Point*, de Michelangelo Antonioni (1970) et *Roadwork* de Stephen King, aka Richard Bachman (1981), il souligne le sentiment d'aliénation qu'éprouve l'individu accablé par « le poids d'une société qui s'accapare la valeur de votre être et de votre travail », sentiment de « totale déstructuration » qui prévaut et conduit le plus souvent à la folie, voire au suicide. Au cours d'une longue et passionnante aventure au cœur d'une Amérique traversée par des courants culturels (mouvement hippy), des secousses économiques et sociales, des moments politiques forts et des événements historiques qui ont marqué le siècle passé (guerre de Corée, crise de Cuba, guerre du Vietnam), Jacques Coulardeau développe l'idée que la folie, simple trouble individuel, « sans attache sociale réellement posée », chez Arthur Miller, devient chez Ken Kesey « dérèglement de l'individu sous pression sociale » avec « lutte pour les droits de l'individu » et, chez Dale Wasserman, la conséquence inévitable de l'oppression constante d'une société qui ne laisse point d'échappatoire à l'individu. Chez Antonioni, elle est présentée comme une riposte violente à la violence de la société alors que Milos Forman accuse la société de laisser un instinct de mort criminel se développer au point de permettre que soient exécutés « ceux qui sont jugés inaptes à vivre en société, même internés ». L'évocation de la folie est poussée à un paroxysme chez Stephen King qui montre comment « un sentiment de frustration produira un désir de mort du monde et donc de soi ». La folie, dans tous les cas – « de la folie suicidaire à la folie destructrice » –, naîtrait-elle d'une

inadéquation de l'homme au monde ? Camus avait un mot pour cela : l'absurde. Et l'on avait alors Caligula…

Emmanuelle Garnier, qui évoque « les voix du silence dans *Le Mur* (2004) de Itziar Pascual », écrit en déclaration liminaire : « Le théâtre est une maison de fous où se racontent toutes sortes d'histoires de fous ». Et de s'interroger : « Dans une période où, depuis quelque vingt ans, l'écriture des femmes s'impose sur les planches des théâtres hispaniques, quelle perception de la folie transparaît dans leurs œuvres ? Existe-t-il une vision féminine de la folie ? » Elle s'applique donc à montrer « dans quelle mesure le mur central de la pièce est une métaphore de l'enfermement et de la folie, et comment il matérialise l'impossible transgression qui permettrait de déchirer la camisole de force du silence et de la douleur que revêtent tant de femmes aujourd'hui encore ». Au cours d'une étude, où elle fait intervenir de manière fort originale Itziar Pascual, l'auteure de la pièce, elle souligne que l'aliénation dont souffrent bien des femmes correspond, le plus souvent, à « une altération du psychisme allant de pair avec une difficile insertion sociale ». Se heurtant à ce mur de l'aliénation, les femmes alors, « enfermées dans l'univers de leur pensée », n'ont plus pour s'exprimer que « des mots [qui] sont des cris silencieux ». Toute leur condition se réduit à un sentiment de faute, de culpabilité, de déshonneur, d'infériorité et à quelques réactions de crise : révolte, frustration, rage, peur, honte, mensonge. D'où un texte dramatique si souvent « saturé de silences ». Et ainsi « la frustration d'action et de parole emprisonne les femmes dans la geôle de leur aliénation ». Il peut ainsi y avoir « échec de la parole » mais aussi la volonté, à toute force, d' « énoncer pour dénoncer » – sans parler de « la revendication du rôle politique des arts [qui] apparaît non seulement à travers l'omniprésence de la poésie dans le texte dramatique, mais également dans les autres arts convoqués sur scène : arts plastiques, musique… ».

Ouriel Zohar, pour sa part, propose d'examiner « la folie et l'extase dans la pièce de théâtre *Ha'Dibbuk* ». Son texte se présente comme une méditation sur une adaptation et une mise en scène qu'il a réalisées en 2006 au Théâtre du Technion, à l'Université de Haïfa. Il s'agit, en vérité, d'une méditation – aux accents personnels très émouvants parfois – qui engage et implique directement le public (et même les lecteurs de l'article) et qui nous éclaire avec beaucoup de précision sur le travail exigeant, plein d'invention et d'originalité, que requiert un tel projet. La pièce, composée par Shalom Anski au début du XX^{e} siècle, fut produite à l'origine par le grand Stanislavski – dont une partie de la troupe d'acteurs devait, en 1918, donner naissance au Théâtre National Habima. Dans cette pièce – qui, notamment, pose le problème technique de la *visualisation des âmes* dans la mise en scène –, la version proposée « met l'accent sur la folie de Hanan et de Léa [et, de ce fait,] renforce la dimension personnelle, humaine et collective de l'extase que ces âmes peuvent atteindre ». D'où une situation, à la limite de la folie, qui tend à traduire le fait que « Hanan est mort mais [que] son esprit est vivant » – et c'est ainsi que, « avec son esprit bien vivant, il va réussir enfin à pénétrer le corps de son amour de toujours, Léa » (à la manière des *dibbuks* précisément). Alors interviennent ceux qui tentent « de libérer Léa de l'esprit de ce fou, afin qu'elle puisse vivre librement ». La pièce évoque alors « une folie qui est en même temps aussi une forme de l'extase » car ce qui est en jeu, c'est « la perte de contrôle de l'être sur son corps, la perte des dimensions humaines de la vie » et aussi de savoir « si les âmes existent vraiment ou pas, si l'esprit de l'homme existe ou pas, s'il a une existence unique ou

pas [...], si tout cela est une forme de maladie, de folie, ou l'expression d'un recherche mystique ». Ainsi s'explique que « Hanan se lie à Léa de manière émotionnelle, spirituelle et même physique » – ce qui, pour le commun, ne peut apparaître que comme la confirmation que la folie est à l'œuvre. Ce qui n'empêche pas Léa et Hanan de finalement se rejoindre « dans l'espace infini ».

Michel Arouimi, signalant que l'origine de la folie humaine, « ou plutôt de toutes nos folies », peut se déduire d'une bipolarité menaçante et dangereuse, étudie, dans *Le Montreur d'Adzirie*, de Roland Shön, spectacle de « marionnettes traditionnelles du futur » – comme l'indique le programme proposé au public –, « les reflets scéniques du mythe du double [qui] se voient investis d'un potentiel symbolique particulier à l'égard des plus dangereux aspects de la dualité ». Certes, toutes les situations orchestrées par le Montreur « sont autant de mises en scène du conflit, larvé ou déclaré, des antagonistes ». Mais, si l'homme, toujours porté à une forme d'auto-concentration, est bien « l'acteur des schémas duels qui font de notre monde un monde fou », le Montreur, dans la scène finale qui le présente avec son ultime marionnette, échappe à ces tensions mimétiques « auxquelles cède l'ego commun des hommes ». Dans ce spectacle, « la folie du monde est signifiée dans le cadre spatial du scénario schizophrénique » qu'évoquent des indications telles que « *l'Adzirie est un pays flottant, [...] on le perd facilement* », etc. D'une manière générale, « le rapport du Montreur et de la marionnette est une métaphore de celui du Père et du Fils » (cf. « la nature paternelle de la contradiction fondatrice, rattachée au Père mythique par René Girard »). Dans une partie de ce spectacle, « la mise en abyme de la situation qui est la nôtre exprime les intentions réflexives du tableau, dans lequel l'art du théâtre domine la folie qui l'inspire, pour lui donner un sens spirituel inédit ». Magie du théâtre – qui ne donne en spectacle la folie que pour nous permettre de la mieux transcender.

Louis Van Delft, reprenant le personnage de Perplexe introduit dans les deux précédents numéros de *Théâtres du Monde*, met en scène, dans son texte intitulé « Le Prozac et le Portique », outre Mlle Stultitia, « la maîtresse de M. Erasme », les interlocuteurs privilégiés du voyageur cosmique : M. Montaigne, M. Chamfort, M. Lucrèce – à qui ce dernier s'adresse « dans son délire » pour savoir s'il est enfin parvenu au « pays du bonheur ». Il est bien sûr question, avec M. Burton notamment, de fatigue existentielle, de *taedium vitae*, inappétence pour la vie, d'*acedia*, bref de mélancolie, ce « soleil noir » dont il s'entretient ensuite avec Marc-Aurèle, Caton et Epictète, Sénèque et Cicéron. Jouant parfaitement son rôle auprès de ce Perplexe qui nous ressemble, Stultitia « découvr[e] à nouveau tout le théâtre du monde, jusqu'au moindre décor, aux moindres coulisses, au moindre ressort ». Elle se révèle pour ce qu'elle est, sans fard ni maquillage : « Appelle-moi *Miss Folie*, coupa-t-elle. Stultitia, c'est classique, c'est bon pour M. Désiré [Erasme] ». Et Miss Folie de lui enseigner le rire, le « gai savoir », lui rappelant la leçon de M. de La Bruyère (« Il faut rire avant que d'être heureux, de peur de mourir sans avoir ri »), de toute la cohorte des « rieurs à bon escient », des « attristés dans l'allégresse » et autres « Spectateurs de la vie ». A ce compte-là, comment ne pas apprécier, *rechercher* la compagnie de Miss Folie ?

Pascal Hébert, en sa double qualité de médecin, diplômé de Médecine des Arts, et de pianiste classique, nous livre « quelques considérations cliniques sur la passion

musicale » et, à travers les cas de Schumann et de Glenn Gould (et le contre-exemple du génial pianiste de jazz Thelonious Monk), il évoque des figures emblématiques de l'excès – jusqu'à la folie – « préfigurant l'ignorance – ou le non-respect – du corps et de ses lois physiologiques, entraînant une *fracture* entre l'homme musicien et son instrument ». Ainsi sont soulignées les « conséquences dévastatrices » de la passion musicale, le corps agissant – y compris par le *silence obstiné* et le *refus* même qu'il peut opposer à la pratique de l'instrument – à la manière d'un signal d'alerte, d'un *avertissement*, qu'il convient alors de prendre en compte – à défaut de quoi le prix à payer risque d'être élevé, les musiciens étant alors « blessés non seulement dans leur corps mais dans leur âme », leur passion non contrôlée étant alors « épousée jusqu'à la folie ».

Olivier Abiteboul, examinant les termes *folie* et *raison*, pose la question de principe : « Qu'est-ce qu'agir raisonnablement ? ». Il part du constat que « 'le fou' semble bien correspondre à l'individu qui n'a jamais vraiment quitté le stade de l'enfance ». Dans quelle mesure, en effet, est-il « *possible* pour l'homme [...] d'imposer une loi à sa propre nature, de lutter contre son penchant naturel pour la passion, l'extravagance, l'inconscience, bref, la déraison ? ». Il y a en effet *conflit* entre obligation extérieure et désir profond. Dans ces conditions, « agir raisonnablement, c'est sentir une exigence intérieure qui m'oblige en moi contre moi ». Si tel est vraiment le cas, alors on ne peut se représenter la figure du fou que « comme celui qui recherche, sans jamais trouver, un fondement, et une norme pour agir raisonnablement, qui tente de trouver le droit du devoir ». D'où, notamment, l'émergence du problème de « l'antagonisme entre raisonnable et rationnel et, plus spécifiquement, le problème du commencement ». Et donc ne surtout pas confondre agir *rationnellement* et agir *raisonnablement*. « Le fou raisonne, mais il raisonne trop, donc mal [...]. Il possède une raison théorique excessive et une raison pratique insuffisante ». Quand l'homme raisonnable agit, c'est en conformité avec la *doxa* alors que le fou agit **contre** la *doxa*, de manière *paradoxale*. On pourrait, en simplifiant, dire que l'homme raisonnable « ne prend pas de risques » là où le fou, lui, « prend des risques », agit déraisonnablement. Mais dès lors que le fou « ne choisit pas l'existence du risque [...], que son acte est [donc] *conditionné* », on peut dire « qu'il n'y a pas de *nature* humaine mais une *condition* humaine ».

Quatre textes complètent utilement le présent numéro de *Théâtres du Monde*. Comptes rendus de lecture et de spectacle, ils apportent un éclairage intéressant sur la critique théâtrale de nos jours, d'une part, sur la scène lyrique contemporaine, d'autre part, sur le mariage du cirque et des arts plastiques, pour finir.

Jacques Coulardeau nous présente le commentaire d'un « livre fondamental pour qui s'intéresse à Shakespeare, d'une part, et à Kenneth Burke, d'autre part ». Le « recensement » par Scott L. Newstock des écrits de Burke sur Shakespeare, en effet, fait apparaître une approche du grand dramaturge élisabéthain fondée sur une théorie du « dramatisme » où sont définies trois perspectives : la grammaire, le symbolique et la rhétorique – méthode féconde qui constitue, certes, « un apport original ».

Dans ses deux comptes rendus, le premier sur *La Norma*, de Bellini, vue sur la scène de l'opéra de Nice, le second sur *Le Dialogue des Carmélites*, de Francis Poulenc, présenté à l'opéra de Marseille (tous deux en 2006), **Richard Dedominici** souligne que « entre tradition sclérosée (refusée à juste titre par le jeune public) et extravagances iconoclastes

absurdes et inutiles (refusées par tout le monde), la voie est bien étroite, et le chemin fort périlleux, pour le metteur en scène d'opéra de nos jours ».

Jean-Luc Bouisson, enfin, nous livre quelques brèves remarques sur un spectacle de cirque qui marie plusieurs techniques « au service d'une dramaturgie poétique ».

La folie au théâtre, cette « autre scène » sur laquelle se jouent les drames les plus intimes des humains – presque un théâtre dans le théâtre de la vie –, présente, nous l'avons vu, les visages les plus divers. Qu'il s'agisse, en effet, de la *folie du monde* – qui laisse apparaître l'absurdité de l'existence et nous donne le sentiment que nous évoluons dans un théâtre d'ombres – ou bien de la *folie des hommes*, pris de vertige, plongés dans le désarroi et l'incompréhension, dans la *déraison*, parce qu'ils ont voulu être « trop rationnels » et ont perdu le sens et la mesure des choses, la raison *raisonnante*, et ne vivent plus en adéquation avec le monde dont ils font pourtant partie intégrante –, les dramaturges (et les gens de spectacle en général) n'ont cessé, au cours des âges et en tous pays, d'exploiter ce thème, de revenir, encore et encore, sur cet excès d'émotion, ce surcroît d'âme, qui bouleverse l'homme jusqu'à son tréfonds, le transporte dans un univers où il ne peut évoluer qu'au risque de n'être plus lui-même, au risque d'être projeté hors de lui-même. Comme Hamlet, au comble de sa souffrance, l'homme « est arraché » alors à ce qu'est l'homme même.

Maurice ABITEBOUL
Directeur de la Publication

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

- 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)

AJAX ET HORACE : LA FOLIE DE L'ÉPÉE AU SERVICE DE LA REPRÉSENTATION DE LA CHUTE DU GUERRIER ANTIQUE

Chez nos Anciens gréco-latins, l'affrontement à l'épée n'a pas du tout la même physionomie que celle qui caractérise le duel moderne. Il prend la forme de mêlées dans les épisodes de guerre ou devient, en dehors du champ de batailles, manifestation meurtrière ou suicidaire. Ainsi, lorsque l'épée se retourne contre une victime sans défense ou contre soi-même, elle est l'expression de la fureur, de la folie du guerrier. Elle témoigne d'un sens de l'honneur exacerbé, d'un état de souffrance, d'un sentiment d'impuissance, qui écartent la main armée du guerrier de la voie de la raison. Tranchante et pointue, l'épée devient instrument de mort. L'arme blanche se teinte de rouge. Elle réalise une coupure entre la vie et la mort, la raison et la folie meurtrière.

Certains héros, sombrant dans la folie, commettent ce geste irréparable qui n'est autre que l'expression de leur dérèglement interne. Cette folie, qu'elle soit dictée par les dieux, par la cruauté de l'homme, par des motifs personnels ou des raisons politiques, est un des temps forts du drame et de la représentation de la chute du héros, de la dégradation de son statut. Deux héros, Ajax et Horace, personnages éponymes respectivement des pièces de Sophocle et Corneille, entre autres, offrent de parfaits exemples de cette chute du héros qui passe par les manifestations de la folie de l'épée.

1. *Ajax* de Sophocle : le détournement de l'épée au service de la représentation de la destruction de la dimension héroïque

Parmi les figures légendaires de guerriers antiques, Ajax, héros grec, fils de Télamon, roi de Salamine, est un bel exemple de la représentation de la folie de l'épée. Il est, après Achille, le plus valeureux des guerriers dans les épisodes de l'*Iliade* où il apparaît souvent comme le dernier rempart dans les épisodes de batailles. A la mort d'Achille, son ami tué au combat, il convoite les armes de ce dernier. Mais les chefs des armées grecques, Ménélas et Agamemnon, décident de les remettre à Ulysse. Se sentant victime d'injustice, il veut se venger. Pour le punir, les dieux le frappent de folie et, croyant tuer les chefs achéens, il massacre en fait leur bétail. Déshonoré et honteux, il se suicide en se jetant sur l'épée d'Hector.

Sophocle s'inspire de la vie de ce héros pour une tragédie, écrite entre 450 et 440 avant Jésus-Christ. Dans cette pièce, l'épée est un thème qui balise le drame et qui devient l'instrument de la folie des hommes et de la punition divine. Ajax meurt pour l'épée et par l'épée, mais celle-ci est détournée de sa fonction d'arme de combat par la mort (l'épée d'Achille tué au combat), la folie meurtrière (celle d'Ajax qui massacre le troupeau des chefs grecs) et par le suicide (l'épée d'Hector avec laquelle Ajax se donne la mort).

Ainsi, ce ne sont pas les actes de bravoure du valeureux héros grec de la guerre de Troie que le grand tragique grec choisit de représenter, mais plutôt sa folie, guidée par la déesse de la guerre Athéna. C'est elle qui ouvre la pièce, s'adressant à Ulysse qui piste

Ajax, « l'homme au bouclier », le soupçonnant d'avoir massacré les troupeaux des chefs grecs. Ajax, en effet, a été vu « qui bondissait tout seul, au milieu de la plaine, l'épée teinte de sang frais »[1]. Athéna confirme que l'auteur de ce « forfait incroyable » est bien Ajax. A la question d'Ulysse, « Et quel motif a déchaîné cette violence incensée ? », elle répond : « Le lourd dépit qui vous garde du refus des armes d'Achille »[2]. Quand Ajax entre sur scène pour la première fois dans la pièce, appelé par Athéna qui veut faire une démonstration de sa puissance de déesse à Ulysse, c'est avec cette épée sanglante qu'il apparaît : *La porte s'ouvre. Ajax paraît une épée sanglante à la main*[3]. L'épée utilisée est une épée à double tranchant, comme l'indique Tecmesse, la femme d'Ajax, lorsqu'elle relate l'expédition punitive de son mari : « Brusquement Ajax se saisit de son épée à deux tranchants [...] »[4]. Cette épée est l'hoplitique, l'arme qui caractérise l'hoplite, le soldat grec également armé d'un bouclier rond (attribut d'Ajax, « l'homme au bouclier »), d'une lance et équipé d'un casque, d'une cuirasse et de cnémides (jambières des soldats grecs). L'épée à double tranchant, « arme favorite de l'hoplite grec, est révélatrice de son courage : c'est l'épée pour le 'corps à corps' qui s'oppose à l'arc perse »[5] par exemple, dans *Les Perses* (472 avant Jésus-Christ), tragédie d'Eschyle qui exalte le patriotisme grec face aux Perses. Dans *Ajax*, par contre, l'épée du héros éponyme ne met pas en relief sa bravoure mais plutôt sa démence (l'épée sanglante avec laquelle il massacre le bétail) et sa déchéance (l'épée du suicide). Dans le prologue, Athéna, après avoir relaté à Ulysse comment elle avait rendu fou Ajax, décide de lui offrir le spectacle de la démence d'Ajax. Devant les réticences d'Ulysse, elle lui demande : « La vue d'un fou te fait-elle reculer ? » ; ce à quoi Ulysse répond : « S'il n'était pas fou, je l'attendrais de pied ferme. » Cette remarque montre à quel point la folie est imprévisible et peut pousser l'homme à accomplir des actes insensés, tel le meurtre ou le suicide.

Dans la pièce, il y a une translation du combat, du champ de bataille au sein de l'âme du héros. Cette intériorisation du combat se manifeste par une (re)présentation différente du modèle homérique qui façonne l'image du héros. Le portrait qu'en fait Sophocle ne place donc pas le courage au centre de la représentation, mais bien la folie qui remplace alors cette noble qualité, attribut du guerrier. Ainsi, le caractère épique du grand poème d'Homère disparaît et le duel opposant Ajax à Hector dans le chant VII de l'*Iliade* n'est pas représenté et ne sert pas à l'édification du héros. Teucros, frère d'Ajax (ou demi-frère selon certains auteurs), y fait toutefois allusion : « [...] face à Hector, seul à seul, désigné par le sort, et non pas sur un ordre, il s'offrit pour lutter ». Sophocle fait bien allusion au combat singulier opposant Ajax et Hector, mais il ne suit pas exactement Homère, comme en témoigne l'anecdote sur la motte de terre humide mise à la place d'une pierre dans l'urne contenant les sorts : « Il n'avait point alors jeté parmi les autres une marque fuyante, une motte de terre humide, mais au contraire un sort qui pût, d'un bond aisé, sortir du casque le premier » – anecdote empruntée au Cycle post-homérique, épopées perdues racontant la

[1] Sophocle, *Ajax* (Paris : Les Belles Lettres, 1965) 11.
[2] *Idem.*
[3] *Ib.* 13.
[4] *Ib.* 20.
[5] E. Rallo & all, *La Mise en scène de la guerre* (Neuilly : Atlande, 2000) 145.

guerre de Troie. Sophocle s'écarte également de la source homérique lorsqu'il réduit les épisodes racontant les exploits d'Ajax : ceux contre Hector et ceux contre la flotte ennemie.

Autre différence chez Sophocle, le rôle d'Athéna qui change de nature : chez Homère, la déesse est à l'origine du combat singulier d'Ajax et d'Hector, car c'est elle (ainsi qu'Apollon) qui incite Hector à lancer un défi au camp ennemi, défi qui aboutira à l'affrontement des deux champions ; chez Sophocle, elle est à l'origine de la folie d'Ajax.

L'épée, détournée par volonté divine du duel, devient instrument de la destruction du héros, et non de l'édification de son statut. Elle se retourne contre Ajax qui se suicide et perd ainsi sa noblesse de guerrier. Comme à la première entrée d'Ajax qui apparaît avec une épée sanglante à la main au début de la première partie de la pièce, la deuxième partie de la tragédie commence avec l'épée d'Hector sur laquelle Ajax se suicide :

> *Le Chœur sort derrière Tecmesse. Le lieu de la scène change. Un pré au bord de la mer, coupé seulement de quelques buissons. Ajax vient de planter son épée dans le sol, la pointe en l'air.*[6]

Cette partie s'ouvre par le discours d'Ajax qui donne des précisions sur cette épée dont la pointe est dirigée vers le ciel :

> Le couteau du sacrifice est donc là dressé, de manière à trancher mieux – si l'on peut s'accorder le loisir de tout calculer. Il est le don le plus détesté de mes hôtes, du plus odieux de ma vue, Hector. Et il est enfoncé dans un sol ennemi, dans le sol de Troade, fraîchement aiguisé à la pierre qui ronge le fer. Je l'ai planté en outre avec le plus grand soin, afin qu'il ait la complaisance de me faire mourir au plus vite. Ainsi pour moi, je suis prêt.[7]

Il est effectivement prêt à accomplir cet acte irréversible et se jette sur l'arme. Comme l'indique Ajax, l'épée lui vient d'Hector. Le combat singulier qui l'avait opposé au Priamide – combat qui constitue l'un des plus importants duels de l'épopée homérique – ne put départager les deux guerriers et se solda par un échange de présents au cours duquel Ajax remit une ceinture de pourpre à Hector, qui lui offrit un baudrier et cette épée. En utilisant l'épée de son ennemi, plantée en sol ennemi, il associe sa défaite personnelle à celle de sa nation dont les chefs n'ont pas su reconnaître sa valeur à juste titre. Avec Ajax, l'épée est couverte de sang. Elle est à la fois arme de l'holocauste et arme de l'auto-sacrifice. Elle symbolise ici le passage de l'animalité à la spiritualité, et plus encore « la victoire de la nature spirituelle de l'homme sur son animalité »[8] avec l'élimination de l'animal (les troupeaux) et du bourreau (Ajax). L'espace et le discours pré-sacrificiels

[6] *Ajax* 38.

[7] *Idem.*

[8] Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles.*

réunissent tous les éléments : [*Un pré au bord de la mer, coupé seulement de quelques buisson. Ajax vient de planter son épée dans le sol, pointe en l'air*]. En effet, la terre dans laquelle il plante son épée, le métal (l'épée), l'eau (la mer, les sources et les fleuves qu'il a sous les yeux), le bois (les buissons), le feu (le soleil auquel il s'adresse) et l'air (la pointe en l'air), élément associé au sang, le sang du sacrifice. L'arme, comme les éléments, est à l'origine d'un cycle de création et de destruction. Instrument de médiation entre l'homme et les dieux, de rédemption, l'épée est au centre d'un rite de passage, de la vie à la mort, vers l'éternité.

Mais, pour atteindre ce dernier stade, le guerrier grec doit être enterré avec son épée. C'est ainsi qu'Ajax donne son bouclier à son fils mais prend soin de préciser : « Le reste de mes armes sera enterré avec moi »[9]. Dans le cas d'Ajax, il ne meurt pas au combat mais de sa propre main. Il se voit ainsi (momentanément) privé de funérailles. L'absence de sépulture représente la destruction de la dimension héroïque d'Ajax, qui sera toutefois réhabilité lorsque les chefs achéens lui accorderont finalement des funérailles, grâce à l'intervention d'Ulysse, celui-là même à qui les armes d'Achille ont été remises, décision à l'origine du drame.

Dans la pièce, l'épée balise les moments forts du drame et le duel, même s'il n'est pas représenté, donne aussi tout son sens à la pièce. En effet, le combat singulier qui opposa Ajax et Hector est plusieurs fois cité et apparaît en filigrane tout au long de la pièce. Preuve de sa bravoure, entre autres exploits, cet affrontement aurait dû lui rapporter les armes d'Achille. Les chefs achéens en décident autrement et les donnent au rusé Ulysse, décision à l'origine du drame. Puis, Ajax décide de se suicider en utilisant l'épée qu'Hector lui donna après le duel. Enfin, Teucros illustre le sens de la vie et de la mort, la notion de destin chère aux Anciens, en référence à ce duel singulier, dans un discours où il s'adresse à son frère mort :

> Las ! que faire ? comment te dégager de ce fer luisant, de ce fer cruel, qui fut ton meurtrier et t'arracha la vie, malheureux ? Tu as vu comment Hector a fini en mourant par te tuer à son tour. Admirez, je vous prie, le sort de ces deux hommes. C'est avec la ceinture même dont Ajax lui avait fait don qu'Hector, lié à la rampe d'un char d'une façon qui lui sciait la chair, se vit traîné, déchiré sans merci, alors que celui qui l'avait reçue en présent de lui a péri par cette épée sur laquelle il a chu d'une chute mortelle. Est-ce pas l'Erynie qui forgea ce fer, et Hadès, artisan féroce, qui fabriqua ce lien ? Pour moi, ici comme partout, je dirais volontiers que les dieux s'ingénient à façonner eux-mêmes les destins des mortels. [10]

L'accent est ici mis sur le sens que Sophocle donne au tragique : la vraie tragédie ne se situe pas au niveau de l'homme (duel entre Ajax et Hector), ni des nations (guerre entre Grecs et

[9] *Ajax* 30.
[10] *Ib.* 45-46.

Troyens) mais bien au niveau d'une lutte entre l'homme et une transcendance, « la vaine lutte de l'homme contre des forces qui l'accablent »[11], de folie en l'occurrence.

2. Horace Cneius : entre *furor* guerrière et folie meurtrière

Parmi les affrontements légendaires, celui qui oppose les trois frères Horaces à leurs homologues Curiaces est parmi les plus célèbres des « duels » antiques. Si, comme dans le cas d'Ajax, les manifestations de l'épée expriment ici aussi la *furor* du guerrier, elles ne sont pas uniquement l'expression de la folie meurtrière ou suicidaire comme c'est le cas avec le héros grec. Si avec cet affrontement on est encore loin du point d'honneur, l'honneur – celui de représenter sa nation – est bien le moteur du guerrier. C'est cet honneur exacerbé qui, ici aussi, pousse le héros au crime. Le contraste entre sa bravoure au combat et son acte de folie est d'autant plus fort que, d'un côté, il vient à bout de trois ennemis et que, de l'autre, il tue sa sœur sans « réel » motif, ce qui rend son acte encore plus démesuré. Ce passage de la manifestation du courage à celle de la folie s'effectue par l'épée dans ces deux épisodes successifs, le combat et le meurtre.

Le combat des Horaces – trois frères choisis par Rome comme champions pour la représenter dans un conflit l'opposant à Albe – et des Curiaces, les trois champions albains, est relaté par Tite-Live dans le premier livre de son *Histoire romaine* où l'historien présente cet épisode de la guerre entre Rome et Albe :

> On donne le signal, et, comme deux bataillons, les six jeunes gens vont à l'offensive, concentrent en eux le courage de deux grandes armées. Les uns et les autres oublient leur propre danger pour ne penser qu'à leur nation, à sa puissance ou à son asservissement et à la destinée de leur patrie, qui sera ce qu'eux seuls l'auront faite. Dès le premier choc, le cliquetis des armes, l'éclair des épées firent passer un grand frisson dans l'assistance saisie [...][12]

Le statut de champion est bien mis en relief par la gradation qui compare et identifie les combattants à deux bataillons, deux armées, puis à leur nation et patrie respective. Le mot assistance – « spectateurs » dans l'édition Garnier-Flammarion – souligne quant à lui la dimension spectaculaire de l'affrontement. Les armes utilisées sont l'épée et le bouclier, comme le précise Tite-Live :

> [...] quand la mêlée fut engagée, quand ce ne furent plus seulement des corps en mouvement, des épées et des boucliers brandis sans résultat qui s'offrirent à la vue, mais bien des

[11] Christian Biet, *La Tragédie* (Paris : Armand Colin, 1997) 175.

[12] Tite-Live, *Histoire romaine*, trad. Gaston Baillet (Paris : Les Belles Lettres, 1965), livre premier, XXV.

> blessures et du sang, les trois Albains étaient blessés, tandis que deux Romains s'abattaient mourants l'un sur l'autre.[13]

C'est la première phase du combat, une phase qui fait basculer le camp romain dans le désespoir tandis que les spectateurs albains poussent des cris de joie. Survient alors un véritable coup de théâtre lorsque le héros romain survivant prend la fuite. Cette fuite stratégique lui permet d'éliminer, l'un après l'autre, ses poursuivants, affaiblis par leurs blessures et épuisés par leur course poursuite. Les acclamations passent alors dans le camp romain qui accueille son vainqueur. Ce combat légendaire se construit comme une pièce de théâtre, avec ses péripéties, ses rebondissements, son dénouement, les réactions des spectateurs. De par sa dimension dramatique et spectaculaire, cet épisode de l'histoire légendaire de la Rome primitive va inspirer de nombreux dramaturges.

En France, la première adaptation dramatique de ce récit de Tite-Live est effectuée par Pierre de Laudun d'Aigaliers, auteur d'un des premiers traités de poétique française, intitulé *L'Art poétique françois* (1598). En 1596, il compose la *Tragédie d'Horace Trigemine*. Comme l'indique le titre, la tragédie a pour héros éponyme l'un des trois frères Horace (« trigemine »), celui qui remporte le combat et qui tue sa sœur. Ces deux actes, matérialisant respectivement l'ascension et la chute du héros, sont tous deux représentés sur scène. Dans la pièce, les didascalies renseignent précisément sur la représentation du combat entre les trois frères Horace, Cneius, Quintus et Phoedo, et les trois frères Curiace, Ario, Terpandrus et Lucius. Avant le combat, une indication scénique précise :

> *Se tiennent en un bout du theatre, en rang, scavoir Phoedo le premier, Quintus le second, & Cneius le dernier, attendans leurs adversaires les Curiaces.*[14]

Arrivent alors les trois Curiaces. Après un échange verbal au cours duquel les trois frères affirment leur détermination au combat et mettent en place leur stratégie, une indication scénique (*Bataille*) annonce le début du combat. Elle est complétée par les détails suivants :

> *Est à noter que la bataille commenceant, ils sont trois contre trois, rengez chacun de son costé, dont les plus petits des deux partis tiennent la poincte, puis les moyens, & les deux plus grands sont les derniers : & de la premiere rencontre les deux Horaces, scavoir Quintus et Phoedo tombent tous morts sur la place l'un sur l'autre, donc l'armée des Albans iette un cry de ioye qui estonne celle des Romains, puis Cneius Horace qui reste seul de son party, sans estre en rien offencé encores faint de fuir, & fut soudain poursuiuy par les Curiaces qui estoient blessez & tenoient toujours leur rang, & soudain Cneius Horace ses retourne & tue Lucius Curiace, et allant soudain*

[13] *Idem.*

[14] Pierre de Laudun d'Aigaliers, *Les Poésies de Pierre de Laudun d'Aigaliers, contenans deux tragédies, la Diane, Meslanges et Acrostiches...* (Paris : D. Le Clerc, 1596).

> *s'attaque à Terpandrus, lequel blessé à la mort, fut facilement surmonté et tué, ne pouvant estre si promptement secouru par son frere Ario qui estoit quelque peu loing de luy : en fin glorieux d'en avoir surmonté, va au troisiesme qui estoit aussi blessé, & le tue luy disant les deux carmes cy dessus. L'on tire les corps de part & d'autre.*[15]

Les deux *carmes*, à savoir les deux vers, que Cneius Horace adresse à Ario Curiace sont les suivants :

> Nous sommes tous esgaux desanimant ton corps,
> Va t'en avec Charon pour vivre sans repos.[16]

L'alexandrin, la référence mythologique à Charon, le passeur des Enfers, sont caractéristiques de l'art dramatique du seizième siècle qui fait revivre ici des héros antiques légendaires. La majesté du vers est en adéquation avec l'acte héroïque du dernier Horace qui, par l'épée, permet à sa nation de remporter la victoire sur le peuple albain et assure ainsi la domination de Rome sur Albe. Cneius ne manque pas de le souligner, juste après le combat :

> Armé tout de fureur, d'un emplumé heaume,
> I'ay acquis aux Romains encores un Royaume.[17]

Il ne manque pas non plus de rappeler son geste victorieux :

> Voila par ma valeur ma lame ensanglantée
> Voicy le bras aussi qui l'a viste trempée
> Dans el cœur Alban qui soudain trespassa
> Lors que iusqu'au pommeau ma lame s'enfonsa,
> Faisant soudain blémir son arrogant visage
> Trenchant son fil vital à la fleur de son âge.[18]

Ce discours d'après combat est imprégné de la *furor* du guerrier, une fureur qui n'est pas encore dissipée et qui va se matérialiser dans la scène suivante par le meurtre d'Horatia, sœur de Cneius Horace et femme d'Ario Curiace, comme le précise l'indication scénique : *Horace tue sa sœur*.

La lame ensanglantée que brandit Cneius après sa victoire fait de lui le héros de Rome. L'épée victorieuse, teintée du sang de l'ennemi, lui confère un statut quasi divin. Mais, lorsqu'elle se teinte du sang de sa sœur, elle devient l'instrument de la chute du héros. La représentation de ces deux actes sanglants donne à cette chute une dimension

---

[15] *Idem.*
[16] *Idem.*
[17] *Idem.*
[18] *Idem.*

spectaculaire, renforcée par la proximité des scènes. L'épée permet de matérialiser sans transition le passage du guerrier au meurtrier, du courage à la folie. L'arme, à double tranchant, donne à la tragédie une force que le langage seul n'aurait pu lui conférer. En n'occultant pas la représentation des manifestations de l'épée, l'auteur offre au spectateur des images d'autant plus marquantes qu'elles sont chargées de violence et teintées de sang et qu'elles sont reprises par un discours qui permet de ranimer cette rage sanguinaire. Dans ces épisodes, action et discours convergent sur l'épée qui devient objet dramatique par excellence.

Toujours en France, après la pièce d'Aigaliers, une autre œuvre fait revivre cet épisode mythique de l'histoire légendaire de Rome : il s'agit de la tragédie de Corneille, intitulée *Horace* et jouée pour la première fois en privé en mars 1640, puis au théâtre du Marais deux mois plus tard. Cette pièce est directement placée sous le signe de la querelle, de l'affrontement, du duel, de la dualité. Elle marque le retour à la scène du dramaturge après deux années d'un silence consécutif à la Querelle du *Cid*. Avec *Horace*, Corneille signe le dernier épisode de cette querelle qui l'oppose à l'Académie, aux doctes, aux théoriciens du théâtre, aux poètes rivaux qui lui reprochent le manque de conformité aux règles, aux bienséances et à la vraisemblance qui régissent le théâtre français de cette époque – époque qui correspond à l'âge d'or de notre théâtre, le Classicisme. Corneille, en effet, s'écarte parfois nettement des règles classiques fixées par les doctes dans les années 1630-1660. Pour ce qui est de la vraisemblance, par exemple, le dramaturge considère qu'elle n'est guère compatible avec la tragédie qui met en scène des personnages hors du commun. Elle nuit à l'efficacité scénique, étant donné le caractère extraordinaire du héros de tragédie et de ses actes. Il a conscience que la grandeur tragique naît d'événements peu vraisemblables accomplis par des personnages hors normes. Ainsi, Corneille,

> épris de sublime, qui recherche des situations exceptionnelles susceptibles de créer une émotion intense, rappelle, dans son *Premier Discours*, que l'action des pièces antiques est loin d'être toujours vraisemblable.[19]

Si avec *Horace* Corneille affirme son originalité en ne limitant pas son sujet au domaine du vraisemblable, il respecte toutefois les bienséances, à savoir l'absence de représentation d'actions violentes et d'effusions de sang sur scène. Pour ne pas heurter la sensibilité du public, pour ne pas « soulever la délicatesse de nos dames, qui composent la plus belle partie de notre auditoire, et dont le dégoût attire aisément la censure de ceux qui les accompagnent »[20], Corneille se détache de Sénèque et Sophocle, ses modèles, qui n'hésitent pas à représenter, à exposer les « agonies » sur la scène. Guidé par le goût du public et suivant les concepts du théoricien latin Horace (premier siècle avant Jésus-Christ), le combat entre les frères Horaces et Curiaces, de même que le meurtre de Camille, ne sont pas représentés par le dramaturge français dans son *Horace*. Ces actes violents et sanglants sont remplacés par le récit, conformément à ce que préconise le théoricien Horace pour qui

[19] Marie-Claude Hubert, *Le Théâtre* (Paris : Armand Colin, 1988) 74.

[20] Corneille, *Œdipe* (1659), « Avis au Lecteur ».

> l'esprit est moins vivement touché de ce qui lui est transmis par l'oreille que des tableaux offerts au rapport fidèle des yeux et perçus sans intermédiaire par le spectateur. Il est des actes, toutefois, bons à se passer derrière la scène et qu'on n'y produira point ; il est bien des choses qu'on écartera des yeux pour en confier ensuite le récit à l'éloquence d'un témoin. Que Médée n'égorge pas ses enfants devant le public, que l'abominable Atrée ne fasse pas cuire devant tous des chairs humaines [...]. Tout ce que vous me montrez de cette sorte en m'inspire qu'incrédulité et révolte.[21]

En réaction au théâtre médiéval et de la Renaissance qui n'hésite pas à mettre en scène des batailles et des meurtres sanglants, des actes d'une grande cruauté où l'atrocité atteint parfois son paroxysme – *Titus Andronicus* (1592) de Shakespeare étant une parfaite illustration de cette mise en scène de l'horreur –, le Classicisme français s'élève contre la représentation de ce type d'actions. Ainsi, dans l'*Horace* de Corneille, les spectateurs n'assistent pas au célèbre combat. Il en va de même avec le meurtre de Camille qui, lui non plus, n'est pas montré aux spectateurs :

> Horace, *mettant la main à l'épée et poursuivant sa sœur qui s'enfuit* :
> C'est trop, ma patience à la raison fait place.
> Va dedans les Enfers plaindre ton Curiace !
> Camille, *blessée derrière le théâtre* :
> Ah, traître !
> Horace, *revenant sur le théâtre* :
> Ainsi reçoive un châtiment soudain
> Quiconque ose pleurer un ennemi romain. (4.5. 1319-22)

Cet épisode du meurtre opère une sorte de déplacement du phénomène duel de l'extérieur vers l'intérieur, à savoir l'opposition entre deux nations, Rome et Albe, et l'opposition entre le héros victorieux et le meurtrier. Du macrocosme (la patrie) au microcosme (Horace), on assiste à une intériorisation du duel au sein de laquelle l'épée se retourne contre la famille même du héros, faisant couler son propre sang. Il qualifie son acte de raisonnable alors que cette blessure mortelle qu'il inflige à sa sœur est un acte de pure folie, manifestation de la *furor* du guerrier, non maîtrisée et qui se prolonge une fois le combat terminé. Avec cet acte, Horace perd le statut quasi-divin que lui avait conféré sa victoire. Cette brèche de l'être, cette perte d'un statut, cette rupture des liens familiaux, cette plaie qu'ouvre l'épée d'Horace est matérialisée par une scène vide, le meurtre n'étant pas représenté. Ce blanc, ce vide, ce non-être, cette non-représentation exprime la fuite : fuite de Camille, fuite du sens de la famille, fuite de la raison du héros, fuite du sang de la sœur qui macule l'épée d'Horace.

[21] Horace, *Art poétique*, vers 180-189.

Toute cette négation s'exprime dans la réponse que fait Horace à Procule, pour justifier son acte : « Ne me dis point qu'elle est, et mon sang et ma sœur » (4.6.1326). Le verbe « être » à l'hémistiche, et la répétition de la conjonction de coordination, effectue une négation triple : celle de l'être, de la vie et de la famille. Cette dimension triple n'est pas sans évoquer le triple meurtre des Curiaces *trigemine*. Il est donc possible d'envisager le meurtre de Camille comme la continuation du combat. Dans les deux épisodes, l'épée – celle que porte Procule après le combat et celle que brandit Horace – fonctionne de la même façon : elle est emblème, métonymie de la mort et transmet le même message. De la représentation à la représentation emblématique, ces deux scènes où les manifestations de l'épée ne sont pas montrées au spectateur, peuvent être considérées comme une allégorie des pratiques théâtrales auxquelles Corneille doit renoncer pour satisfaire les bienséances érigées par les doctes :

> Camille serait, dans l'esprit de Corneille, une allégorie de l'œuvre antérieure et des conceptions théâtrales auxquelles il faut qu'il renonce, pour adhérer désormais à la doctrine officielle. Dans la pratique de son art, le civisme sévère du jeune Horace est celui auquel il a décidé de se ranger, quoi qu'il en coûte. L'adhésion à la nécessité publique est contestée par Camille. Et Horace tuant sa sœur, c'est Corneille immolant tout ce que jusque-là il a fait, aimé, en matière de théâtre.[22]

Conclusion

Ces deux héros illustrent parfaitement le passage du courage du guerrier, qui est sa véritable raison de vivre – et de mourir –, à la folie meurtrière. Son épée à double tranchant est le symbole de cette coupure de la raison. Alors que la folie meurtrière d'Ajax est guidée par les dieux jusqu'à l'auto-destruction du héros, c'est la justice des hommes qui réhabilite Horace, la violence fondatrice faisant jurisprudence, à savoir le meurtre de Rémus par son frère Romulus. Mais, dans les deux cas, la folie de l'épée destitue – du moins momentanément – le guerrier de son statut de héros.

Cette folie de l'épée est un moment privilégié qui, quelque soit l'époque, est représentée à maintes reprises. Qu'il soit guerrier antique, chevalier ou duelliste du point d'honneur, lorsque la folie le frappe et que l'arme blanche se teinte de rouge, du sang de la victime, la coupure qu'elle provoque symbolise le passage de la raison à la folie, de la vie à la mort.

Véronique BOUISSON
Université d'Avignon

[22] François Lasserre, « Corneille de 1638 à 1642. La crise technique d'Horace, Cinna et Polyeute », *Papers on French Seventeenth Century Litterature* (Paris : Biblio 17, 1990) 49-50.

JOUER LA FOLIE DANS LA COMÉDIE DU CINQUECENTO

Dans son *Discours ou dialogue sur notre langue*[1], Machiavel écrit que

> « le but d'une comédie (est) de proposer le miroir d'une vie privée, néanmoins le moyen d'y parvenir consiste en une certaine urbanité et en des termes qui suscitent le rire ; afin que le public, se précipitant vers ce divertissement, goûte ensuite la morale cachée sous ce voile. Aussi peut-on difficilement la représenter avec de graves personnages : il ne peut, en effet, y avoir de la gravité chez un valet fraudeur, chez un vieillard ridicule, chez un jeune homme fou d'amour, chez une putain enjôleuse, chez un parasite gourmand. De ce rassemblement de personnages résultent cependant des leçons graves et utiles à notre conduite. »

Il donne ainsi la liste des types classiques de la comédie. Or, celle-ci met également en scène d'autres personnages, minoritaires ceux-là comme l'esclave, le juif ou l'homosexuel[2], mais très rarement le fou. Aussi, après avoir tenté de donner une définition de la folie, présenté Girolamo Bargagli[3], notre objectif sera d'analyser le traitement qu'il réserve à cette maladie dans sa comédie *La Pellegrina* pour étudier les manifestations de la pathologie, les remèdes proposés et ses conséquences dans la vie de la société de l'époque.

Selon Alain Rey[4], le substantif « folie » apparaît en 1080 ; il s'emploie couramment au sens de « trouble mental » (1080), comme dans la locution courante « folie furieuse » aujourd'hui aussi au sens figuré. Cependant, au XXe siècle, en psychiatrie, le terme est sorti d'usage et « démence », qui a pris une valeur spécifique, ne l'a pas vraiment remplacé. Le terme le plus général est « psychose ». Par extension, « folie » désigne couramment (XIIIe siècle) le manque de jugement, de bon sens. Puis, « une folie » s'emploie pour désigner toute idée ou action estimée extravagante (vers 1283), spécialement dans « dire des folies » (XVIe s.), « faire des folies », en particulier pour une dépense excessive (1843). Par exagération, « folie » désigne dans l'usage courant un état d'exaltation où semble avoir disparu tout contrôle du comportement, ce qui correspond en psychiatrie à l'emploi de « manie ». Enfin, « folie » se dit (1690) de ce qui échappe ou semble échapper au contrôle de la raison.

Quant à « fou », il est issu (1080 « fol ») du latin classique « follis », « soufflet pour

---

1 Christian Bec, *Machiavel, Œuvres*, Paris, Laffont, 1996, p. 1204.

2 Actes du colloque, *Le théâtre des minorités*, Avignon, 13-15 décembre 2006, sous presse.

3 Édition de référence : Girolamo Garbagli, *La Pellegrina*, dans *Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1962, volume 1, pp. 427-552.

4 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 2, p. 1468.

le feu», et « outre gonflée, ballon», qui a pris en bas latin.

« Fol » est employé (XIIe s.) jusqu'au XVe s. au sens latin de « soufflet », mais depuis l'origine le sens dominant et courant (1080) est « personne atteinte de troubles mentaux ». « Fol », encore employé par archaïsme ou par plaisanterie, est considéré comme vieilli à partir du XVIIe s. C'est au XXe s. que « fou », comme « folie », a disparu de la terminologie médicale où « dément » a par ailleurs une valeur spécifique différente de l'emploi usuel et où l'on utilise « malade mental » et des termes spécifiques tels que « psychotique ». On disait autrefois « hôpital de fous » (avant 1662), « maison de fous » (1890) pour « asile d'aliénés ». De nos jours, par exagération, « maison de fous » désigne un lieu où les habitants agissent hors des normes reçues, « histoire de fous » signifie « histoire absurde, incroyable ».

C'est l'idée de « hors normes » qui domine, par l'opposition « raison-folie » ; elle signifie « extrême » dès le XIIe siècle, comme dans « fole pöur », « peur folle ». « Comme un fou » s'emploie pour « exagérément, extrêmement », tout comme dans « fou de », « plein de » (XVIIe s.) on retient l'idée d'excès : « fou de joie, de colère, d'amour », ou celle de passion : « fou de musique ».

« Fou » désigne encore une personne dont le comportement est jugé extravagant et qualifie ce qui est contraire à la raison, à la sagesse (1080). « Fou » a signifié aussi « dévergondé » (1200 environ), d'où « folle femme » pour « prostituée » (XIIIe s.).

En ce qui concerne notre propos, il s'agit donc de personnages qui réagissent de façon extravagante, hors normes, qu'il y ait ou non l'idée de maladie mentale. C'est le cas justement de Lepida, mise en scène par Girolamo Garbagli dans *La Pellegrina.*

L'auteur est né à Sienne en 1537 et mort le 15 avril 1586. C'est un homme de lettres occasionnel, tout comme son frère Scipione, auteur des *Trattenimenti* et du *Turamino.* Il est juriste, comme son autre frère Celso, auteur du traité *De Dolo.* Il enseigne le droit à l'Université de Sienne, est auditeur à la Rota à Florence et capitaine de justice à Gênes.Dans sa jeunesse, il entre dans l'Académie des Intronati[5], où il choisit le nom de *Materiale,* écrit le *Dialogo de' giuochi che nelle vegghie sanesi si usano di fare,* publié à Sienne en 1572 et réédité à plusieurs reprises. Pour le théâtre, il produit une seule comédie, *La Pellegrina.*

La comédie est écrite dans son jeune âge, à vingt-trois ans, en 1564, à la demande du cardinal, futur grand-duc de Florence, Ferdinand de Médicis, alors que Alessandro Piccolomini, sollicité en premier, avait décliné l'offre. La pièce est remise au goût du jour par son frère Scipion, en 1589, à l'occasion du mariage de Ferdinand 1[er] avec Christine de Lorraine, et jouée par des comédiens siennois. Elle rencontre à l'époque un franc succès. En 1661, elle est incluse dans les *Commedie degli Intronati* et, en France, Jean Rotrou s'en

[5] L'Académie des Intronati est fondée à Sienne en 1525 ou en 1527, et dissoute en 1802. Son orientation est philosophique et artistique et son nom (« Intronato » se traduit par « abasourdi ») symbolise l'intention de ses membres de ne s'intéresser qu'aux études de littérature classique, de philosophie et de poésie.

inspire fortement dans sa *Pélerine amoureuse* (1624). Aujourd'hui cependant, la pièce est quasiment tombée dans l'oubli.[6] Le manuscrit autographe, codé ms H.XI.24, est conservé à la Bibliothèque Municipale de Sienne. L'action se situe à Pise. Le vieux Cassandro entend marier sa fille Lepida à Lucrezio. Mais la jeune fille aime un gentilhomme allemand, appelé également Lucrezio, qu'elle a épousé en secret et dont elle attend un enfant. Pour rester auprès de sa bien-aimée, l'amoureux prend le pseudonyme de Terenzio et se fait passer pour le précepteur du frère de celle-ci, Rutilio. Ceci dans l'attente de recevoir d'Allemagne les preuves de sa noblesse qui lui permettront de demander officiellement la main de Lepida. De son côté, le Lucrezio de Pise reste fidèle à la mémoire de Drusilla, qu'il a épousée lui aussi en secret, en Espagne, et qu'il croit morte. Pour échapper aux noces qui lui sont imposées, Lepida feint la folie. Drusilla se trouve à Pise sous le nom de Veronica et fait croire qu'elle est en pèlerinage pour Notre Dame de Lorète, alors qu'elle est en réalité à la recherche de son époux. Elle y a gagné une réputation de guérisseuse, si bien qu'on la sollicite pour soigner la démente. Comme dans toutes les comédies, l'épilogue est heureux. Assurée de la fidélité de Lucrezio, Drusilla révèle sa véritable identité. Lepida et Terenzio font de même, alors qu'on apprend que Federigo, ancien prétendant de Lepida, est en fait le frère de Terenzio, enlevé par les Turcs dans son enfance.

Dans cette comédie, Girolamo Bargagli fait une place non négligeable à la folie incarnée par le personnage de Lepida.

La folie est qualifiée de différentes façons. Tout d'abord, la personne atteinte est traitée de « stolta », d'idiote, par le valet Cavicchia[7], qui s'étonne que cela puisse concerner une jeune fille d'une aussi rare beauté, de « mezo insensata », à demi insensée, par Carletto[8]. La maladie est considérée tout d'abord comme un « vacillamento », un vacillement de l'esprit, par Targhetta[9], un défaut, aussi bien par la Pellegrina[10] que par le fiancé de la malade, Lucrezio[11], ou que par le valet de celui-ci, Carletto[12]. Carletto justement rappelle que celui qui achète une marchandise dans le noir trouve souvent des défauts le jour venu ; il reproche à son maître sa négligence dans le choix de la fiancée, car, ajoute-t-il, pour engager une servante, on prend toutes les précautions nécessaires alors que pour choisir une épouse, qui est la compagne de toute une vie et dont dépend le bien ou le mal de la maison, on décide à l'aveuglette.[13] Ce défaut peut être récent et guérissable ou « vieux et incurable »[14]. Cependant, ceux qui aiment Lepida parlent de son affection dans

---

6 Voir Théa Picquet, « Voyages et Voyageurs dans le théâtre du Cinquecento, *La Pellegrina* de Girolamo Garbagli », *Théâtres du Monde*, Avignon, ARIAS, 1999, n°9, pp. 13-20.

7 Édition de référence, I 7, p. 453.

8 II 3, p. 470.

9 II 5, p. 475.

10 II 7, p. 481.

11 I 4, p. 441.

12 I 4, p. 442.

13 Idem.

14 II 7, p. 484.

bien d'autres termes. Ainsi, son père, Casandro[15], évoque un mal extravagant, tout comme Giglietta la nourrice[16], Federigo, l'amoureux, évoque une extravagance[17]. C'est encore pour le malheureux père un mal extraordinaire, d'une étrange indisposition[18], d'une infirmité[19], mais surtout d'un grand malheur[20]. Le même terme est employé par Federigo, qui est plus attristé par l'annonce de la maladie de sa bien-aimée que par celle des noces de celle-ci avec un autre[21].

Cela dit, dans la comédie, on recherche les causes de la maladie, on décrit ses manifestations et on s'emploie à la soigner.

L'entourage de la jeune fille malade tente de comprendre la situation. Ainsi, la nourrice remarque que les premiers signes du mal ont coïncidé avec l'arrivée du fiancé choisi par le père de famille[22]. Terenzio, l'intellectuel, avance la théorie des quatre humeurs, mélancolique, sanguine, flegmatique, colérique, base de la médecine de l'époque, et suppose que l'état de Lepida pourrait être la manifestation de l'humeur mélancolique qui « lui a assombri le cerveau »[23]. Giglietta est de cet avis : il s'agit bien d'une humeur mélancolique « insidieuse »[24]. Cependant, Casandro réfute cette hypothèse puisque sa fille est de « complexion sanguine »[25]. La Pellegrina envisage pour sa part une « fureur de mauvaise nature »[26].

Aux côtés de ces causes concrètes, d'autres plus abstraites sont avancées. Ainsi, la nourrice pense qu'une femme délaissée par le fiancé a jeté le mauvais sort sur Lepida[27]. Lucrezio pense au contraire à une vengeance du destin[28], Casandro à une punition divine contre ses péchés à lui, vu que sa fille « est pure comme une colombe »[29]. Il est persuadé qu'elle est envoûtée, que les esprits lui font faire des folies et des extravagances[30].

Ce sont bien là les manifestations de la maladie. Et la nourrice de raconter que Lepida a des nuits agitées, qu'elle est prise de convulsions, que son corps enfle, que la

---

15 I 1, p. 433.
16 I 2, p. 436.
17 II 5, p. 475.
18 I 1, p. 433.
19 III 10, p. 512.
20 Idem.
21 II 5, p. 475.
22 I 1, p. 435.
23 II 4, p. 471.
24 I 1, p. 433.
25 II 4, pp. 471-472.
26 III 10, p. 512.
27 I 1, p. 433.
28 I 4, p. 442.
29 II 4, p. 472.
30 I 1, p. 434, I 5, p. 449.

jeune fille se lève, agite les bras, pousse des cris étranges sans raison[31]. Au moindre bruit suspect, Violante, l'aubergiste, pense que la jeune fille est en train de faire « quelques folies »[32]. Lucrezio évoque des actes extravagants[33], Ricciardo « des actes d'idiote »[34]. Casandro parle de « quelques altérations » nocturnes, qui seraient provoquées par la peur de l'obscurité[35]. Targhetta dit qu'elle perd la raison[36], qu'elle paraît stupide, absente, qu'elle tourne la tête inconsidérément et profère des paroles insensées, enfin qu'elle ne se laisse approcher par personne[37]. D'ailleurs, ces symptômes sont apparus en trois jours, se désole le malheureux père. Auparavant, sa fille était « fraîche comme une rose » et « sage comme une Sibylle »[38].

En fait, la jeune fille joue la folie et met dans ce rôle beaucoup de sagesse, à tel point qu'on dirait qu'elle est folle pour de vrai, remarque sa nourrice.[39] Pour que la chose paraisse vraisemblable, il suffit de faire l'idiote, de prononcer des mots sans suite, de faire « quelques folies extravagantes » une ou deux heures par jour, de montrer continuellement dans ses gestes et dans ses paroles une certaine stupidité. Ajoutons à cela ne pas trop se laver et déambuler les cheveux ébouriffés. Lepida fait donc mine d'être en voyage en mer, de marcher à la lueur de la lune, de contempler un vol de canards, une étoile, dix étoiles, cent étoiles, plusieurs soleils, enfin de voir le paradis.[40]

L'entourage est désemparé.

Le père de la jeune file, Casandro, entend la faire soigner sans tarder pour empêcher la progression du mal et fait appel au médecin, Maestro Lazaro. La nourrice est d'avis contraire et préfère attendre, espérant que la maladie passera d'elle-même. Elle se garde des médicaments car, dit-elle, ils pourraient faire empirer la situtation, tout comme elle se méfie des médecins qui ne connaissent rien si ce n'est la malaria et le rhume[41]. Elle enjoint ainsi Casandro de ne pas « courir aux pots de chambre » de la sorte, faisant clairement allusion aux pratiques médicales, courantes à l'époque, d'établir les diagnostics uniquement sur l'observation des urines[42]. La critique des médecins et des médicaments est générale dans la comédie. Ainsi, Terenzio affirme que les médicaments irritent la maladie et qu'il vaut mieux laisser faire la nature[43] ; il craint surtout que les médicaments ne fassent

---

31 I 1, p. 434.

32 IV 5, p. 527.

33 I 4, p. 442 ; II 7, p. 481.

34 III 10, p. 514.

35 I 5, p. 449.

36 III 5, p. 499.

37 II 5, p. 476.

38 I 5, p. 449.

39 II 6, p. 478 : « Sono sata niente savia nel far la matta ? », demande Lepida à sa nourrice.

40 II 2, pp. 465-466.

41 I 1, pp. 432-433.

42 Voir, par exemple, *La Mandragore* de Machiavel, II 6.

43 Édition de référence, II 4, p. 474.

des dégâts[44]. Ricciardo souligne les erreurs des pharmaciens, leur négligence et leur ignorance, n'accorde pas sa confiance aux médecins qui, selon lui, « avancent à tâtons ». Targhetta s'exclame que ces praticiens n'aiment pas la santé[45].

Par contre, la Pellegrina qualifie la médecine d'art[46], qu'elle a appris avec les deux éminents maîtres que sont le besoin et l'amour[47], par transmission orale[48]. Avec deux expériences faites dès son arrivée à Pise, la Pellegrina s'est forgé une réputation de médecin mais aussi de voyante[49], avec les « merveilles » qu'elle a faites en médecine[50]. Carletto parle d'elle comme d'un astrologue, d'un devin, d'un médecin, d'une fée en quelque sorte, qui a guéri des maladies d'une extrême gravité[51]. Casandro a entendu parler d'une tisseuse, atteinte d'hystérie et donnée pour moribonde, à qui l'on avait même administré l'extrême-onction, que la Pellegrina a remise sur pied en un peu plus d'une heure avec une certaine huile[52]. Terenzio la qualifie alors de sorcière. Quoi qu'il en soit, le père de la malade, comme le fiancé, comptent sur elle pour soigner Lepida, d'autant plus qu'ils considèrent que les femmes connaissent mieux certains « maux occultes » de leurs congénères[53].

Pour soigner la folie, la Pellegrina fait appel tout d'abord à la grâce de Dieu qui est grande et qui peut faire des miracles, mais elle prescrit tout de même un bain aux plantes, « merveilleuses pour conforter le cerveau et pour faire retrouver ses esprits à quelqu'un »[54].

Mais comme il peut s'agir d'un envoûtement, les remèdes envisagés sont aussi d'une autre sorte. Ainsi, Giglietta allume une bougie bénite, s'en sert pour signer le lit de la malade, s'agenouille et prie[55]. Et Casandro s'adresse à un moine exorciseur[56], une sainte personne du monastère voisin, Don Marcello. Le temps presse, s'exclame-t-il, car il a entendu dire qu'au début il est relativement facile de venir à bout des esprits malins, mais qu'ensuite, ils s'installent, font leur nid (« si sono annidati ») ; il devient alors difficile de les chasser[57]. Cet épisode donne l'occasion à la nourrice de dénoncer la violence des méthodes employées pour le désenvoûtement. Elle s'élève contre ces exorcistes qui frappent et malmènent les malheureux possédés[58], craint pour la belle jeune fille vierge,

---

44 I 2, p. 435.

45 IV 2, pp. 518-519 : « Sempre i medici hanno per male la sanità ».

46 II 7, p. 484.

47 III 10, p. 513.

48 II 7, pp. 480-481.

49 Ibidem, p. 484.

50 Ibidem, p. 480.

51 I 4, p. 447.

52 II 4, p. 473.

53 I 4, p. 447.

54 III 10, pp. 512-513.

55 I 1, p. 434.

56 I 5, p. 449.

57 I 1, pp. 434-435.

58 Idem.

« toute de lait et de rose », qu'elle qualifie par anticipation de « pauvre fille »[59]. Elle recommande d'ailleurs à sa protégée de ne laisser échapper aucune parole qui aurait l'air d'être prononcée par quelque esprit ; ceci pour ne pas avoir à retomber dans « les mains de telles personnes »[60]. De toutes façons, elle considère l'opération inutile, dans la mesure où « l'esprit n'a pas peur de l'eau bénite ni de la fumée de l'encens »[61].

Cependant, s'agissant d'une folie feinte, à la fin de la comédie la malade apparaît tout à fait remise. Mais le problème de la guérison se pose tout de même.

En effet, Targhetta, le domestique de Calandro, se réjouit de la nouvelle santé de la jeune fille. Il annonce à la Pellegrina qu'il a récupéré l'ampoule du cerveau de Lepida sans aller trop haut, avec un clin d'oeil au *Roland furieux* de l'Arioste et à l'entreprise d'Astolphe qui, pour retrouver la raison de Roland, est monté sur la lune[62]. Toutefois, la Pellegrina est moins enthousiaste, car, affirme-t-elle, il peut s'agir d'un mal désespéré qu'on ne guérit jamais bien[63] ; de plus, on ne peut pas savoir si une folle est guérie dans la mesure où elle peut retrouver la raison par moments et faire « quelques échappées ». Ricciardo pense quant à lui que ce genre de guérison n'est jamais immédiat[64]. Et Lucrezio emploie la métaphore significative de la porte qui, lorsqu'elle sort une fois de ses gonds, ne revient jamais comme il faut[65]. S'ajoute à cela que la maladie peut être héréditaire[66].

En somme, la folie apparaît comme une maladie étrange qui laisse l'entourage entièrement désemparé. Ce qui a des conséquences non négligeables dans la vie en société, entraînant la honte et la peur de la famille tout comme la marginalisation de la malade.

C'est effectivement une tare qui provoque une certaine humiliation, déclare la Pellegrina[67]. Casandro veut d'ailleurs faire garder le secret pour éviter les commérages et fait croire au fiancé qu'il ne s'agit que d'une légère indisposition. La nourrice quant à elle promet de ne souffler mot.[68] Pour persuader son interlocuteur de sa bonne foi, le pauvre père clame haut et fort que, s'il avait eu une « fille défectueuse », il n'aurait pas accepté de se défaire de son bien et d'encourir la honte en la mariant, qu'il l'aurait plutôt faite religieuse[69]. En outre, s'il n'était certain du caractère récent de la maladie, il se serait employé à cacher un tel déshonneur[70].

---

59 I 6, p. 452.

60 II 2, p. 465.

61 I 1, p. 435.

62 IV 2, p. 519.

63 II 7, p. 481.

64 IV 2, p. 519.

65 I 5, p. 450 : « ... io so bene questo, che quando un uscio sgangara una volta, non ritorna mai bene interamente. »

66 II 7, p. 481 : « si può dubitare che i figli che nascono di simil donne non tengano anch'essi del medesimo difetto. » dit la Pellegrina.

67 II 7, p. 481.

68 I 1, pp. 432-433.

69 I 5, p. 448.

70 *Ibidem*, p. 449.

De la même façon, le fiancé ne saurait que faire d'une femme folle ou possédée[71]. Il craint l'opinion publique et ne veut pas qu'on dise que lui, Lucrezio Lanfranchi, est doté d'une telle épouse[72]. D'ailleurs, tout le monde pense qu'il va revenir sur sa parole et rompre le contrat de mariage, que ce soit la Pellegrina[73] ou Giglietta[74]. Il n'attend en fait que la confirmation du diagnostic pour « se libérer de ces noces » et aurait préféré de loin une femme qui louche ou qui boîte[75]. Cela dit, épouser une jeune femme enceinte d'un autre est considéré pire encore et tient de l'assassinat[76]. Cependant, l'amoureux Federigo n'entend pas renoncer à sa bien-aimée et se dit prêt à « prendre les arrhes[77] » pour le moment où elle aura recouvré la raison. Il espère aussi que Casandro acceptera de lui donner la main de sa fille « stolta e rifiutata », idiote et laissée pour compte[78].

Mais ce dernier atteste du sort qui était réservé aux déments, dans la mesure où il pense faire interner sa fille dans un couvent car, ajoute-t-il, les monastères ont aujourd'hui la fonction qu'avaient les labyrinthes autrefois : on y enferme les monstres. Et il choisit les sœurs cloîtrées[79]. Les malades sont ainsi marginalisés, isolés de la société[80].

Toutefois, le jeune Carletto voit la situation d'une façon moins tragique, misogyne cependant. Pour lui, toutes les femmes sont un peu folles, un peu idiotes et ont le cerveau « qui virevolte »[81]. Toutes sont possédées par le diable : les laides en sont l'incarnation, les belles l'ont dans les yeux, sur les joues, sur la bouche, sur les mains ; chacun de leurs gestes est une tentation du diable ; certaines se tourmentent elles-mêmes, comme Lepida, d'autres tourmentent leur entourage[82]. Cavicchia vante à son maître les qualités d'une maîtresse folle, nettement supérieure à une sage, qui n'apporterait que soucis et désespoir[83].

Bref, malgré tout, la folie conduit généralement à la marginalisation et à l'isolement du malade.

En conclusion, en mettant en scène la folie, ses manifestations, les remèdes qu'on employait, Girolamo Garbagli montre surtout qu'elle faisait peur et entraînait l'isolement de la personne.

---

71 I 4, p. 442.

72 I 4, p. 446. , I 5, pp. 449-450.

73 II 1, p. 464.

74 Ibidem, p. 465.

75 II 7, p. 480.

76 IV 3, p. 521.

77 Dans cette comédie, l'amoureux emploie cette expression imagée pour dire qu'il se met sur les rangs et que, dès que la jeune fille sera guérie, il lui fera la cour.

78 III 5, pp. 500-501.

79 I 5, p. 448.

80 IV 6, p. 529.

81 I 4, p. 442.

82 Idem.

83 I 7, p. 453.

Cela dit, même s'il apparaît comme l'un des rares auteurs de comédies du Cinquecento à avoir mis en scène cette maladie, il respecte finalement la tradition puisque l'épilogue est heureux : la folie était feinte et tout rentre dans l'ordre. Les jeunes gens sont en bonne santé, se marient selon leurs inclinations à la grande joie de tout l'entourage.

Nous sommes bien loin ici du *Henri IV* de Pirandello, où le protagoniste continue, à la suite d'une chute, à se prendre pour l'Empereur d'Allemagne alors que sa riche famille entretient la fiction. Le fou, redevenu sain d'esprit, simule consciemment la folie, comble de sagesse, pour ne pas avoir à réintégrer un monde peuplé d'aliénés incapables de prendre conscience de la fiction dans laquelle ils vivent.

Théa PICQUET
Université de Provence

RAISON ET DÉRAISON DANS *HAMLET* DE SHAKESPEARE : FOLIE RÉELLE ET FOLIE SIMULÉE

Alors que *La Tragédie d'Hamlet* se déroule dans une atmosphère de soupçons et de doutes et dans un climat de sombre mystère, alors que la présence insolite du Spectre, dès les premières scènes, confère au surnaturel une importance majeure – d'où semble exclue toute norme rationnelle – et que le règne de Claudius inaugure une période de troubles et de turbulences, de passions et de violences, alors que s'instaure un temps « hors de ses gonds » et que la mission de vengeance imposée à Hamlet est source de perturbations et de désordres, il serait particulièrement et « dévotement désirable » de rechercher le moindre repère de raison et d'équilibre dans ce monde instable et déconcertant où évoluent les personnages de la pièce. A ce point d'ancrage de la raison pourraient ainsi tenter de se raccrocher – ou du moins pourraient-ils s'efforcer de s'en rapprocher – les pantins de la Fortune, ballottés par le destin, que sont la plupart des acteurs de ce drame. Que sont-ils tous, en effet, sinon « les médiocres fils de la terre » (2.2.224), dont parle Rosencrantz, qui « sur le bonnet de la Fortune, / Ne [sont] pas le plus haut bouton » (2.2.225-226), comme dit Guildenstern ? Même le couple royal – comme dans les Danses Macabres du temps, comme le grand Alexandre ou « l'impérial César » auxquels Hamlet fait allusion dans la scène des fossoyeurs – ne fera pas exception et ne subira nul autre sort que celui de tous les humbles mortels.

Ainsi, dans un monde voué à la dégradation et au pourrissement, comment la raison ne perdrait-elle pas son assise ? Comment, dans un monde livré aux passions et à la violence, à la folie meurtrière des hommes qui, pour acquérir ou conserver un malheureux lopin de terre – pas plus vaste qu'une « coquille d'œuf » (4.4.53) –, sont capables des pires atrocités, comment, dans un tel monde, croire en la primauté de la raison ? Comment dans un pareil monde, en proie à la mélancolie, avec l'assurance d'une fin désastreuse qui touchera chacun, comment « raison garder » ? Car Hamlet déplore le malheur de la condition humaine, l'homme étant voué à s'interroger vainement sur « ce pays inconnu dont nul voyageur / N'a repassé la frontière » (3.1.49-50). Hamlet ne parvient pas à demeurer serein et confesse : « L'homme n'a pas de charme pour moi, non, et la femme non plus » (2.2.301-302).

Horatio, l'homme de raison

En dépit de cette déclaration péremptoire, Hamlet sait qu'il existe un homme au moins sur terre qui mérite estime et amitié, un homme qui est le parangon des qualités intellectuelles, un homme de réflexion et de bon sens, son ami de toujours, Horatio.

Horatio est, en effet, celui en qui Hamlet a toute confiance – précisément parce qu'il est, comme son nom le laisse entendre, l'homme de la *ratio*, l'homme de la raison. Hamlet, qui a tout lieu de déplorer sa propre propension à s'abandonner à ses émotions et à ses passions, est en admiration devant celui en qui il voit l'exemple même de l'homme qui sait

maîtriser ses passions, le modèle à suivre en toute occasion, le philosophe, le stoïcien, capable de tout subir sans pester contre son destin. Il le décrit ainsi, soulignant ses vertus :

> Car tu étais,
> Ayant tout à souffrir, celui qui ne souffre pas,
> Acceptant aussi uniment les coups du sort
> Que ses quelques faveurs. Bénis soient-ils
> Ceux dont raison et sang s'unissent si bien
> Qu'ils ne sont pas la flûte que Fortune
> Fait chanter à son gré ! Que l'on me montre un homme
> Qui ne soit pas l'esclave des passions... (3.2.59-66)

Horatio, en effet, manifestera, en mainte occasion, son sens de la réflexion, exerçant sa raison en toutes circonstances – et particulièrement lorsqu'il met Hamlet en garde contre le danger que pourraient constituer les sollicitations du Spectre. Hamlet, analysant les défauts et les vices qui peuvent risquer de faire perdre à l'homme sa noblesse d'âme et entacher sa valeur, vient de reconnaître implicitement que, comme tout homme, étant tributaire de sa nature, il risque de « céder à l'empire excessif d'une humeur / Qui renverse [...] les tours de sa raison » (1.4.27-28). Et pourtant, il est prêt à commettre cette « folie » qui consisterait à suivre aveuglément les exigences du Spectre – dont il ignore, pour l'instant, s'il s'agit d' « un esprit tutélaire ou d'un lutin damné » (1.4.40) et s'il « apporte l'air céleste ou les bouffées de l'enfer » (1.4.41). C'est alors à Horatio que revient la mission de le ramener à la raison – et de lui éviter, précisément, de risquer de glisser dans la folie :

> Et s'il vous attirait vers les flots, monseigneur,
> Ou le sommet affreux de cette colline
> Qui avance au-dessus des rives sur la mer,
> Pour prendre là quelque autre horrible forme
> Qui détrônât en vous toute raison
> Et vous précipitât dans la folie ? (1.4.69-74)

Horatio, en effet, est homme de bon conseil. Mais pour Hamlet, bouleversé par les événements récents qui ont mis ses nerfs à rude épreuve et l'ont plongé dans la stupeur et puis l'accablement, les mystérieux décrets de la Providence semblent peser d'un plus grand poids que les raisonnements les plus puissants. Il déclare, impressionné par les révélations du Spectre : « Il y a plus de choses sur la terre et au Ciel, Horatio, / Que n'en peut rêver toute votre philosophie ! » (1.5.166-167). D'ailleurs, faisant fi des exhortations et objurgations de son ami, il décide de n'en faire qu'à sa tête et de répondre à l'appel du Spectre – au mépris de toute sagesse donc : « Il m'appelle à nouveau, lâchez-moi, messieurs. / Par le Ciel ! Qui me retiendra, j'en fais un fantôme ! » (1.4.84-85).

Hamlet, entre raison et déraison : folie réelle ou folie simulée ?

Ce comportement provoque alors la première réaction alarmée d'Horatio qui soupçonne Hamlet de se conduire de manière déraisonnable – pour ne pas dire démente :

« Le trouble de son esprit l'entraîne à tout risquer ! » (1.4.87). C'est sans doute, en effet, la première fois qu'il est fait allusion, de manière particulièrement nette, à l'état mental d'Hamlet. Ce dernier, en effet, avait surtout, jusqu'ici, manifesté une extrême douleur au décès de son père et un sentiment de répulsion vis-à-vis de sa mère – à qui il reproche de se vautrer « dans la rance sueur d'un lit graisseux, / Et croupir dans le stupre » (3.4.92-93). Il avait aussi éprouvé beaucoup de rancœur à l'encontre de son oncle Claudius, devenu le nouveau monarque, et une irritation doublée de mépris pour celui qu'il qualifie d'usurpateur. Quand à tout cela s'ajoutent les terribles révélations du Spectre, qui lui apprend dans quelles conditions le défunt roi, son père, a été assassiné par son propre frère – sans parler de la douloureuse mission de vengeance qui désormais pèse sur lui –, on peut comprendre qu'Hamlet soit perturbé au point de ne plus pouvoir se dominer ni gouverner ses passions.

Quand Ophélie le rencontre, tout de suite après ces événements, elle a sous les yeux le spectacle épouvantable d'un prince à la dérive, totalement perdu, l'air égaré, hagard. Elle rapporte à son père que ce qu'elle a vu l'a horrifiée tant Hamlet paraissait en proie à la plus vive émotion, plongé dans un état proche de la démence :

> Monseigneur, j'étais dans ma chambre en train de coudre,
> Quand monseigneur Hamlet, le pourpoint tout délacé,
> Sans chapeau, les bas sans attache,
> Boueux et tout en plis sur les chevilles,
> Pâle comme son linge, les genoux qui s'entrechoquaient,
> Et la mine aussi pitoyable que si l'enfer
> L'eût relâché pour dire ses horreurs…
> Le voilà qui se jette devant moi (2.1.74-81).

L'attitude d'Hamlet vis-à-vis d'Ophélie – dans la « scène du couvent » au cours de laquelle il la traite rudement, se contredisant et l'insultant furieusement – ne fait que confirmer qu'il paraît avoir perdu la raison. Il lui tient des propos apparemment décousus : « Va-t-en dans un couvent ! Pourquoi procréerais-tu des pécheurs ? » (3.1.120-121). Il se comporte avec tant d'inconséquence et fait sur elle une impression si pitoyable que la pauvre Ophélie ne cesse d'implorer le Ciel de le guérir de son délire : « Secourez-le, cieux cléments ! » (3.1.133) et encore : « O puissances du ciel, guérissez-le ! » (3.1.140). Elle a, pour finir, cet amer constat : « Oh ! quelle âme noble voici détruite ! » (3.1.149) et conclut tristement : « Oh, quel est mon malheur / D'avoir vu ce que je voyais, et de voir maintenant ce que je vois ! » (3.1.159-160). Il est clair que, aux yeux d'Ophélie, Hamlet passe à ce moment pour un déséquilibré dont les propos incohérents témoignent à l'évidence de son état mental fragilisé. Et c'est ainsi qu'elle déplore de « Voir maintenant cette raison noble et royale / Comme un doux carillon désaccordé gémir » (3.1.156-157). Il est vrai qu'Hamlet a subi un tel choc émotionnel et a été soumis depuis peu à de si douloureuses épreuves que l'on n'a guère de peine à imaginer l'ébranlement psychique qui l'affecte à un moment critique de son existence. Mais il convient de faire la part, dans son comportement, entre l'état pathologique dans lequel il se voit soudain plongé et la folie simulée qui doit lui permettre de mieux observer, autour de lui, ceux qu'il soupçonne – à juste titre – de vouloir lui nuire et, en même temps, de mieux « gérer » la situation nouvellement créée.

C'est, en effet, à la suite des révélations faites par le Spectre qu'il décide de « jouer au fou » et, pour ce faire, d'adopter une conduite insolite, de « revêtir le manteau de la bizarrerie » – c'est du moins ce qu'il laisse entendre, à demi-mots, à son ami Horatio, après s'être résolu à accepter la lourde mission de vengeance dont il vient d'être investi : « Car il se peut, bientôt, que je juge bon / De prendre la manteau de la folie [*To put an antic disposition on*] » (1.5.171-172). A ce moment-là, il ne fait aucun doute que Hamlet, en pleine possession de sa raison, prend une décision réfléchie, destinée seulement à faciliter son entreprise.

Mais il n'empêche que le choc émotionnel qu'il a subi est bien réel et a des conséquences sur le comportement d'Hamlet – conséquences qui sont perceptibles par tous. Ophélie n'est pas la seule à les avoir remarquées. Déjà, dès le début de l'acte II, Claudius, s'adressant à Rosencrantz et Guildenstern, constate : « Vous avez entendu parler / De la métamorphose [*transformation*] d'Hamlet... C'est bien le mot / Puisque son apparence et son être même / Ne sont plus ce qu'ils ont été » (2.2.4-7). La reine Gertrude renchérit, évoquant ces mêmes altérations sensibles de l'état physique et psychique d'Hamlet : « Et je vous en supplie, allez tout de suite / Rendre visite à mon fils si changé ! » (2.2.35-36).

Chacun va s'évertuer à trouver des raisons à ce changement si frappant. Polonius, le premier, émet une hypothèse : « J'ai trouvé / La cause de l'extravagance [*Hamlet's lunacy*] d'Hamlet » (2.2.48-49). Et de l'attribuer au refus d'Ophélie – à son instigation – d'accepter l'amour du prince. Il a très vite conclu, en effet : « C'est cela qui l'a rendu fou » (2.1.107), après avoir diagnostiqué : « C'est le délire même de l'amour [*the very ecstasy of love*] » (2.1.99). Pour lui, la cause est donc entendue : « Votre noble fils est fou. / Oui, je puis dire fou puisqu'à la bien définir, / Qu'est donc la folie si ce n'est rien d'autre que de n'être rien que fou ? » (2.2.92-94). Définition tautologique qui tend, cependant, avec un certain bon sens, à caractériser la maladie par l'état du malade.

Le comportement d'Hamlet, dans sa relation avec le vieux conseiller, ne fera que conforter ce dernier dans son hypothèse. La scène, en effet, où Hamlet fait dire à Polonius tout et n'importe quoi concernant la forme et la ressemblance des nuages qui défilent dans le ciel montre bien son habileté à simuler la bizarrerie et la folie. Mais surtout il y a la scène du poissonnier, au cours de laquelle Hamlet traite Polonius de maquereau, faisant dire à ce dernier, qui n'a rien compris à la situation : « Il ne m'a pas reconnu d'abord ! Il m'a pris pour un maquereau ! » (2.2.187) – ignorant superbement le sous-entendu méprisant – de même que celle qui suit, où il répond à la question qui lui est posée : « Que lisez-vous, monseigneur ? » par une formule plus que laconique : « Des mots ! des mots ! des mots ! » (2.2.190-191) qui souligne son égarement – toutes ces scènes donnent à Polonius des raisons de voir confirmation de son diagnostic : « Ma fille ! toujours ma fille ! » (2.2.186) – et il commente, avec toutefois une certaine perspicacité : « C'est bien là de la folie, mais qui ne manque pas de méthode ! » (2.2.203). Il y a encore cette scène où Hamlet s'adresse à Polonius en l'appelant « vieux Jephté » – allusion au personnage biblique qui sacrifia sa fille pour accomplir un certain vœu –, ce qui fait dire, une fois de plus, au vieux conseiller : « Toujours ma fille ! » (2.2.390). Là encore, sous les propos apparemment décousus du prince, derrière cette apparence de folie, force est de constater qu'il y a « quelque chose de méthodique ».

Si, pour Polonius, l'état de Hamlet est dû à « l'amour rejeté » – comme il semble le croire à la suite du récit d'Ophélie après la scène du couvent –, Gertrude a, pour expliquer ce que Claudius appelle « le dérangement de votre fils [*your son's distemper*] » (2.2.55), un

diagnostic plus proche sans doute de la réalité : « Je crains que ce ne soit que la grande cause / La mort de son père et notre trop prompt mariage » (2.2.56-57). Mais Claudius, pragmatique et réaliste, s'inquiète et soupçonne d'autres raisons, ayant trait, peut-être, à une ambition cachée d'Hamlet et à une rancœur le poussant à revendiquer le trône. Il interroge les deux condisciples d'Hamlet, chargés officiellement de l'espionner : « Et ne pouvez-vous pas, par quelque artifice, / Découvrir la raison de cette démence ? [*this confusion*] » (3.1.1-2). De son côté, Claudius, aidé de Polonius, espionne l'entrevue qu'a Hamlet avec Ophélie, dans la scène du couvent – à l'issue de laquelle sa religion est faite : « De l'amour ? Ses pensées ne l'y portent pas. / Et ce qu'il dit, bien que décousu, / N'est pas non plus de la folie » (3.1.161-163). Pour lui, la cause est entendue : Hamlet n'est pas vraiment fou, c'est un simulateur redoutable dont il faut se méfier absolument et, en conséquence, il faut prendre des mesures d'urgence : « Il y a dans son âme un mystère couvé par la mélancolie / Et, je le crains, ce qui en éclora / Sera quelque péril ! » (3.1.163-166). Et par « mélancolie », il faut entendre – comme l'entend très certainement Claudius –, au sens de la Renaissance, une maladie qu'abritent en général les scélérats, remplis d'ambition frustrée et de ressentiment et, de ce fait, voués à la vengeance et à la violence. D'où la tentative de Claudius de se débarrasser d'Hamlet en le faisant exécuter par son cousin et vassal, monarque d'Angleterre – et, plus tard, quand ce plan machiavélique aura échoué, de le faire périr par une ruse lors d'un échange au fleuret organisé entre lui et Laërte. Claudius a d'ailleurs, très vite, pris la mesure du danger, confiant à Polonius : « On ne peut laisser la folie des princes sans surveillance ! » (3.1.187).

Ce qui, déjà, a mis le roi Claudius en alerte, c'est la mise en scène de *La Souricière*, pièce réécrite en partie par Hamlet et donnée en représentation en l'honneur du couple royal – au cours de laquelle Hamlet a tenté de piéger le roi, en guettant ses réactions devant un spectacle qui ressemblait étrangement (comme en miroir) à l'assassinat du roi Hamlet par son frère. L'état de surexcitation dans lequel est plongé Hamlet devant le succès de son stratagème a d'ailleurs quelque chose d'inquiétant pour le roi, toujours sur ses gardes, en même temps qu'il ne peut manquer de témoigner de l'outrance et de l'hypersensibilité du prince. Folie ? Sans doute pas car il y a trop de méthode dans cette mise en scène et dans la préparation du spectacle qui faisait dire à Hamlet, avant la représentation : « La pièce est le piège / Où se prendra la conscience du roi ! » (2.2.581-582). Mais un état de fébrilité, de nervosité pour la moins, qui laisse à penser que le prince est loin de maîtriser ses émotions – qu'il ne peut éviter d'être « esclave de ses passions ».

Ce qui, surtout, désignera Hamlet comme un danger redoutable – et, aux yeux du roi Claudius, comme l'ennemi à abattre –, c'est la frénésie avec laquelle il aura expédié Polonius de vie à trépas, dans la scène de l'alcôve. Le récit de Gertrude ne peut qu'épouvanter Claudius à qui elle narre par le détail la folle conduite d'Hamlet : « Fou comme vent et mer quand ils se heurtent / Pour décider du plus fort » (4.1.7-8). Elle évoque en frissonnant sa frénésie, cette « crise incontrôlable » [*lawless fit*] qui l'a poussé à assassiner Polonius d'un mouvement instinctif, irréfléchi – ce qui, de manière communicative, fait frémir le roi, pensant rétrospectivement au danger qu'il a risqué de courir et l'incite à prendre une décision irrévocable : « Eussions-nous été là, / Nous aurions eu le même sort ! Le laisser libre / Est un danger pour tous » (4.1.13-15). Mais, même si l'acte impulsif d'Hamlet l'exonère de toute préméditation, il n'en demeure pas moins vrai qu'il témoigne d'un manque de maîtrise de soi manifeste de la part du prince, bien loin, une

fois de plus, de gouverner ses passions. Folie ? Sûrement pas. Inaptitude, cependant, à l'exercice de la raison dans la conduite des actions d'importance.

Pourtant Hamlet, qui a, très tôt dans la pièce, décidé de porter un masque, de se dissimuler sous « le manteau de la folie », ne manque pas une occasion de rappeler qu'il n'agit qu'en toute connaissance de cause – sinon en toute maîtrise de la situation – et que c'est délibérément qu'il se présente aux uns et aux autres comme un personnage fantasque, faisant tout ce qu'il faut pour se faire passer pour fou. C'est ainsi qu'il tient à ses deux condisciples, Rosencrantz et Guildenstern, des propos apparemment dénués de bon sens pour mieux accréditer auprès d'eux la thèse de la folie – même si Guildenstern, à un moment donné, flaire quelque supercherie, le soupçonnant d'une certaine fourberie : « C'est là folie rusée ! [*crafty madness*] » (3.1.8). Dès qu'Hamlet se rend compte, en effet, que ces derniers ont été chargés par le couple royal de l'espionner, il infléchit son comportement dans le sens de l'incongruité et de l'extravagance – si bien que Guildenstern, à un moment donné, se croit fondé à lui faire cette remarque : « Mon cher seigneur, mettez un peu d'ordre dans vos propos, ne faites pas le cheval furieux, écoutez-moi ! » (3.2.290-291). Et Hamlet, alors, avec une franchise qui laisse filtrer un paradoxal aveu, fait cette déclaration *à la fois* honnête et rusée : « Vous faire une réponse sensée ? mais j'ai l'esprit dérangé ! [*my wit's diseased*] » (3.2.302). Et, comme pour confirmer cet aveu, il les entraîne dans ce qui semble être une dérive de l'esprit, leur fournissant des réponses qui risqueraient de le mettre en danger si elles devaient être prises au pied de la lettre – comme dans ce court dialogue avec Rosencrantz qui le presse de questions : « *Ros.* – Mon cher seigneur, quelle est la cause de votre trouble ? [...] / *Hamlet* – Monsieur, je voudrais de l'avancement » (3.2.316-320). Et puis, partant sur une saillie trop obscure pour eux, Hamlet leur tient ces propos qui dépassent leur entendement : « Vous voudriez jouer de moi, vous donner l'air de connaître mes touches [...] Croyez-vous, pardieu, qu'il soit plus facile de jouer de moi que d'une flûte ? » (3.2.344-349).

Si Hamlet affecte d'être fou quand il a affaire à des adversaires qu'il méprise comme, par exemple, le roi Claudius – l'homme qu'il déteste le plus au monde –, ou à des courtisans au service de son ennemi juré – tels Polonius, Rosencrantz ou Guildenstern –, il se comporte, en revanche, avec sincérité avec sa mère – qu'il ne peut s'empêcher d'aimer, sinon de respecter – à qui il confie, dans la scène de l'alcôve, tentant peut-être de la rassurer sur son état mental : « Je ne suis pas vraiment fou, / Ma folie n'est qu'une ruse ! » (3.4.187-188). Pourtant, alors même qu'approchera le moment de vérité, lors de son combat contre Laërte – au cours duquel les deux adversaires perdront la vie –, il reviendra implicitement sur cette déclaration, faisant l'aveu d'un mal qui, un moment, avait eu prise sur sa raison. Hamlet, en effet, souhaite se réconcilier avec Laërte avant l'engagement final et le prie de lui pardonner, excipant de son état mental : « J'ai des torts envers vous, monsieur, pardonnez-moi / Comme il sied à un gentilhomme. Cette cour n'ignore pas / Et vous ne pouvez pas ne pas savoir / Que je suis affligé d'un triste égarement [*sore distraction*] » (5.2.208). Il ajoute, un peu plus loin, diagnostiquant son mal : « Si Hamlet est arraché à ce qu'est Hamlet, / Et si dans cette absence il offense Laërte, / Alors ce n'est pas Hamlet qui agit, Hamlet l'affirme, / Et le seul coupable est sa folie [*madness*] » (5.2.216-219). Le mot fatidique est prononcé : folie. Hamlet, à ce moment, cherche-t-il seulement à fournir un alibi à son égarement épisodique ? Ou bien rend-il compte – avec, reconnaissons-le, une précision étonnante – d'une pathologie répertoriée, d'un mal récurrent qui l'a frappé à la

suite de circonstances particulièrement douloureuses, aggravées par la lourde mission à lui confiée par le Spectre ?

Folie simulée ? Accès de folie récurrents ? Sans doute y a-t-il dans le comportement d'Hamlet, dans sa surexcitation et ses crises sporadiques comme dans son habile supercherie ainsi que dans son stratagème exercé avec *méthode* – pour reprendre le constat fait par Polonius – un mélange détonant, confondant deux états où la lucidité et la passion, la raison et la déraison, faisant parfois bon ménage entre elles, dessinent une configuration mentale on ne peut plus crédible.

Ophélie : souffrance et folie

A l'opposé d'Horatio, l'homme de la *ratio*, de la raison, se trouve Ophélie, la frêle Ophélie, l'être qui n'est qu'amour – selon la racine grecque du mot *philein* (aimer) – et qui, *par nature*, fera passer ses émotions et ses passions avant toute chose. Mais les conventions et la bienséance – qui veulent qu'une fille soit docile et obéisse à son père sans remettre en cause ses décisions – conduisent Ophélie à tenter désespérément de lutter contre ses élans naturels et la font entrer en conflit avec sa nature profonde. Essentiellement marquée par la dureté du monde et la rigueur de la loi morale qui privilégie le respect de l'autorité paternelle par rapport aux élans du cœur, Ophélie subit un premier choc émotionnel quand elle se voit contrainte, sur l'ordre de son père et sur les recommandations pressantes de son frère, de repousser les avances du prince Hamlet et de l'éconduire, de lui restituer les moindres témoignages de l'amour qu'il lui portait : « Selon vos ordres, / J'ai repoussé ses lettres, j'ai refusé de le voir » (2.1.105-107).

Le second choc émotionnel a lieu lors de la terrible scène du couvent au cours de laquelle Hamlet, furieux d'avoir dû essuyer les rebuffades d'Ophélie, malmène cette dernière – qui continue de l'aimer mais doit faire effort sur elle-même pour dissimuler ses sentiments. Elle en est naturellement bouleversée, implorant le ciel de venir en aide au malheureux Hamlet et se lamentant sur le sort de celui qui fut et demeure son bien-aimé : « Oh, quel est mon malheur / D'avoir vu ce que je voyais, et de voir maintenant ce que je vois ! » (3.1.159-160). Le spectacle constant, en effet, des extravagances et accès de folie d'Hamlet – dont elle ne saura à aucun moment dans quelle mesure ils sont réels ou simulés – n'est pas fait pour la ramener à un état de calme et de sérénité qui ne saurait alors que lui être bénéfique. Même lors de la représentation de *La Souricière*, Hamlet tient à Ophélie des propos déplacés, d'une grivoiserie et d'une grossièreté qui ne peuvent que la choquer et, en tout cas, lui confirmer que le prince n'est pas dans son état normal, ses sous-entendus obscènes passant auprès de la jeune fille pour des propos purement incohérents qui la perturbent encore un peu plus.

Le dernier choc émotionnel, qui va la précipiter dans la folie et lui faire perdre totalement contact avec la réalité, intervient quand elle apprend la mort de son père, assassiné – et c'est pour elle le coup de grâce – par celui qu'elle chérissait le plus au monde : Hamlet. On apprend, de la bouche d'un gentilhomme de la cour, qu'Ophélie a sombré dans la folie : « En vérité, elle a perdu la raison » (4.5.2). Son comportement est décrit par ce dernier avec une précision qui donne au personnage de l'innocente jeune fille devenue folle un haut degré de vraisemblance : « Elle balbutie, se frappe le cœur, / S'irrite

pour des riens et dit des choses / Ambiguës et à demi folles. Ses discours / N'ont aucun sens. Pourtant ceux qui l'écoutent / Sont enclins à chercher dans ses mots décousus / Une logique, et s'y efforcent, et les adaptent / Tant bien que mal à leur propre pensée » (4.5.5-10). Sa folie la conduit à chanter une chanson aux paroles obscènes – signe manifeste de son égarement. La reine, un peu plus tard, fera à Laërte le récit des derniers moments d'Ophélie, lui apprenant comment la malheureuse, qui a perdu la raison, s'est noyée, « chantant des bribes de vieux airs, / Comme insensible à sa grande détresse » (4.7.176-177).

Conclusion : de la maîtrise des passions aux turbulences de l'âme

Entre raison et déraison, la tragédie de Shakespeare nous fait passer de la maîtrise totale des passions – avec un Horatio, homme de bon sens voué à la philosophie, donné comme figure emblématique de l'esprit souverain – à l'absence totale de contrôle d'un monde devenu inintelligible – avec une Ophélie, dont la faiblesse insigne est confirmée par l'acte suicidaire que provoqueront les chocs émotionnels subis à plusieurs reprises. Entre ces deux extrêmes, la raison toute-puissante et la déraison irréversible, la figure d'Hamlet donne l'image même de l'homme – ballotté parfois, le destin ne manquant pas de jouer sa partition, entre la rigueur d'une pensée *méthodique*, mais souvent impuissante, et le désordre, voire l'incohérence, d'un esprit soumis aux violentes turbulences de l'âme ou du cœur. Plus précisément encore, on retrouve ici un « Hamlet arraché à ce qu'est Hamlet » (5.2.216), profondément divisé et se posant l'éternelle question de savoir si l'on peut « être ou ne pas être » soi-même – un Hamlet en pleine crise identitaire, à la recherche du « cœur de [s]on mystère ».

La folie dans *Hamlet* n'est que le reflet de la folie des hommes, de la folie du monde – et, parfois, de leur retour à la raison.

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

LA FOLIE DANS *LE ROI LEAR* (1606) DE SHAKESPEARE : ÉLÉMENT DE PERVERSION ET D'INVERSION DES VALEURS

> *« La folie, c'est l'intelligence à la renverse »* (Michel Bouthot, *Chemins parsemés d'immortelles pensée*)
> *« Folie n'est pas déraison, mais foudroyante lucidité »* (Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*)

Composée vers 1606, *Le Roi Lear* est une oeuvre tardive dans la carrière du dramaturge. Elle fait partie des grandes tragédies sombres avec *Hamlet*, *Othello* et *Macbeth* avec lesquelles elle partage une vision pessimiste de la nature humaine et du monde. C'est une tragédie de l'ingratitude, de la folie – folie qui est d'ailleurs déclenchée, en grande partie, par l'ingratitude.

La pièce donne une représentation de la folie dans tous ses états. Elle offre une illustration des différentes facettes de la folie qui frappe quasiment tous les personnages de la pièce. Du fou professionnel qui accompagne le roi fou à la folie déguisée ou cruelle des enfants, la folie envahit la pièce. Elle est contagieuse et plonge le monde dans le chaos. Elle pervertit les valeurs, change l'amour en haine, le Bien en Mal. Elle opère une inversion des rôles parent-enfant et sert la dialectique folie-raison. Lorsque le roi perd la raison, la folie s'empare de son être et de son royaume. Toutefois, elle permet de l'épurer et de retrouver de vraies valeurs telles que la loyauté, l'amour filial, ainsi que la raison.

Dans *Le Roi Lear*, la folie propose un système binaire qui structure la pièce et permet des variations de ton. Elle introduit le burlesque dans la tragédie et elle crée un réseau d'inversions qui alimentent les intrigues parallèles et nourrit la complexité des personnages. La folie est une illustration de la rupture qui s'opère au sein de l'âme humaine et du monde dans lequel l'homme évolue, se débat.

La folie des pères : l'inversion des rôles parent-enfant

Au tout début de la pièce, le comte de Gloucester explique au comte de Kent qu'il a deux fils. Le cadet, Edmund, est illégitime et les remarques de Gloucester mettent l'accent sur la faute qu'il a commise en engendrant ce bâtard :

> [...] J'ai si souvent rougi de le reconnaître que maintenant j'y suis bronzé.[1]

[1] Les citations en français sont extraites de l'édition Garnier-Flammarion de la pièce (Paris, 1964) et celles en anglais de l'édition Arden (London, 1972) : « [...] have so often blush'd to acknowledge him, that I am braz'd to 't. » (1.1.8-10).

ou encore : « [...] Flairez-vous la faute ? »[2]. Il indique qu'il a aussi, « de l'aveu de la loi » (*by order of law*, 1.1.18), un fils un peu plus âgé que celui-ci, prénommé Edgar. Il y a donc d'un côté la faute, la folie – certes passagère – que Gloucester va devoir assumer et qui va provoquer le désordre, le chaos, en la personne d'Edmund, et, de l'autre, la loi, la légitimité, l'ordre incarné par Edgar.

Edmund veut inverser l'ordre préétabli, prendre la place du frère aîné et celle du père. Il rejette la tradition :

> [...] Pourquoi subirais-je
> Le fléau de la coutume, et permettrais-je
> A la subtilité des nations de me déshériter,
> Sous prétexte que je suis venu douze ou quatorze lunes
> Plus tard que mon frère ?... Bâtard ! pourquoi ? Ignoble ! pourquoi ?
> Est-ce que je n'ai pas la taille aussi bien prise,
> L'âme aussi généreuse, les traits aussi réguliers
> Que la progéniture d'une honnête madame ? [...][3]

Il met au point un stratagème pour discréditer Edgar auprès de son père en faisant croire à ce dernier qu'il veut prendre sa place. Edmund veut prendre la place du fils aîné et légitime. Pour ce faire, il inverse les rôles : il fait passer Edgar pour un scélérat :

> [...] je lui ai souvent entendu maintenir que, quand les fils sont dans la force de l'âge et les pères sur le déclin, le père devait être comme le pupille du fils, et le fils administrer les biens du père.[4]

On retrouve cette idée chez certains humanistes de l'époque et ce sentiment n'est pas étranger à Montaigne qui a peut-être influencé Shakespeare, par l'intermédiaire des traductions de Florio notamment. Edmund oppose à la tradition une vision nouvelle, une façon iconoclaste de raisonner. Il veut prendre la place du fils légitime (« [...] Edmund l'ignoble / Primera Edgar le légitime »[5]) et mettre le fils, à savoir lui-même, à la place du père. Edmund souligne la folie de son frère qui tombe dans le piège qu'il lui tend et il oppose cette folie à son propre esprit, sa propre raison qui devrait lui permettre de confondre le fils légitime et de prendre la place, les biens du père :

---

[2] « [...] Do you smell a fault ? » (1.1.14-5).

[3] « [...] Wherefore should I / Stand in the plague of custom, and permit / The curiosity of nations to deprive me, / For that I am some twelve or fourteen moonshines / Lag of a brother ? Why bastard ? Wherefore base ? / When my dimensions are as well compact, / my mind as generous, and my shape as true, / As honest madam's issue ? [...]. » (1.2.2-9).

[4] « [...] I have heard him oft maintain it to be fit that, sons at perfect age, and fathers declin'd, the father should be as ward to the son, and the son manage his revenue. » (1.2.68-71).

[5] « [...] Edmund the base / Shall top th'legitimate [...] » (1.2.19-20).

Un père crédule, un noble frère
Dont la nature est si éloignée de faire le mal
Qu'il ne le soupçonne même pas !... Comme sa folle
[honnêteté
Est aisément dressée par mes artifices !... Je vois l'affaire…
Que je doive mon patrimoine à mon esprit, sinon à ma
[naissance !
Tout moyen m'est bon, qui peut servir à mon but.[6]

Pour Edmund, la fin justifie les moyens. Mensonge et trahison servent ses noirs desseins et il est complice des souffrances infligées à son père par Régane et Cornouailles qui lui arrachent les yeux (3.7). Dans ce moment de souffrance et d'humiliation, Gloucester, qui croit encore en l'amour d'Edmund, l'appelle afin qu'il vienne le venger, ignorant qu'il est victime de la vilenie du bâtard :

Tout est ténèbres et désespoir !... Où est mon fils Edmund ?
Edmund, allume tous les éclairs de la nature
Pour venger cette horrible action.[7]

Au plus profond des ténèbres dans lesquelles la cruauté de ces enfants ingrats vient de le plonger, Edmund est sa seule lueur d'espoir. Mais Régane lui révèle les agissements de ce dernier :

Fi, infâme traître !
Tu implores qui te hais : c'est lui
Qui nous a révélé tes trahisons.
Il est trop bon pour t'avoir en pitié.[8]

Ces paroles de Régane qui inversent les valeurs traîtrise / bonté – et qui rejoignent et concrétisent le désir d'Edmund de remplacer l'ignoble par le légitime – illustrent l'inversion parent-enfant réalisée par Régane, Goneril et Edmund. Les enfants prennent la place, les biens et le pouvoir des pères. C'est à ce moment-là que Gloucester réalise sa folie :

Oh ! ma folie ! Edgar était donc calomnié !
Dieux bons, pardonnez-moi, et faites-le prospérer.[9]

---

[6] « A credulous father, and a brother noble, / Whose nature is so far from doing harms / That he suspects none ; on whose foolish honesty / My practises ride easy ! I see the business. / Let me, if not by birth, have lands by wit : / All with me's meet that I can fashion fit. » (1.2.176-81).

[7] « All dark and comfortless. Where's my son Edmund ? / Edmund, enkindle all the sparks of nature / To quit this horrid act. » (3.7.82-4).

[8] « Out, treacherous villain ! / Thou call'st on him that hates thee ; it was he / That made the overture of thy treasons to us, / Who is too good to pity thee. » (3.7.85-8).

Alors qu'il vient de perdre la vue, il devient clairvoyant. Il réalise qu'il a été dupé, prend conscience de ses erreurs. Il se tourne vers Dieu et est en route vers l'expiation de ses fautes, voie sur laquelle il sera guidé par Edgar, déguisé en fou de Bedlam.

L'itinéraire du roi Lear est similaire. Il commet une faute en début de pièce et il devra payer pour cette erreur, à savoir la division de son royaume. Comme Gloucester, il ne distingue pas les mauvais enfants des bons. Il est dupé par ses filles Goneril et Régane dont l'ingratitude et la cruauté le rendront fou. Il ne reconnaît pas le véritable et légitime amour que lui témoigne Cordélia, sa troisième fille qui, comme Edgar, l'accompagnera sur le chemin de l'apaisement et de la guérison. Le roi est sourd aux mises en garde de Kent et de son Fou qui tentent de lui faire prendre conscience de la folie de son acte de partition du royaume. Ainsi, Kent ose braver l'autorité de Lear et s'expose à sa colère :

> [...] Que Kent soit discourtois
> Quand Lear est insensé ! Que prétends-tu, vieillard ?
> Crois-tu donc que le devoir ait peur de parler,
> Quand la puissance cède à la flatterie ? L'honneur est obligé à
> [la franchise,
> Quand la Majesté succombe à la folie.[10]

De par son statut, le Fou du roi peut, quant à lui, mettre l'accent sur la folie de Lear en toute impunité. Lorsqu'il désigne ouvertement le roi comme étant fou (1.4.144), Lear lui demande :

> Est-ce que tu m'appelles fou, garnement ?[11]

Ce à quoi le Fou répond :

> Tous les autres titres, tu les as abdiqués ; celui-là tu es né avec.[12]

Par le biais de devinettes et de chansons, il souligne la folie de Lear et sa cause. Ainsi, au roi qui lui demande depuis quand il est tant en veine de chansons (1.4.167), le Fou répond :

> [...] c'est depuis que tu t'es fait l'enfant de tes filles ; car le jour où tu leur as livré la verge en mettant bas tes culottes *[chantant :]*

---

[9] « O my follies ! Then Edgar was abus'd. / Kind Gods, forgive me that, and prosper him ! » (3.7.89-90).

[10] « [...] be Kent unmannerly, / When Lear is mad. Whaut woul'st thou do, old man ? / Think'st thou that duty shall have dread to speak / When power to flatteries bow ? To plainnes honour's bound / When majesty falls to folly. » (1.1.144-8).

[11] « Dost thou call me fool, boy ? » (1.4.145).

[12] « All thy other titles thou hast given away ; that thou was bornt with. » (1.4.146-7).

Soudain elles ont pleuré de joie,
Et moi j'ai chanté de douleur,
A voir un roi jouer à cligne-musette,
Et se mettre parmi les fous ![13]

Le Fou est sage et le roi est fou, illustration et conséquence de l'inversion des rôles parent-enfant, comme l'indique Goneril :

[…] Vieillard imbécile,
Qui voudrait encore exercer l'autorité
Dont il s'est dépouillé ! Ah ! sur ma vie !
Ces vieux fous redeviennent enfants, et il faut les traiter
Par la rigueur, quand ils abusent de nos cajoleries.[14]

Après l'avoir dépouillé de sa pompe, de ses gens, elle conclut :

[…] il s'est lui-même privé d'asile ;
Il faut qu'il souffre de sa folie.[15]

Dans leur itinéraire parallèle, Lear tout comme Gloucester se retrouvent isolés sur une bruyère, Lear avec son Fou (3.2.), Gloucester avec Edgar déguisé en fou (4.1.). Face à leur souffrance et avec comme seule compagne la folie, les deux hommes effectuent une régression matérialisée par l'inversion des rôles parent-enfant. Ils effectuent une sorte de retour à la matrice, symbolisant une régénération spirituelle. La folie est l'étape, la cassure nécessaire afin de pouvoir avancer sur la voie de la sagesse, de la purgation de leurs erreurs.

La folie feinte ou la raison déguisée

A côté de la folie de Lear causée par l'ingratitude et la cruauté de ses filles Régane et Goneril, d'autres formes de folie accompagnent celle du roi, comme pour mieux la souligner. Il s'agit de celle personnifiée par le Fou dont la profession lui permet de dire la vérité au roi sans avoir à craindre une punition ou le bannissement, comme ce fut le cas pour Kent en début de pièce (1.1). Kent se déguise pour revenir au service du roi (1.4) et il va former avec le fou professionnel et Edgar, déguisé en fou, un trio qui accompagne le roi au plus profond de sa folie. Ce trio déguisé va permettre à Lear, ainsi qu'à Gloucester, de

[13] « […] e'er since thou mad'st thy daughters thy mothers ; for when thou gav'st them the rod and putt'st down thy own breeches, / *Then they for sudden joy did weep, / And I for sorrow sung, / That such a king should play bo-peep, / And go the fools among.* » (1.4.168-74).
[14] « […] Idle old man, / That still would manage those authorities / That he hath given away ! Now, by my life, / Old fools are babes again, and must be us'd / With checks as flatteries, when they are seen abus'd. » (1.3.17-21).
[15] « […] hath put himself from rest, / And must needs taste his folly. » (2.4.288-9).

surmonter cette épreuve de folie, passage obligé afin de recouvrer la raison. Ils vont, en quelque sorte, être les garde-fous, les garde-corps qui assurent ce recouvrement de la raison en s'opposant aux enfants déloyaux.

Au plus fort de la tempête, alors que les éléments se déchaînent, Lear, accompagné de Kent et de son Fou, se réfugie dans une hutte, dans laquelle se trouve Edgar, déguisé en fou de Bedlam (3.4.). Dans ce monde où la folie règne, le plus sûr moyen d'échapper à ses ennemis est de se fondre dans le paysage et de se faire passer pour fou. C'est le stratagème choisi par Edgar pour contrer le plan machiavélique de son demi-frère Edmund :

> J'ai entendu la proclamation lancée contre moi ;
> /.../
> [...] Tant que je puis échapper,
> Je suis sauvé... J'ai pris le parti
> D'assumer la forme la plus abjecte et la plus pauvre
> A laquelle la misère ait jamais ravalé l'homme
> Pour le rapprocher de la brute. [...]
> /.../
> Le pays m'offre pour modèles
> Ces mendiants de Bedlam qui, en poussant des rugissements,
> Enfoncent dans la chair nue de leurs bras inertes et gangrenés
> Des épingles, des échardes de bois, des clous, des brindilles de romarin,
> Et, sous cet horrible aspect, extorquent la charité des pauvres fermes,
> Des petits villages, des bergeries et des moulins,
> Tantôt par des imprécations de lunatiques, tantôt par des prières.
> Je suis le pauvre Turlupin ! le pauvre Tom ![16]

Il y avait, à Londres, l'hôpital d'aliénés de Sainte-Marie Béthléem – le mot *bedlam* venant de Béthléem, *Bayt Lahm* en arabe. Les bedlamites avaient pour tradition de se plaindre du froid afin d'apitoyer les gens sur leur sort et de ponctuer leur discours de la phrase « Tom a froid ». Edgar prend donc le nom de Tom ; quant à « Turlygod », c'est peut-être une déformation de Turlupin, faisant référence à une secte de fous-mendiants de Paris du tout début du dix-septième siècle dont les membres avaient pour coutume de prêcher nus. C'est dans ce déguisement de bedlamite qu'Edgar ajoute un grain de folie dans une scène où

[16] « I heard myself proclaime'd. /.../ [...] Whiles I may 'scape, / I will preserve myself ; and am bethought / To take the basest and most poorest shape / That ever penury, in contempt of man, Brought near to beast [...] /.../ The country gives me proof and precedent / Of Bedlam beggars, who, with roaring voices, Strike in their numb'd and mortified bare arms / Pins, wooden pricks, nails, sprigs of rosemary ; / And with this horrible object, from low farms, / Poor pelting villages, sheep-cotes, and mills, / Sometime with lunatic bans, sometime with prayers, / Enforce their charity. Poor Turlygod ! poor Tom ! » (2.3.1-20).

l'esprit des hommes comme les éléments naturels sont totalement déréglés. Il forme, avec ses compagnons de mauvaise fortune, de [dé]route, une communauté d'exclus, obligés de trouver un abri de fortune pour échapper à la cruauté, à la folie des enfants fourbes, avides de pouvoir. La hutte dans laquelle ils se réfugient, au beau milieu de la tempête, devient alors la maison de la sagesse. Cette petite congrégation d'aliénés est en fait en route sur la voie de la raison et s'éloigne de la folie dévastatrice qui régit les actes dénaturés de Goneril, Régane et Edmund. Cette folie cache une sagesse qui commence à poindre. Ainsi, Gloucester, qui arrive avec sa torche en pleine nuit, symbolise cette lueur d'espoir, ce retour à la raison, à la lumière. Pris de pitié pour Lear et par loyauté envers son roi, il désobéit aux ordres de Goneril et Régane, et vient chercher le roi pour le mettre à l'abri :

> Rentrez avec moi. Ma loyauté ne peut se résigner
> A obéir en tout aux ordres cruels de vos filles.
> Elles ont eu beau m'adjoindre de barrer mes portes
> Et de vous laisser à la merci de cette nuit tyrannique
> Je me suis néanmoins aventuré à venir vous chercher,
> Pour vous ramener là où vous trouverez du feu et des [aliments.[17]

Mais Gloucester est également victime de la folie des enfants cruels et il suit le même itinéraire que Lear, comme il l'explique à Kent :

> Tu dis que le roi devient fou ; je te le déclare, ami,
> Je suis presque fou moi-même. [...]
> /.../
> [...] A te dire vrai,
> La douleur a altéré mes esprits. [...][18]

Au milieu de ces deux pères abusés et désabusés se trouve Edgar déguisé en fou, celui par qui l'ordre sera rétabli. Au-delà de la démence qu'il incarne, Lear reconnaît en lui un philosophe. Ainsi, avant de suivre Gloucester, il se rapproche d'Edgar : « Laissez-moi d'abord causer avec ce philosophe. »[19], ou encore : « Je veux dire un mot à ce savant Thébain »[20] ; et enfin, il ne veut pas partir sans lui : « Je ne veux pas me séparer de mon philosophe »[21]. Au plus profond de la folie, le roi n'a plus besoin de son Fou pour le guider. Il devient son propre fou, étape nécessaire avant la rédemption. Edgar, déguisé en

---

[17] « Go in with me. My duty cannot suffer / T'obey in all your daughters' hard commands : / Though their injunction be to bar my doors, / And let this tyrannous night take hold upon you, / Yet I have ventured to comme seek you out / And bring you where both fire and food is ready. » (3.4.145-50).

[18] « Thou say'st the king grows mad ; I'll tell thee, friend, / I am almost mad myself. [...] /.../ [...] true to tell thee, / The grief hath craz'd my wits. [...] » (3.4.162-67).

[19] « First let me talk with this philosopher. » (3.4.151).

[20] « I'll talk a word with this same learned Theban. » (3.4.154).

[21] « I will keep still with my philosopher. » (3.4.173).

bedlamite, prend le relais et se tourne vers son propre père qui, comme Lear dans la scène précédente, lui demande de l'accompagner (4.1.).

Le pauvre Tom o'Bedlam devient ainsi le guide du roi fou, de son père aveugle et le vecteur qui permet l'inversion folie-raison. C'est lui qui va permettre un retour à l'ordre en éliminant Edmund dans un combat singulier (5.3.150). Le fils légitime, loyal envers son père et son roi, a raison du bâtard qui voulait prendre sa place et bouleverser la hiérarchie. Toutefois, la brèche était trop profonde et il ne pourra empêcher la mort des pères, succombant après avoir lutté contre la folie et retrouvé les enfants qu'ils avaient bannis, à savoir Cordélia et Edgar. Ce combat entre les deux frères est la parfaite illustration de l'aspect binaire qui régit la pièce, binarité que l'on retrouve dans le nom même des opposants : Edgar contre Edmund, deux bisyllabes dont la première syllabe est identique. Comme le dit Edgar à propos de Lear, la pièce nous donne à voir un « mélange de bon sens et d'extravagance »[22] et offre une représentation de « la raison dans la folie »[23], ou inversement.

Le monde à l'envers : « [...] ce grand théâtre de fous. » (4.6.181)

Si pour Jaques, personnage désabusé dans la comédie *Comme il vous plaira*, « [l]e monde entier est un théâtre »[24], pour Lear, c'est un théâtre de fous :

> Dès que nous naissons, nous pleurons d'être venus
> Sur ce grand théâtre de fous. [...][25]

Dans cette tragédie de la folie, il en est la plus belle illustration. Son premier acte de folie est de vouloir partager son royaume, croyant ainsi se débarrasser des responsabilités qui lui incombent tout en continuant à jouir des privilèges de son titre. Selon les croyances élisabéthaines, héritées du Moyen Age, le roi est le représentant de Dieu sur terre, et seul Dieu peut décider de la fin d'un règne. Lear commet ainsi une faute d'*hubris*, renforcée par le besoin de flatterie qui le pousse à bannir Cordélia, moins flatteuse, mais plus honnête que ses deux sœurs. Il crée une cassure dans laquelle la soif de pouvoir de Goneril et Régane s'engouffre.

A partir de cet acte insensé, la folie gagne le royaume, et trouve une correspondance dans la furie des éléments naturels. C'est la correspondance microcosme-macrocosme, chère aux Elisabéthains. L'espace dans lequel évolue l'action montre que la folie vient bien de l'intérieur. En début de pièce, l'action se situe dans le château de Lear ou de Gloucester ; puis, quand le roi devient fou, il se retrouve en pleine nature, sur une bruyère, en pleine tempête, avec éclairs et tonnerres (3.2.). Sa folie, avant d'être représentée directement sur scène, est décrite à Kent par un chevalier qui se présente comme « un homme dont l'âme est

[22] « [...] matter and impertinency mix'd » (4.6.172).

[23] « Reason in madness. » (4.6.173).

[24] « All the world's a stage » (2.7.139).

[25] « When we are born, we cry that we are come / To this great stage of fools [...] » (4.6.180-1).

aussi tourmentée que le temps. »[26]. Il fait référence au « petit monde humain » (*little world of man*, 3.1.10) de Lear, microcosme en prise avec « les éléments courroucés » (*fretful elements*, 3.1.4).

Dans ce monde à l'envers où les filles ont pris la place du père, où les fous sont sages, dans cette nature hostile et *in naturabilus*, c'est là que tout bascule. Lear, au paroxysme de la folie et de la douleur se met à nu, au sens propre et au sens figuré. Il prend alors conscience des autres et s'éloigne de ce vieillard égocentrique qu'il était. Son Fou continue de souligner l'inversion sagesse / folie, en désignant sa présence et celle du roi par les mots « une majesté et une braguette, c'est-à-dire un sage et un fou »[27]. Ayant précédemment associé le roi à une braguette dans l'une de ses chansons (3.2.27), il est donc facile de déduire qui est le véritable fou des deux. Mais, à ce stade de la folie, Lear commence à prendre conscience et pitié des autres, ainsi que de la vraie valeur des choses :

> Mes esprits commencent à s'altérer…
> Viens, mon enfant. Comment es-tu, mon enfant ? As-tu froid ?
> J'ai froid moi-même. Où est ce chaume, mon ami !
> La nécessité a l'art étrange
> De rendre précieuses les plus viles choses. Voyons votre hutte.
> Pauvre diable de fou, j'ai une part de mon cœur
> Qui souffre aussi pour toi.[28]

Les appellations « enfant », « ami », indiquent que Lear se rapproche du père qu'il était avant la division de son royaume. Le verbe *turn* indique un changement mais dans le sens folie-raison, comme l'indique sa remarque, quelques vers plus loin : « Oh ! la folie est sur cette pente : évitons-là… »[29]. Il demande à être puni de ses fautes (« […] je veux une punition exemplaire »[30]) et est en route vers l'expiation. Il renoue avec Dieu, la prière, voie du salut, du repos, de la paix intérieure : « […] Je vais prier, et puis dormir. »[31]. Il prend conscience des maux d'autrui, de la souffrance des indigents et il réalise qu'il ne s'en est pas jusqu'alors préoccupé :

> Pauvres indigents tout nus, où que vous soyez,
> Vous que ne cesse de lapider cet impitoyable orage,
> Têtes inabritées, estomacs inassouvis, comment,

---

[26] « One minded like the weather, most unquietly. » (3.1.2).

[27] « […] here's grace and a cod-piece, that's a wise / man and a Fool. » (3.2.40-1).

[28] « My wits begin to turn. / Come on, my boy. How dost, my boy ? Art cold ? / I am cold myself. Where is this straw, my fellow ? / The art of our necessities is strange, / And can make vile things precious. Come, your hovel. / Poor Fool and knave, I have one part in my heart / That's sorry yet for thee. » (3.2.67-73).

[29] « O ! that way madness lies ; let me shun that » (3.4.21).

[30] « […] I will punish home » (3.4.16).

[31] « […] I'll pray, and then I'll sleep. » (3.4.27).

Sous vos guenilles trouées et percées à jour, vous défendez-
[vous
Contre des temps pareils ? Oh ! j'ai pris
Trop peu de souci de cela... Luxe, essaie du remède :
Expose-toi à souffrir ce que souffrent les misérables,
Pour savoir ensuite leur émietter ton superflu
Et leur montrer des cieux plus justes.[32]

Le mot « remède » (*physic*) indique qu'il est sur la voie de la guérison. Tout comme Gloucester qui suit un cheminement parallèle à celui de Lear. Au plus fort de sa souffrance, alors qu'on vient de lui arracher les yeux (3.7.), il devient clairvoyant. Comme Lear, il s'ouvre aux autres et, ayant besoin d'un guide, il choisit le pauvre Tom. Il lui donne une bourse et ses mots ne sont pas sans rappeler la prière de Lear :

Tiens ! prends cette bourse, toi que les fléaux du ciel
Ont ployé à tous les coups : ma misère
Va te rendre plus heureux. Cieux, agissez toujours ainsi !
A l'homme fastueux et gorgé de voluptés,
Qui foule aux pieds vos lois et ne veut pas voir
Parce qu'il ne sent pas, faites vite sentir votre puissance,
En sorte que le partage réforme l'excès,
Et que chacun ait le nécessaire. [33]

La folie est salvatrice. La souffrance qui la provoque déclenche une prise de conscience qui permet au fou de distinguer les vraies valeurs des fausses. Gloucester, aveugle, a une vision très claire du monde et il se sert de sa propre situation comme symbole de ce monde à l'envers : « C'est le malheur des temps que les fous guident les aveugles. »[34]

Cette prise de conscience des pères passe par la vision de la folie incarnée par le pauvre Tom, déguisé en fou. Il est une sorte de Noé, nu au milieu de la tempête et sa hutte devient l'arche dans laquelle se réfugient les fous. Comme pour mieux illustrer l'inversion qui régit la pièce, c'est ici le père, Gloucester, qui couvre le fils (« [...] apporte quelques vêtements pour couvrir ce déguenillé »[35]), alors que, dans l'épisode biblique, c'est l'inverse.

---

[32] « Poor naked wretches, whereso'er you are / That bide the pelting of this pitiless storm, / How shall your houseless heads and unfed sides, / Your loop'd and window'd raggedness, defend you / From seasons such as these ? O ! I have tak'en / Too little care of this. Take physic, Pomp ; / Expose thyself to feel what wretches feel, / That thou mayst shake the superflux to them, / And show the Heavens more just. » (3.4.32-6).

[33] « Here, take this purse, thou whom the heav'ns' plagues / have humbled to all strokes : that I am wretched / Makes me happier : Heavens, deal so still ! / let the superfluous and lust-dieted man, / That slaves your ordinance, that will not see / Because he does not feel, feel your power quickly ; / So distribution should undo excess, / And each man have enough. [...] » (4.1.63-70).

[34] « 'Tis the times' plague, when madmen lead the blind. » (4.1.46).

[35] « [...] bring some covering for this naked soul » (4.1.44).

La tempête est alors la représentation du Déluge qui lave l'homme de ses péchés. C'est l'eau purificatrice du baptême qui offre à Lear une nouvelle naissance, une re-naissance. La folie déguisée de Tom représente donc la frontière entre la folie et la raison, le Bien et le Mal.

Conclusion

Le Roi Lear offre une représentation de la folie dans tous ses états. Elle met en scène divers types de fous : le fou professionnel, le fou clinique, le fou déguisé. Elle représente différentes illustrations de la folie : la folie cruelle des enfants qui veulent prendre la place du père, la folie salvatrice qui permet de prendre conscience des vraies valeurs, la folie déguisée d'Edgar, la folie des éléments. Elle crée ainsi un système d'échos, de correspondances qui alimente la pièce. Elle est le lien entre les intrigues et les personnages. Elle instaure un système d'oppositions, une binarité qui alimente la perversion, l'inversion à tous les niveaux : inversion parent-enfant, raison-folie, alternance du tragique et du burlesque, du vers et de la prose, du langage poétique et prosaïque, du chrétien et du païen... La pièce devient la représentation allégorique de la folie et le théâtre est l'image d'un monde en proie au chaos. Shakespeare ne fait pas l'éloge de la folie mais offre, par son intermédiaire et celui de ses corollaires, à savoir la souffrance et la mort, une vision pessimiste de l'homme et du monde.

Jean-Luc BOUISSON
Université d'Avignon

LA FONCTION DRAMATIQUE DE LA MÉLANCOLIE ET DE LA FOLIE DANS LA *COMEDIA* LOPESQUE

« *Todos somos locos, los unos y los otros* »
(proverbe espagnol)

Si la mélancolie, principalement celle qui est de nature amoureuse, allant souvent de pair avec des scènes de fureur (et ayant donc partie liée avec la folie), est fréquemment mentionnée dans les *comedias* de mœurs, pour ne citer que ce genre de *comedias*, Lope de Vega sait très bien en tirer le plus grand profit dramatique, depuis la simple référence médicale comme symptôme d'état d'âme mélancolique, jusqu'à une représentation plus ou moins profonde de la maladie et de la folie, au point de situer deux *comedias* dans un asile d'aliénés, et d'être le premier dramaturge à le faire avec *Los locos de Valencia* et *El loco por fuerza*[1]. Au point aussi de jouer subtilement des rapports entre les apparences et la réalité, en mettant en scène de vrais fous et des pseudo-fous, et en imaginant des situations où la réalité devient si oppressante que le pseudo-fou se demande s'il n'est pas devenu véritablement fou ou s'il n'a pas d'autre issue que la folie, comme dans le cas de Feliciano qui a été enfermé par traîtrise dans l'asile d'aliénés de Saragosse, et qui se lamente de la sorte dans *El loco por fuerza* :

> Si jusqu'à cette heure j'ai été sensé,
> sachez que je ne le suis plus ;
> parce que si je suis perdu
> mon bon sens doit l'être également[2].

La mélancolie (la « *melancolía* » ou la « *tristeza* ») intervient souvent dans la *comedia* lopesque, et cela, à la fois pour des raisons qui tiennent à la mentalité propre à

---

[1] Pour des aspects disons « nosographiques » et historiques de la folie et de la mélancolie, voir notre précédente étude publiée dans cette même revue, « La folie dans la *comedia* lopesque », *Théâtres du Monde*, Cahier N°6, *Théâtre et société : la famille en question*, Université d'Avignon, 1996, p. 29-36. La *comedia* intitulée *El loco por fuerza*, malgré son grand intérêt pour notre thème, ne sera pas particulièrement prise en considération dans la mesure où son attribution à Lope de Vega n'est pas absolument sûre. Quant à l'autre, *Los locos de Valencia*, nous en citerons des extraits (traduits par nous-même) dans l'ancienne édition de la B.A.E. (Biblioteca de Autores Españoles), par Hartzenbusch, Tome I, Madrid, 1946, tout en signalant au lecteur hispaniste ou sachant lire l'espagnol qu'il existe une récente édition de cette pièce dans les *Clásicos Castalia*, par Hélène Tropé (et dotée d'une Introduction substantielle), Madrid, 2003.

[2] Toutes les citations seront traduites par nous. Dans le Tome I de l'édition précédemment citée, en espagnol : « Hasta aquí, si cuerdo he sido, / sabed que ya no lo soy; / porque si perdido estoy / también lo estará el sentido" (Acte II, p. 271ª).

Lope de Vega, mais aussi à celle d'une époque. En effet, les passages où il est question de la mélancolie et de ses symptômes sont fort nombreux dans les *comedias*. C'est ainsi que dans *El arenal de Sevilla*, la « *tristeza* » de don Lope contribue à l'intrigue amoureuse dans la mesure où tout a commencé avec l'arrivée de la Cour de Philippe III à Valladolid, et la venue d'un jeune gentilhomme, Alberto, à la maison de Lucinda. Or, celle-ci est aimée de don Lope et courtisée depuis six ans, et il s'ensuit chez son amant un état mélancolique et jaloux assez violent pour l'amener à défier Alberto, puis à le blesser en duel (alors qu'il croit l'avoir tué, et fuit la justice) :

LUCINDA.- Dès qu'il a vu Alberto,
qui est le nom de son rival,
don Lope a été pris d'une tristesse
qui a mis sa vie en péril ;
et au bout de quelques jours,
la jalousie a été si forte,
que dans Campo de Medina
les deux sont allés se battre en duel[3].

La « *tristeza* » de don Lope est ici évoquée comme une véritable maladie mettant ses jours en dangers, le tout sur fond de jalousie non moins pathologique et déclenchant un comportement violent.

Dans *El caballero del milagro*, c'est de la mélancolie d'une femme, Beatriz, dont il s'agit. Celle-ci, en principe liée à Filiberto, se laisse séduire par Luzmán, et le suit. Mais une fois recluse dans sa maison, la lassitude la gagne :

Bien que la passion ne soit pas de reste,
si la liberté vient à manquer,
le souci amoureux se lasse,
et le cœur s'en afflige.
J'éprouve de l'amour pour Luzmán,
mais ce sentiment est récent,
en me voyant aussi recluse
cela me rend mélancolique[4].

La mélancolie de la française Beatriz naît ici de la privation de liberté, du désir de voir le monde, ce qui lui est interdit. La mélancolie va donc infléchir l'action à sa manière, la faire rebondir, dans la mesure où elle l'invite à sortir dans la rue, et, ce faisant, provoque la rencontre d'Octavia, une autre amante de Luzmán qui va se venger d'elle en la

[3] En espagnol : « Cayóle, de ver Alberto / que es el nombre del contrario, / a don Lope una tristeza, / que su vida puso al cabo ; / y al cabo de algunos días, / pudieron los celos tanto, / que en el Campo de Medina / salieron los dos al campo», Acte II, p. 1398[a] (édition Aguilar, t. I, Madrid, 1969).

[4] « Aunque sobre la afición, / si falta la libertad, / se cansa la voluntad, / y se aflige el corazón. / Afición tengo a Luzmán / mas como es recién nacida, / de verme tan recogida / melancolías me dan", Acte II, p. 161[a] (éd. de la Real Academia Española, t. IV, Madrid).

dénudant... Cet épisode désagréable lui permet de se rendre compte alors de la fausseté de Luzmán qui finira par être puni de toutes parts à la fin de la pièce afin que le proverbe « *Quien mal anda mal acaba* » soit justifié[5]. Mais c'est un simple élément parmi d'autres, sans commune mesure avec le rôle de la folie dans *Los locos de Valencia* que nous analyserons bientôt.

Dans *El mármol de Felisardo*, la mélancolie intervient également, ainsi que la crise de folie furieuse, mais à un autre niveau que dans la *comedia* précédemment citée. En effet, il s'agit ici non d'un épisode accessoire, mais d'un stratagème imaginé par le valet Tristán afin que son maître, le prince Felisardo, puisse obtenir définitivement et officiellement la main d'Elisa, que le père de cette dernière, le gouverneur de forteresse (*alcaide*) Doristeo, avait promise à Jacinto. Résumons brièvement les données du problème dramatique. Felisardo, qui ignorait sa véritable identité princière, avait dû employer la force et enlever la belle Elisa pour arriver à ses fins ; puis, déterminé à avaliser la situation, devant Dieu et devant les hommes, au moment où un prêtre allait venir les marier, au début de l'acte II, se produit un coup de théâtre avec l'arrivée de l'Amiral : Felisardo est le prince héritier du Roi de Gelanda, et il doit partir pour la Cour immédiatement... C'est donc une nouvelle situation et un certain « suspense » qui s'établissent ainsi, laissant le mariage des deux jeunes gens non officialisé. Pire encore : le roi de Gelanda veut marier Felisardo avec Drusila, la fille de l'Amiral, et, grâce à la dénonciation du promis berné, Jacinto, il a fait emprisonner Elisa, déguisée en homme. L'imaginatif valet et *gracioso* Tristán va donc proposer à son maître le remède suivant pour déjouer la volonté du Roi : s'éprendre éperdument d'une nymphe en marbre...

> Eh bien ! tu n'as qu'à l'aimer :
> sers-la, adore-la, estime-la,
> dis-lui qu'elle est la chose la plus belle
> qui anime ta pensée ;
> jusqu'à te feindre à tel point
> atteint de mélancolie mortelle,
> que tu en viennes à un état désespéré,
> et confie à ma grande ingéniosité
> le remède de ton mal[6].

Nous voyons bien qu'ici la mélancolie – associée ensuite à la crise de folie furieuse – est la solution miracle, pour ainsi dire, dans la mesure où tout autre stratagème a échoué : le vœu de chasteté fait par Felisardo autrefois a été annulé par le Pape. Il n'y a donc plus qu'à simuler cette étrange mélancolie, voire manie amoureuse et fétichiste,

---

[5] Un équivalent radical serait le proverbe français : « Telle vie, telle mort ».

[6] « Pues da en querella : a ésta sirve, adora, estima, / di que es la cosa más bella / que tu pensamiento anima; / hasta que te finges tal / de mortal melancolía, / que vengas a estar mortal, / y deja a la industria mía / el remedio de tu mal», Acte II, p. 383b (dans *Obras dramáticas de Lope de Vega*, édition dirigée par Menéndez Pelayo de la Academia Española, rééditée dans la *Biblioteca de Autores Españoles*, CCXLVI, XXX).

plausible, avec de la bonne volonté, car, évidemment, le mal en question se déclare un peu trop brusquement à la fin de l'acte II pour les besoins de la cause... Cette « pichenette » médicale de Tristán laisse en tout cas le problème tout entier à résoudre, crée une situation nouvelle où il n'est plus question de Drusila, la femme à épouser selon la volonté royale. La mélancolie est donc dans cette pièce plutôt providentielle, et Lope de Vega, afin de satisfaire aux goûts du public, va faire intervenir le chant et les musiciens une fois admise la gravité de la « maladie » du prince...

Mais revenons aux raisons profondes de l'utilisation dramatique de la mélancolie et de la folie dans l'œuvre théâtrale lopesque. En ce qui concerne le dramaturge lui-même, sa personnalité, nous savons avec Gonzalo de Amezúa qu'en réalité la tristesse dominait son caractère tandis que son œuvre théâtrale déborde de dynamisme et de joie de vivre. Amezúa parle même d'une « franche misanthropie »[7] et à la fin de sa vie d'une véritable hyponcondrie. Lope de Vega, à le lire, aurait eu une double personnalité, affichant la joie de vivre à l'extérieur, alors qu'au fond de lui-même il aurait été « naturellement triste » comme ce Tomé de Burguillos, son alter ego, auteur des *Rimas humanas y divinas*[8]. Mais dans sa propre correspondance, une lettre qui daterait du début avril 1612 a retenu toute notre attention à ce sujet, et, en particulier ce passage des plus éclairants :

> Ce sont là des états de tristesse, qui d'autres fois m'ont amené aux limites de la vie et de la patience, mais non point avec la force d'aujourd'hui. Je crois que si je me demandais à moi-même de quel mal je souffre, je ne saurais répondre, même si j'y réfléchissais longtemps.[9]

Le médecin et critique espagnol Albarracín Teulón, qui a lu l'*Epistolario* lui aussi, avait bien relevé ce trait de caractère de Lope, et avait été également frappé par la fréquence des *comedias* où il est question à des degrés divers de la mélancolie ; il conclut par conséquent à une tendance certaine chez Lope à l'état « animique-dépressif »[10].

Un deuxième niveau d'explication justifiant la présence et la fréquence des situations où il s'agit de la mélancolie et de ses traitements divers tient à l'importance même de cet état d'âme ou de cette maladie dans la mentalité espagnole collective du Siècle d'Or. Ce trait de tempérament – ou cette maladie – est tellement considérable qu'un Italien, Giovanni Botero, ne manquera pas de le relever à propos du caractère espagnol, et cela, en

---

[7] Voir A. Gonzalo de Amezúa, *Lope de Vega en sus cartas. Introducción al Epistolario*, t. II, Madrid, 1940, p. 266.

[8] Il y a notamment un sonnet sur ce genre de « tristesse » où l'on peut lire : « Tristezas, si el hacerme compañía... » (voir par exemple l'édition anthologique de José Manuel Blecua, *Lírica*, Clásicos Castalia, Madrid, 1981, p. 132).

[9] En espagnol : « Tristezas son estas mías, que otras vezes me ha traído al cabo de la vida y de la paciencia, pero no con la fuerz que aora. Creo que si me preguntase a mí mismo qué mal tengo, no sabría responderme, por mucho tiempo que lo pensase »

[10] En fait, c'est l'état que E. Kraepelin a appelé en 1899 « maniaco-dépressif ».

1600[11]. Il est intéressant aussi de se faire une idée de l'Espagne à travers la vision d'un Français du XVIe siècle, et, dans un article très dense de la revue *Le Débat*[12], Marc Fumaroli insiste sur la lecture faite en France de l'*Examen des Esprits* du médecin valencien Huarte de San Juan. C'est en termes de pathologie humorale que celui-ci définit le « caractère national » espagnol, et le tempérament mélancolique ne doit pas peu au climat. Huarte transmettra aux voisins de l'autre côté des Pyrénées une image de l'Espagnol « bizarre » (au sens de capricieux, capricant même), ce qui, en retour, permettra aux Français de se définir plutôt comme équilibrés... Pour preuve, le langage humoral de Louys Pacal de la Court dans son *Tableau des Gaules* : « Si le Midy fait mélancholique, colère et prudent, et le Septentrion fait flegmatique, sanguin et simple, il s'ensuit que le tempéré milieu fait flegmatique, sanguin, mélancolique et colère, et par conséquent, prudent et simple »[13]. Mais surtout, le grand nombre de traités médicaux sur la mélancolie publiés en Espagne nous édifie à cet égard. Avec Amezúa, nous citerons l'ouvrage du médecin Andrés Velázquez, *Libro de la melancolía...*[14], qui prend vraiment en compte la mélancolie comme maladie psychologique, et non plus comme simple état d'âme, et le *Tratado de la esencia de la melancolía, de su asiento, causas, señales y duración*, de Pedro Mancebo Agnado[15]. Et n'oublions pas non plus que don Quichotte est lui aussi un grand mélancolique. En fait, dès la Renaissance, les humanistes redécouvrent la mélancolie et la revalorisent à partir de la question posée par Aristote : « Pourquoi les hommes qui se sont distingués dans la philosophie, dans la vie publique, dans la poésie et dans les arts, sont-ils des mélancoliques et certains au point de souffrir des maladies provoquées par la bile noire ? »[16].

Certes, Lope de Vega a été précédé par de nombreux dramaturges dans la représentation scénique de la folie, et dans son article clair et bien documenté « Folie et exclusion chez Lope de Vega »[17], Françoise Vigier cite *La comedia de los amores y locuras del Conde Loco*, de Morales, comme « exemple éclatant ». Comme elle le remarque elle-même aussitôt, si maintes *comedias* et intermèdes du Siècle d'Or mettent en scène la folie et la simplicité d'esprit à travers le type du *bobo* (l'idiot), il faut bien reconnaître l'importance exceptionnelle et la modalité propre de la folie dans le théâtre de Lope de Vega : « Lope de Vega est, semble-t-il, le seul dramaturge à avoir centré un si grand

---

[11] Nous l'avons lu dans l'*Epistolario* de G. de Amezúa, *op. cit.*, p. 269.

[12] L'article fort bien documenté et passionnant à lire est intitulé « Nous serons guéris, si nous le voulons, Classicisme français et maladie de l'âme », *Le Débat*, n°29, mars 1984, p. 92-114. Lire plus particulièrement les p. 98-101.

[13] Le titre complet de l'ouvrage de Louys Pascal de la Court est : *Tableau des Gaules en forme de Colloque entre des hommes des principales nations de l'Europe, un Français, un Espagnol, un Allemand, et un Italien* (réédité en 1622).

[14] Le titre plus complet en est : *Libro de la melancolía, en el qual se trata de la naturaleza desta enfermedad, así llamada melancholía, y de sus causas y simptomas...*, Sevilla, 1585.

[15] Amezúa en cite deux éditions : Jérez, 1626 ; Séville, 1636.

[16] *Problèmes*, XXX.

[17] *In Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVIème-XVIIème siècles)*, Etudes réunies et présentées par Augustin Redondo, Travaux du CRES, Publications de la Sorbonne, Paris, 1983, p. 239-255.

nombre d'œuvres sur ce thème. La folie, et en particulier, la « fureur jalouse » est devenue, comme l'a souligné Maxime Chevalier, l'un des thèmes privilégiés de ses *comedias* »[18]. Cela est si net que Françoise Vigier a pu se livrer à un classement des *comedias* en « cinq catégories principales »[19], et en mentionne treize, tout en reconnaissant que son classement est susceptible d'être complété. Et, en effet, nous voyons un sixième groupe de *comedias* à prendre en considération, qui serait celui où la folie est utilisée comme moyen d'exclusion pour écarter un rival en amour, comme dans le cas de *El caballero del milagro* où le pauvre Filiberto est victime du rusé Luzmán, mais aussi celui où la folie affleure et se manifeste soit en crise de fureur chez le jeune premier (*galán*) en proie au désespoir amoureux[20], soit en excentricités (*desvaríos*) masculines ou féminines, comme pour Lucinda et Leonarda dans *El dómine Lucas*. Notons que dans ce groupe de *comedias* la folie peut être utilisée sciemment par un personnage comme stratagème pour arriver à ses fins (amoureuses, bien entendu), comme Lucrecia qui cherche à repousser le mariage imposé avec Rosardo, ou Felisardo épris d'une statue et entrant en crise pour ne pas épouser Drusila dans *El mármol de Felisardo*.

Dans la passionnante et originale *comedia* qu'est *Los locos de Valencia*, la folie apparaît très vite, dès la première scène de l'acte I, comme stratagème imaginé par Valerio afin de mettre à l'abri son ami Floriano qui croit avoir tué en duel le prince Reinero. Nous avons affaire alors à un cas d'exclusion, mais volontaire, qui n'est pas sans rapport avec l'instinct de conservation, puisque, à tout prendre, mieux vaut encore se laisser enfermer comme fou (bien que, par ailleurs, cela soit fort dégradant pour un gentilhomme) que d'être exclu radicalement de la vie, d'une manière ou d'une autre, car Floriano ne pourrait échapper bien longtemps à la colère et au désir de vengeance d'un Roi. C'est pourquoi Valerio demande à son ami : « Saurez-vous faire le fou et vous déguiser ?[21] » Lope de Vega va donc situer sa *comedia* bien vite à l'intérieur de l'enceinte de l'hôpital des fous de Valence fort réputé à l'époque pour le traitement des « frénétiques ». La contribution de la folie à l'intrigue dans cette *comedia* est essentielle. Car, non seulement sa simulation permet à Floriano de se croire à l'abri, mais encore, grâce à une intrigue parallèle (celle de la belle Eríffla qui se fait dérober ses bijoux et abandonner dans une tenue assez légère par le traître Leonato[22]), le spectateur ou lecteur de la *comedia* assistera à une série de

---

[18] Françoise Vigier, *art. cit.*, p. 240.

[19] *Idem, ibidem*, p. 240-241. Les cinq catégories distinguées sont les suivantes : 1) les *comedias* qui se situent dans la tradition ariostéenne comme *Angélica en el Catay ;* 2) celles qui situent la fureur jalouse ariostéenne dans le monde pastoral, comme *Belardo el furioso* ; 3) les *comedias* qui valorisent la folie de Dieu (*Los locos por el cielo*) ; 4) celles où la folie est associée au problème du pouvoir royal, comme *El príncipe loco* ; enfin, deux *comedias* exceptionnelles, dont l'intrigue se déroule en majeure partie dans un asile d'aliénés : *Los locos de Valencia*, et *El loco por fuerza*.

[20] Comme la crise de folie furieuse (*furor*) de don Juan dans *La mal casada*.

[21] *Op. cit.* , Acte I, p. 115a.

[22] Sa tenue peu orthodoxe pour une dame (« en un juboncillo y un manteo »), son aspect échevelé (« destocada »), et les cris qu'elle pousse ne peuvent que la faire passer, évidemment, pour une folle aux yeux de Pisano – le « Maître des fous » - qui s'y connaît pourtant. C'est aussi un cas d'ironie dramatique, la réalité et les apparences entretenant des rapports variables et réversibles.

rebondissements mettant en rapport la folie et la raison, la pseudo-folie et la considération fort sage selon laquelle l'autre est fou, et qu'il faut donc parler son langage[23]... Et, il y a, certes, un langage de la folie, ou plutôt plusieurs langages, la folie chevaleresque en étant un, mais les inepties (*disparates*) étant le type de langage fou le plus couramment utilisé, à des fins comiques (et/ou satiriques) le plus souvent.

C'est ainsi que, par jalousie – car la folie dans la *comedia* lopesque est le plus fréquemment associée à l'état amoureux – Laida va feindre la folie également pour rivaliser avec Erífila auprès de Beltrán (alias Floriano), et dire des « disparates » dans *Los locos de Valencia* :

> FEDRA. – Hola, Laida, es-tu là ?
> LAIDA. – Laida? Vous voulez dire la reine?
> .....
> LAIDA.- Que s'en réjouisse le royaume, j'y compte bien.
> FEDRA.- Quel royaume ?
> LAIDA.- Celui que je gouverne
> comme souveraine absolue.
> FEDRA.- Es-tu folle[24] ?

Lope de Vega, fort habilement, provoquera même au cours de la scène en question une sorte de réaction en chaîne, dans la mesure où Fedra, la maîtresse de Laida, voit très vite le parti à tirer d'une simulation de la folie, suivant l'exemple de sa servante. Dans le cas de Fedra, il s'agit bien d'un acte délibéré, d'un choix de la raison, et cette entrée en folie va surprendre l'autre pseudo-folle, car le langage de Fedra ne peut que recourir immanquablement aux *dispararates*. Remarquons à cette occasion que Fedra se livre à une sorte d'inversion carnavalesque, prenant la place de Laida dans la hiérarchie puisqu'elle en fait sa « señora » par dérision. Ce renversement de l'ordre social et ce nouveau langage, déraisonnable, ne manquent pas à leur tour de confondre Laida. Laida se demande d'ailleurs si Fedra ne se livre pas à ses dépens à une mystification moqueuse, une bourle (*burla*). Nous touchons là à un trait de la mentalité baroque où tout n'est que faux semblant, où les apparences sont trompeuses, et où l'illusion devient réalité et la réalité illusion, dans un rapport sans cesse indéfini et angoissant à la limite.

Du point de vue dramatique, n'oublions pas non plus de mentionner deux autres faits dus à la folie dans cette dense *comedia* de fous et de pseudo-fous qu'est *Los locos de Valencia*, et qui sont respectivement la Fête des Saints Innocents (ou *porrate*) à Valence, et le faux mariage de Fedra avec le « fou » Beltrán.

---

[23] C'est ainsi qu'à la scène 11 de l'acte I, Erífila croyant fou Floriano feint la déraison chevaleresque : « Ea, denme un palafrén ; / que me aguarda Mandricardo » (p. 120c), et Floriano lui emboîte le pas. Il s'agit bien de folie chevaleresque, motif traditionnel dont *Don Quichotte* sera le dernier avatar génial, mais dans notre *comedia* les personnages en jouent en toute lucidité.

[24] « Fedra. - Hola, Laida, ¿estás acá? – Laida. - ¿Laida? La reina dirá. – (...) Laida. – Que se alegre el reino fio. – Fedra. - ¿Qué reino? – Laida. – El que yo gobierno / como absoluta señora. – Fedra. - ¿Estás loca?», *op. cit.*, Acte II, p. 127ª.

La Fête des Saints Innocents[25], « jour de liberté » (*día de libertad*) pour les fous, est à la fois un document sociologique que nous offre Lope de Vega sur les mœurs asilaires du temps, et un scénario qui interfère dans l'action dramatique, puisque Floriano redoute fort d'être reconnu à cette occasion[26], ce qui annulerait tous ses efforts antérieurs et le bien-fondé de son stratagème. Cette fête va permettre également à Lope de Vega de faire intervenir de vrais fous, pour ainsi dire, comme Tomás, Martín, Belardo, Mordacho, Calandrio[27]. Il y a, du point de vue dramatique, enfin, adéquation entre le lieu, l'asile des fous, la fête traditionnelle et l'action, puisque, ici, de « vrais » fous (qui tiennent cependant des propos étrangement raisonnables, par ailleurs) sont mis en scène. Mais, surtout, cette intrusion de la fête, cette ouverture sur l'extérieur permettront une autre intrusion dans l'intrigue et le dénouement heureux de celle-ci : l'apparition du *caballero* d'abord anonyme, et qui se révélera être le prince Reinero en personne, l'adversaire que Floriano croyait avoir tué en duel...

L'autre élément, c'est le « mariage » de Fedra avec le « fou » Beltrán, mariage qui est une bourle, certes, mais aussi une thérapeutique originale pour guérir l'obsession de la nièce du recteur (*administrador*) de l'hôpital.

Il y aurait encore bien des situations à analyser, et bien des cas de folie (amoureuse) et mélancolie à examiner dans la *comedia* lopesque. Notamment, le théâtre dans le théâtre fort original – avec « effet de réel », comme dirait Barthes – dans l'étonnante pièce qu'est *Los locos de Valencia*. Et il est vrai que Valence avec son hôpital de fous en fonction dès 1409, ses thérapies d'avant-garde, avait déjà une grande réputation (au-delà de l'Espagne) en la matière, qui ne pouvait que faire apprécier davantage l'idée originale de situer l'action de sa *comedia* dans un tel cadre institutionnel... et Lope de Vega, en dramaturge virtuose qu'il est, ne se prive pas de faire représenter à l'intérieur même de sa pièce des petits spectacles théâtraux par les « fous » de l'hôpital de Valence, en tirant toutes sortes d'effets, dont une espèce de festoiement burlesque... Enfin, il n'est pas moins vrai non plus que Lope de Vega avait un réel intérêt personnel, semble-t-il, pour la médecine et la pathologie, la connaissance de la folie et de la mélancolie, et s'est rendu compte de tout le parti dramatique qu'il pouvait en tirer sur les planches. Sans parler de la curiosité du public en cette matière, et des temps qui se prêtaient à des travaux, des traités et des études de la folie et de la mélancolie, comme de l'autre côté de la Manche, le fameux et docte ouvrage de l'humaniste anglais Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621).

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

[25] Il s'agit de la fête de « l'Obispillo » qui avait lieu traditionnellement à Valence dans la cour de l'hôpital « de los Desamparados », chaque 28 décembre.

[26] Voir l'Acte III, 1, p. 129b.

[27] Pour le fou Calandrio – dont le nom renvoie à l'oiseau appelé calandre – Lope suit le modèle obligé du *Roland furieux* de l'Arioste, en l'adaptant à sa veine dramatique et burlesque, bien entendu.

LA FOLIE DU MONDE DANS *NAPOLÉON OU LES CENT-JOURS* DE GRABBE

Christian Dietrich Grabbe, dramaturge tourmenté et méconnu, qui connut une mort précoce à l'âge de trente-six ans, est considéré comme un précurseur du théâtre moderne de l'absurde. Effectivement, sa pièce *Napoléon ou les Cent-Jours*, publiée en 1831, est, par bien des aspects, révolutionnaire à son époque. Il y rompt avec la tradition classique. Il renonce à concevoir une intrigue, avec un nombre limité de personnages, mais ambitionne de faire revivre toute une période historique avec le fourmillement des événements et la multiplicité des revirements politiques qui l'ont marquée. Il campe donc une galerie de personnages célèbres, bien sûr Napoléon et les siens, mais aussi les Bourbons et leurs partisans, et puis les grands chefs militaires tels que Blücher et Wellington. Mais il ne se contente pas de s'intéresser aux grandes figures historiques. Il évoque les masses, le peuple, les armées. Il montre sur scène des groupes humains, des troupes en mouvement.

Il s'efforce également de rendre justice aux anonymes, aux petites gens. Il crée une série de personnages qui n'ont qu'un rôle épisodique, souvent durant une seule scène. Il imagine ainsi un ensemble bigarré, kaléidoscopique, par lequel il veut rendre palpable la richesse et la variété de la vie, de l'histoire en perpétuel devenir. Cependant, à l'arrière-plan d'une telle représentation se profile la conscience aiguë de la fuite du temps, de la fragilité humaine et de l'instabilité universelle. Dans sa pièce, la mort est omniprésente et entraîne un effet de distanciation, en laissant pressentir l'absurdité et l'inutilité de l'activité humaine. Elle est évoquée moins sur le mode tragique que sur le mode grotesque. Sur une telle toile de fond, c'est la question de la folie humaine qui se pose. Grabbe crée un monde en délire. Il souligne d'abord la folie des événements, puis celle des hommes pour finalement proposer une réponse possible à un tel constat, l'attitude moqueuse et désinvolte du joueur, une sorte d'indifférence cynique et désespérée, de scepticisme radical.

I. Folie des événements

Grabbe envisage le monde dans une perspective de *theatrum mundi*, non qu'il croie comme les poètes baroques en un au-delà salvateur qui, par comparaison, fait ressortir toute l'insuffisance de l'ici-bas. A ses yeux, seule compte la terre. Pourtant il semble obsédé par le sentiment d'inanité et choisit délibérément l'angle de la dérision. Il donne des événements historiques une vision morcelée, éclatée, en renonçant aux transitions et à la chronologie. Il a en effet une conception cyclique de l'Histoire, ce qui n'est pas loin des idées nietzschéennes. A ses yeux, tout est éternel recommencement. L'Histoire est comparable à un manège qui tourne et ramène toujours les mêmes situations. Il fait dire au révolutionnaire Jouve : « La fin [...] Madame est toujours suivie d'un recommencement. »[1] Il établit un parallélisme entre les événements et les saisons.

1 Christian Dietrich Grabbe, *Napoléon ou les Cent-Jours*. Texte original. Version française avec une présentation de Grabbe, par Joël Lefebvre et Peter Bürger, Aubier-Montaigne, 1969, IV, 1, p. 189 : « Auf das Ende, Madame, folgt stets wieder ein Anfang. »

Ainsi Napoléon va revenir avec le printemps. Ce n'est pas un hasard si on lui donne pour surnom « le père la Violette ». Il doit arriver avec le printemps, mais il repartira avec lui. Grabbe introduit également un refrain chanté par un petit Savoyard qui présente une marmotte : « La marmotte, la marmotte / Avec ci, avec la, / La marmotte est là./ Dans les Alpes elle vit. / En hiver elle sommeille, / En été elle se réveille / Et danse à Paris, / La marmotte, la marmotte / Avec si, avec la, / La marmotte est là. »[2] Ce refrain simpliste et comique, qui joue sur les répétitions, les correspondances, les allitérations et le non-sens, évoque le cycle de la nature, fait d'alternance et de retour. Il annonce la venue de Napoléon, qui, telle la marmotte, va se réveiller aux beaux jours. En même temps, il démythifie, par cette association cocasse avec un animal dormeur et pacifique, l'image guerrière et dominatrice du grand conquérant. Il le fait rentrer dans le cycle commun des lois naturelles. Or cette ritournelle revient à intervalles réguliers dans l'oeuvre et aux moments les plus incongrus pour rappeler la permanence du changement. Tout change et tout revient au même. Ce refrain, qui intervient dans les moments de tension, lorsque sont mentionnés des sujets sérieux, a pour effet d'ironiser les malheurs et les bonheurs, de tout mettre sur le même plan et de tourner en dérision les préoccupations humaines.

Grabbe évoque ainsi la fête du champ de Mai, au cours de laquelle Napoléon prête serment de fidélité à l'acte additionnel, et il se livre à une déconstruction parodique de cette cérémonie. Il y dénonce l'activité politique comme une farce, et fait dire à Jouve, le révolutionnaire provisoirement assagi : « Comédie, tout çà ! »[3] Jouve se moque des grands de ce monde, présentés comme des figurines chamarrées, ravale Napoléon au rang d'émule de l'acteur Talma : « Quand il sort et qu'il est dans l'incertitude, il met au point très sérieusement avec l'acteur Talma son jeu de physionomie et le drapé de son manteau. »[4] Ainsi cette cérémonie est-elle dépeinte comme une mystification. Grabbe dénonce la stérilité et la répétitivité des décisions politiques : « Ce qu'on a pu en prêter, de faux serments : la première constitution, la deuxième, la troisième, les décrets de Napoléon, la charte des Bourbons. »[5] Jouve énumère ainsi la ronde des constitutions, qui, à peine promulguées, se trouvent remplacées et deviennent caduques.

C'est pourquoi la ritournelle du petit Savoyard vient s'insérer au beau milieu des solennités, lorsque tout le monde est en train de prêter serment, provoquant ainsi un décalage insolite et burlesque : « Cesse ta rengaine, gamin. Ici, on est en train de prêter serment à l'Acte additionnel de la Charte de la Nation française ! »[6] Cette rengaine enfantine remet en cause le sérieux et le bien-fondé de l'acte additionnel. Elle perturbe la gravité de l'instant, puisqu'elle place sur le même plan sphère humaine et règne animal. Elle

2 Ibid., I, 1, p. 42 : « La marmotte, la marmotte, / Avec ci, avec là, / La marmotte ist da. / Von den Alpen, Schläft im Winter, / Wacht im Sommer, / Und tanzt in Paris./ La marmotte, la marmotte./ Avec ci, avec là, / La marmotte ist da. »

3 Ibid., IV, 1, p. 188 : « 's ist ja doch alles Komödie. »

4 Id. : « Geht er aus, so überlegt er, wenn er in Zweifel ist, ernst mit dem Komödianten Talma Mienenspiel und Faltenwurf. »

5 Ibid., IV, 1, p. 190 : « Was haben wir nicht alles beschworen und gebrochen, die erste, die zweite, die dritte Konstitution, die Satzungen Napoleons, die Charte der Bourbons. »

6 Ibid., IV, 1, p. 188 : « Junge, lass das Singen – man beschwört hier die Zusatzakte der Charte der französischen Nation. »

crée une fausse note moqueuse, destinée à saper le bel édifice des constructions politiques, à en dénoncer la vanité et la fragilité. Elle est la petite musique de fond qui se profile à l'arrière-plan de toutes les activités humaines, pour rappeler que celles-ci n'ont pas forcément grande utilité, et qu'elles sont soumises à la fuite du temps. Elle met en évidence « la constante répétition des choses historiques »[7].

Le petit Savoyard témoigne pourtant de sa bonne volonté. Il prête serment : « Moi aussi, j'ai mon brevet de bon Français ! » *(Il lève trois doigts.)*[8] Seulement cette bonne volonté apparente recèle une indifférence foncière. Le jeune garçon se plie au rituel, sans y adhérer. Intérieurement, il ne s'engage pas, comme le révèle la façon désinvolte dont il lève trois doigts et non la main entière. Il s'amuse. Il participe à la grande fête sans en mesurer la signification. Et en ce sens, son attitude reflète celle de la majorité des assistants.

Sur ce théâtre du monde, rien n'a d'importance. Napoléon succède aux Bourbons, mais au fond, il fait la même chose. C'est « toujours la même bouillie dans de nouveaux plats »[9], déclare Jouve. L'expression triviale reflète son mépris. Grabbe se moque des hommes politiques. Il fait dire à l'une de ses héroïnes, Elise : « Il en va des gouvernants comme des fleurs – chaque année, il y en a de nouveaux. »[10] En établissant cette comparaison insolite et comique, Elise manifeste un irrespect foncier face aux politiciens. Elle n'écoute pas son fiancé Pierre, lorsqu'il défend ses convictions : « Je ne fais pas attention quand il parle politique, pas plus que le meunier qui dort ne prête attention au bruissement de la roue. »[11] On rencontre ici le symbolisme de la roue, du mouvement mécanique et incessant de l'eau qui coule. Cette roue matérialise non seulement la fuite du temps mais aussi l'activité répétitive et stérile des hommes. L'essentiel, aux yeux d'Elise, est ailleurs, dans la beauté de la nature et dans l'amour.

On retrouve cette même thématique de l'éternel recommencement dans le discours prêté à une vieille marchande de colifichets, qui évoque, en un raccourci, les événements marquants du passé récent :

> J'étais assise là, le 12 juillet 1789, vers trois heures et demie de l'après-midi. Il faisait un beau soleil. Et moi aussi, j'étais jeune et gaie, et j'étais en train de vendre de la dentelle à une joyeuse petite fiancée du quartier Saint-Marceau. [...] Tout à coup arrive un homme aux longs cheveux en bataille. [...] C'était Camille Desmoulins. Ses larmes coulaient, il tira deux pistolets de sa poche en criant : 'Necker est renvoyé. On nous prépare une nouvelle Saint-Barthélemy. Aux armes ! Mettez des cocardes pour vous reconnaître.' Et, depuis, il est tombé sous le couperet de la guillotine, comme Danton le lutteur, comme le grand Héraut de Séchelles, et comme le terrible Robespierre.

---

7 Gérard Schneilin, *Le théâtre de Christian Dietrich Grabbe, op. cit.*, vol. II, p. 529.

8 *Napoléon ou les Cent-Jours*, *op. cit.*, IV, 1, p. 188 : « Ich bin auch ein patentierter Franzose. »

9 Id. : « Der alte Brei in neuen Schüsseln. »

10 Ibid., II, 1, p. 104 : « Es geht wohl mit den Herrschern wie mit den Blumen – jedes Jahr neue. »

11 Id. : « Auf sein politisches Geschwatz acht' ich so wenig wie der schlafende Müller auf das rauschende Rad. »

> Depuis, il y a eu l'Empereur, ce soleil qui a jeté un tel éclat sur la terre qu'il fallait se protéger les yeux. Et lui aussi est passé comme un feu follet. Depuis, trois de mes fils sont restés sur les champs de bataille. La Révolution m'a coûté beaucoup de sang et beaucoup de larmes. Mais elle m'est devenue d'autant plus chère.[12]

Cette marchande a été meurtrie par les guerres napoléoniennes. Elle est revenue de tout et tient un discours désabusé. Grabbe crée une situation de contraste entre son état à la veille de la révolution : elle était jeune, gaie et vendait de la dentelle à une « joyeuse fiancée », et sa situation présente : elle est vieille, seule, a perdu ses trois fils à la guerre. A nouveau se trouvent illustrées ces alternances de hauts et de bas, ces « vagues » de l'existence. La roue a tourné. A la veille de la révolution, la marchande était en haut, maintenant elle est en bas. Ainsi le bonheur, l'optimisme, la confiance dans le lendemain se trouvent dénoncés comme des leurres. Rien ne dure. Ce qui s'est produit dans la vie de cette marchande anonyme caractérise également celle des grands hommes. Et elle énumère, en une litanie, les figures marquantes de l'histoire récente : Necker, Desmoulin, Danton, Hérant de Séchelles, Robespierre. Certains sont tombés sous le couperet de la guillotine[13], plus aucun ne joue de rôle politique. L'empereur va en jouer un, mais pour une période très limitée. Sa chute se trouve annoncée en filigrane. D'ailleurs, la marchande le compare à un feu follet, pendant négatif du soleil. Ainsi c'est l'inconsistance de chaque destin individuel qui se trouve dénoncée.

La technique du raccourci, de la juxtaposition du passé et du présent qui entraîne un télescopage des événements et des individus fait apparaître l'Histoire comme un

---

12 Ibid., I, 1, p. 56 : « Hier sass ich am 12. Juli des Jahres 1789, nachmittags gegen halb vier Uhr, an einem sonnigen Tage, und selbst noch jung und heiter verkaufte ich einem fröhlichen Bräutchen aus St. Marceau einige Spitzen. [...] Da kam ein Mann mit wild flutenden Locken [...] - es war Camille Desmoulin -, die Tränen rannen ihm aus den Augen, zwei Pistolen riss er aus der Tasche und rief : Necker hat den Abschied, eine Bartholomäusnacht ist wieder da, nehmt Waffen und wählt Kokarden, dass wir einander erkennen. Und seitdem ist er, sind der gewaltige Danton, der erhabene Herault de Sechelles, der schreckliche Robespierre unter dem Messer der Guillotine gefallen, seitdem hat der Kaiser über der Erde geleuchtet, dass man vor dem Glanze die Hand vor die Augen hielt, und ist doch dahingeschwunden wie ein Irrwisch, drei meiner Söhne sind seitdem in den Schlachten geblieben – viel, viel Blut und unzählige Seufzer hat mir die Revolution gekostet, aber sie ist mir um so teurer geworden. »

13 Jürgen Fohrmann, „Die Ellipse des Helden (mit Bezug auf Christian Dietrich Grabbes *Napoleon oder die Hundert Tage*), in Detlev Kopp/Michael Vogt (Hgg.) *Grabbes Welttheater. Christian Dietrich Grabbe zum 200. Geburtstag*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 200, p. 120 : « Die Iteration der Guillotine läßt den Effekt einer leerlaufenden Zeit entstehen und an eine Maschine denken, die sich in metonymischer Wiederholung erschöpft – auch wenn sie überdauern mag. Zwischen diesen beiden Extremen, der Nicht-Zeit des Gartens und der leeren Zeit des unablässigen Tötens, spannt sich jenes Feld politischer Aktion wie Reaktion, dem durch den Namen 'Napoleon' seine Einheit gegeben wird. »

tournoiement.[14] Grabbe utilise donc une présentation systématiquement dévaluante du monde, scène où s'affrontent constamment et anarchiquement des forces contraires, lieu d'une agitation effrénée, sans but ni signification.

Il appréhende également la guerre dans une optique de *theatrum mundi*, même s'il glorifie l'héroïsme. Il la présente comme un jeu de massacre. Le champ de bataille devient un vaste échiquier sur lequel s'exerce un joueur génial, Napoléon, qui déplace ses troupes et les fait manoeuvrer. Les soldats passent rapidement de vie à trépas. Ils tombent, sans que personne n'y prête attention. Deux soldats sont en train de se disputer, l'un a la tête emportée par un boulet. Rien n'a d'importance. Grabbe procède à une miniaturisation. Lors de la cérémonie du Champ-de-Mars, Jouve compare les troupes à de « charmantes marionnettes de Noël »[15]. Effectivement, le pas cadencé, les mouvements synchronisés des exercices militaires possèdent un caractère saccadé et mécanique, qui donne aux hommes l'allure d'automates. Le dramaturge utilise une série de métaphores globalisatrices qui escamotent les individus. Les hauteurs du Mont Saint-Jean sont comparées à « un abattoir géant »[16], les troupes françaises que les Prussiens aperçoivent à Ligny sont assimilées au « sable dans la mer »[17], les Ecossais, qui tombent sous le feu ennemi, sont « des épis fauchés sous la faucille »[18], l'ennemi est « réduit en bouillie »[19] par la garde. Assurément, Grabbe s'efforce de restituer le langage dru et imagé des militaires. Mais, par ces images, il crée une certaine distance. Le champ de bataille devient scène de théâtre. Un sergent anglais compare les soldats français à des « vanneaux »[20] qui sautillent dans la gadoue. L'ennemi est dépersonnalisé, dégradé au rang de gibier ou de cible.

Une scène présente un jeune garçon, Fritz, tireur d'élite, qui fait mouche sur les adversaires. Possédé par l'intrépidité et l'inconscience de la jeunesse, il considère la guerre comme une partie de chasse passionnante. Aussi jubile-t-il lorsqu'il a pu atteindre son objectif à une grande distance. Il se livre à un exercice de tir et semble ignorer qu'il le pratique sur des êtres humains. Pour lui, il s'agit de gibier. Il file la métaphore : le colonel qu'il a abattu est le « cerf », et les soldats qui se dispersent « la harde de biches »[21]. L'animalisation entraîne une dédramatisation de la guerre. En présentant le monde comme un théâtre, Grabbe tente de désamorcer le caractère tragique de la vie. Il transforme en bouffonnerie ce qui devrait faire pleurer, peut-être pour ne pas céder à la tentation du désespoir, peut-être également par un pessimisme foncier, qui a sa source dans une certaine misanthropie.

---

14 C'est ce que constate Alfred Bergmann : « Auch hier wird die Welt zunächst als der Schauplatz ewig wechselnden Geschehens erlebt. Nichts ist von Dauer, aber auf ein Ende folgt stets wieder ein Anfang; so wird eine menschliche Ordnung von der andern abgelöst. » (Christiane Dietrich Grabbe, *Napoleon oder die hundert Tage*, Reclam, Stuttgart, 1985, postface, p. 162.)

15 Ibid., IV, 1, p. 186 : « die allerliebsten Weihnachtspuppen ».

16 Ibid., IV, 4, p. 282 : « die riesenhafte Schlachtbank »

17 Ibid., IV, 4, p. 206 : « Sand am Meer »

18 Ibid., IV, 4, p. 282 : « wie Ähren vor der Sichel »

19 Ibid., IV, 6, p. 238 : « macht ihn zu Brei »

20 Ibid., V, 3, p. 272 : « die Kiebitze »

21 Ibid., V, 3, p. 276 : « Der Bock » ... « ein Rudel Hirschkühe »

II. Folie des hommes

Il place dans la bouche de Jouve des propos dévaluateurs concernant le genre humain. Devant la « comédie » de la cérémonie du Champ de Mai, celui-ci est écoeuré. Il y voit cinq cent mille parjures. Personne n'a l'intention de tenir le serment qu'il prête, l'empereur par duplicité, parce qu'il est intimement convaincu que les constitutions sont faites pour être déchirées, et le peuple parce qu'il se laisse manipuler, jure à l'aveuglette sans même comprendre les enjeux. Jouve, qui lui aussi prête serment par pur opportunisme et sans adhésion réelle, n'en réagit pas moins par l'indignation. Il exhale son exaspération en des termes pathétiques : Il traite cette cérémonie « d'ignoble clinquant »[22], et voudrait voir anéantis les participants à cette mascarade : « Toutes nos sottises, tout ce misérable et vertigineux grouillement d'êtres emportés vers la pourriture, comment tout cela pourrait-il provoquer l'indignation des entrailles de la terre et des espaces du ciel ? » [23] Les êtres humains sont tellement insignifiants qu'ils ne sont même pas dignes de subir un châtiment de la part d'une puissance supérieure.

Cette réaction de Jouve est significative. Il ne se résigne pas à ce que le monde soit une farce. Le ricanement négateur camoufle donc la colère et le désarroi. Il tient un discours nihiliste par idéalisme frustré. Il est en quête d'authenticité. Tout lui semble futile, factice et insignifiant, y compris le genre humain, ravalé à un « grouillement ». La miniaturisation et la dépréciation favorisent la prise de distance. Jouve dépersonnalise les êtres humains, il les englobe dans une masse anonyme et indifférenciée. Il les présente comme des ombres, des grains de sable fondus dans un ensemble, et vite disparus. Grabbe retrouve le grand thème de la *vanitas*, de la fugacité de la vie, mais il le dégage de son contexte religieux pour le subordonner à son objectif de dérision universelle.

Cependant, comme les poètes baroques, il montre que les hommes sont fous parce qu'ils ne se rendent pas vraiment compte de leur caractère éphémère. C'est la folie des hommes prétendument sains qui l'intéresse. Il en voit un exemple particulièrement significatif chez les Bourbons qu'il ridiculise avec une allègre férocité. Il dénonce leur passéisme, leur incapacité à s'adapter à la réalité politique présente, leur attachement à des coutumes périmées. A ses yeux, ils vivent dans un état de totale inconscience politique. Leurs jours au pouvoir sont comptés puisque l'empereur est en train de marcher sur Paris. Mais ils méconnaissent la situation.

Monsieur, revenant de la chasse, annonce comme un événement secondaire le débarquement de Napoléon : « Le gibier est déjà aux cuisines. A propos, que voulais-je dire ? Ah, oui ! Je viens d'apprendre que Bonaparte a débarqué près de Toulon. »[24] Cette déclaration revêt un tour comique et discrédite son auteur. La hiérarchie de ses préoccupations témoigne de son irréalisme. Il pense surtout à son gibier et parle en tout dernier lieu du retour de Napoléon comme d'un non-événement, une nouvelle si insignifiante qu'elle lui est sortie de l'esprit. Il est déphasé par rapport à la réalité. Et il

---

22 Ibid., IV, 1, p. 190 : « Schandflitter »

23 Id : « Doch was sollten unsre Albernheiten, was sollte ein elendes, der Verwesung entgegentaumelndes Gewimmel, wie dieser Haufen, Erdentiefen oder Sternhöhn empören ? »

24 Ibid., II, 4, p. 118 : « Das Wildbret ist schon in den Küchen. - Apropos, was fällt mir doch ein ? - Ja, eben höre ich, Bonaparte ist gelandet bei Toulon. »

continue sur le même ton, parlant de l'empereur en ces termes : « Cet homme cherche à tout prix sa perte. »[25] Grabbe tire des effets grotesques de cet irréalisme. Il montre que les Bourbons sont enfermés dans leur orgueil de caste et n'ont tiré aucune leçon du passé ni de l'histoire. Traiter leur rival par le mépris prouve leur manque de jugement.

Au roi qui, à tout hasard, voudrait envoyer des troupes, le duc d'Angoulême rétorque : « Bah ! Pourquoi se faire du souci à cause de ce soudard ? »[26], et il se préoccupe avant tout d'un pigeon qu'il a fait attraper par un serviteur. Grabbe le dépeint sous les traits d'un déficient mental, entièrement dominé par son épouse. Seule la duchesse d'Angoulême mesure la gravité de cette nouvelle. Les autres membres de la famille restent obsédés par leurs petites préoccupations du moment. Le roi, décrit sous les traits d'un goinfre, est surtout désireux d'aller manger ; ce qui provoque en aparté l'indignation de la duchesse d'Angoulême : « Souper ? En cet instant ?... Rien ne peut leur couper l'appétit ! »[27] Ainsi, Grabbe dénonce la folie des gens sains d'esprit, prisonniers du cercle étroit de leurs habitudes.

Napoléon lui aussi, malgré son génie, ou peut-être à cause le lui, souffre d'une autre forme d'aliénation : la folie des grandeurs. Il est en proie à l'hybris des grands conquérants, enfermés dans leur égocentrisme. Il ne tolère pas la moindre défaillance de la part de ses subordonnés. Ainsi il renvoie un chambellan sous le prétexte que celui-ci bégaye et qu'il s'agit d'un manque de franchise. Il n'a que mépris pour le peuple qu'il appelle « canaille »[28] et est aveuglé par la conscience de sa valeur : « Dorénavant, dans les lettres officielles, tu ne mettras plus « Nous » ni « Par la grâce de Dieu ». On écrira « Je », c'est-à-dire moi, Napoléon Bonaparte, qui me suis fait moi-même en deux ans, alors que ces dynasties, en mille années de procréations légitimes, n'ont pas réussi à engendrer autre chose que ces avortons qui ont peur de toucher à mes lettres. »[29] Napoléon s'est laissé griser par le pouvoir et les conquêtes. Il se considère comme un surhomme et méprise tout le monde, en premier lieu les souverains des autres pays, qu'il juge dégénérés, mais aussi les gens de son entourage. Il a repoussé Joséphine et n'a aucune illusion sur ses frères, Joseph et Jérôme : « Où que je les place, ces deux-là se sentent comme des poissons dans l'eau. »[30] Il les traite eux aussi comme des pions.

Pour souligner son inhumanité, Grabbe brosse une scène qui montre le dressage de son cheval. Celui-ci est fouetté, cravaché, on lui tire des coups de feu dans les oreilles, pour lui apprendre à tout supporter, car l'empereur est mauvais cavalier : « Il va falloir dresser cette bête et la torturer jusqu'à ce que nous soyons sûrs qu'elle ne lui fera pas vider les étriers. »[31] Cette scène recèle un certain sadisme. Il faut enfoncer les éperons dans les flancs

---

25 Id : « Der Mensch scheint durchaus sich verderben zu wollen. »

26 Ibid., II, 4, p. 120 : « Ach, bekümmern wir uns um den Raufbold nicht. »

27 Ibid., II, 4, p. 130 : « Jetzt speisen ! Welch unverwüstlicher Appetit ! »

28 Ibid., III, 3, p. 168 : « Die Canaille »

29 Ibid., III, 3, p. 172 : « Künftig lässt du in jedem offiziellen Schriften das 'Wir ' und das 'von Gottes Gnaden ' aus. Ich bin Ich, das heisst Napoleon Bonaparte, der sich in zwei Jahren selbst schuf, während jahrtausendlange erbrechliche Zeugungen nicht vermochten, aus denen, die sich da scheuen, meine Briege anzurühren, etwas Tüchtiges zu schaffen. »

30 Ibid., III, 3, p. 180 : « Jeder fühlt sich in dem Teiche wohl, in den ich ihn setze. »

31 Ibid., IV, 3, p. 196 : « Wir müssen das Tier mit unsrem Unterricht so lange quälen, bis wir sicher

de l'animal « pour qu'il apprenne à sentir couler son sang.»[32] Seulement elle est également symbolique. Elle dévoile la partie cachée du caractère de Napoléon, sa cruauté, son insensibilité à tout ce qui n'est pas lui-même. Elle est symptomatique de la relation de l'empereur avec son entourage : « Par Dieu, être le cheval de l'Empereur, c'est aussi dur que d'être son écuyer ou son Premier ministre. »[33] Il ne traite pas mieux les hommes que les bêtes. Grabbe dépeint donc un personnage aveuglé par son délire d'orgueil. Cet aveuglement se manifeste également à Waterloo, lorsqu'il se refuse dans un premier temps à croire les rapports de ses lieutenants lui annonçant l'arrivée de l'armée prussienne. Napoléon est en proie à la folie du mégalomane qui se croit supérieur à tous.

Chacun a sa folie. Wellington qui danse dans un hôtel à Bruxelles, alors que Napoléon s'approche, est lui aussi victime de cécité. Il ne veut pas entendre les avertissements : « Non ! Napoléon est encore à Paris... »[34] Il manque de psychologie, à l'inverse de Brunswick, qui sait que « en général, [Napoléon] est là où on ne l'attend pas. »[35] Son goût du divertissement le rend comme les Bourbons sourd aux mises en garde. Il représente donc à sa manière l'homme aveuglé.

Quant à Jouve, il est dépeint dans certaines scènes comme un dangereux psychopathe. Lui aussi est victime de mégalomanie, d'une volonté de puissance délirante et meurtrière qui l'amène à exercer dans le plus complet arbitraire un droit de vie et de mort sur ceux qu'il rencontre. Avec sa bande de sans-culottes, il apparaît bien décidé à semer le désordre et la terreur. L'agressivité constitue le trait dominant de son caractère. Dès son arrivée place de Grève, il cherche un homme à tuer. Il veut ainsi mieux conditionner sa troupe. Il s'en prend d'abord à un tailleur à qui il reproche son opportunisme : « A mort ! *(Il l'assomme.)* »[36] Ce meurtre a pour effet de plonger la foule dans un état de transe : « Ah ! Du sang ! Du sang ! Regardez ! Regardez ! Ça coule ! C'est rouge ! Ça jette du feu ! La cervelle ! Ça gicle ! Ça fume ! C'est beau ! C'est bon ! »[37] Tels sont les propos qui fusent. Par cette succession d'exclamations, d'interjections, ces répétitions, ce style haché, elliptique, Grabbe suggère l'exaltation du groupe, sa régression au niveau de la pulsion élémentaire, sa jouissance orgasmique. Le plaisir ressenti s'apparente à celui de l'acte sexuel. Le meurtre est présenté comme un rituel barbare, permettant de se libérer des interdits sociaux et occasionnant une profonde jubilation. Grabbe brosse une scène de défoulement collectif. Il dépeint une foule hors d'elle, livrée à son irrationalité et à ses instincts.

Or cette hystérie collective provient aussi de la folie du meneur, qui l'attise et l'exacerbe : « De la cervelle de tailleur ! Du sang de tailleur !... C'est du sang meilleur qu'il nous faut. En attendant, que ceux qui n'ont pas de bonnet rouge se teignent les cheveux

---

sind, dass er ihn nicht abwirft. »

32 Ibid, IV, 3, p. 198 : « dass es lernt, wie sein Blut fliesst. »

33 Id. : « Bei Gott, des Kaisers Pferd sein, ist ebenso schwer als sein Piqueur oder sein Minister. »

34 Ibid., V, 1, p. 248 : « Napoleon ist noch in Paris oder daraus wieder nach Süden vertrieben. »

35 Ibid., V, 1, p. 244 : « Er ist in der Regel da, wo man ihn nicht vermutet. »

36 Ibid., III, 1, p. 154 : « Nieder ! *Er schlägt ihn zur Erde.* »

37 Id. : « Ha ! Blut ! Blut ! Blut ! - Schaut, schaut, schaut, da fliesst, da flammt es – Gehirn, Gehirn, da spritzt es, da raucht es. Wie herrlich ! Wie süss ! »

avec ce sang-là. (*Ceux des faubourgs obéissent en grand nombre.*) »[38] Il tient un discours incantatoire scandé par des répétitions de termes clés, pour porter l'exaltation à son comble. Il pousse encore plus loin la férocité, en demandant à ses partisans de se faire des cigares avec les doigts du cadavre : « Et coupez les doigts de ce traître de tailleur, et prenez-les comme cigares. Le cigare national ! »[39] Il veut provoquer une communion des participants par ce partage du sang. Il s'agit d'une parodie iconoclaste et horrifiante de l'eucharistie. Le sang versé doit provoquer l'osmose de la troupe.

Les meurtres se succèdent à un rythme accéléré et vont *crescendo*. Après le tailleur, c'est un capitaine venu dissiper l'émeute qui est pendu et finalement un commerçant, qui veut marchander des cocardes. Là encore, Jouve est dépeint dans un état second. Il est enivré par le sang versé et éprouve une jouissance sadique à perpétrer un meurtre comme le prouve la façon jubilatoire dont il le détaille, étape après étape : « Tiens, mon poing sur ton nez, et te voilà tout blanc. Je te serre la gorge, et tu deviens tout bleu, comme le ciel sans nuages. Je t'écrase la tête, et tu es tout rouge de ton sang. »[40] A travers ce personnage, Grabbe se libère de ses fantasmes de haine, de cruauté et de perversion. Il en fait un personnage défouloir[41], qu'il charge de ses propres pulsions secrètes et qui devient le miroir de son inconscient. Dans cette scène naturaliste, Jouve est décrit comme homme insensible, rageur, bestial.

Grabbe pratique l'humour noir, le grotesque[42] provocateur. Cette description au ralenti du meurtre reflète un goût pervers de la violence. Jouve prend les traits d'un fou dangereux, exalté par le sang et le meurtre. Et pour finir, il livre l'épouse du marchand à sa bande : « Elle s'évanouit, cette grosse dinde. Violez-la, si ça vaut la peine. Mais maintenant, c'est au nom de l'Empereur ! »[43] Ces propos lui attirent l'ovation de la foule : « Bravo Jouve ! Vive Jouve ! » Grabbe cultive une veine shakespearienne, truculente et grossière. Il associe Eros et Thanatos. Meurtre et viol vont de pair. Il s'attarde avec complaisance sur la folie humaine. Il montre qu'elle est tapie en chacun et se manifeste en certaines occasions où l'emprise sociale se relâche. Il dépouille ainsi également les révolutions de leur arrière-plan idéologique pour en faire des moments de libération des instincts.

Tout au long de sa pièce, il fait apparaître cette folie sous des formes diverses,

---

38 Id. : « Schneiderblut und Schneidergehirn. - Besseres Blut tut uns not. - Wer noch keine rote Mütze hat, färbe sich, bis wir edleres haben, mit diesem Blute das Haar. (*Viele Vorstädter tun es.*) »

39 Ibid., III, 1, p. 156 : « Wer ein guter Patriot ist, folgt mir nach ! Hacket dem verräterischen Schneider die Finger ab, und steckt sie in den Mund als Zigarren der Nation. »

40 Ibid. p. 163.

41 Gérard Schneilin, *Le Théâtre de Christian Dietrich Grabbe*, Paris IV-Sorbonne, 1976, vol. II, p. 529 : « Jacobin sanguinaire et cynique, anarchiste désespéré d'avoir trop attendu la Révolution, interprète lucide des métamorphoses de l'histoire, Jouve est à la fois le représentant des profondeurs et des excès révolutionnaires et l'ironiste qui permet au poète de prendre ses distances et de faire entendre la réflexion critique. »

42 Florent Gabaude, *Les comédies d'Andreas Gryphius (1616-1664) et la notion de grotesque*, Peter Lang, 2004, p. 162 : « Le grotesque en revanche provoque chez le spectateur un sentiment contradictoire; la réaction de celui-ci oscille entre le plaisir et l'aversion. »

43 *Napoléon ou les Cent-Jours*, *op. cit.*, III, 2, p. 162 : « Die Gans fällt in Ohnmacht- notzüchtigt sie, wenn sie soviel wert ist, aber im Namen des Kaisers ! »

tantôt violentes, tantôt cocasses. Il y a les anciens émigrants Hauterive et Villeneuve qui sont indignés de ce que des bourgeoises soient admises à la cour, et, comble d'audace, s'assoient sur des tabourets en présence du roi. Il y a les dames de la halle qui croient que le botaniste Linné a été cordonnier à Lyon, puis prince de Poméranie et de Suède. Il y a les serviteurs belges de Wellington qui voudraient voir gagner les Français plutôt que les coalisés parce qu'il préfèrent dire « Monsieur » que « Myn Her »[44], il y a le soldat berlinois, un pédant, qui lit un roman sentimental « Isabelle de Mirando, ou la récompense du cuirassier »[45], veut jouer au bel esprit et conserve ses petites manies et préoccupations de l'arrière. Il se mêle de corriger les fautes d'allemand commises par son adjudant alors que c'est lui qui estropie la langue. Grabbe crée un univers saugrenu et extravagant dans lequel s'agite une multitude de personnages, avec chacun sa petite folie.

La première scène de la pièce est à cet égard symptomatique. Elle se déroule sous les arcades du Palais Royal et se caractérise par son fourmillement. Les indications scéniques évoquent « une foule nombreuse et bigarrée », composée de « bourgeois, officiers, soldats, camelots, petits Savoyards, etc. »[46] Il s'agit d'un ensemble hétéroclite. Les répliques s'entrecroisent et se superposent, car elles proviennent de personnages qui se côtoient mais ne conversent pas toujours les uns avec les autres. En résulte une impression insolite et incongrue. La scène commence par l'évocation d'une salle de jeu au deuxième étage, dont les deux soldats de la garde, Chassecoeur et Vitry, entendent, du rez-de-chaussée, le remue-ménage. Vitry exhorte son compagnon à plus d'optimisme : « Un peu d'entrain, Chassecoeur ! Le monde existe toujours... On l'entend encore... Quel chahut épouvantable, là-haut, au deuxième étage ! »[47] Il adopte un ton badin et réduit le monde aux dimensions d'un tripot. Vue de l'extérieur, l'activité des joueurs semble insensée : « Pourquoi font-ils tout ce bruit ? »[48] demande Chassecoeur. Et Vitry lui rétorque : « Tu n'entends donc pas ? Toutes ces pièces qui roulent... Et ces disputes... Ils jouent de l'argent.»[49] Le sommet de l'absurdité et de l'horreur est atteint quand on apprend qu'un joueur s'est jeté du deuxième étage : « Sa cervelle a éclaboussé les habits des passants. »[50] Personne ne le secourt et on ne sait même pas s'il s'est suicidé parce qu'il aurait tout perdu, ou si les autres joueurs l'ont jeté par la fenêtre parce qu'il aurait triché. Grabbe esquisse l'image d'un monde fou et féroce.

Cette thématique du jeu est omniprésente. Napoléon également, le grand conquérant, est assimilé par ses soldats à un joueur : « Le père la Violette ! Lui, il misait sur l'univers entier. Et les croupiers, c'était nous... »[51] C'est la démesure et l'absence de scrupules de Napoléon qui sont dénoncées. Dès le début de sa pièce, Grabbe donne donc du

---

44 Ibid., V, 1, p. 257.

45 Ibid., IV, 4, p. 204 : « Isabella von Mirando oder die Kürassierbeute... »

46 Ibid., I, 1, p. 38 : « Vieles Volk treibt sich durcheinander, darunter Bürger, Offiziere, Soldaten, Marktschreier, Sovoyardenknaben und andere. »

47 Id. : « Lustig. Chassecoeur, die Welt ist noch nicht untergegangen... man hört sie noch ! Dort oben im zweiten Stock wird entsetzlich gelärmt. »

48 Id : Warum lärmen sie ? »

49 Id. : « Hörst du denn nicht ? Wie rollt das Geld, wie zanken sie sich ; sie spielen. »

50 Ibid., I, 1, p. 40 : Sein Gehirn beschmutzt die Kleider der Umstehenden. »

51 Ibid., I, 1, p. 38 : « Ja, ja, Vater Veilchen spielte um die Welt, und wir waren seine Croupiers. »

monde une image farfelue et grotesque. Il campe des bonimenteurs. L'un présente une galerie de portraits des principaux membres de la famille royale, et un autre une ménagerie. Grabbe tire des effets humoristiques de la rencontre de ces deux bonimenteurs qui, à tour de rôle, essaient d'attirer le client par des discours qui à la fois s'opposent et se complètent. Tandis que l'un invite les gens à venir voir « Louis le Dix-Huitième, Roi de France et de Navarre, le Désiré », l'autre vante ses animaux : « Approchez, messieurs, venez voir un des derniers spécimens de la race des ornithorynques en voie d'extinction. Observez sa démarche titubante, et son bec en forme de cuillère. Originaire de l'Ile-de-France et de Bourbon, près de Madagascar. Désiré longtemps par les naturalistes qui voulaient l'observer et le disséquer. »[52] Le second discours se déroule en parallèle avec le premier, et, en même temps, lui fait écho. Il en constitue le commentaire bouffon et impertinent. Le roi avait, en raison de son embonpoint, une démarche titubante. Grabbe joue avec les mots et allusions par ce système de voix alternées et crée un effet de distanciation. Il campe un bestiaire humain.

Le reste de la famille royale se trouve aussi pastiché. Monsieur, le frère du roi, le duc d'Angoulême, la duchesse, son épouse, le duc de Berry sont associés, de manière incongrue, à l'orang-outan, au babouin, à la guenon et au singe commun. Et ce n'est pas tout. Apparaissent également sur scène le petit Savoyard avec sa marmotte et un autre bateleur avec une boîte noire dans laquelle il prétend faire voir les grands événements historiques, « le monde entier, comme il va. »[53] Mais en fait, il s'agit d'images grossièrement simplifiées. Ainsi Grabbe donne-t-il à ce concours de peuple oisif sous les arcades du Palais Royal l'aspect d'une grande kermesse. Tous ces gens s'agitent dans le plus grand désordre. Ils ont chacun leurs intérêts qu'ils poursuivent et qui ne sont pas ceux des voisins. Une multitude de voix se fait entendre. Dès la première scène, on assiste à la confrontation des révolutionnaires, des aristocrates, des bonapartistes et des républicains. Au milieu de tout cela, il y a le peuple, malléable et versatile, qui fait écho à celui qui parle le plus fort. Par la juxtaposition, la multiplication des personnages et des interventions, le refus de toute unité, Grabbe s'inspire du théâtre de marionnettes. Il crée un univers chaotique et provoque une distanciation, qui permet d'appréhender la folie du monde.

III. Réponses à la folie

Pour Grabbe, il existe deux réponses possibles à la folie du monde : la rage ou l'insouciance, qu'il incarne dans les deux anciens soldats de Napoléon, Chassecoeur et Vitry. Comme son nom l'indique, Chassecoeur est un « écorché vif », tandis que Vitry est beaucoup plus détaché. L'un est révolté tandis que l'autre se moque. Chassecoeur est un caractère malheureux, en proie à une frustration chronique. Non seulement il est désespéré d'avoir été renvoyé de l'armée et de mourir de faim parce qu'il ne reçoit plus de solde, mais il se dit qu'il aurait pu faire une meilleure carrière militaire, qu'il aurait été meilleur

52 Ibid., I, 1, p. 41 : « Hier, meine Herren, sehen Sie einen der letzten des aussterbenden Geschlechtes der Dronten, wackelingen Ganges, mit einem Schnabel gleich zwei Löffeln, von Isle de France und Bourbon bei Madagaskar, lange von den Naturforschern ersehnt, ihn zu betrachten und zu zerlegen. »
53 Ibid., I, 1, p. 42 : « Die ganze Welt schauen Sie hier, wie sie rollt und lebt. »

maréchal qu'Augereau ou que Marmont, et même que, avec un peu de chance, il aurait pu devenir empereur. Avec ce personnage, Grabbe campe une silhouette d'envieux. Chassecoeur, comme les personnages de la mythologie, est en proie au démon de l'hybris. Il est insatisfait de son sort, parce qu'il le compare à celui des autres.

Devant l'absurdité du monde, il réagit par l'endurcissement et la misanthropie. Il empêche son camarade d'aller porter secours au joueur tombé par la fenêtre. « Bah ! Laisse-le donc là où il est. »[54] Son désespoir entraîne chez lui une fascination de la mort. A ses yeux, la vie ne vaut pas la peine d'être vécue. Il est heureux de savoir que la femme et l'enfant du joueur vont mourir de faim, puisque c'est également son cas : « Tant mieux ! Moi aussi j'ai faim. Je voudrais que le monde entier ait faim pour me tenir compagnie. »[55] La conscience de l'absurdité du monde le pousse vers un nihilisme forcené.

Son compagnon Vitry reste plus serein. Il réagit par la pitrerie. Il trouve dans l'instabilité universelle un motif à se réjouir :

> Ta-ra-ta-ta ! Les vagues du destin portent les uns et noient les autres ! Haut les coeurs ! Le coeur, c'est la bouée qui nous maintient à flot, si nous voulons, jusqu'au moment où il faudra bien crever. *(A une fille qui passe.)* Un baiser, mon enfant ![56]

Cette image de la vague est caractéristique de la philosophie de Grabbe. Vitry évoque la grande loi de l'alternance, de la succession des hauts et des bas, des bonheurs et des malheurs, des victoires et des défaites. Tout recommence sans que l'on puisse jamais trouver un sens. Bizarrement, il puise dans cette constatation une sagesse souriante, une incitation à goûter les plaisirs de la vie. Il ne prend rien au sérieux, et relativise ses propres déboires. La conscience de la fugacité devient une incitation au *carpe diem*. Vitry refuse de s'affliger. Il privilégie la superficialité. Il accepte la vie comme elle vient et n'attache d'importance à rien, pas même à sa propre mort. La verdeur du ton, la comparaison du coeur avec une « bouée », l'emploi du verbe « crever » indiquent une volonté de trivialisation et de banalisation, un refus du tragique au profit d'une ironie universelle, d'une indifférence moqueuse. C'est cette indifférence qui lui donne sa légèreté et son humeur primesautière. Peu lui importe d'être maréchal ou soldat. Tout revient au même. Moyennant quoi, il peut profiter des petits plaisirs de la vie, et essayer de compter fleurette à une prostituée.

Dans le domaine de l'amour, il refuse de s'attacher et de s'engager. A ses yeux, une femme en vaut une autre. Quand il rencontre une ancienne maîtresse, Louise, il ne la reconnaît pas et la compare à une pièce de monnaie :

> Est-ce que je reconnais toutes les pièces d'un sou qui me sont

---

54 Ibid., I,1, p. 40 : « Pah, lass ihn liegen. »

55 Id. : « Mir recht lieb. Ich muss auch hungern – ich wollte, die ganze Welt hungerte mit zur Gesellschaft. »

56 Ibid., I, 1, p. 48 : « La la ! Den einen trägt, den andern ersäuft die Woge des Geschicks. Das Herz nur frisch, es ist die Fischblase, und hebt uns, wenn wir wollen, bis wir krepieren, sei es so oder so. *(Zu einer vorübergehenden Dirne)* Einen Kuß, mein Kind ! »

> passées entre les mains ? Pour les filles que j'ai aimées, c'est la même chose...[57]

En fait, Vitry est lui aussi en proie au nihilisme. Sa désinvolture en constitue une forme souriante et atténuée. Il a tellement côtoyé la mort et vécu tant d'aléas qu'il ne croit plus à grand chose et surtout pas à l'amour éternel. Il se moque des grands sentiments et préfère chanter plutôt que de pleurer : « Si le malheur est là / Chasse-le en chantant, tra la la ! / Tue le roi dans la matinée / Et pense à l'Empereur au souper. »[58] Appréhendée dans cette perspective de relativisation systématique, la mort, elle aussi, est minimisée. Son camarade blâme cette insouciance :

> Ah ! Cesse tes éternelles pitreries ! Lui, il danse et rit. Et moi, mes doigts se crispent de rage comme des vers de terre sous les pieds, et je grince des dents.[59]

Vitry et Chassecoeur incarnent les deux faces de Grabbe, ses fluctuations entre comédie et tragédie, et les deux réactions possibles à la folie du monde. Chassecoeur se réfugie dans la violence, l'anarchie et la destruction, alors que Vitry adopte l'attitude distanciée du bouffon. Grâce à ses plaisanteries, il sauve son camarade de la férocité de Jouve, en implorant comiquement une révolutionnaire déguisée en déesse raison : « O belle, sublime Déesse Raison, intercède pour celui qui a perdu la raison. C'est à la Raison d'avoir pitié des fous. »[60] Vitry se livre à un jeu de mots sur la raison, et attendrit ainsi son interlocutrice. Il procède à une auto-ironisation et à une inversion comique : cette folie qu'il invoque à titre d'excuse, elle est le fait du monde, des révolutionnaires qui veulent pendre Chassecoeur. Dans ce monde en folie qui se croit sage, les plus sages se font passer pour fous. L'attitude la plus raisonnable est donc celle de la facétie.

Quant à Chassecoeur, la plaisanterie qu'il pratique est beaucoup plus agressive et truculente. Il cultive l'irrespect et la provocation en prenant la mort pour cible. Ainsi, il se moque de la duchesse d'Angoulême faisant dire une messe pour son père, le roi Louis XVI :

> Madame est bien bonne. Mais je veux être maudit si les os auprès desquels elle dit ses prières en ce moment sont bien ceux de Capet. Ce seraient plutôt ceux d'un guillotineur. Et Capet, il y a longtemps qu'il s'est désagrégé dans la chaux

57 Ibid., II, 2, p. 110 : « Kenn' ich jedes Sousstück, das mir durch die Hand gegangen ist ? Ebenso wenig jedes Mädchen, das ich geliebt habe. »

58 Ibid., I, 1, p. 48 : « Kommt das Weh, / Scheuch's mit Juchhe, / Schlag den König am Morgen tot, / Denke des Kaisers beim Abendbrot ! »

59 Ibid., I, 1, p. 50 : « Ach, laß die ewigen Narrenteidungen ! Der springt und lacht, und mir krümmen sich die Finger vor Wut in die flache Hand, als wären sie zehn getretene Würmer, und mir knirschen die Zähne nach. »

60 Ibid., III, 1, p. 156 : « Schöne, allerschönste Göttin der Vernunft, leg' ein Wort für den Unvernünftigen ein - Es geziemt der Vernunft, die Tollen zu bemitleiden. »

vive.[61]

On retrouve chez Grabbe la veine qui apparaît dans les farces paysannes ou les contes populaires. Un conte de Grimm dépeint le héros qui veut « apprendre à frissonner » en train de jouer aux quilles avec des tibias humains et des têtes de morts. La verve acide et décapante de Chassecoeur relève du même registre : la mort est réduite à sa réalité physique. Le processus de décomposition est évoqué avec complaisance. Chassecoeur reprend l'appellation insultante qu'utilisaient les révolutionnaires, pour désigner Louis XVI : « Capet », ce qui était pour eux une façon de le rabaisser au niveau du commun des mortels, en lui donnant un nom de famille. Et il lui dénie toute légitimité, puisqu'il conteste même l'authenticité de ses ossements qu'il attribue à un guillotineur. La grossièreté et l'hyper-réalisme deviennent des moyens d'affronter la folie du monde.

A travers les personnages de Jouve et de Chassecoeur, Grabbe suggère l'absurdité de l'existence et préconise une attitude de distanciation radicale, se traduisant par le sarcasme systématique. Il s'agit de ne rien prendre au sérieux, même pas le plus sacré. Alors que la *vanitas* chrétienne devait amener le fidèle à se tourner vers Dieu, la *vanitas* façon Grabbe doit amener son public à rire de tout, à renoncer à toute croyance, à considérer le monde comme une scène. Finalement, il s'agit de ne jamais s'impliquer profondément, mais de conserver une attitude détachée de spectateur, conscient des ridicules. Le bon spectateur, c'est celui qui remet en perspective et surtout qui évalue les actions humaines à l'aune de la fuite du temps.

Plus généralement, l'histoire n'a pas de sens. Napoléon estime qu'il aurait dû gagner à Waterloo, mais qu'un fâcheux concours de circonstances l'a fait perdre :

> L'Histoire n'a jamais connu pareille débandade !... La trahison, le hasard et la malchance rendent l'armée la plus vaillante plus craintive qu'un enfant. C'est fini... Depuis l'île d'Elbe, pendant cent jours, nous avons fait de grands rêves...[62]

C'est ici l'inanité des événements qui est soulignée. Les calculs les plus habiles et les plus astucieux sont déjoués par des impondérables. L'Histoire paraît donc absurde. Alors que reste-t-il ? Napoléon évoque à côté de ce constat d'échec « l'esprit du monde », qui « ressuscitera et secouera les vannes derrière lesquelles sont tapies les vagues de la révolution et de l'empire, et les fera sauter. »[63] Il existe donc peut-être une force de progrès qui reste présente et agissante malgré les apparents reculs de l'Histoire. Ce qui reste également, c'est la noblesse du courage, la beauté de l'attitude dans une situation d'extrême

---

61 Ibid., II, 2, p. 108 : « Madame ist sehr gnädig. Wenn die Gebeine, für welche sie jetzt betet, nicht eher einem Schreckensmann angehören als dem längst im Kalk vermoderten Capet, bin ich verflucht. »

62 Ibid., V, 7, p. 308 : « Solch eine Flucht kennt die Geschichte nicht, - Verräterei, Zufall und Missgeschick machen das tapferste Heer furchtsamer als ein Kind.- Es ist aus. - Wir haben seit Elba etwa hundert Tage gross geträumt. »

63 Ibid., V, 7, p. 310 : « bis der Weltgeist ersteht, an die Schleusen rührt, hinter denen die Wogen der Revolution und meines Kaisertums lauern, und sie von ihnen aufbrechen lässt,

péril. Ainsi Cambronne recommande à ses soldats de lisser leur moustache et de se présenter en grande tenue en enfer ou au paradis[64]. Il préconise un certain esthétisme.

Quant à l'amour, Grabbe le réduit à la portion congrue, ce qui n'est pas la moindre originalité de ce drame. Alors que, dans les pièces classiques, ce sont les intrigues amoureuses qui constituent l'essentiel de la trame, ici elles restent accessoires et épisodiques. Elles prennent le plus souvent la forme d'aventures sans lendemain avec une femme facile. Et quand il s'agit d'idylles, elles sont évoquées brièvement et sous des couleurs conventionnelles. On en rencontre deux, celle d'Elise, la nièce du jardinier, avec Pierre, un bonapartiste, et celle d'Adeline avec un officier anglais. Mais dans un cas comme dans l'autre, Grabbe sacrifie aux lois du genre sans y croire. Elise et Adeline correspondent au personnage type de l'oie blanche, de la jeune fille naïve et pure. Elles constituent des silhouettes charmantes mais à peine esquissées qui traversent fugitivement le drame. Grabbe relègue l'amour à l'arrière-plan. Il le regarde comme un leurre, et, en tout cas, ne voit pas en lui une réponse au drame de la vie, un moyen de lui donner un sens. Il le considère tout au plus comme un dérivatif momentané.

On peut se demander ce qui, à ses yeux, n'est pas folie. Cependant, il existe, selon lui, des folies positives, par exemple celle du héros qui, tel Cambronne, va s'offrir à la mort, se montre intrépide et agit. A Waterloo, alors que la défaite semble inévitable, Cambronne, n'a que mépris pour le fermier Lacoste qui reste à l'arrière et pense surtout à protéger sa vie : « Monsieur le fermier Lacoste, adieu ! Portez-vous bien et surtout, tâchez de prendre le large le plus vite que vous pourrez ! Saluez de ma part votre épouse et vos chers petits enfants. Et quand, dans dix ans, vous serez assis pour la millième fois avec eux à manger des gâteaux ou que vous offrirez de nouvelles robes à vos filles, alors réjouissez-vous une fois de plus d'être en vie et d'être heureux. »[65] Cambronne dénonce ici la folie de la vie, pour justifier sa quête de la mort. Il dévalue la vie en la réduisant à une réitération de petits plaisirs. Manger des gâteaux ou offrir des robes à ses filles est à ses yeux l'emblème du philistinisme. Il tourne en dérision la société de consommation. Il adopte l'attitude romantique type, celle du mépris ironique pour les petits bourgeois sédentaires, épris de sécurité. A ses yeux, il est fou d'être attaché à une existence aussi vide et routinière. Le sens de la vie, il le trouve dans la mort glorieuse. Mais, Grabbe ne laisse-t-il pas entendre qu'il troque une forme de folie contre une autre ?

Selon Grabbe, la folie est inhérente à la vie. Il est pénétré du sentiment de la vanité et de la fugacité de toute chose. Sur un tel arrière-plan, les activités humaines lui paraissent absurdes et elles se réduisent, à ses yeux, le plus souvent à une vaine et frénétique agitation. Ainsi dévalue-t-il en particulier l'action politique. Il ne croit pas que les décisions des politiciens puissent améliorer la condition humaine. Ainsi, ce thème de la folie du monde va-t-il de pair avec la tentation du nihilisme. Pourtant, Grabbe n'y cède pas entièrement. Il croit en l'énergie vitale. Il admire certains mouvements profonds qui secouent les peuples

64 Id

65 Ibid., V, 5, p. 302 : « Herr Pächter Lacoste, leben Sie nun recht wohl und laufen Sie von hier, was Sie können. - Grüssen Sie die Frau und die lieben Kinder, und wenn Sie nach zehn Jahren mit denselben wieder zum tausendsten Male einen Kuchen essen oder Ihren Töchtern neue Kleider schenken, so freuen Sie sich ja von neuem über Ihre Existenz und Ihr Glück. »

comme la révolution, et qui reflètent à son avis l'esprit du temps, il croit en un certain progrès, que les hommes ne peuvent ni mesurer, ni même mettre en oeuvre, mais qui s'accomplit en dehors de leur volonté. Il croit enfin dans l'héroisme individuel, dans l'énergie, la fougue déployées par certains individus. C'est pourquoi son ironie cesse devant l'héroisme et l'énergie du combattant. Même si toute vie est folie, il existe à ses yeux des folies admirables.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

LE JOURNAL D'UN FOU DE NICOLAS GOGOL (1834) : LES ÉTAPES D'UNE FOLIE ANNONCÉE

A l'origine, *Le Journal d'un fou*[1] est une nouvelle, composée en 1834, que Nicolas Gogol inclut dans un recueil de récits et articles intitulé *Arabesques* publié en 1835. Mais le caractère dramatique, la répartition temporelle appelée par la nature même du genre diariste, ainsi que l'évolution psychopathologique du protagoniste – dans un cadre socioculturel bien défini – devaient inciter plus d'un homme de théâtre à *théâtraliser* ce texte qui, à bien des égards, se prêtait à une telle adaptation.

Roger Coggio fut l'un des premiers, en 1963, à proposer sur la scène française – dans ce que l'on aurait pu appeler un *one-man show* qui recueillit alors un triomphe tout à fait mérité – cette transposition théâtralisée du texte de Gogol. En cela il fut suivi, dans les décennies qui suivirent – et jusqu'à présent – par nombre de metteurs en scène / interprètes qui reconnurent également la veine essentiellement dramatique de ce texte.

De cette nouvelle d'une trentaine de pages – centrée autour d'un seul thème : la dégradation mentale progressive de l'auteur du *Journal* – a pu être tirée une pièce en un acte et plusieurs tableaux au cours de laquelle s'élabore la rédaction / lecture de ce Journal qui tente désespérément de consigner les événements qui adviennent à la conscience de plus en plus perturbée du protagoniste unique du drame donné en représentation et qui, en fait, ne sont que les signaux en même temps que les pièces à conviction d'une dérive psychique irréversible annoncée.

Le personnage unique, Aksenty Ivanovitch, est un petit fonctionnaire d'une quarantaine d'années, quelque peu aigri par manque de reconnaissance sociale et dont les perspectives d'avenir professionnel paraissent particulièrement limitées. Il semble en outre souffrir d'un déficit affectif (et pas seulement d'une misère sexuelle mutilante) qui fait de lui un soupirant malheureux, un mal-aimé laissé-pour-compte, probablement complexé et frustré et c'est ainsi qu'il perd progressivement le contact avec une réalité qu'il ressent comme hostile et décevante.

Le découpage du texte en sections correspondant à des faits et des impressions relatés au jour le jour – *Journal* oblige, naturellement – est particulièrement bienvenu, permettant avec la plus grande facilité sur le plan de la mise en scène de distribuer le texte en tableaux, de compartimenter les états de conscience de manière efficace, de souligner le *manque de lien* entre des moments déconnectés les uns des autres, l'*incohérence* possible par conséquent d'un esprit qui se défait, qui perd ses marques et ses repères, qui sombre dans l'obscurité lumineuse de la folie.

Entre le 3 octobre et le 8 décembre (les deux tiers du texte environ), se succèdent, datés avec précision, divers moments du *Journal* relatant des événements survenus peut-

[1] Edition utilisée : Nicolas Gogol, *Tarass Boulba* suivi de *Le Journal d'un fou* et *Avenue Niévsky*. Genève, Editions Edito-Service, Cercle du Bibliophile, Collection « Les chefs-d'œuvre de la littérature russe », s.d. Traduction et préface par Michel-Rostislav Hofmann.

être dans le quotidien – ou dans la conscience – du petit employé du ministère. Puis, sur un mode caractéristique, les dates sont indiquées de manière fantaisiste (le dernier tiers du texte), à mesure que se dégrade l'état psychique du personnage : « *le 43 avril de l'an de grâce 2000* », « *le 86 martrobe entre jour et nuit* », « *pas de date : ce jour-là il n'y en avait point* », « *je ne me rappelle plus la date, il n'y avait pas de mois* »... et pour finir « *le 34 l' de na ed rgâce Février 349* ». Y sont rapportés des propos de plus en plus décousus, des jugements de plus en plus incohérents, des impressions de plus en plus délirantes, de plus en plus décalées par rapport à la réalité. La temporalité se décompose en même temps que se défait le lien avec le réel. Elle se dissout en une *absence ontologique* du rapport avec la chronologie et se perd dans un magma d'impressions fugitives, dans une explosion démentielle des instants et des jours.

L'expérience douloureuse que vit le modeste fonctionnaire de cette histoire traverse trois phases bien caractérisées : une phase marquée par les frustrations et déceptions liées à un statut social médiocre et une vie affective quasiment inexistante – sinon en rêves et désirs à peine dissimulés – et qui est associée à des crises légères de paranoïa ; une phase au cours de laquelle apparaissent des troubles qui se manifestent essentiellement par des hallucinations auditives et visuelles ; enfin une phase critique qui témoigne d'un dérèglement total de la personnalité avec notamment perte de l'identité et développement d'un état mégalomaniaque permanent accompagné de délire de la persécution. Sans prétendre à un constat à valeur de diagnostic – dont nous dispense naturellement notre incompétence en la matière –, nous ne pouvons éviter de consigner ici les étapes d'une évolution psychique telle qu'elle apparaît à travers le comportement du personnage délirant que nous donne en représentation la pièce tirée de la nouvelle de Gogol.

Dans un premier temps (p. 181-190), correspondant au premier tableau de la pièce, et en dépit de moments où se fait jour déjà l'état mental dégradé d'Aksenty Ivanovitch, ce sont surtout – si l'on en croit les notes consignées dans son *Journal* entre le 3 octobre et le 9 novembre – ses frustrations, ses déceptions et ses rancœurs qui font l'essentiel de son personnage, entraînant une certaine forme de paranoïa. Dès le départ, nous apprenons, de manière oblique, de la bouche d'Aksenty, que son chef de bureau lui adresse des remarques concernant ses troubles comportementaux : « Voilà longtemps qu'il me répète : '' – Dis donc, mon petit, qu'est-ce qui te prend ? Tu en as un charivari dans la tête ! Tantôt tu te démènes comme si tu avais le feu au derrière, tantôt tu m'embrouilles une affaire au point que le diable lui-même y perdrait son latin » (p. 181). Autrement dit, il traverse des phases d'excitation maniaque (« tu te démènes ») – suivies de moments dépressifs, comme le suggèrent les nombreuses références aux moments où il paresse dans son lit, incapable de se rendre à son travail – et fait preuve assez souvent de confusion d'esprit (« tu m'embrouilles une affaire »). Mais Aksenty ne veut y voir que jalousie de la part de son chef de service (« Monsieur est jaloux de me voir installé dans le cabinet du directeur » (p.181). Pour ce qui est de son chef de division, qui lui dit ses quatre vérités à propos de sa médiocrité, même constat : « Ouais ! mais je comprends pourquoi il est furieux. C'est la jalousie ! Monsieur est jaloux parce que le directeur me témoigne de la bienveillance » (p.188).

Cette médiocrité de destin, en fait, est bien réelle, et elle est la source même de son ressentiment et de ses frustrations. Il est possible que les reproches qui lui sont adressés ne

soient pas vraiment ceux du chef de division mais qu'ils soient seulement la projection d'un mal-être qui trouve ainsi à s'extérioriser. Ils n'en constituent pas moins le véritable terroir d'un mal-être authentique qui se manifeste par ces propos attribués au chef : « Tu passes ton temps à faire du plat à la fille du directeur !... T'es-tu seulement demandé ce que tu es ? Un zéro, et pas autre chose !... Tu n'as pas un liard dans l'escarcelle !... Et puis regarde-toi dans une glace – et tu comprendras ! » (p. 188). Frustré, méprisé, complexé, Askenty n'a d'autre refuge qu'un repliement sur soi qui l'incite, de plus en plus, à arriver en retard au bureau et, finalement, à s'absenter *physiquement* pendant trois semaines – avant de s'absenter *psychiquement* définitivement. Il est bien vrai qu'il tire le diable par la queue, ayant toutes les peines du monde à obtenir une avance sur son salaire : « Essayez donc de lui faire lâcher un mois d'avance ! » (p. 182). Et même lorsqu'il tente de *paraître* aux yeux de celle qu'il aime secrètement, il ne peut qu'adopter une attitude effacée : « Elle ne me reconnut point. D'ailleurs, de mon côté, je faisais tout mon possible pour passer inaperçu, car je portais un manteau très sale et démodé » (p. 183). Il ne peut, dès lors, que rester *en retrait*, incapable d'avouer son amour à celle dont il ne se sent pas digne – d'où une frustration sans mesure qui lui fait perdre les dernières traces de raison qui lui restaient. D'où aussi, par réflexe de compensation, ces premières marques de mégalomanie qui témoignent de sa grande frustration. Il s'imagine rabrouant un valet qu'il se voit rudoyer ainsi : « Sais-tu bien, rustre de manant, que je suis un fonctionnaire, un membre de la noblesse ? » (p. 187). Il se voit aussi apostropher son chef de division avec une extrême rudesse et lui lancer à la tête, avec toute la rancœur si longtemps contenue : « Une chaîne en or à sa montre, des souliers à trente roubles la paire et sur mesure – et puis après ? Comme si moi j'étais un petit bourgeois, un tailleur ou un fils de sous-officier ! Non, monsieur, je suis un gentilhomme ! Moi aussi il se peut que je gagne des galons ! » (p.188).

Frustrations, déceptions, ressentiment, rancœurs, complexes, sentiment d'échec et d'injustice, horizon bouché. Comment, à la longue, ne pas perdre la raison ?

Toute la deuxième partie (p. 191-200), le deuxième tableau, insiste sur les hallucinations visuelles et auditives d'Aksenty, nous faisant entrer dans un univers d'où la raison peu à peu s'absente même si elle continue à apporter, curieusement, une sorte de *cohérence* dans l'*incohérence* de la situation.

Il est particulièrement éclairant, cependant – c'est un fait –, qu'Aksenty Ivanovitch, à plusieurs reprises, prend ses distances par rapport à l'*image* du fou, telle qu'elle est communément présentée, prenant bien soin chaque fois, surtout au début de son *Journal*, de distinguer entre son état – pourtant déjà perturbé – et une certaine forme d' « anormalité ». Par exemple, lorsqu'il *entend* la petite chienne Fidèle apostropher l'autre petite chienne Medji pour lui faire des remontrances, il a cette réaction de (saine) surprise : « Hé, hé, me suis-je dit alors, ne serais-je pas saoul ?... Pourtant c'est un accident qui ne m'arrive guère. » (p. 184). Mais sa réaction pleine de bon sens est vite contredite par un jugement qui, lui, en manque assurément : « Sur le moment, je fus stupéfait, je le confesse, de l'entendre parler comme un être humain, mais, toute réflexion faite, je me dis qu'il n'y avait vraiment pas de quoi. » (p. 184). Il apprend aussi que les deux petites chiennes entretiennent une correspondance – ce qui entraîne chez lui cette réflexion (qui, dans le même temps qu'elle marque l'étonnement *raisonnable*, confirme son adhésion tacite à un tel état de fait) : « Que diantre ! Je ne m'étais encore jamais douté qu'un chien pût écrire ! » (p. 184). Il admet *dans le même temps* qu'une chose est normalement *impossible* mais

qu'elle est quand même, en la circonstance, *possible* : « D'ailleurs, je dois avouer que depuis quelque temps, il m'arrive de voir et d'entendre des choses comme personne n'en a jamais vu, ni entendu. » (p. 184-185). C'est ce mélange insolite et équivoque de *raison* et de *déraison* qui donne au personnage cette épaisseur qui peut lui attirer la sympathie nécessaire.

A plusieurs reprises aussi, une petite incidente glissée au milieu du texte donne au lecteur / spectateur le sentiment que le personnage, tout en étant *représenté* comme fou, garde cependant ses distances avec cette *image sociale* – ou en tout cas qu'il n'a *pas conscience* de l'état mental qui est le sien, que la *situation* réelle lui échappe. Par exemple, après avoir dit à la fillette qui lui ouvre la porte qu'il désire « dire deux mots à [sa] petite chienne » (p. 192) – ce qui a pour effet de l'épouvanter –, il rapporte en toute innocence : « La fillette a dû me prendre pour un fou, car elle m'a paru terrorisée » (p. 193). Cette technique de présentation de la folie, bien sûr, est source d'ironie, l'exemple le plus flagrant étant probablement celui qui le montre, alors qu'il se prend pour le roi d'Espagne, se félicitant de n'avoir jamais été pris pour un fou quand il se croyait lui-même petit fonctionnaire mal rétribué : « Comment ai-je pu croire, jusqu'ici, que j'étais un conseiller titulaire ? D'où m'est venue cette idée folle, stupide ? Heureux encore qu'ils ne se soient point alors avisés de m'enfermer dans un asile ! » (p. 202).

En dépit de quelques éclairs de lucidité – traités le plus souvent sur le mode de l'ironie –, il n'en demeure pas moins que l'ensemble du deuxième tableau est marqué du sceau de la folie, une folie qui s'installe de manière, semble-t-il, irréversible. Les hallucinations, auditives aussi bien que visuelles, sont désormais constantes et seule une série d'appréciations – apparemment *raisonnables* – portées par le petit fonctionnaire sur la correspondance canine qu'il feuillette avec curiosité (car elle est censée lui fournir des informations au sujet de Sophie, la jeune fille dont il est amoureux) peut encore donner au spectateur l'illusion d'un lien ultime entretenu avec le monde de la raison. C'est ainsi que, entre le 11 novembre et le 3 décembre, il note dans son *Journal* comment il est entré en possession de la correspondance échangée entre les deux petites chiennes et, à la date du 13 novembre, il rapporte longuement, et avec une précision minutieuse, le contenu des lettres qu'il a subtilisées, entrecoupant la lecture de ces lettres – dont seul un état hallucinatoire chronique peut justifier l'existence – d'observations, le plus souvent fort pertinentes, sur leur teneur et de remarques concernant le style. Dès les premières phrases de cette correspondance, il observe, avec satisfaction : « La ponctuation est bonne et je ne trouve pas une seule faute d'orthographe » (p.193). A propos d'un passage qui lui paraît assez profond, il note, avec un brin de cuistrerie : « Voilà une pensée empruntée à un ouvrage traduit de l'allemand » (p. 194). Quand les propos lui paraissent d'une trop grande banalité, il nous le fait savoir avec une impatience non dissimulée : « Quelle ineptie ! Comme s'il n'y avait pas d'autre sujet de conversation ! » (p. 194). Il s'indigne en lisant certains propos qu'il juge impertinents : « Cette mâtine m'a l'air de forcer la dose ! Gare au fouet ! » (p. 195). Peu à peu, cependant, il s'irrite et s'emporte, stigmatisant le style canin : « Le style devient terriblement inégal ! On voit tout de suite que ce n'est pas un homme qui a écrit cela ! » (p. 196). La teneur de ces lettres finit par lui donner la nausée : « Pouah !... Au diable ! Quelle saloperie ! Est-il permis d'écrire de pareilles fadaises ? » En lisant le passage où la chienne le décrit comme un homme laid, servile et grotesque, ajoutant que Sophie le trouve ridicule au point d'en rire ouvertement, il s'insurge et explose : « Tu mens,

sale bête, tu mens ! Voyez la mauvaise langue ! [...] C'est de la jalousie, rien que de la jalousie ! » (p. 199). Encore la paranoïa !

Mais ce qui fait sortir Aksenty Ivanovitch entièrement de ses gonds, c'est d'apprendre (de ressasser intérieurement) que Sophie va épouser un homme haut placé : « Pas possible ! Des mensonges ! Le mariage n'aura pas lieu ! » (p. 200). Explosion de douleur. A ce moment se superposent l'échec sentimental et l'échec social et professionnel. Déception amoureuse et frustration sociale ne font plus qu'un. Dans un mouvement d'impuissance et de désespoir, le petit fonctionnaire avoue : « J'ai déchiré en petits morceaux les lettres de la maudite chienne » (p.199). Ce que semblent révéler aussi bien la lecture de ces lettres canines que leur commentaire fait par le petit fonctionnaire, c'est l'extrême éclatement d'une personnalité – et le choc douloureux auquel il donne lieu –, à la fois l'expression d'un **auto-dénigrement** systématique (qui s'impose à la faveur d'hallucinations qui fonctionnent dans la conscience à la manière d'*exutoires nécessaires*) et **l'autodéfense** qui oppose encore, comme un rempart ultime contre la folie, les derniers sursauts de l'esprit. Personnalité éclatée, avons-nous dit. C'est bien ce que laisse entendre cette réflexion, plus sensée, sans doute, qu'il n'y paraît : « Peut-être ne sais-je pas encore moi-même qui je suis ! » (p.200).

La troisième partie enfin (p. 201-211), qui constitue le troisième tableau de la pièce, commence par des sections du *Journal* datées des 5 et 8 décembre pour se poursuivre par des dates de plus en plus fantaisistes, témoignant de la dégradation mentale irréversible d'Aksenty Ivanovitch.

Perte d'identité et mégalomanie galopante caractérisent cette troisième phase dans l'évolution de la folie du petit fonctionnaire. A la date du 5 décembre, il note dans son *Journal* : « Il se passe de drôles de choses en Espagne. A telle enseigne que je n'y ai presque rien compris. » (p. 201). Il ajoute, à la date du 8 décembre : « Tous ces événements m'ont quasiment bouleversé » (p. 201). Y a-t-il un fondement historique authentique à de tels événements ? Peu importe en fait. Facteur déclencheur ou pas, ces « événements » vont constituer l'étape ultime menant au dénouement.

La crise de mégalomanie, latente jusqu'ici, se développe soudain pour prendre des proportions jamais atteintes jusqu'ici. Il semblerait que l'Espagne ait alors été à la recherche d'un roi. Et, à la date du « 43 avril de l'an de grâce 2000 » (*sic*), le « conseiller titulaire », comme se nomme lui-même le plus souvent le petit fonctionnaire, écrit dans son *Journal* : « Un grand jour, un jour de liesse et de triomphe ! L'Espagne a un roi ! Il s'est trouvé. Ce roi c'est moi ! » (p. 202). Il rapporte ainsi comment il a appris la nouvelle à Mavra, sa femme de ménage : « J'ai révélé à Mavra ma véritable identité. En apprenant que j'étais roi d'Espagne, elle a levé les bras au ciel et a cru mourir de frayeur » (p. 202). Suit un passage où s'entremêlent pathétique et comique – comme c'est souvent le cas dans le cours de l'histoire – car l'employé de bureau poursuit : « Cette grosse bête n'avait encore jamais vu de roi d'Espagne ! Je me suis efforcé de la rassurer, en lui expliquant qu'elle pouvait compter sur ma bienveillance et que je ne lui en voulais pas du tout, quoique mes souliers ne soient pas toujours suffisamment bien cirés » (p. 202). Plus tard, quand il se rend à son travail, il a ces paroles bien senties : « Et je me disais, tout en regardant cette racaille de gratte-papier : ''Si vous saviez qui siège parmi vous !'' » (p. 203). Et quand il a à accomplir quelques travaux de bureau coutumiers, l'on assiste à une scène – toujours rapportée dans son *Journal* – qui nous est ainsi relatée : « Mais le plus drôle, ça a été quand

ils m'ont remis un papier pour que je le signasse. Ils croyaient que j'allais écrire, tout au bas de la feuille : ''Greffier-chef Untel''... Ah ! ah ! voyez-vous ça !... Vous ne m'avez pas regardé, mes bonshommes !... Je paraphai royalement, à l'endroit réservé habituellement au directeur : ''Ferdinand VIII'' » (p. 204). Toujours le comique mêlé au pathétique.

Fort de son titre royal, le petit fonctionnaire se présente auprès de la femme aimée espérant lui faire la divine surprise et l'insigne honneur de lui offrir sa main et la couronne d'Espagne à la fois : « Je pénétrai dans le boudoir. Elle était assise devant sa psyché. En me voyant entrer, elle se leva et recula instinctivement, mais je la rassurai d'un mot, en lui expliquant que j'étais le roi d'Espagne. Je lui dis, en outre, qu'un bonheur l'attendait, plus grand que tout ce qu'elle pouvait espérer et qu'en dépit des menaces de nos ennemis, nous serions réunis un jour » (p. 204). A partir de là, les choses ne font qu'empirer. Aksenty se taille un manteau royal dans sa redingote et se dit prêt à accueillir les députés espagnols qui doivent l'accompagner à la Cour. En fait de Cour d'Espagne, il se retrouve à l'asile d'aliénés mais il a de cet événement une autre perception, qu'il consigne ainsi dans son *Journal* : « Madrid, le treize février. Me voici donc en Espagne. La chose s'est faite si brusquement que je n'en suis pas encore revenu. Les députés se sont présentés ce matin à mon domicile et m'ont fait monter en carrosse avec eux » (p. 207). Aksenty rêvait sans doute de « châteaux en Espagne »... La réalité, même dans son univers déconnecté de la réalité, est tout autre : « Curieux pays que l'Espagne ! En pénétrant dans la première pièce, j'aperçus une multitude de gens, le crâne rasé. Je me doutais bien que ce devaient être des Grands ou des soldats » (p. 207). On retrouve ici la technique de l'*étonnement* du naïf découvrant un pays étrange – un peu comme dans *Les Voyages de Gulliver* de Swift ou le *Candide* de Voltaire. Le médecin en charge des aliénés (le médecin, chef du service psychiatrique, dirions-nous aujourd'hui) est pris par notre petit fonctionnaire pour le Grand Chancelier d'Espagne (un peu comme Don Quichotte considère les moulins à vent) : « Les manières du Grand Chancelier, qui me conduisait, m'ont semblé bizarres » (p. 207). Après quelque temps passé dans cet asile – et un traitement de choc particulièrement douloureux – , il ne le considère plus que comme le *Grand Inquisiteur* : « Le Grand Inquisiteur est encore venu me voir, mais, dès que je l'ai entendu approcher, je me suis caché sous une chaise » (p. 209-210).

On n'a plus, dès lors, que la relation d'une douleur insoutenable, d'une souffrance qui est la véritable définition de ce qu'on nomme parfois inconsidérément « folie ». Le dernier fragment du *Journal* est l'expression émouvante d'une misère psychique insondable. Ce n'est plus tellement l'incohérence du discours qui témoigne du désarroi profond – jusqu'à la démence, jusqu'à l'absurdité – d'une personnalité mais bien plutôt la souffrance démultipliée, qui s'est emparée de toute la conscience, de toute la personne, *en train de se perdre corps et âme*, cette souffrance qui la plonge dans un gouffre de désespoir innommable. C'est le moment où tout l'être lance un appel au secours qui provient du fond des âges, où se mêlent âprement l'incompréhension et la quête inutile d'un sens, la fuite vers un salut impossible, le retour vers l'origine (la Mère), la régression salvatrice – si le mot salut a alors encore un sens.

Il nous faut ici reproduire intégralement la fin de ce *Journal d'un fou*, avec ce témoignage *in extremis* d'une *carence affective grave* que constitue l'appel à la Mère – dernier rempart de l'homme redevenu petit enfant :

El 34 l'dena ed rgâce février 349.

C'est fini, je n'ai plus la force de souffrir ! Mon Dieu, voyez ce que j'endure ! Ils me versent de l'eau glacée sur la tête ! Ils ne veulent pas m'entendre ! Ils ne veulent rien savoir ! Qu'est-ce que je leur ai fait ? Pourquoi me torturent-ils ? Que veulent-ils de moi, malheureux que je suis ? Que puis-je leur donner, moi qui ne possède rien ?...

Je n'ai plus la force de souffrir ! Mon cerveau est en feu, et les murs de la pièce tournent autour de moi ! Sauvez-moi ! Emportez-moi ! Donnez-moi un traîneau et des chevaux rapides comme la bourrasque ! Fouette cocher ! Carillonne grelot ! Cabrez-vous, ardents coursiers, et enlevez-moi hors de ce monde !... Loin, très loin, pour que je ne voie plus rien, ni personne !...

J'aperçois des nuages qui se tordent en volutes au-devant de moi. Une étoile clignote là-bas ! La forêt court comme une folle, avec ses arbres et sa lune. Une brume grisâtre s'étale sous moi. Une corde gémit et se brise. D'un côté, c'est la mer ; de l'autre, l'Italie... Et puis voici des chaumières russes !... Est-ce ma maison qui se colore en bleu, tout au fond ?... Est-ce ma mère qui se tient assise à la croisée ?... Maman, maman chérie, sauve ton pauvre fils ! Laisse tomber une larme, une petite larme sur ma tête fiévreuse ! Vois comme ils me font souffrir ! Prends ton enfant, presse-le sur ta poitrine !... Point de retraite pour lui, sur la terre !...

Gogol est mort jeune, à peine à quarante-deux ans, l'âge d'Aksenty Ivanovitch. Ses dernières années ne furent pas exemptes de tourments, son mysticisme et son ascétisme n'ayant certes pas amélioré les choses – mais ne peut-on dire que ces tourments étaient, en filigrane, ceux qu'il avait dépeints, une vingtaine d'années plus tôt dans *Le Journal d'un fou* ?

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

LE THÉÂTRE FOU DE MAURICE MAETERLINCK

Proposer au tournant du siècle, comme le fit Maeterlinck, un théâtre du Silence était un pari fou.

A l'heure où triomphe le vaudeville, où les Sardou, Augier, Dumas fils, Labiche, remplissent à Paris les salles, le dramaturge belge ose penser qu'on n'a encore rien exprimé de vrai sur la scène, que la connaissance intime de l'homme et de son Destin, loin de toute préoccupation uniquement divertissante, reste à délivrer.

Il relève le défi.

Si Maeterlinck avoue d'augustes prédécesseurs, tel Eschyle, ou Ibsen dans le registre de lui contemporain, sa position est radicale : l'être-pour-la-Mort que constitue le sujet pensant n'a pas encore trouvé de juste représentation. Car c'est dans le caractère anodin des actions quotidiennes que se loge la dynamique du personnage représentatif : dans le déroulement d'existences obscures, non spectaculaires ou amusantes, se noue sa destinée de condamné.

Ni les tragédies indéfiniment « recyclées », ni le théâtre « de boulevard » ne sauraient rendre compte de cette évidence simple, touchant la condition humaine : la créature perdue erre dans une *mare tenebrarum*, rien probablement ne peut la sauver : s'agissant du nouveau théâtre, on veut avoir

> foi à d'énormes puissances, invisibles et fatales, dont nul ne sait les intentions, mais que l'esprit du drame suppose malveillantes, attentives à toutes nos actions, hostiles au sourire, à la vie, à la paix, au bonheur[1].

Maeterlinck décrit ainsi sa production neuve :

> Des destinées innocentes, mais involontairement ennemies, s'y nouent et s'y dénouent pour la ruine de tous, sous les regards attristés des plus sages, qui prévoient l'avenir mais ne peuvent rien changer aux jeux cruels et inflexibles que l'amour et la mort promènent parmi les vivants.
> Et l'amour et la mort et les autres puissances y exercent une sorte d'injustice sournoise, dont les peines — car cette injustice ne récompense pas — ne sont peut-être que des caprices du destin.
> Au fond, on y trouve l'idée du Dieu chrétien, mêlée à celle de la fatalité antique, refoulée dans la nuit impénétrable de la nature, et, de là, se plaisant à guetter, à déconcerter, à assombrir les projets, les pensées, les sentiments et l'humble félicité des hommes[2].

---

[1] Maurice Maeterlinck, *Préface*, *Théâtre I*, Slatkine, 1979, p. III.

[2] *Ibid.*, p. III-IV.

Pessimiste projet, sombre résultat : la scène utile et audacieuse est bien celle qui ose provoquer une prise de conscience de ce « tragique quotidien », tel que Maeterlinck le définit dans un essai célèbre :

> Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir, mais il n'est pas aisé de le montrer [...][3].

Ce constat moral, doublé d'une résolution esthétique, se pose à l'origine de ce que la critique nommera le « premier théâtre » de notre auteur : « la présence infinie, ténébreuse, hypocritement active de la mort » y « remplit tous les interstices du poème »[4].

Radicalement pessimiste, cet admirateur de Pascal, élevé par les jésuites, nous livre une théologie dramatique d'obédience janséniste : dans un monde déserté par la grâce, où les actes individuels ne sauraient garantir aucun salut, les âmes se côtoient sans échanger jamais ou presque leur infinie solitude.

Au spectateur déconcerté est offert un espace où se donne libre cours la détresse qu'il occulte habituellement lui-même, croyant naïvement la fuir en ne la « regardant » pas.

Maeterlinck le contraint à ouvrir les yeux, à partager une connaissance douloureuse, qui pourrait le conduire au bord de la folie — l'abîme précisément qu'il cherche journellement à éviter.

Pour ce faire, le dramaturge n'y va pas par quatre chemins. De même qu'il traque son personnage, il oblige son spectateur à subir la représentation de sa propre agonie, en construisant, mise en abyme ou métaphore de l'humaine condition, son espace scénique comme un piège.

Placé face à son propre malheur, le spectateur aura le choix de se moquer (se détourner, ultime défense) ou de céder à la fascination (catharsis improbable ?) où l'entraîne la vision de son présent sans avenir.

Cruauté non dénuée d'affectation — conséquence d'une mode fin-de-siècle — et révélation opératoire : un Artaud, fin connaisseur et partisan de Maeterlinck, ne s'y trompera pas, en revendiquant une filiation, en rendant hommage à ce Père et Maître, capable de faire advenir au Théâtre le *choc* nécessaire à la progression spirituelle d'une époque.

Cette étape indispensable passe sans doute par la Folie.

En récusant le traditionnel « Tiers » que constitue l'action théâtrale, en le dénonçant comme un écran placé entre le spectateur et son miroir tragique, en le stigmatisant comme l'outil primordial du di-vertissement : détournement de la cause cognitive, de la communication dysphorique, Maeterlinck invoque une instance nouvelle, ou « Troisième Personnage », susceptible de provoquer la prise de conscience adéquate et redoutée :

---

[3] M. Maeterlinck, *Le Tragique Quotidien*, in *Le Trésor des Humbles*, Labor, 1986, p. 101.

[4] M. Maeterlinck, *Préface, Théâtre I, op. cit.*, p. IV.

> Aujourd'hui, il manque presque toujours ce troisième personnage, énigmatique, invisible mais partout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime, qui, peut-être, n'est que l'idée inconsciente, mais forte et convaincue que le poète se fait de l'univers[5].

Cet élément dramatique supposé nouveau ne recouvre ni plus ni moins que la Mort sur la scène, le Fatum représenté, inéluctable : le spectre spéculaire : « Cet inconnu prend le plus souvent la forme de la mort »[6].

La marche silencieuse de cet *actant*, qui n'a de nom dans aucun registre théâtral, doit être dramatiquement perceptible : c'est là le défi, le *pari* :

> le poète dramatique [...] est obligé de faire descendre dans la vie réelle, dans la vie de tous les jours, l'idée qu'il se fait de l'inconnu. Il faut qu'il nous montre de quelle façon, sous quelle forme, dans quelles conditions, d'après quelles lois, à quelle fin, agissent sur nos destinées, les puissances supérieures, les influences intelligibles, les principes infinis, dont, en tant que poète, il est persuadé que l'univers est plein[7].

Or, quant à ses premiers drames, Maeterlinck a, de son propre aveu, placé la mort « sur un trône »[8].

Comme Pascal parie sur Dieu, le schopenhauerien Maeterlinck parie sur la Mort, partenaire de sa composition, la convoque comme l'interlocutrice d'un public impuissant.

Il faut la montrer, la faire voir : lors même qu'elle est la suprême méconnue de la vie quotidienne, elle devient l'Inconnue de la nouvelle équation théâtrale :

> [...] longtemps encore, toujours peut-être, nous ne serons que de précaires et fortuites lueurs, abandonnées sans dessein appréciable à tous les souffles d'une nuit indifférente. A peindre cette faiblesse immense et inutile, on se rapproche le plus de la vérité dernière et radicale de notre être, et, si des personnages qu'on livre ainsi à ce néant hostile, on parvient à tirer quelques gestes de grâce et de tendresse, quelques paroles de douceur, d'espérance fragile, de pitié et d'amour, on fait ce qu'on peut humainement faire quand on transporte l'existence aux confins de cette grande vérité immobile qui glace l'énergie et le désir de vivre[9].

---

[5] M. Maeterlinck, *Préface*, *Théâtre I, op.cit.*, p. XVI.
[6] *Ibid.*, p. IV.
[7] *Ibid.*, p. XII.
[8] *Ibid.*, p. XVII.
[9] *Ibid.*, p. VI.

En rédigeant en ces termes la préface à la réédition de son premier théâtre, Maeterlinck, qui a mûri, réfléchi, et s'est sans doute légèrement repenti (tel Goethe après la rédaction de son *Werther*), insiste sur l'amour, la vertu compassionnelle des rapprochements créés, mais force est de constater que ses personnages, alors, « abandonnés », « livrés » au « néant hostile », « transportés aux confins » de la mort, éprouvent autant de crainte que d'amour, d'angoisse que d'espérance, jusqu'à en devenir pour la plupart fous de douleur.

Tous les moyens sont bons pour renseigner sur leur sort les foules et... les désespérer.

Si, dans *La Princesse Maleine*, on assiste au meurtre d'une jeune fille innocente, puis au suicide de son amant : « shakespitrerie » outrancière, suivant les propres termes de l'auteur, si l'on voit mourir Pelléas par l'épée de Golaud, puis agoniser Mélisande, on atteint à des raffinements plus subtils dans d'autres pièces plus « intimes », censées refléter de manière plus convaincante la commune, journalière aventure de l'espèce humaine.

Si l'on ne voit pas toujours la mort en acte, elle n'en est pas moins l'objet dramatique rencontré par excellence, le sujet actif, le moteur de toute intrigue :

Dans *La Mort de Tintagiles*, l'enfant éponyme est assassiné derrière une porte ; dans *L'Intruse*, la jeune accouchée s'éteint dans une chambre close ; dans *Intérieur*, la jeune fille de la famille qui vit sa soirée sous nos yeux est déjà morte ; dans *Les Aveugles*, les personnages tous autant qu'ils sont là vont mourir — si le prêtre assis au milieu d'eux, leur « guide », n'est déjà, lui, qu'un cadavre qui nous fait face.

Dans le passé, le présent, le futur : la mort a frappé, frappe, frappera.

Le dramaturge décline toutes les figures du pathos, en appelle à toutes les variantes de la compassion. La reconnaissance, par l'identification souffrante, est requise, sans limite.

L'aristotélicienne catharsis — fondée sur l'épreuve de la *Terreur*, de la *Pitié*— fonctionnera-t-elle là encore comme un recours ?

Le personnage maeterlinckien, soumis à une connaissance mortifère — délivrée pour lui par l'approche de cette Mort en acte — nous propose une réflexion spéculaire, dont nous pourrions ne pas sortir indemnes.

C'était d'ailleurs sans doute l'espoir du dramaturge, avant que, pris de remords et « chargé de l'Humanité » — Prix Nobel oblige —, il n'envisage de laisser passer des Lumières à travers ses Ombres.

Son dessein premier était de nous transmettre la noirceur des promesses du Tombeau, la pièce se changeant en thrène : douleur exprimée, chant de deuil, entendu moins comme tombeau poétique, consolation, que comme déploration, suprême et implacable admonition.

La Mort est donc partout : elle envahit le champ scénique, comme elle occupe en propriétaire intraitable toute la sphère du Vivant.

Pour mieux communiquer le ressenti douloureux de ce phénomène, Maeterlinck adopte des configurations labyrinthiques (forêts, châteaux, corridors, souterrains) ou circulaires (grottes, chambres, tours), impasses spatiales, topographie métaphorique : à l'extrême, le dispositif devient insulaire.

L'Homme est seul, sans aide efficace, face à l'unique Minotaure de sa vie.

Dans *Les Aveugles*, les personnages ont été conduits sur une île, que la mer encercle pour mieux les noyer, ou les séparer définitivement du Monde : elle ne leur laisse aucune issue de secours ; le prêtre qui les a menés là est mort au milieu d'eux, nul guide ne les sauvera jamais plus. Leur perte est sûre, ils sont encerclés.

La mort de Tintagiles — suite à un assassinat opéré par une « Reine », allégorie de la Toute-Puissante Fatalité — s'effectuera de même sur une île, où l'enfant et ses sœurs ont été appelés —pour la mort cruelle et inexorable du plus jeune, du plus innocent de tous.

Aucune échappatoire : le lieu tragique est fermé comme un piège.

Les effets titulaires relatifs aux pièces du « quotidien » (là, plus de Reines allégoriques, ni même d'îles) dénoncent la stratégie du « Troisième Personnage » — la Mort, en l'occurrence —, cette invisible puissance fatale qui s'insinue partout, en *intruse*, dans chaque *intérieur* : elle pénètre ainsi dans le vieux château (pur décor, assez sobre) où la jeune mère est en convalescence (*L'Intruse*), et guette, pour les anéantir dans leurs âmes et consciences, les membres de la famille réunie sous la lampe (*Intérieur*).

Nous assistons, sinon à leur destruction physique immédiate, du moins à l'agonie mentale des personnages traqués, pour qui n'existent que d'illusoires refuges, et qui vont souffrir, trembler sous nos yeux, notre impuissance redoublant en abyme la leur.

C'est ici que la folie rôde.

Dans *L'Intruse*, d'imperceptibles indices signalent la présence funeste : les animaux ont un comportement étrange (devant l'étrangère pressentie) : les chiens n'aboient plus, les cygnes s'éloignent, les rossignols se taisent.

On croit entendre arriver la soeur de charité mandatée, protectrice : c'est la Mort qui s'approche ; aucune porte ne saurait contenir sa progression — d'ailleurs, fait significatif, la porte d'entrée ne ferme pas « tout à fait »[10].

Sa venue n'est que retardée, différée, pour les besoins de la cause dramatique : pour faire durer l'agonie, prolonger le supplice.

Comme dans *The Red Death*, la nouvelle de Poe bien connue de Maeterlinck, il est vain d'espérer se prémunir grâce à quelque système défensif : la Mort entre quand elle veut, comme elle veut.

Ceux qui le pressentent souffriront doublement : de son attente, puis de sa venue ; les autres seront plus durement frappés de ne l'avoir pas « vue venir ».

Dans les deux cas, l'équilibre psychique des personnages est menacé.

Parmi ces victimes, en effet, deux catégories : les naïfs, ignorants des intentions de la Destinée, et ceux qu'un essai théorique nomme les *avertis*.[11]

Les premiers sont souvent tournés en dérision par le dramaturge omniscient : incrédules par principe, réfractaires aux séductions de *l'étrange*, sceptiques encore, alors qu'ils sont placés face à une évidence terrible, ils résistent, pantins pitoyables, entretiennent les malentendus, multiplient les hypothèses rationalistes, pour expliquer l'irruption du

---

[10] Maurice Maeterlinck, *L'Intruse*, *Théâtre I, op. cit.*, p. 212-3.

[11] v. M. Maeterlinck, *Les Avertis* in *Le Trésor des Humbles, op.cit.*, p. 37 sq : « Un frère est mort ainsi. On eût dit que lui seul avait été prévenu, sans le savoir, tandis que nous savions peut-être quelque chose sans avoir reçu cet avertissement organique qu'il recélait depuis les premiers jours ».

Troisième personnage dans leur cercle, cette Mort dont ils voudraient qu'elle soit une servante familière, une visiteuse connue.

Leur appartenance à un registre de la comédie bourgeoise est désignée, dénoncée : ainsi l'Oncle et le Père dans *L'Intruse*, qui, confrontés à l'inéluctable, deviennent presque comiques à force de suggestions vaines : ces bruits que d'autres entendent, puis qui parviennent également à leurs oreilles, ne seraient que des phénomènes assignables — tandis que la Mort chez eux-mêmes progresse, investit leur intérieur, à leur corps défendant, hors de toute prise de conscience lucide de leur part.

Les autres personnages, moqués précisément par ces naïfs, posséderaient au contraire le don de prophétie, investis du pressentiment de ce qui va se passer, s'ils ne comprennent toujours ce qui se passe déjà ; leur capacité de souffrance est certes accrue de cette prescience, leur réceptivité fait d'eux des victimes d'autant plus atteintes qu'elles devinent le danger, le redoutent, le perçoivent avant les autres. Mais leurs partenaires moins savants seront traumatisés par l'« événement », qu'ils reçoivent eux comme un choc.

De quoi devenir fou, au bas mot de douleur, dans les deux cas.

Tel l'Aïeul dans *L'Intruse*, père qui supplie qu'on le « prépare » à la vérité qu'il connaît déjà : personnage *averti* de la mort de sa fille, en sa qualité d'aveugle, c'est-à-dire de *voyant* : « Il distingue les grandes clartés », dit de lui le Père, selon une formule à double entente pour le spectateur[12].

Maeterlinck recourt à la symbolique traditionnelle pour proposer une typologie discriminatoire. Les aveugles, privés d'un sens physique, ont le « privilège » d'accéder à une vision intérieure des réalités, dont celle de la fin dernière. Autour d'eux : les femmes, les enfants, engagés, par la maternité pour les unes, dans une logique du vivant qui interroge au plus près les origines, représentant, pour les autres, incarnant presque encore, ces origines : témoins précieux des commencements suggestifs des fins.

Situés dans cette catégorie cognitive que Rilke, admirateur de Maeterlinck, appelle *l'Ouvert*, les *avertis* déambulent sur la scène comme si déjà ils habitaient un espace autre, comme s'ils avaient franchi le pas ; le dramaturge évoque leur gestuelle significative dans la préface à son théâtre de 1901, les décrivant comme « des somnambules un peu sourds constamment arrachés à un songe pénible »[13].

Certains d'entre eux dorment ou s'endorment : c'est le cas des enfants, des bébés dans *L'Intruse* et *Les Aveugles*, du jeune garçon d'*Intérieur*, de Tintagiles dans la pièce éponyme, du vieillard dans *L'Intruse*, qui dans son sommeil vit sans doute l'agonie de sa fille, à laquelle peu d'autres que lui osent croire.

S'ils s'éveillent, c'est dans un cri. Pour constater le progrès, ou la réussite, de celle qu'ils ne cessent de voir passer dans leurs rêves, transformés par leur hyperesthésie en cauchemars.

Ayant sombré, ayant quitté l'état de veille pour échapper sans doute à la folie destructrice, ils renouent avec la menace tragique dès leur réveil, l'action du Troisième personnage les refoulant dans une passivité insupportable, plus cruelle, plus radicale que celle de leurs songes.

---

[12] M. Maeterlinck, *L'intruse, Théâtre I, op. cit.*, p. 218.

[13] M. Maeterlinck, *Préface, Théâtre I, op.cit.*, p. II.

Somnambules, marionnettes actionnées par le Destin (autre métaphore empruntée par Maeterlinck, qui baptisa trois de ses pièces « petits drames pour marionnettes »[14]), les *avertis* rejoignent, dans leur condition de créatures impuissantes manipulées, les naïfs auxquels leur réticence à l'abandon n'aura donné qu'un faux sursis.

La discrimination posée par la liste des personnages n'est surtout qu'un jeu littéraire : aucun privilège ne « tient » face à la Mort ; la scénographie — supportée par la chorégraphie des *somnambules* sur scène — tend vers la représentation d'une danse macabre, où s'égalent toutes les conditions.

La Folie peut solder la rançon de la connaissance : en devenant fous, les personnages de Maeterlinck témoignent de ce qu'ils ont *vu*, pour reprendre un vocabulaire rimbaldien, et se déclarent victimes.

A moins que la Folie ne serve d'exutoire à un savoir trop cruel : devenir fou — de douleur — serait alors un moyen de ne pas mourir de douleur, de retarder l'échéance, si la Mort rôde, inflexible veilleur. Ultime pouvoir psychique laissé à ces autres veilleurs que sont les personnages en sursis : le « choix » inconscient de la Folie, esquive dérisoire sans nul doute.

Ainsi le roi Hjalmar dans *La Princesse Maleine* : entraîné par la reine Anne — tel Macbeth par sa femme, puissante référence — dans une complicité d'assassinat qui intérieurement le révolte, il sombre progressivement dans la Folie — que les « naïfs » interpréteront comme une démence sénile[15].

Une des aveugles de la pièce éponyme est déjà folle. Elle aurait ainsi devancé, ou répondu par anticipation à l'expérience extrême, paradigmatique, que devront faire les autres autour d'elle, et notamment son propre bébé, condamné avec elle à mourir sur une île.

La jeune noyée d'*Intérieur* a sans doute, elle, choisi le suicide, nouvelle Ophélie fuyant sa condition dans l'autodestruction : la Mort élue répondant à la Mort promise, selon un régime d'illusoire liberté ; une fois disparue dans la fleur de son âge, n'ayant fait que « catalyser » le processus fatal, la jeune fille causera l'anéantissement psychique de ses parents, auxquels on va rendre son corps dans une civière.

Le vieux père de *L'Intruse* (notons que ces créatures non prénommées prétendent à des archétypes), s'abandonne au sommeil, relâchant sa vigilance inquiète pour mieux s'éveiller, avec la conviction acquise que sa fille va périr, et que lui est en train de devenir fou de douleur. Seul et mimant pour nous dans son cauchemar l'agonie de celle qui, recluse dans une chambre fermée, est soustraite à notre regard, il vit, par la procuration de son corps endormi, le calvaire de sa fille, l'inversion de la loi biologique commune — favorite de Maeterlinck — accentuant la cruauté de l'expérience : les enfants disparaissent avant leurs parents, confortant ceux-là dans la certitude de la fin pour tous.

---

[14] En l'occurrence *Alladine et Palomides*, *Intérieur* et *La Mort de Tintagiles*, regroupés sous ce titre en un volume en 1894.

[15] Voir les commentaires des personnages à propos du roi Hjalmar in M. Maeterlinck, *La Princesse Maleine, Théâtre I, op. cit.*, p. 77, 90, 124, 133, 188, 189 : « Il vieillit étrangement », « N'ayez pas l'air étrange ! », « Est-ce que vous devenez fou ? », « Mais vous devenez fou ! », « Vous êtes fou ! », « Il est fou ! ».

C'est le cas également dans la *Mort de Tintagiles* : le jeune garçon est assassiné derrière une porte, tandis que, de l'autre côté de cette porte, sa sœur, impuissante à le délivrer, supplie la Destinée... Et finit par « cracher », de dégoût et d'angoisse suprême, réduite à ce trivial réflexe : « Je crache !... »[16]

La voilà donc seule au sein du désastre final, comme se retrouve seul le Vieillard dans *L'Intruse* : « Elles m'ont laissé tout seul ! »[17], à l'image de son petit-fils, orphelin de sa mère, ou de la fille de Mélisande morte, dont son grand-père dit en la contemplant : « C'est au tour de la pauvre petite »[18]... Le cercle, le piège, se referme.

On pourrait multiplier les exemples.

Les parents, grands-parents, sont privés de leur descendance, qui trop tôt perd ses ascendants directs ; veufs, orphelins, êtres en deuil : les malheureux peuplent la scène, victimes de ce Troisième personnage qui la dépeuple, réduit les « marionnettes » à des dépouilles, pas même à des fantômes.

Ceux qui provisoirement « restent » ont le coeur brisé, la conscience fêlée par le drame. Ils restent plantés là, paralysés par la douleur : le père de l'accouchée dans *L'Intruse*, la soeur de Tintagiles, le roi Hjalmar...

Dans un état de révolte inutile ou de sidération, ils atteignent ou frôlent la Folie, aux confins de l'expérience supportable.

Les didascalies nous transmettent leurs gestes, symptomatiques de leurs consciences atteintes : Ygraine, après le meurtre de Tintagiles son frère, « s'affaisse et continue de sangloter doucement, les bras étendus sur la porte, dans les ténèbres »[19].

Hjalmar, entraîné malgré lui dans l'assassinat de Maleine se couche contre la porte.

On dirait que dans chaque pièce de son premier théâtre Maeterlinck rejoue ce qui avait fait la matière de sa première prose d'envergure : *Le Massacre des Innocents*.

Ce récit, soumis au tutélaire Villiers de l'Isle-Adam, Maître avoué, avait fait l'objet d'une critique : Villiers, rendant hommage au texte, avait déploré son « réalisme » excessif, suggéré une voie plus mallarméenne : sans doute vers un théâtre davantage inféodé au silence...[20].

Suivant le conseil de Villiers sans renoncer à son thème d'élection, Maeterlinck déclinera sur le plan dramatique les mythèmes du *massacre* : comme les villageois figés sur les places regardaient mourir, puis constataient la mort de leurs plus jeunes enfants, les personnages du « premier théâtre » assisteront, médusés, bégayant ou presque muets, au

---

[16] M. Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles, Théâtre I, op. cit.*, p. 244 : « Monstre !... Monstre !... Je crache !... »

[17] M. Maeterlinck, *L'Intruse, Théâtre I, op. cit.*, p. 245.

[18] M. Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande, Théâtre I, op. cit.*, p. 113.

[19] M. Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles, Théâtre I, op. cit.*, p. 244.

[20] M. Maeterlinck, *Villiers de l'Isle-Adam, Bulles Bleues*, Le Cri, 1992, p. 157 : « Mon seul écrit en prose , « le Massacre des Innocents », qui devait paraître bientôt dans la *Pléiade* [...], ce Massacre indique une orientation nettement réaliste, étant la transposition d'un tableau de Breughel le Vieux. La princesse Maleine, Mélisande, Astolaine, Sélysette et les fantômes qui suivirent attendaient l'atmosphère que Villiers avait créée en moi pour y naître et respirer enfin ».

supplice de leurs proches[21].

Le prince Hjalmar, avant de découvrir le cadavre de Maleine, puis de se tuer, commente pour le roi le motif de la tapisserie de la salle, qui désigne en abyme le palimpseste : « C'est le massacre des innocents »[22].

Dans un souci de raffinement conforme à sa perception de la Mort, et à l'ambiance fin-de-siècle de lui contemporaine, Maeterlinck crée ainsi des échos, suscite des prolongements : paraphrases bibliques, conversions dramatiques, reprises délibérées, variations sur le motif macabre : lancinant, obsédant, dont il délègue la préoccupation à ses personnages, torturés de manière subtile souvent.

De même qu'il peut concurrencer un tableau par un récit, qu'il dramatise ensuite au sens propre : *Le Massacre des Innocents*, sa nouvelle, s'inspirait d'un tableau attribué alors à Breughel le Vieux, Maeterlinck interroge pour parfaire son Théâtre le répertoire des chansons populaires.

Poète, auteur de textes intitulés *Chansons*, publiés dans des recueils à vocation explicitement poétique (*Quinze Chansons*) ou disséminés dans une pièce comme *Pelléas*, le dramaturge virtuose organise par exemple la plus représentative sans doute des pièces que l'on peut rattacher à l'univers exploré de la Folie : *L'Intruse* (pour cette raison la plus fréquemment citée ici) comme une sorte de chassé-croisé, succession de répliques entre elles contrapuntiques, qui oppose, le temps d'une agonie, les *avertis* aux *naïfs*, suivant les catégories que nous avons distinguées plus haut.

Le vieux Père de la jeune accouchée mourante, dit l'Aïeul, perçoit des signes annonciateurs de la mort de sa fille, mais ne peut les communiquer à son entourage, qui s'obstine à les traduire de façon rationnelle, commettant des contre-sens en série.

Il s'isole malgré lui, considéré comme un faux prophète, ou, à l'envi, comme un vieillard dépossédé par l'âge de son sens commun. Le malentendu est double : tandis que le vieillard en question *sait*, les autres tâchent de lui cacher une vérité qu'ils n'entrevoient, eux, qu'à peine, et dont ils repoussent la validité.

S'établit alors un dialogue de sourds, relativement à l'écoute, à l'entente, la compréhension des bruits alentour : est-ce le jardinier que l'on entend faucher dans le jardin, comme le suggère le Père, ou plutôt la Grande Faucheuse : « Il me semble que sa faux fait bien du bruit [...]. Moi je l'entends comme s'il fauchait dans la maison », signale l'Aïeul[23]. Est-ce seulement la servante qui est entrée dans la salle commune, ou aussi quelque autre instance...?

---

[21] M. Maeterlinck, *Le Massacre des Innocents*, in *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*, Labor, Archives du Futur, 1989, p. 17 : « Las de courir et de supplier, le curé s'était assis sur la neige devant l'église, et sa servante regardait près de lui [...]. Des familles, l'enfant mort sur les genoux ou dans les bras, racontaient leur malheur avec étonnement devant les portes. D'autres le pleuraient encore où il était tombé, près d'un tonneau, sous une brouette, au bord d'une mare, ou l'emportaient silencieusement [...]. Mais presque toutes les mères se lamentaient sous les arbres, devant les morts étendus sur le gazon, et qu'elles reconnaissaient à leur robe de laine. Ceux qui n'avaient pas d'enfant se promenaient sur la place et s'arrêtaient autour des groupes désolés ».

[22] M. Maeterlinck, *La Princesse Maleine, Théâtre I, op. cit.*, p.172.

[23] M. Maeterlinck, *L'Intruse, Théâtre I, op.cit.*, p. 214-215.

On dirait que là Maeterlinck, amoureux des complaintes populaires, de leur lyrisme primitif[24], en réécrit quelqu'une ; nous songeons par exemple à la célèbre *Complainte du Roi Renaud*, où la Reine-mère, informée du sort funeste réservé à son fils, livre à sa femme des informations dilatoires : pensant la protéger d'une révélation trop brutale pour son âme fragile, elle procède à une exégèse fantaisiste des perceptions que sa belle-fille (jeune accouchée), dans sa détresse intuitive, lui confie :

> Mais dites-moi, mère, m'amie
> Que chantent les prêtres ici ?
> – Ma fille c'est la procession
> Qui fait le tour de la maison

Ou selon une autre version :

> Dites-moi, ma mère, m'amie,
> Qu'est-ce que j'entends cogner ainsi ?
> – Ma fille, ce sont les charpentiers
> Qui raccommodent le plancher.

Ces artisans bruyants, on le comprend dans le contexte (nous, auditeurs, informés, par les premières strophes de la chanson, de la blessure de guerre mortelle infligée au roi), contruisent en réalité le cercueil de Renaud... De même que la jeune femme citée dans la complainte interroge inlassablement quant à ce qui l'intrigue, de même l'Aïeul dans *L'Intruse* ne cesse de poser des questions relativement à ce qu'il perçoit. Et ne se satisfait pas des réponses : il pressent autre chose.

Les « rationalistes » (qui admettent au final l'évidence, tandis que leurs partenaires sans l'avoir apprise la pressentent) donnent aux intuitifs, pour ménager leur sensibilité extrême, des explications inaptes à satisfaire leur curiosité anxieuse, devineresse : ce faisant, ils redoublent plutôt leurs tourments, maintenant à peine sous le boisseau une vérité douloureuse, dont chaque mention, bien plus qu'elle ne l'exclut, ravive la probabilité.

Hypotyposes descriptives de l'ineffable que ces répliques compassionnelles...

L'Aïeul ne veut pas être dupe, même si la vérité l'effraie : il laisse éclater sa colère, son angoisse, dans une réplique cinglante :

> Il y a longtemps que l'on me cache quelque chose !... Il s'est passé quelque chose dans la maison... Mais je commence à comprendre maintenant... Il y a trop longtemps qu'on me trompe !
> – Vous croyez donc que je ne saurai jamais rien ?
> – Il y a des moments où je suis moins aveugle que vous, vous savez ?... Est-ce que je ne vous entends pas chuchoter, depuis des jours et des jours, comme si vous étiez dans la maison d'un

[24] Voir Paul Gorceix, *Préface* de M. Maeterlinck, *Serres Chaudes, Quinze Chansons, La Princesse Maleine*, Poésie, Gallimard, 1983, p. 17.

> pendu ? – Je n'ose pas dire ce que je sais ce soir... Mais je saurai la vérité !... J'attendrai que vous disiez la vérité ; mais il y a longtemps que je la sais, malgré vous ! – Et maintenant, je sens que vous êtes tous plus pâles que des morts ![25]

La Folie est aussi celle de ce sort arbitraire, omnipotent, aveugle, lui, à la souffrance humaine, Fortune aux yeux bandés.

Le Destin n'est qu'un fou, qui joue avec les Hommes comme avec des marionnettes, ainsi que l'exprime Palomides dans la pièce semi-éponyme (*Alladine et Palomides*). Evoquant le roi qui va causer leur mort à tous deux, jeunes amants, Palomides a ces mots : « Il rôde comme un fou par les corridors du palais [...] nous sommes aux mains d'un maître dont la raison commence à chanceler... », auxquels font échos ceux d'Alladine : « Je ne reconnais plus mon pauvre père. Il a une idée fixe qui trouble sa raison »[26].

Face à cette destinée insensée, cette épreuve initiatique si dangereuse — mortelle, quelle réaction adopter ? Le recours de la mort, à soi-même donnée (suicide de l'enfant d'*Intérieur*), la Folie rejointe (exemple de Hjalmar), l'aveuglement partiel (refuge provisoire des naïfs)... L'Ecriture ?...

Maeterlinck par son art exorcise peut-être sa propre Folie : ce pressentiment du malheur, acquis très tôt, sans doute confirmé par les événements de sa jeunesse, narrés dans son ouvrage testamentaire, *Bulles Bleues* : sa propre approche de la Mort, frôlée au cours d'un accident : « Qui de nous n'a frôlé la mort ? Pour moi, je crois l'avoir vue d'aussi près qu'il se peut, sans être sa proie... »[27], la perte de son frère surtout, figure sentimentale qu'il range au nombre des avertis :

> Il mourut en effet, très jeune, peu après sa première communion, à la suite d'un accident de patinage qui l'immergea dans l'eau glacée et entraîna une double pneumonie qui l'emporta en quinze jours.
> Cette mort m'émut profondément [...].
> C'est dans cette atmosphère de deuil que plus tard fut écrite *L'Intruse* et que la mort entra dans ma vie [...][28].

Si Maeterlinck, en rédigeant ses Souvenirs, manifeste un optimisme délibéré, les replace dans une perspective d'interprétation riante, ou sage : « Je tâchai de vivre, comme le conseille Thomas Hardy dans *Jude l'Obscur*, de façon que je craigne ma tombe aussi peu que mon lit »[29], il n'est pas sûr que le concepteur du « premier théâtre » ait été aussi serein.

Du moins, conformément aux témoignages de ceux qui l'ont approché, Maeterlinck aurait fait preuve d'une sorte de double tropisme : effrayé autant qu'attiré par la Mort, il aurait indexé sa curiosité sur son émoi, ainsi qu'il le résume lui-même par cette formule :

---

[25] M. Maeterlinck, *L'Intruse, Théâtre I, op. cit.*, p. 236.

[26] M. Maeterlinck, *Alladines et Palomides, Théâtre I, op. cit.*, p. 138 et p. 140.

[27] M. Maeterlinck, *Bulles Bleues, op. cit.*, p. 35.

[28] *Ibid.*, p. 124.

[29] *Ibid.*, loc. cit.

« L'épouvante de la mort s'éteignit en moi à mesure qu'y grandissait l'intérêt de son mystère »[30].

Comme frappé de « mutisme blond », selon le constat de Jules Huret, venu l'interroger dans le cadre de sa vaste enquête sur le symbolisme, il se serait révélé plutôt secret, et, par ailleurs, apparemment doté d'un naturel aimable et facile, d'une aisance proche de la légèreté[31].

Celui qui se laissait fasciner par les armes à feu et dont on dit que, veilleur mélancolique en son Palais d'Orlamonde, un fusil sur les genoux, il tirait sur les chats errants ennemis du silence[32], ce Golaud solitaire et sauvage (il fut lui-même l'auteur de la comparaison) était solidaire de l'humanité, autant que soucieux de préserver sa tour d'ivoire de poète, dans la confiance qu'il avait en les pouvoirs épistémologiques, et peut-être rédempteurs, de l'Ecriture.

Selon une manoeuvre philosophique — d'inspiration ouvertement stoïcienne — et orphique, il convertit son épouvante en potentiel stimulant de découverte, en occasion démiurgique.

Si la mort fait taire cygnes et rossignols — voir *L'Intruse* —, le poète en désignant la mort est celui qui, entré sur la scène par l'effraction de son talent, fait taire les chiens — comme l'indique, dans *L'Intruse* toujours, une réplique à valeur didascalique —, ces Cerbères du premier théâtre qui le sacrent nouvel Orphée.

Alors, Maeterlinck rend vraiment hommage à ses morts, et à sa propre peur : *L'Intruse* naît de la présence mémorielle de son frère, comme se déroulent sous sa plume les essais où il théorise son art dramatique : « C'est à la suite de ces épreuves qu'en souvenir de mon frère j'écrivis *Les Avertis*, qui parurent plus tard dans le *Trésor des humbles* publié par le *Mercure de France.* »[33]

Il évoque ainsi, convoquant ce frère défunt pour décrire sa prose, « cet *In memoriam*, dont toutes les idées lui appartenaient puisqu'il les fit naître et pour ainsi dire me les dicta. »[34]

> Miracle du souvenir, résurrection des morts !...
> Quand on pense à eux, quand on parle d'eux, ils envahissent la chambre et la maison.
> Lorsque je les évoque, ils ne veulent plus me quitter. Je ne peux plus les renvoyer à leurs tombes, ils s'accrochent à ma vie, ils m'obsèdent et me dévorent jour et nuit. [...]
> Même les plus grands, ceux que j'ai comblés et favorisés de belles phrases, ne sont pas encore satisfaits et viennent me

---

[30] *Ibid.*, loc. cit.

[31] Voir Jules Huret *Enquête sur l'évolution littéraire*, Thot, 1982, p. 118 : « Il faudra que petit à petit je fasse oublier le but de mon voyage pour réussir à fondre un peu ce mutisme blond. Encore une fois, je sens qu'il n'y a là ni parti pris, ni pose, il ne parle pas... très simplement, — comme d'autres parlent. »

[32] Voir Georgette Leblanc *Souvenirs (1895-1918)*, Grasset, 1931.

[33] M. Maeterlinck, *Bulles Bleues, op. cit.*, p. 125.

[34] *Ibid.*, loc.cit.

> rappeler mille détails passés sous silence. On dirait des acteurs qui voudraient être tout le temps sur le plateau et y parler sans cesse.
> Ils ne sont pas responsables, ils n'y songeaient même pas durant leur humble passage sur terre. C'est moi qui leur ai donné des idées trop modernes, des idées de théâtre. Je ne les vois plus tels qu'ils furent, mais tels qu'ils se meuvent en moi. *Mea culpa.* Il faut leur pardonner. Ils n'ont plus d'autre vie et ne respirent plus que dans ce que je pense et surtout dans ce que je vois, dans ce que je dis en pensant à eux. Malheur à nous si nous pouvions les abolir. Ils ne vivent qu'en nous, mais nous n'existons que par eux. N'en plus avoir serait la mort que nous redoutons tous et que nous acceptons malgré tout, comme nous acceptons le sommeil à la fin d'une journée de travail.[35]

Les disparus familiers de Maeterlinck ressemblent à ces morts sans sépulture, ombres errant dans les limbes évoqués par Virgile au chant IV des *Géorgiques*, égarées, effarées, séduites par les accents poétiques perçus (« At cantu commotae Erebi de sedibus imis / Umbrae ibant tenues [...] »), ou tendant les bras comme Eurydice perdue (« Invalidasque tibi tendens, heu! non tua, palmas »[...]) vers l'être capable de leur donner, sinon forme et vie, du moins une place.

Champs élyséens du théâtre... Maeterlinck en ces morts « voit » de potentiels « acteurs », opère la métamorphose dramatique, qui transforme des souvenirs en personnages. Passeur, des Enfers au « plateau », il donne aux mânes « des idées de théâtre ».

Au pouvoir de la mort fait écho le contre-pouvoir de l'esprit créateur, au chant des Sirènes (appel de la mort quotidiennement entendu) le contre-chant du cygne, oiseau qui dans *L'Intruse* s'éloigne pour laisser le poète faire revenir, de leur exil d'outre-tombe, ses propres morts... Et transmuer les impératifs catégoriques de cette tombe en éléments d'un *tombeau* poétique.

De Virgile à Ovide... Serait opératoire le mythe d'Orphée, qui conjure en les enchantant les folies du sort, empêche la contamination mentale, en proposant une catharsis, en imposant le Dramaturge comme le Maître des Ombres : metteur en scène de ces « somnambules » précédemment évoqués, les acteurs alors *figurant* les morts.

Une lumière est projetée dans les ténèbres : le sort commun s'illumine, comme la chambre de l'accouchée au finale de *L'Intruse*, d'être ainsi placé sous les feux de la rampe.

Le tragique quotidien théâtralisé acquiert ses lettres de noblesse, l'insupportable arbitraire s'échange contre une logique poétique.

Le fantasme morbide, supporté par le texte, l'angoisse performée, projetée vers la salle, se partagent, s'expient, se diluent dans l'intensité de la communication dramatique : « Echange » presque mystique, « cruauté » assumée : on songe aux successeurs de Maeterlinck que seront Claudel et Artaud...

---

[35] *Ibid.*, p. 179-180.

La Folie est neutralisée par le *jeu* : se purgent les passions ; l'aveuglement des personnages nous rend lucides : *in mare tenebrarum, lux* :

> Au fond, j'ai de l'art une idée si grande qu'elle se confond avec cette mer de mystères que nous portons en nous. [...]. Je n'ai donc d'autre étoile, ici, qu'une pauvre petite nébuleuse intérieure, infiniment tremblotante au fond des ténèbres sans fin ; mais inextinguible ; [...]. Vous me demandez [...] de quelle façon je comprends mon art. [...]. Il y a dans notre âme une mer intérieure, une effrayante et véritable *mare tenebrarum* où sévissent les étranges tempêtes de l'inarticulé et de l'inexprimable, et ce que nous parvenons à émettre en allume parfois quelque reflet d'étoile dans l'ébullition des vagues sombres.[36]

Ce théâtre, pédagogue et thérapeute, ouvre à une propédeutique : à une initiation aux mystères, que l'on n'envisage pas de réduire mais de côtoyer, selon une démarche proche du symbolisme d'époque. Accepter de se plonger dans les ténèbres permet de faire une certaine lumière.

La cosmogonie inlassablement explorée par Maeterlinck (de l'infiniment grand à l'infiniment petit, du nom de Dieu à l'invocation des mânes, aux « fourmis », aux « abeilles», aux « termites », comme le prouvent ses nombreux et divers essais...), la mémoire et le présent convoqués « répondent », ou suggèrent... Préparent un avenir meilleur : davantage maîtrisé, plus sûr, plus favorable.

C'est le sens de l'évolution maeterlinckienne, qu'il expose dans la *Préface* à son premier théâtre, en 1901.

Revendiquant ses premières investigations et réussites dramatiques, la présentation au public de ses « somnambules », fous et savants, il annonce un mouvement second, consécutif, légitime un autre, un ultérieur théâtre :

> La vérité suprême du néant, de la mort et de l'inutilité de l'existence, où nous aboutissons dès que nous poussons notre enquête à son dernier terme, elle n'est, après tout, que le point extrême de nos connaissances actuelles. Nous ne voyons rien par delà, parce que là s'arrête notre intelligence. Elle paraît certaine, mais en définitive rien en elle n'est certain que notre ignorance. Avant que d'être tenus de l'admettre irrévocablement, il nous faudra longtemps chercher de tout notre cœur à dissiper cette ignorance et faire ce que nous pourrons pour tenter si nous ne trouverons pas de lumière.[37]

Et conclut ainsi :

---

[36] M. Maeterlinck, *Confession de poète*, in *Introduction à une psychologie..., op. cit.*, p. 79-81.

[37] M. Maeterlinck, *Préface, Théâtre I, op. cit.*, p. VIII.

> Pour mon humble part, après les petits drames que j'ai énumérés plus haut, il m'a semblé loyal et sage d'écarter la mort de ce trône auquel il n'est pas certain qu'elle ait droit. [...]. J'attends, avec la plupart des poètes de mon temps, qu'une autre force se révèle.[38]

Entre la pose relative, l'artifice employé, ou l'allégeance à une culture contemporaine éprise de « nuit », d'« Obscur », et la confession autobiographique, l'engagement humaniste personnel, Maeterlinck manie un lyrisme mesuré, alterne le raisonnement et la parole d'allure mystique, soucieux de faire évoluer sa Poétique à la hauteur de son Ethique, de sa culture, de son expérience.

Un protocole compassionnel se met en place, qui explore des Mondes, propose des remparts, ou garde-fous à la détresse humaine, en l'exprimant, en livrant sa part de Folie, en suggérant aussi son potentiel raisonnable.

Après « le Tragique quotidien », publié dans le recueil *Le Trésor des Humbles*, qui valorise le Silence et l'Amour, dans une vie vassale de la mort, qu'il s'agit de transposer comme telle au Théâtre, le dramaturge commet un recueil significativement intitulé *La Sagesse et la Destinée*. Non une rupture, mais un prolongement de ses recherches, une explication relative tentée, un va-et-vient entre *l'inconscient* (mot qui revient si souvent sous sa plume) et l'entendement, entre la stupeur et la respiration : apprivoiser, façonner la Folie serait la mission de celui qui l'a si bien sentie qu'il a dû s'en défendre et s'en servir, avec la persévérance des « humbles » et la conviction des sages fervents.

Comme son personnage, aveugle clairvoyant de *L'Intruse*, Maeterlinck tâche de se « préparer » à l'ultime échéance, en faisant descendre la mort dans la vie — comme le comprendra si bien Rilke, cet autre disciple de l'auteur.

Ce faisant, il la capte *et* l'éloigne, se laisse fasciner sans se laisser pétrifier, sans cesser de douter, à la mesure de sa sincérité laborieuse :

> Tous mes morts me reviennent. J'ai trop de morts et je me demande pourquoi je vis encore...
> La mort n'ouvrira-t-elle rien et fermera-t-elle tout ?[39]

L'héroïne d'*Ariane et Barbe-bleue* arrive sur la scène du « nouveau » théâtre, pour délivrer de leur malheur les héroïnes qui l'ont précédée : Sélysette, Mélisande, Ygraine, Bellangère, Alladine.., et nous indiquer « un monde inondé d'espérance ».[40]

Mais Alladine pleure, et l'autobiographie de Maeterlinck ne s'en termine pas moins par ces mots hésitants.

Marie-Françoise HAMARD
Université de Paris III- Sorbonne nouvelle

---

[38] *Ibid.*, p. XVII-XVIII.

[39] M. Maeterlinck, *Bulles bleues, op.cit*, p. 181.

[40] M. Maeterlinck, *Ariane et Barbe-bleue*, in *Théâtre I, op. cit.*, p. 175.

LA FOLIE DANS LE THÉÂTRE DE GABRIELE D'ANNUNZIO

Dès le début de sa carrière d'écrivain, dès les premières nouvelles véristes[1] des années 1882-1886, d'Annunzio se pencha avec insistance sur le problème de la folie. Disons tout de suite que nous donnerons à ce mot le sens qu'il pouvait avoir en 1900 dans la bouche des contemporains de notre auteur ; par folie, nous entendons tout comportement psychologique qui sort des critères de la "normalité" dans une large mesure ou dans une très faible mesure. Le thème de la démence, mais surtout de la demi-folie, de la démence partielle ou passagère est rarement absent d'une œuvre de d'Annunzio. Remarquons tout d'abord qu'il est en cela plus proche des naturalistes français (d'un Maupassant par exemple) que des écrivains véristes italiens. Remarquons aussi que, dans ce domaine encore il fut, en Italie au moins, un pionnier et qu'il fut le premier en Italie et sans doute en Europe à porter cette thématique sur une scène de théâtre. Aucun écrivain italien n'avait osé avant lui présenter au public (qu'il s'agisse de prose narrative ou de théâtre) des personnages aussi agressivement délirants, aussi "différents" de la "normalité".

Pour d'Annunzio l'étude de ces personnalités extrêmes, de ces "cas cliniques", faisait partie de son art, de ses devoirs d'écrivain. (Il n'est pas en 1892 le seul à le penser)[2]. L'étude de ces aberrations mentales, de ces "excès de la nature", comme on disait, alors semblait revenir à l'artiste, à l'écrivain (voir la place importante de la folie dans la littérature lyrique italienne au XIXème siècle)[3] qui pouvait, pensait-on, grâce à l'observation aiguë de l'art,

---

[1] Il s'agit de *Terra Vergine, Il Libro delle vergini, San Pantaleone*. Les meilleures de ces nouvelles ont été ensuite regroupées dans le volume *Le Novelle della Pescara*. Ces recueils contiennent un nombre impressionnant de personnages fous ou exaltés ou hagards. *(L'eroe,* in *San Pantaleone* qui offre au Saint sa main coupée, *La Vergine Anna* et son délire mystique en sont de bons exemples).

[2] Sur ce point, en effet, il semble que d'Annunzio doive beaucoup à ses lectures françaises. On rencontrerait cette attitude chez Maupassant, J.K. Huysmans (Préface *d'A Rebours*), Zola (tentative d'explication rationaliste du délire mystique dans *Le Rêve*) et même chez Balzac, l'Isle-Adam, ou chez les Goncourt.

[3] Au XIXème siècle, le librettiste d'opéra était plus libre vis-à-vis de la censure (à l'exception toutefois du domaine politique) que l'auteur dramatique. Cela tient au fait que le public des théâtres lyriques ne se préoccupait nullement du texte et à peine de l'intrigue, et à ce que le musicien ne se souciait pas de mettre en valeur telle ou telle intention de son librettiste. Toute cette littérature lyrique, pas aussi nulle qu'on veut bien le dire, n'en a pas moins véhiculé en Italie une certaine conception du monde et de la vie, certaines idées philosophiques, religieuses, politiques bien sûr partagées en gros par le monde intellectuel italien de 1814 à 1880. L'aspect politique de l'opéra pendant le Risorgimento n'est que la partie visible de l'iceberg. La folie par exemple, née le plus souvent d'une série de contraintes sociales, familiales imposées à l'héroïne (ou au héros) est un ressort dramaturgique important tout au long du XIXème siècle : citons seulement : *Lucia di Lammermoor* et le personnage d'Elvira dans *I Puritani*, et plus près de d'Annunzio *La Gioconda* (Boito/Ponchielli). Les scènes de démence complète sont bien sûr plus faciles à réaliser par le moyen du chant que par la parole. Que faire dire à un fou en plein délire qui soit intéressant pour le spectateur ? Voilà le problème qui se pose au

faire, si peu que ce soit, progresser nos connaissances en cette matière; et surtout proposer une méditation peut-être féconde sur ce sujet senti comme la plus grande interrogation de notre monde. Camus disait que le seul vrai problème de la philosophie est le suicide. D'Annunzio eût sans doute dit la même chose de la folie. Tout comme Maupassant donc, d'Annunzio a tenu à essayer de faire reculer les limites de la connaissance de l'inconscient, de l'imaginaire, de l'extraordinaire chez l'homme. Il s'en explique parfois assez clairement, comme dans la lettre dédicatoire à Matilde Serao qui sert de Préface à *Giovanni Episcopo,* dans le premier chapitre de *l'Innocente* qui sert de cadre au récit, "confession" à la première personne de Hennil, et surtout dans maintes pages dispersées de ses œuvres en prose[4] de la maturité. Mais disons encore que d'Annunzio n'entend jamais se substituer, comme le firent par la suite différents autres écrivains, au médecin aliéniste que ses "études" de la folie ne prétendent jamais sortir du strict cadre de l'œuvre d'art. Que la "folie" intéresse moins d'Annunzio comme problème psychologique que comme source inépuisable de possibilités dramatiques, d'effets littéraires ; et c'est bien là certes un paradoxe mais qui ne nous étonnera guère venant d'un auteur qui (tout en se passionnant pour l'étude de l'aliénation mentale) n'était pas du tout disposé à donner dans son œuvre littéraire la première place à l'étude psychologique. Disons enfin pour conclure cette brève introduction que d'Annunzio ne considérera presque jamais ses personnages *fous* comme des malades qu'il faut soigner mais comme des êtres différents, capables d'actes différents des nôtres (et en apparence seulement incompréhensibles pour nous) parce que portés par une disposition naturelle à explorer des domaines de la pensée qui nous échappent. D'Annunzio sent qu'il a beaucoup à apprendre du fou ; il cherche à en tirer le maximum d'enseignements possible ; D'Annunzio respecte le fou et ne le traite jamais comme un matériel de laboratoire mais comme un personnage littéraire ou dramatique à part entière, souvent comme un personnage sacré. Pour lui, le fou n'est jamais l'anormalité mais bien au contraire une autre normalité ou une normalité ayant poussé une pointe dans une direction extrême. Disons en peu de mots que, parfois, surhumanité et folie ont tendance à se confondre. Aussi, dans cette partie de notre analyse n'emploierons-nous jamais le langage de la psychanalyse ou d'une quelconque école de psychiatrie. Une telle analyse serait par définition anachronique et déplacée en ce qu'elle chercherait à trouver dans l'œuvre dramatique de d'Annunzio ce qu'il n'a jamais tenté d'y mettre et surtout en ce qu'elle passerait à côté du message essentiel que l'auteur par l'intermédiaire de la folie tente de nous transmettre : message esthétique mais aussi message social et là est le plus important. La folie chez d'Annunzio, nous le verrons, trahit souvent l'oppression que la société "normale" fait peser sur l'individu exceptionnel. La folie est le dernier refuge du fort acculé à la défaite, réduit sans elle à la médiocrité du commun. Et cela, d'Annunzio sait le mettre en relief (c'est un tour de force) sans jamais avoir recours à l'analyse psychologique, par les seuls moyens de l'art du discours.

---

dramaturge ; c'est pourquoi l'auteur dramatique préférera le plus souvent faire appel à la demi-folie qu'à la folie totale.

[4] Par exemple dans : *Il Trionfo della morte*, *Forse che si forse che no* (1910). Rappelons que *Il Fu Mattia Pascal* fut publié en volume par Pirandello en 1910 après avoir fait l'objet de publications en feuilletons au cours de l'année 1904. Pirandello n'était à cette date pas encore le grand dramaturge célèbre dans toute l'Europe cultivée qu'il fut après la Grande Guerre.

Nous nous contenterons donc ici de considérer les personnages fous du théâtre dannunzien dans leurs qualités littéraires, dramaturgiques, et esthétiques et de suivre de pas à pas la démonstration dannunzienne pour voir où elle veut nous mener. Sans oublier jamais, bien entendu, la dimension esthétique que prend la folie dans ce théâtre.

Avant de devenir dramaturge, d'Annunzio a déjà donné vie à différents personnages inquiétants quant à leur état mental. Ecartant la remarquable galerie de monstres constituée par les trois recueils véristes qui ne sont encore que des esquisses, nous trouvons pour citer brièvement :

- les deux héros de *Giovanni Episcopo*, excellente nouvelle (ou roman bref) classée trop souvent parmi les ouvrages "véristes" de l'auteur. Episcopo victime consentante, esclave étrangement consentant et anormalement lâche, mériterait une analyse approfondie tout comme son bourreau, l'affreux Wanzer au sadisme non moins étrange.

- Tulio Hermil et Giorgio Aurispa, les "superuomini " des deux derniers romans de la Rose, *L'Innocente et Il Trionfo della morte*. Poussés par leur passion, leur rage effrénée de vivre le plus intensément possible, ils deviennent de véritables monstres, à la limite de l'anormalité. L'un assassine un bébé, fils adultérin de sa femme, après en avoir arraché l'autorisation à la malheureuse mère, l'autre se suicide en entraînant de force sa maîtresse dans la mort. Tout cela au nom d'une certaine logique implacable liée à la thématique de la surhumanité, mais logique qui peut paraître "folie" à l'observateur détaché que peut devenir le lecteur (ou même l'auteur). On le voit, le problème de la folie, dès ces deux romans pose une question, ouvre un débat sur l'ambiguïté même de son existence, de sa reconnaissance ou de sa non-reconnaissance comme telle. Ou bien nous considérons ces deux personnages comme des anormaux (et nous suivons en cela l'opinion du lecteur moyen de 1892 et du critique conservateur) et nous définissons par là notre conception de la folie et le la normalité. Ou bien nous suivons ces personnages dans leur folie que nous appelons, sans doute avec d'Annunzio, qualité de vie surhumaine et nous faisons profession de mépris vis-à-vis du lecteur et du critique mentionnés ci-dessus. Nous acceptons une nouvelle définition de la morale "surhumaine" et nous acceptons les conséquences tragiques de cette définition héroïque de la vie.

- le roman *Le Vergini delle rocce* est plus explicite encore. Dans l'immense palais des Capece Montaga, recluse au dernier étage, vit la mère des trois princesses, pauvre démente dont on perçoit parfois les cris angoissés et dont la présence-absence pèse sur l'atmosphère du roman et celle de la famille. Les deux frères Capece Montaga sont des êtres faibles, sans vie, à la limite de la dégénérescence; le père, vieillard précocement sénile, vit dans ses rêves vains de restauration bourbonnienne. Le thème de la mère folle ne cessa d'ailleurs de hanter le romancier et le dramaturge[5] de 1896 à 1910 environ. L'une des trois vierges,

[5] Sous le titre *La Mère Folle*, d'Annunzio annonça plusieurs fois un roman "à paraître prochainement" qui ne fut jamais écrit. Ce projet se confondit peut-être avec celui du deuxième roman du cycle du Lys (*La Grazia*) suite des *Vergini delle rocce* dans lequel l'héroïne (Anatolia ?) devait devenir mère et folle. Une pièce fut annoncée également sous ce titre. Pour les projets d'œuvres dannunziennes non

Violante, est aussi emmurée dans une solitude intérieure effarante qui incite le héros, Guido Cantelma à s'en détacher. Le désert se fait d'ailleurs le révélateur[6] de cette folie à laquelle Guido échappera de justesse. La folie est ici destruction nihiliste, morbide, à l'opposé de toute forme d'humanité supérieure au-delà de toute apparence.

Non sans à-propos, d'Annunzio regroupa pour l'édition française trois de ses plus belles proses d'art : *La Leda senza cigno, La Contemplazione della morte, Notturno,* sous le titre général de : *Aspects* de *l'Inconnu.*[7] L'auteur y médite principalement sur la mort, le suicide, la tentation de suicide qui l'assaillit alors qu'il était menacé de cécité totale, sur la mort violente donnée et reçue en guerre, sur la frontière enfin si mince entre raison et folie. Folie, cette inconnue de l'esprit qui referme sans doute la clef des possibilités passionnelles extrêmes de l'homme. Passionnante en cela pour notre auteur. Enfin, le dernier ouvrage en prose publié par d'Annunzio, *Il Libro segreto,* méditation autobiographique de qualité, se termine sur un quatrain célèbre (un "tetrastico" dit plus pompeusement la Poète) qui avoue y avoir enfermé toutes ses désillusions et toute son amertume, toutes ses déceptions d'écrivain incompris (mal compris), de combattant trahi, d'homme du monde oublié, de vieillard épuisé précocement par une vie trop dense :

> Toute la vie a le même horizon,
> un seul visage a la mélancolie,
> la pensée a pour cime la folie
> et l'amour est lié à la trahison.[8]
> (Libro Segreto, fin) (1932)

Ces vers ont été écrits vingt ans avant la publication du *Libro segreto.* Le poète a choisi en quelque sorte de terminer là-dessus son œuvre complet d'écrivain. Et ce n'est pas croyons-nous seulement pour les besoins de la rime ou de l'équilibre stylistique du troisième vers que "follia" est associé à "pensiero". Deux substantifs que l'on pourrait lier par le vocable (substantif, qualificatif ou adverbe) "tragico".

On ne s'étonnera donc guère de voir d'Annunzio reprendre en l'amplifiant cette thématique dans son théâtre, domaine dans lequel le Poète saura jouer de la folie de manière tout à fait neuve et exceptionnelle, précédant chronologiquement tous les auteurs dramatiques européens, et singulièrement Pirandello. On ne peut pas ne pas penser que l'écrivain sicilien, qui connaissait parfaitement toute l'œuvre dannunzienne, a assuré à maintes reprises des mises en scène de pièces dannunziennes, *La Figlia di Iorio*[9]

écrites voir : Curzia Ferrari.

[6] Voir Richard Dedominici « Voyage au désert et solitude du héros dans l'œuvre de G. d'Annunzio », ELLUG, Grenoble, 1987.

[7] *La Leda senza Cigno* publiée d'abord en feuilleton en 1913 dans le *Corriere della Sera* portait en sous-titre, *"Aspetti dell'Ignoto"*, sous-titre qu'elle a gardé dans l'Edition des Œuvres complètes.

[8] Voir les cinq dernières lignes du Libro Segreto qui précèdent ce quatrain, lequel clôt l'ouvrage.

[9] En 1927, (première le 11 septembre) dans les jardins du Vittoriale par "l'Istituto nazionale per la

notamment où, dramaturgiquement, l'aliénation mentale revêt une signification capitale comme nous le verrons dans cette étude.

Il importe de distinguer deux sortes de folie dans le théâtre dannunzien. Nous y trouvons en effet :
- ou bien des personnages fous, demi-fous, simples d'esprit, hallucinés, aliénés de par leur nature propre qui sont déjà fous avant le lever de rideau. Comme la Démete du *Sogno d'un mattino di primavera.*
- ou bien des personnages qui au contraire ne tombent dans "l'anormalité" qu'à la suite d'une série d'événements, de luttes, de conflits passionnels tellement intenses et violents qu'ils en font chavirer leur raison. Ils deviennent fous sous nos yeux, pendant l'action scénique. C'est le cas de Francesca, de Parisina, d'Aligi et Mila rendus "délirants" ou poussés à des actes anormaux sous l'effet d'une passion amoureuse ou autre ; c'est le cas de Corrado poussé à des solutions extrêmes par son désir ardent de se réaliser, amené par là à explorer les limites dernières de sa raison.

Gigliola, comme nous le verrons dans le présent article est à la frontière de ces deux cas types. Il y a enfin une autre situation : celle dans laquelle le personnage central est fou pour les autres mais non pour lui-même, ni pour nous : Sébastien par exemple dont la conversion et la confession obstinée du Christ est une "folie" pour ses archers et son entourage païen.

"Ah, sei folle !" "Ah, tu deliri!" sont des exclamations sempiternellement répétées[10] tout au long de ce *Théâtre complet* et cela tend à prouver que le problème central de cette dramaturgie est bien le rapport individu-société examiné sous l'angle de l'inadaptation (inéquation serait plus juste) d'un certain type de héros à la morale commune, à l'ordre établi ; sous l'angle d'un désir constant et impérieux de certaines individualités de dépasser la condition commune en prenant tous les risques, fût-ce celui de passer pour fou ou de tomber réellement dans la folie. La folie dans ce théâtre est donc soit *cause,* soit *conséquence,* d'une situation conflictuelle dramatiquement exploitable.

Les tragédies inspirées à d'Annunzio par le second cas de figure seront beaucoup plus intéressantes. D'Annunzio dans ce domaine ne doit rien à personne, pas même à Wagner. Les personnages fous, simples ou hallucinés sont rares chez Wagner. Parsifal en dépit de son nom n'est pas fou[11] du tout et son parcours scénique répond à une logique très précise. Certains personnages (Tristan et Ysolde, Siegfried dans le *Crépuscule)*[12] sont

---

rappresentazione dei drammi dannunziani." Puis en 1934, au Teatro Argentina de Roma avec dans les rôles principaux Marta Abba et Ruggero Ruggeri.

[10] *Francesca* (Acte III), *La Figlia* (I), *La Fiaccola* (I, 1, 2,3) moments déjà cités par nous, *Più che l'amore* (I).

[11] Pass/fall : le chaste fou ; sur la signification de cette étymologie wagnérienne voir Lavignac : *Voyage artistique à Bayreuth*, Delagrave, 1951

[12] Siegfried vit ainsi les trois actes du *Crépuscule* dans un état d'hébétude total ; il ne sait plus, ne comprend plus, pourquoi il vit, il meurt, qui sont ses vrais amis, qui est Brünnhilde. L'idée est dramaturgiquement très forte. D'Annunzio a tenté par deux fois de la reprendre : Aligi, drogué au dernier acte de la *Pisanelle*, simple d'esprit. Dans le premier de ces deux cas, la réalisation

rendus "fous", aliénés par un philtre, certes. Les passions dont brûlent presque tous les personnages dannunziens leur tiennent lieu de philtre. Certains personnages de Maeterlinck en revanche sont proches des simples d'esprit et des "hallucinés" de d'Annunzio : Mélisande qui vit et meurt, tragiquement, sans rien comprendre. Mais on ne saurait parler de folie ou d'aliénation à leur propos d'une part, et, d'autre part, Maeterlinck n'a jamais associé l'aliénation au mythe, qui lui resta toujours étranger, de la surhumanité et au thème du conflit héros-société conçu dans cette optique.

Nous pouvons établir comme suit la liste des héros du théâtre dannunzien marqués plus ou moins gravement par une forme d'aliénation mentale :

I - Personnages fous avant le lever de rideau :

(Leur folie est la cause du drame)

- La Démente *(Sogno d'un mattino di primavera)*
- Mila et Aligi *(La Figlia di Iorio)* ; nous nous expliquerons plus loin sur leur présence ici qui est le résultat d'une analyse et d'un choix.
- La Pisanelle

II - Personnages devenus fous pendant la pièce :

(Leur folie est la conséquence du drame)

a) Passion amoureuse : personnages "fous d'amour"
   - Francesca *(Francesca da Rimini)*
   - Parisina
   - Fedra

b) Autre passion aliénante :
   - Corrado: fou pour les gens "normaux" *(Più che l'amore)*
   - Sébastien : fou pour les païens
   - Gigliola *(la Fiaccola sotto il moggio)*

Les personnages du premier groupe sont, à un moment ou à un autre, fous pour tout le monde : pour leurs proches, pour l'auteur et pour le lecteur/spectateur.

Les trois héroïnes folles d'amour sont proches de la démence pour leur entourage mais non pour l'auteur ni pour le lecteur/spectateur qui a tendance à partager jusque là l'avis du dramaturge. Jusqu'à un certain moment de la pièce, elles sont lucides et savent ce qu'elles font. A un certain point de la pièce, que l'on pourrait appeler le "point de rupture", poussées par leur passion, elles décident de franchir la limite fragile qu'elles discernent à peine entre raison et délire, entre acte raisonnable et acte fou. C'est alors un grand moment de théâtre ; c'est de moments tels qu'est fait le monde dramaturgique de toutes les littératures ; c'est par là que l'on peut dire avec certitude que d'Annunzio, en dépit de graves défauts, est un grand dramaturge parce qu'il a su justement nourrir cet instant d'arrière-plans dramatiquement enrichissants tels que le problème folie/raison justement. On peut discuter de l'endroit où situer ces instants privilégiés[13] dans les pièces concernées. Dans le *Tristan et*

---

dramatique est bonne et l'effet certain, quoique plus limité que chez Wagner.

[13] Chez Francesca, la rupture se produit Acte III Scène 5 alors qu'elle lit bien sûr *Lancelot* seule avec Paolo ; cela après un acte entier d'hésitations. Fedra n'hésite pas une seconde, mais le "passage" à l'acte a bien lieu lorsqu'elle demande à Teseo de la venger d'Ippolito (belle imprécation et appel à Poseïdon de la part de Teseo) : fin acte II. Chez Gigliola, le "passage à l'acte" est décidé très

Ysolde de Wagner c'est à l'acte II scène 1 que la malheureuse Ysolde ordonne brutalement à Brangaine d'éteindre les torches et décide ainsi de son destin.

Il en va de même pour Corrado et Sébastien, sur des terrains très différents bien sûr. On peut discuter des "circonstances atténuantes", du bien-fondé, de la responsabilité des actes de Corrado et de son état mental. D'Annunzio très habilement nous laisse libres d'interpréter les faits à notre guise. Belle bataille d'experts en psychiatrie à la barre du tribunal si Corrado ne se suicidait pas : ce dont nous ne doutons guère d'ailleurs. Mais quelle que soit notre opinion, notre "intime conviction", nous savons que Corrado ne se considère jamais comme fou, et que le "bourgeois", lui, à la simple représentation ou lecture de la pièce, reconnaît entre lui et Corrado toute la différence existant entre l'homme raisonnable et l'insensé : l'accueil que reçut la pièce en 1907 à Rome le prouve assez.[14]

Le Martyre de Saint Sébastien, de même, ouvre franchement la discussion sur l'état mental, les "motivations" des martyres chrétiens et l'origine psychologique le la foi : Sébastien est fou pour les païens, raisonnable pour lui-même.

Le lecteur/spectateur ne peut douter en revanche de l'état mental fortement perturbé de Gigliola. Son entourage (Donna Aldegrina sa grand-mère, et ses nourrices) n'en doute guère. Nous eussions aimé, pour notre part, poser la question directement à l'auteur : Gigliola est-elle saine d'esprit de la première à la dernière scène ? L'est-elle avant le lever de rideau ?

Le problème de l'état mental de Mila et surtout d'Aligi (que nous n'avons pas encore abordé) est tout aussi important et méritera qu'on s'y arrête assez longuement. D'autant que l'appréciation psychologique de ces deux personnages principaux est en concordance directe avec la progression dramaturgique de la pièce et, comme dans le cas de *La Fiaccola sotto il moggio* et de Gigliola, le metteur en scène qui veut monter l'ouvrage est obligé non seulement de s'y appliquer mais encore de faire des choix et d'imposer ses propres solutions. Ce que le lecteur n'a pas besoin de faire, lui qui a l'opportunité d'en rester au stade des questions et des ébauches multiples de solutions. Il semble que sur ce point, Pirandello metteur en scène de la *Figlia di Iorio* se soit trouvé en conflit avec le reste de la troupe et avec l'entourage du Poète lors d'une production historique de l'ouvrage à Gardone.[15]

Restent les cas des deux personnages de moindre envergure : la Démente et la Pisanelle. Dans *Sogno d'un mattino di primavera,* la folie de la protagoniste principale est donnée d'entrée de jeu ; elle est la cause du drame ; sans elle il n'y aura pas de pièce. Le drame ancien qui est la cause de cette folie est bien antérieur au lever de rideau. Simoni a

---

exactement au moment de la scène du Serparo (déjà citée par nous) elle accepte en cadeau l'arme du crime : le stylet, et demande les serpents (l'arme de l'indispensable suicide). (Acte III, Scèn 1) Corrado explique lui-même à ses amis (épisode 1) comment lui est venue l'idée du meurtre dans le tripot, alors qu'il perdait gros. Ce qu'il ne dit pas à ce moment-là c'est que l'acte lui-même a déjà été accompli depuis environ 12 heures. L'instar de rupture n'est que raconté en scène. La conversion de Sébastien, elle, a lieu en scène (première mansion) : épisode de la paume percée.

[14] Enorme scandale : voir Zacconi, *Ricordi e battaglie,*Garzouti, Milane, 1946.

[15] Voir Chiara, *Vita di Gabriele d'Annunzio,* Mondadori, 1978

bien raison d'écrire[16] que cette courte pièce est la conclusion d'un drame qui nous est seulement raconté. Mais dans ce premier essai, d'Annunzio se montre encore timide ; les effets littéraires qu'il tire de cette démence (dans le cas d'une esthétique nettement préraphaélite) ne sont que littéraires et poétiques ; point d'étude dramaturgique poussée, pas davantage d'analyse psychologique bien sûr. Cette folie et surtout le drame sauvage qui en est la cause inspirent quelques beaux récits à d'Annunzio, surtout vers la fin, comme ce monologue de la démente qui revit une dernière fois sous nos yeux l'horrible instant :

> ... Je ne suis pas vivante ; dites-lui que je suis pas vivante... J'ai senti pénétrer sa mort dans ma chair comme un gel pesant, et j'ai senti mes os plier sous son poids... Et cela c'est mourir ; cela c'est mourir. Mais dites-lui que son fils n'a pas souffert en mourant, dites-lui qu'il s'est endormi heureux entre mes bras... Ah dites-lui que je savais lui donner un bonheur sans limites, l'oubli du monde, le bien suprême ! Il avait fermé les yeux, en plein bonheur, sur ma poitrine et ne les a plus rouverts. Moi, moi je les ai rouverts pour le voir haleter... Sa bouche me versait tout le sang de son cœur, ardent et pur comme une flamme, qui m'étouffait ; et mes cheveux en étaient baignés et toute ma poitrine inondée ; et j'étais toute entière immergée dans ce flot qui ne semblait jamais devoir tarir... Dites-lui que c'était comme une joie, que c'était presque une joie que cet étouffement terrible dans le sang chaud, encore vivant, encore palpitant, encore mêlé à sa propre vie... Mais après, mais après... Quel peut bien être le frisson de la mort comparé au premier frisson qui m'a transpercé les os lorsque j'ai senti que la chaleur abandonnait le corps que j'étreignais ?

L'auteur indique au début de ce monologue: *"La demenza la travolge"*. Mais, cette démente, remarquons-le, s'exprime encore fort bien. Hormis quelques répétitions, quelques ruptures et un abus de pronoms sujets à la première personne. C'est bien plutôt la compulsion qui est effarante, cette répétition ininterrompue dans l'évocation de cette unique scène, narrée de manière de plus en plus précise jusque là, jusqu'à cette dernière évocation qui nous incline à voir de la démence dans ce discours. L'auteur, d'emblée, reconnaît les limites de son sujet : lorsque la démente parle, elle ne peut être en proie à une folie complète ; elle doit nécessairement, pour nous entretenir, jouir d'une certaine lucidité; en proie à une crise violente, la démente se tait, ce drame s'éteint. Remarquons que l'origine de cette démence (l'amant assassiné dans les bras de sa maîtresse) est surhumaine, inhumaine; la démente avoue, et cet aveu ne lui coûte rien (est facilité et justifié par la folie) que, en cet instant, elle a ressenti *"quasi una gioia"*, lorsque le sang chaud de l'aimé l'inondait. Dix ans plus tard, d'Annunzio eût sans doute osé écrire : *"una tremenda, oltreumana gioia"*. Cette

[16] Renato Simoni : Préface (de 1940) au Théâtre complet : *Classici, contemporanei italiani*, Mondadori, Milano, 1940.

femme a donc goûté une joie effrayante, surhumaine, qui ne lui permet plus d'être, d'exister normalement, "après". La folie est donc un au-delà, un autre lieu spirituel[17]. Remarquons que la folie, dès ce premier essai dramatique de l'auteur, lui permet, par l'effet de compulsion de la Démente, de baser uniquement sa dramaturgie sur le récit du passé, sur la répétition inlassable du passé : nous aurons l'occasion de revenir sur cet aspect très important et très wagnérien de la dramaturgie dannunzienne.

Le personnage de La Pisanelle, enfin est une simple d'esprit que l'on prend, pour ce qu'elle n'est pas : une sainte, une démone. Cette présence scénique équivaut étrangement à une absence totale ; cette idée dramaturgique, qui pouvait être très intéressante, du personnage absent à lui-même n'a pas eu malheureusement la réalisation scénique concrète qu'elle méritait.

Nous nous arrêterons à présent sur deux cas d'aliénation particulièrement intéressants en ce que le choix du metteur en scène, quant à la folie ou à la raison du personnage, peut avoir une incidence directe sur la compréhension dramaturgique de l'ouvrage et sur la manière la plus opportune de le représenter.

A – GIGLIOLA

Nous avons déjà examiné assez longuement ailleurs ce personnage à propos de son éventuelle surhumanité ; nous serons bref ici. Nous voudrions seulement préciser ceci : ce n'est pas parce que Gigliola décide de se tuer pour tuer et qu'elle réalise, qu'elle met à exécution au moins, ce plan terrible, que Gigliola nous paraît une personnalité perturbée. Pour nous, le sens de la célèbre prière du dernier acte est clair. Gigliola, à la suite du choc provoqué par la révélation de l'assassinat de sa mère (comment l'a-t-elle appris, deviné ?) est devenue réellement folle, monomaniaque. Elle était pour nous, en somme, folle avant le lever de rideau. Son discours tourne autour de cette idée de vengeance, de manière, si l'on veut, beaucoup plus obsédante encore que dans celui d' *Electre* que l'auteur cite comme modèle. Cette démence (qui n'exclut pas une lucidité totale) trouve sa réalisation (dans un moment d'intense lucidité d'ailleurs) sur scène : c'est ce "point de rupture" dont nous parlions plus haut : au moment du dialogue avec le Serparo. (Le plan nécessite la possession des serpents). La folie chez Gigliola est donc pour nous à la fois une cause et une conséquence du drame.

Gigliola, inconsciemment, ne souhaite pas se tuer pour accomplir sa vengeance, mais celle-ci n'est au contraire qu'un prétexte pour pouvoir mourir atrocement, souffrir le martyre d'une mort atroce comme cette mère adorée et la rejoindre enfin dans le trépas. Gigliola, comme la Démente du premier *Sogno*, est donc psychologiquement perturbée dès

[17] La folie rend bien le personnage fou, "sacré", parce que différent des autres et, par là "intouchable". Une personne "normale" ne saurait éprouver de telles joies. La folie est donc bien pour l'auteur, ce que nous disions plus haut : un au-delà du plaisir, du désir, du point extrême des possibilités passionnelles des hommes (ou des femmes). Le héros/narrateur de la *Leda senza cigno*, l'explorateur de l'Inconnu se nomme, surnom transparent, Desiderio Moriar (di desiderio moriro').

avant le lever de rideau. Mais bien mieux que dans cette première pièce, l'auteur ici à su faire évoluer cette psychologie, (ou cette action à demi-démente) tout en laissant toujours planer un doute sur la certitude de cette démence dans l'esprit du spectateur. Gigliola n'a qu'un seul pan de son psychisme perturbé : elle donne maintes fois des preuves de calme et d'équilibre remarquable ; elle se contrôle parfaitement en face de son ennemie Angizia. Mais ce grand calme même est suspect pour nous. Il est la preuve d'une grande intelligence au service d'une âme gravement malade. Ce sont toutes ces contradictions qui rendent Gigliola si humaine en définitive et si intéressante, dramaturgiquement. A sa double nature d'héroïne tendrement humaine et surhumaine (chapitre II) elle ajoute encore une ambiguïté, celle de la folle intermittente ou partielle. A notre avis, folle elle l'est vraiment, tout au long de la pièce et c'est bien son passage à l'acte (le point de rupture) qui le prouve : ce dialogue glacé avec le Serparo au cours duquel elle fait preuve d'une maîtrise d'elle-même absolue. La "prière", au contraire, explicite cette folie, au moment où elle la commet mais où le passage à l'acte a été décidé depuis longtemps. C'est bien cela qui fait le prix exceptionnel de la pièce, qui lui confère cette tension dramatique presque insupportable. Le spectateur sent la ruine de l'âme et de la vie de cette jeune fille et cela lui fait mal, le laisse brisé, malade. L'entourage de Gigliola ne doute pas de sa folie ; et c'est sans doute pour cela, pour éviter ce passage à l'acte, que Tibaldo tue sa maîtresse. Mais Tibaldo n'avait pas pu prévoir le diabolique suicide préparatoire et différé. Il faut donc, selon nous, mettre en scène une Gigliola plus suicidaire que meurtrière, dans un palais en ruine (comme le veut l'auteur) où les êtres et les choses, "corrosi, consunti", tendent inexorablement à une catastrophe finale. (Voir nos articles in *Théâtres du Monde* n° 5 et 6, 1995-1996)

B - MILA ET ALIGI

C'est le cas de "démence légère" le plus intéressant de tout le théâtre dannunzien parce que, nous allons le prouver à l'instant, dans le cas de *La Figlia di Iorio,* le drame entier découle de cette curieuse "demi-folie" ou "absence" des deux protagonistes principaux. Gigliola aurait pu être plus "normale" et se venger, noblement ; le drame eût existé quand même. Sa démence ajoute à la richesse du personnage et de la pièce. Mais *La Figlia di Iorio* n'eût pu exister sans la curieuse forme d'aliénation des deux héros, à l'origine partiellement inexpliquée.

Reprenons les choses du début, dans l'ordre des faits scéniques ; nous trouvons :

a) Un mariage dans une famille paysanne aisée, dans une société très rigoriste, étouffante dans ses règles sociales strictes et innombrables. Nous ne savons rien d'Aligi (ni de sa future épouse) avant le lever de rideau. C'était sans doute un "brave garçon". Mais qu'appelle-t-on un brave garçon dans ce cadre de rituels et de contraintes ? Quel était exactement son état mental ?

b) Irruption de Mila. Ce qui produit aussitôt une lutte entre le chœur des moissonneurs (qui veut Mila) et Ornella (qui la protège au nom de l'hospitalité) ; puis un nouveau conflit entre les chœurs des femmes (qui veut chasser Mila au nom de la morale) et Ornella qui la défend toujours au nom de la Loi.

c) Dernière partie de l'acte I : intervention intempestive et incohérente d'Aligi qui veut garder Mila et aussi la protéger. Aligi défie donc sa future épouse, ses parents, ses amis pour Mila qui ne lui a rien demandé. Il motive sa curieuse conduite de non moins curieuse manière. Tout vient selon lui de *"l'Angelo muto che piangeva".*

On peut essayer d'expliquer cette conduite de trois manières, toutes trois partiellement satisfaisantes seulement : trois explications toutes inexprimées ; et toutes inconscientes :

- Aligi est tombé brutalement amoureux de Mila, sexuellement attirante parce que "différente". Débraillée, poursuivie de plus par le luxurieux désir des moissonneurs. Aligi peut avoir été choqué de la manière dont les siens (sauf Ornella) traitent cette pauvre fille. ("laissez-la leur, qu'ils nous laissent en paix ; de toute manière, c'est une traînée")
- Il peut avoir (toujours inconsciemment) le désir de rompre avec cette société pleine de contraintes, oppressives et oppressantes, dans laquelle il est sur le point (par son mariage) de s'ancrer encore plus.

A la fin de l'acte I, on ne sait pas quelles décisions ont été prises. On comprend au lever de rideau du II que Mila et Aligi ont fui dans la montagne. Le comportement d'Aligi tout au long de cet acte se fait encore plus étrange :

- Il ne parle jamais d'amour à Mila.
- Son discours n'est qu'un long monologue compulsif où domine l'obsession de cet Ange qu'il sculpte[18]. Il se reproche comme un péché (qu'il veut aller expier à Rome) le fait d'avoir outrepassé les lois familiales, sociales et leurs tabous. Mais il est là en contradiction avec lui-même, avec ce qu'il a dit et fait à la fin de l'acte I (où il se reprochait en somme de ne rien faire). Cette attitude étrange, cette monotonie, cette auto-culpabilisation constante sont suspectes. Et aussi cette curieuse froideur qu'il marque envers Mila que par ailleurs il semble idéaliser (confondre quelque peu avec l'Ange qui lui est apparu en même temps qu'elle : ce n'est pas tellement elle qu'il suit, mais à travers elle, l'Ange).

Mila dans son esprit sera jusqu'à la fin de la pièce liée à la thématique de l'Ange. Le doute surgit alors en nous: et si Aligi était déjà quelque peu simple d'esprit, dérangé, avant le lever de rideau ? Et si cette folie n'avait fait qu'éclater au grand jour à la fin de l'acte I sous l'effet de certaines impressions violentes : irruption de Mila agressée par la violence des moissonneurs, mêlée à l' atmosphère cérémonielle de son propre mariage peut-être accepté, imposé contre sa propre volonté ? Rien dans toute la pièce ne vient infirmer cette hypothèse que nous ferons nôtre pour l'instant.

Il y a plus : Aligi à l'acte II s'oppose violemment à son père (lequel représente le pouvoir social et familial dans toute son horreur, en ce que cet homme est le premier à violer les lois qu'il entend imposer aux autres). Aligi défend Mila avec violence, contre la violence de son père ; il commet le parricide. Dans la colère, le désespoir, le climat de violence, d'idéalisation délirante de Mila, et après les paroles de violence incroyables de son père, le parricide peut encore s'expliquer sans être mis sur le compte de la démence. Mais Aligi qui, par ailleurs, fait preuve de repentirs délirants (à propos de fautes assez vagues et inexprimées) garde ici une sérénité bizarre ; il ne semble pas vraiment terrifié par son geste. Il garde, du début à la fin de cet acte, la même attitude hallucinée, hébétée, qu'il a eue au moment de l'irruption de Mila chez lui.

L'acte III ne peut plus nous servir de référence éclairante sur son état mental : Aligi s'y trouve drogué par le "vino misturato". Dans son délire, doublement halluciné donc, il ne fait que répéter le leitmotiv de "l'Angelo muto". Il est définitivement "hors du monde",

[18] Voir acte II scènes 1, 2, 3, 7, 8.

"hors de lui-même" lorsque que le rideau tombe sur son acquittement[19] : on le reconnaît envoûté par le diable. Cet "envoûtement" est-il une aliénation mentale longuement nourrie des excès d'autorité de la famille, de la société et apparue au jour sous l'effet d'événements violents : attrait sexuel de Mila, désir de la sauver, d'aller vers autre chose ? Tout cela mêlé à une religiosité (et une superstition) confuse, mal comprise, et obsédante ? Nous inclinerions volontiers à le penser.

Comme dans le cas de Gigliola, d'Annunzio laisse subsister le doute pour donner une dimension supplémentaire au personnage, qui est poétiquement une grande et incontestable réussite. Tout ce qu'il dit (tout son rôle comme celui de Mila) est véritablement incompréhensible, jamais vraiment approprié à la situation, son discours ne communique jamais, il monologue, converse avec lui-même, mais cela, sur un sujet qui ne nous est jamais vraiment révélé. Certes, cela peut être mis sur le compte du caractère fruste de l'intelligence et de la culture du personnage, sur les habitudes langagières de l'époque, du lieu, du milieu. Aussi n'avons-nous jugé Aligi que sur ses actes, passablement incohérents aussi ; et c'est sur ses actes que nous décidons de classer, comme nous l'avons fait, ce personnage parmi les aliénés de ce théâtre.

Le cas de Mila est a priori plus simple. C'est une marginale, on le sait. Fort différent des autres personnages de la pièce, son discours sera donc, logiquement différent de celui des autres.

A l'acte I cependant, rien ne permet de penser qu'il s'agit d'une simple d'esprit. Elle supplie qu'on la laisse entrer, puis qu'on la garde, qu'on la protège comme n'importe qui eût fait à sa place.

A l'acte II, toutefois, elle apparaît comme un être angoissé, pétri de superstitions à un point inquiétant. Ce qui ne nous étonne pas trop d'abord puisqu'elle est fille de sorcier. Mais elle non plus ne manifeste jamais l'intention de dialoguer avec Aligi. Toute à ses craintes, qui semblent lui être consubstantielles, elle n'a d'échanges vraiment qu'avec ces étranges personnages de la montagne, sorcières, ermites, devins, herboristes. Elle ne partage vraiment avec Aligi que ce sentiment partiellement inexpliqué de culpabilité. Tous deux semblent sombrer ensemble dans une hébétude inquiétante, dans un univers intérieur peuplé de fantômes, de craintes, de visions dont ils perçoivent seuls l'absconse signification.

A l'acte III, Mila propose son explication : "l'angelo muto" était "l'angelo malo". Donc, elle se sent, se sait possédée. Elle semble savoir qu'elle sauve ainsi Aligi, se livrant au bûcher. Sans minimiser l'ampleur et la valeur de son sacrifice, il ne semble pas toutefois qu'elle l'accomplisse en toute lucidité. Il semble qu'elle agisse au sein d'un délire : ce délire de l'Ange, cette monomanie qui avait saisi Aligi et qu'il lui a communiquée à l'acte II. Pour eux le monde de leurs rêves, leur monde intérieur, a pris le pas sur la réalité et les fait parler sans souci des autres, des dangers du monde, des conséquences de leurs paroles. *"La fiamma è bella"* peut s'interpréter aussi de la sorte: désir de rachat,[20] de rédemption, thème curieusement wagnérien que nous avions déjà perçu dans cette pièce lorsque Aligi parlait

[19] Sacré parce que délirant.

[20] Mila aussi, "persona sacra", se suicide seule, accepte son sacrifice mais ne saurait se laisser traîner au bûcher par la populace ; elle choisit sa mort.

d'aller à Rome, lorsqu'il parlait de voir refleurir le bois sacré de l'Ange comme le chevalier son bâton de pèlerin.[21]

La Folie dans le théâtre dannunzien est donc un élément dramaturgique important. Plus par les ambiguïtés, les arrières-plans dramatiques, psychologiques ou poétiques dont d'Annunzio sait toujours enrichir, grâce à ce thème, ses personnages, ses situations, que par la représentation des manifestations extrêmes de démence ou l'analyse patiente d'un psychisme.

On peut donc parler davantage, dans ce contexte, de personnages demi-fous, hallucinés ou exaltés, ou encore simples d'esprit que de fous ou de déments complets. Mais fous ou demi-fous, l'important est que les héros dannunziens plus ou moins aliénés soient encore une fois, par le moyen de la folie, sacralisés, et marginalisés, séparés brutalement du monde des gens "normaux", de la foule du vulgaire. Et, comme Mila et Aligi simples et rudes campagnards, portés par leur aliénation à un état d'"oltreumanità" dirait l'auteur, d'humanité "au-delà des hommes" sinon ou à défaut de surhumanité. La folie est un *détour* artistique donc, plus qu'un sujet d'étude scientifique.

Personnages au bord d'une démence donc, Corrado ou Gigliola, par exemple, sont près à reconnaître spontanément qu'ils peuvent passer aux yeux des "autres", des gens normaux, (leur entourage) pour des "fous" tant est grande la différence entre eux et le commun, tant leur comportement révèle les étrangetés, les failles de leur raison. Pour eux toutefois cette "folie" n'est qu'une forme supérieure de lucidité ; ce sont les autres qui sont trop aveugles ou trop lâches pour ne pas voir, pour ne pas vouloir voir.[22]

Dramaturgiquement, d'Annunzio tire parti de ces ambiguïtés provoquées par cet état de demi-folie, de choix redoutable de la raison, de comportements exaltés, hallucinés plutôt que de grands et parfaits délires. Le discours dramaturgique des personnages inspirés par ces demi-délires peut se présenter de deux manières fort différentes mais toutes deux fort intéressantes au point de vue artistique :

a) Il y a d'abord les moments de "rupture" que nous avons évoqués plus haut. Nous n'y reviendrons donc pas ici dans le détail. Moments de choix cruels et engageant la vie ou la mort de plusieurs personnages à la fois, ils se chargent encore de toutes les hésitations, les tergiversations, les ambiguïtés d'un esprit altéré. Francesca (acte III), Gigliola, Leonardo (III, IV) nous présentent de ces moments dramatiques de haute intensité scénique.

b) Il y a aussi les grandes tirades proposées par les personnages délirants (assez rares) ou à demi-délirants dans lesquelles ils s'épanchent, par lesquelles ils cherchent à retrouver une liberté perdue en s'efforçant, mais souvent en vain, de se saisir d'une liberté de parole qui joue ici le rôle de substitut (c'est le cas d' Aligi et de ses longs et obscurs monologues maladroits). Car il s'agit le plus souvent de monologues ou de dialogues "qui ne dialoguent pas" (ce qui revient au même). On peut citer comme modèle de ce langage à demi-aliéné :

● les longues et superbes tirades de la Démente *(Il Sogno d'un mattino di primavera)* dont nous avons déjà cité un large exemple révélateur.

---

[21] Allusion évidente à Tannhäuser

[22] Par exemple, Corrado définit clairement "sa" lucidité (Episode I)

● une bonne partie du rôle de Gigliola depuis ses longues tirades d'entrée à l'acte I, où elle avoue qu'elle peut passer pour folle aux yeux des siens, jusqu'au long monologue célèbre des torches dans lequel on sent très bien le personnage parvenir au bord d'une sorte de démence obsessionnelle. Et cette poussée nouvelle de démence à cet instant ajoute encore un élément dramaturgique non négligeable au sein d'une situation qui sans cela eût été déjà assez tendue et dramatique. La démence ici justifie, explique, mais aussi est expliquée par le crime et le suicide qui sont sur le point d'être commis. Comme nous le disions, chez Gigliola, la folie est à la fois cause et conséquence du drame ; et c'est en cela que cette célèbre tirade constitue bien un merveilleux résumé de la tragédie.

● presque tout le rôle de Corrado enfin est fait d'immenses et compulsives plages de "monologues", véritables torrents de paroles par lesquels il tente, inlassablement, au prix d'infinies répétitions, de digressions, de dérobades de toutes sortes, de faire le récit de son crime (déjà accompli, rappelons-le, au lever de rideau) et de justifier ce crime.

Masqué au premier épisode (il n'avoue pas le meurtre), Corrado donne des justifications qui semblent parfois totalement incompréhensibles et à ses amis (les Vesta) et au spectateur, puisqu'il faudrait deviner pour les comprendre que le héros a tué. Au deuxième épisode, après l'aveu clair et total, le discours de Corrado ne cesse d'être compulsif et torrentiel, mais il prend alors l'aspect d'une défense, d'une auto-absolution à l'usage non d'une cour d'assise ordinaire mais d'un Tribunal suprême de héros et de dieux, de surhommes que, devant la postérité, d'Annunzio souhaita réunir pour juger et absoudre son héros. Ce curieux tribunal divin, d'Annunzio le réunit dans le *Discorso* qui précède la pièce : ce long texte est bien la partie de l'œuvre la plus intéressante en ce qui concerne les idées dramaturgiques de son auteur.

L'espace et le temps bouleversés

La folie ou la demi folie représente bien, dans le paysage dramatique italien, un apport indéniable du dannunzianisme. Dans les pièces analysées plus haut, tout comme dans nombre de romans (pensons à *Forse che si force che no*, par exemple) ou de nouvelles (*Giovanni Episcopo*), d'Annunzio tire largement parti de la démence pour renouveler drastiquement sa dramaturgie, tant au niveau du contenu (la « recherche des aspects de l'inconnu ») qu'à celui de la forme (exaspération du lyrisme « délirant »). Domaines dans lesquels le théâtre lyrique italien s'était déjà certes risqué mais de manière beaucoup plus timide, du moins dans la forme : la folie de Lucia (in *Lucia di Lammermoor* de Donizetti) ou celle d'Elvira des *Puritains* de Bellini s'exprime encore au moyen du Bel Canto le plus pur qui soit.

Mais la folie des personnages dannunziens fait non seulement éclater les repères éthiques ou sociaux des protagonistes et de leurs spectateurs (sur le théâtre comme peut-être dans la salle), mais elle ouvre à l'auteur et à ses lecteurs / spectateurs un domaine (de connaissance ?) nouveau qui fait éclater aussi les notions d'espace et de temps par ailleurs solidement ancrées dans le processus créateur dannunzien, ordinairement. (Lorsqu'il s'agit de personnages « normaux », non délirants). Ainsi, par exemple, Corrado Brando ne vit plus à Rome son existence étriquée et vaine d'explorateur sans crédits, vainement à la recherche de fonds pour organiser et entreprendre une nouvelle expédition, mais il vit ses derniers instants – délirants – dans un sorte de « sur-monde », d'Afrique idéale, rêvée et

probablement réinventée, son Afrique, le lieu idéal de son être, de son âme. Leonardo, l'archéologue de *La Ville Morte*, ne vit plus en 1895, mais il vit dans cette Grèce archaïque qu'il exhume peu à peu chaque jour. En lui revit le drame, la malédiction des Atrides, jusqu'à l'inceste, jusqu'au meurtre libérateur. Par là, la folie nous donne accès (à nous les observateurs raisonnables et froids) à ce sur-monde, ce monde idéal qui est sans doute pour d'Annunzio la « patrie perdue et oubliée, peut-être retrouvée un jour fugitivement », des artistes, ce monde de perfection et de beauté qu'il a recherché toute sa vie, dans son œuvre, dans sa manière de vivre (« *il vivere inimitabile* »), comme plus tard dans son action politique. On a pu parler de « sur-monde » à propos de l'épisode de Fiume lorsque d'Annunzio se fit chef d'Etat éphémère et législateur plaçant par exemple la musique au centre de la vie publique. (Voir Renzo De Felice : *d'Annunzio a Fiume*, Laterza, 1986). D'Annunzio qui affirme par ailleurs, dans la longue postface de son drame le plus contesté, *Più che l'amore* : « Est-il nécessaire de répéter encore que, sur la scène, seul peut exister un monde idéal ? ».

Plus qu'une fuite en avant ou un refuge, la folie semble donc bien être, pour l'auteur de *La Figlia di Iorio*, une découverte sans cesse renouvelée, une quête dangereuse et incertaine, une aspiration à la surhumanité.

Richard DEDOMINICI
Nice

LE THÈME DE LA FOLIE DANS LE THÉÂTRE LYRIQUE DES XIXe et XXe SIÈCLES

Le thème de la folie a été abondamment utilisé dans la littérature mondiale, de William Shakespeare à Walter Scott, en passant par l'Arioste, dans son *Roland furieux*, Luigi Pirandello dans son œuvre immense, et Alberto Moravia, dans certains de ses romans. On pourrait multiplier les exemples, avec la littérature allemande, scandinave et russe, si tel était le propos.

Le théâtre lyrique, qui s'inspire souvent des œuvres littéraires, n'a pas hésité à l'adopter pour élargir ainsi son registre. Mais la folie sur la scène d'opéra ne peut s'exprimer comme au théâtre en prose. En effet, il faut qu'il y ait une adéquation parfaite entre la musique et les sentiments exprimés, tout en tenant compte des exigences scéniques et vocales. Les compositeurs se sont donc évertués à rendre cette folie en fonction non seulement de la gestuelle des interprètes auxquels ils ont pensé, mais surtout en fonction de la musique car, contrairement à ce que pensent les metteurs en scène iconoclastes contemporains, le texte est prétexte et non finalité.

Comment apparaît cette folie dans le théâtre lyrique? Nous laissons de côté son expression dans les œuvres du XVIIe et du XVIIIe siècle, avec des compositeurs comme Claudio Monteverdi (*le Couronnement de Popée*, 1642), Henry Purcell (*Didon et Énée*, composé en 1689 pour un établissement féminin de Chelsea) et Antonio Vivaldi (*Orlando furioso*, 1719) et également dans celles d'autres plus ou moins connus, pour nous limiter au XIXe et au XXe siècle.

Cette folie offre différents aspects, suivant les circonstances. Nous allons les examiner, en puisant nos exemples dans des ouvrages qui vont des *Puritains (I Puritani)* de l'Italien Gaetano Donizetti (1797-1848) à *The Rake's Progress (Les étapes de la vie du libertin)* du Russo-Franco-Américain Igor Stravinsky (1882-1971), sans oublier l'opéra de chambre *Jakob Lenz* (1979) de l'Allemand Wolgang Rihm et le relativement récent *Goya* (1996) du Français Jean Prodromidès.

Gaetano Donizetti est peut-être le premier, au XIXe siècle, à avoir utilisé le thème de la folie dans ses œuvres. C'est d'abord dans *Anna Bolena* (*Anne Boleyn* en français) dont la première eut lieu à Milan, le 26 décembre 1830, avec une distribution éblouissante : le soprano Giuditta Pasta (Anne), le mezzo-soprano Elisa Orlandi (Jeanne Seymour), le ténor Giovanni Rubini (Riccardo Percy), célèbre pour ses suraigus (il atteignait le sol4, en voix de fausset, il est vrai), et la basse Filippo Galli (Henry VIII).

Dans cet opéra, Henry VIII, afin d'épouser Jeanne Seymour qui l'a ébloui, fait juger et condamner à mort sa jeune femme et son ancien soupirant, Riccardo Percy, après s'être efforcé de les rapprocher pour les accuser ensuite d'adultère. C'est au moment d'extrême tension psychologique que l'héroïne, après avoir évoqué son enfance heureuse dans la dernière scène (« Piangete voi?...Al dolce guidami castel natio, ai verdi platani, al queto rio,che i nostri mormora sospiri ancor... » / « Vous pleurez ?... A mon doux château natal guide-moi, aux verts platanes, au ruisseau paisible qui murmure encore nos soupirs... »), peu de temps avant d'être décapitée, est prise d'un délire irrépressible,

consécutif à une commotion cérébrale, que la musique traduit par un lyrisme bouleversant comparable à celui qui caractérise le tableau final de *Roberto Devereux* (1837) du même compositeur. Les envolées vertigineuses, les traits d'agilité, les sons filés, les gruppetti, traduisent le désarroi de l'esprit qui n'est plus capable de réagir logiquement.

Ce thème de la folie, dans un contexte différent, est repris, chronologiquement, par Vincenzo Bellini (1801-1835) dans *I Puritani* (première : Théâtre des Italiens à Paris, le 24 janvier 1835, avec le soprano Giulia Grisi, le ténor Giovanni Rubini, le baryton Antonio Tamburini et la basse napolitaine Luigi Lablache, dans les rôles respectifs d'Elvira, de lord Arturo Talbo, de Sir Riccardo Forth et de Sir Giorgio).

Si le librettiste italien Carlo Pepoli (traduction française d'E. Bouvet) s'inspire d'une comédie d'Arsène Ancelot (1794-1854), *Cavaliers et têtes rondes* (1833), cette dernière est elle-même bel et bien tirée du roman *Old Mortality* (*Le vieil entreteneur / nettoyeur de tombes*) (1817) de Walter Scott, plus connu en français et en italien sous le titre des *Puritains d'Écosse / I Puritani di Scozia.* Notons, au passage, que l'écrivain britannique ne s'est pas uniquement révélé l'éveilleur du roman français mais qu'il a également été l'un des inspirateurs de la musique romantique italienne, ce qui n'est pas un de ses moindres mérites.

L'intrigue des *Puritains* est rocambolesque mais simple. Nous sommes à l'époque des « Côtes de fer », menées par Cromwell, et des Cavaliers, partisans de Charles Ier qui a été décapité à Whitehall, en 1649. Lord Gualtiero (Gautier) Valton a accepté de donner en mariage sa fille Elvire à lord Arturo (Arthur) Talbo, pourtant défenseur de la cause des Stuarts. L'arrivée de ce dernier est annoncée au son des trompettes et joyeusement fêtée. Arthur est heureux de rencontrer sa promise et reçoit du gouverneur un sauf-conduit qui lui permettra de sortir des lignes fortifiées avec sa jeune épouse. Comme Lord Valton est appelé à conduire une prisonnière devant le Parlement croupion, il n'assistera pas aux noces de sa fille. Il confie donc son enfant à son frère George (Giorgio), colonel à la retraite. Arthur reconnaît en la prisonnière la reine Henriette-Marie de France, épouse de son infortuné roi (fille du roi Henri IV et de Marie de Médicis, elle avait épousé Charles Ier en 1625). Il décide de la sauver, en se servant d'un voile, oublié par Elvire, et du sauf-conduit donné par le gouverneur. Le colonel Richard (Riccardo) Forth favorise l'évasion de la souveraine pour être ensuite en mesure de dénoncer la trahison d'Arthur et de faire annuler les noces d'Elvire qu'il souhaitait lui-même épouser, comme il s'en était ouvert à l'acte I de l'opéra (« Ah! Per sempre io ti perdei, fior d'amore... » / « Ah! À jamais je te perdis, incarnation de l'amour »). Son plan semble réussir à merveille. Elvire, voyant son fiancé partir avec une autre, se méprend et, folle de douleur, au lieu de faire des imprécations contre son fiancé, prétendument infidèle, s'abandonne au désespoir destructeur.

Cette scène iii de l'acte II des *Puritains* montre bien la progression de cette folie soudaine. Le morceau commence par un andantino à quatre temps en mi bémol majeur qui rappelle l'air « Lasciatemi morire! » de Claudio Monteverdi (*Ariana*), écrit dans la même tonalité :

O rendetemi la speme	Oh! Rendez-moi l'espoir
O lasciate, lasciatemi morir…	Ou laissez, laissez-moi mourir…

Comme dans la tragédie antique, deux personnages commentent, en l'occurrence l'oncle d'Elvire, Sir George :

Essa qui vien…la senti?	Elle vient par ici…Tu l'entends?
Oh! Com'è grave il suon de' suoi lamenti,	Oh! Comme est grave le son de ses plaintes,
Il suon de' suoi lamenti!	Le son de ses plaintes!

et son amoureux infortuné, Richard Forth, qui renchérit :

Oh! Com'è grave il suon de' suoi lamenti,	Oh! Comme est grave le son de ses plaintes,
Il suon de' suoi lamenti!	Le son de ses plaintes!

Ici, Elvire révèle son abattement, son *tædium vitæ*, provoqués par la révélation d'une trahison supposée. La raison n'intervient plus chez elle. La jeune femme se laisse guider par les apparences et cède à ce que les psychiatres ont appelé l'automatisme psychologique. Cet affaiblissement de la volonté est traduit par la musique en notes chantées pianissimo. Même la montée de « lascia- » sur le la bémol 4, marqué d'un point d'orgue, suivie d'une descente chromatique se terminant sur « temi » (« lascia-temi ») se fait tout doucement. Le stentato, en créant un mouvement de retard, permet au musicien, donc à son interprète, d'insister sur ce désir de mourir.

Dans l'air proprement dit qui suit, dans la même tonalité et avec la même mesure, la situation s'aggrave. Elvire est échevelée, les yeux hagards et elle se répète les mêmes paroles :

Qui la voce sua soave	Ici sa voix suave
Mi chiamava e poi sparì.	M'appelait et puis il disparut.
Qui giurava esser fedele,	Ici il jurait de m'être fidèle,
Qui giurava, qui giurava,	Ici il le jurait, ici il le jurait,
E poi crudele, poi crudele	et puis cruel, et puis cruel,
Mi fuggì!...	il me fuit!...
Ah! mai più qui assorti insieme,	Ah! jamais plus absorbés ensemble,
Ah! mai più...qui assorti insieme	Ah! jamais plus...ici absorbés ensemble
Nella gioia dei sospir...	dans la joie des soupirs...
Ah! rendetemi la speme,...	Ah! rendez-moi l'espoir,...
O lasciate, lasciatemi morir,	Ou laissez, laissez-moi mourir,
O rendetemi la speme,	Ou rendez-moi l'espoir,
O lasciatete, lasciatemi morir.	Ou laissez, laissez-moi mourir.

Puis Sir George et Richard Forth commentent à nouveau ensemble sur les mêmes paroles, le baryton (Richard) chantant un ton et demi au-dessus de la basse :

Quanto amor è mai raccolto	Que d'amour est jamais rassemblé
in quel volto, in quel volto,	dans ce visage, dans ce visage
Quanto amore, ah quanto amore	Que d'amour, ah! que d'amour
è mai raccolto in quel dolor,	est jamais rassemblé dans cette

	douleur
In quel dolor, in quel volto,	dans cette douleur, dans ce visage,
In quel dolor!	dans cette douleur!

Elvire s'approche de Sir George, le dévisage et essaie de se souvenir de qui il s'agit. « Chi sei tu ? » (« Qui es-tu ? ») lui demande-t-elle. Il répond : « Non mi ravvisi ?... non mi ravvisi ?... » (« Ne me reconnais-tu pas ?... Ne me reconnais-tu pas ? »). Puis elle reprend, remplie de joie :

Sì... mio padre...	Oui... mon père...
E Arturo? E l'amore?	Et Arthur? Et l'amour?
Parla... parla...	Parle... parle...
Ah! tu sorridi...	Ah! tu souris...
E asciughi il pianto!	Et tu sèches tes pleurs!
A Imene, a Imen mi guidi...	À l'hymen, à l'hymen tu me conduis...
Al ballo, al ballo, al canto!	Au bal, au bal, au chant!
Ognun s'appresta a nozze, a festa,	Chacun s'apprête pour les noces, pour la fête,
E meco in danze esulterà... a festa.	Et, avec moi, dans des danses exultera... pour la fête

(s'adressant à Sir George)

Tu pur meco danzerai?...	Toi aussi, danseras-tu avec moi?
Vieni a nozze... vien...	Viens à la noce... viens...
Egli piange...	Il pleure...

Tandis que Richard Forth se tait, Sir George s'exclame en aparté : « Oh Dio! Oh Dio! (Oh mon Dieu! Oh mon Dieu!) ». À mi-voix, Elvire poursuit :

Piange...Forse amò?	Il pleure. Peut-être aima-t-il?
Piange...Amò. Il pleure...	Il aima.

Les deux hommes commentent à nouveau :

Or chi il pianto frenar può!(bis)	Maintenant qui peut mettre un frein aux pleurs!

Elvire s'adresse maintenant à Richard Forth :

M'odi; e dimmi:amasti mai?	Tu me hais ; et dis-moi, n'aimas-tu jamais?

Et Richard Forth de répondre :

Gli occhi affissa sul mio volto,	Les yeux fixés sur mon visage
Ben mi guarda, e lo vedrai...	Regarde-moi bien et tu le verras...

Il semble bien que l'héroïne recouvre un semblant de raison, en faisant remarquer au colonel que les pleurs ont la vertu de faire comprendre la profondeur des sentiments :

Ah! se piangi... ancor tu sai, ancor tu sai	Ah! si tu pleures... tu sais encore, tu sais encore
Che un cor fido nell'amor sempre vive nel dolor...	Qu'un cœur fidèle en amour vit toujours dans la douleur

Son oncle la prend dans ses bras pour l'embrasser et s'exclame :

Deh! t'acqueta, o mia diletta,	Ah! calme-toi, ô ma bien-aimée,
Tregua al duol dal cielo aspetta.	attends du ciel une trêve à ta douleur.
Clemente il ciel ti fia,	Que le ciel te soit clément,
L'ingrato oblia, ah sì!	Oublie l'ingrat, ah oui!

Richard Forth ne peut qu'appuyer ces dernières recommandations :

Clemente il ciel ti fia,	Que le ciel te soit clément,
l'ingrato oblia, ah sì!	Oublie l'ingrat, ah oui!

Mais Elvire, hors d'elle, allant et venant sur la scène, s'exclame :

Mai!	Jamais!
Ah mai più ti rivedrò!	Ah! Je ne te reverrai jamais plus!
Ah toglietemi la vita...	Ah! ôtez-moi la vie...
O rendete, rendetemi il mio amor!	Ou rendez, rendez-moi mon amour!
Ah toglietemi la vita...	Ah! ôtez-moi la vie...
O rendete, rendetemi il mio amor!	Ou rendez, rendez-moi mon amour!

pour ensuite rester immobile et prostrée, tandis que les deux hommes chantent à trois reprises :

Ah! si fa mia la sua ferita,	Ah! sa blessure devient la mienne,
Mi dispera e squarcia il cor.	Elle me désespère et me déchire le cœur.

Elvire se précipite comme une furie vers son oncle et Richard Ford. Puis, elle rit et son visage paraît être celui d'une folie. Sir George, inquiet, fait alors remarquer :

Tornò il riso sul suo aspetto,	Le rire est réapparu sur son visage,
Qual pensiero a lei brillò?	Quelle pensée lui est-elle tout à coup venue?

Le « Qual pensiero a lei brillò ? » est repris par Richard Forth, lui-même soucieux, car, en effet, le rire peut heurter la raison, disons même avec Platon que le rire est franchement déraisonnable *(République*, III, 388e, 399a).

Elvire est maintenant en pleine illusion. Elle s'imagine être avec Arthur :

Non temer... del padre mio,	Ne crains pas... mon père,
Alla fine lo placherò,	A la fin, je le calmerai,
Ah non temer... lo placherò.	Ah! ne crains rien... Je le calmerai.
Ogni duolo andrà in oblio,	Tous les chagrins seront oubliés,
sì felice io ti farò, sì.	Oui, je te rendrai heureux, oh oui!

Richard Forth laisse sa jalousie s'exprimer pour finir sur un ré bémol 3 éclatant tenu neuf temps :

Qual bell'alma innamorata	Quelle belle âme amoureuse
Un rival toglieva a me!	Un rival me ravissait!
Sì... un rival toglieva a me!(bis).	Oui,... un rival me ravissait!

Désolé et parfaitement capable de comprendre la situation parce qu'il se conforme au principe de réalité (le « Realitätsprinzip » de la psychanalyse allemande), Sir George constate, en finissant lui-même sur un si bémol 3 éclatant tenu également neuf temps, que sa nièce, qui a tellement souffert de l'absence de l'homme qu'elle aime, s'est réfugiée dans le rêve :

Ella in pene abbandonata...	Abandonnée dans la souffrance...
Sogna il bene che perdè sì, (bis)	Elle rêve au bien qu'elle perdit, oui,
Sogna il bene che perdè!	Elle rêve au bien qu'elle perdit!

tandis qu'Elvire, toujours dans son monde imaginaire, se joint à eux dans leur phrase finale, pour culminer sur un sol 4 d'une même tenue qui submerge les aigus des deux hommes, sa déraison l'emportant sur l'ordre (social) des choses représenté par son oncle et par le colonel :

Vien, felice io ti farò	Viens, je te rendrai heureux.

Vient alors le célèbre passage en la bémol majeur dans lequel toutes les grandes cantatrices se sont illustrées, de Giulia Grisi à Inva Mula (Avignon, 29 et 31 mai 2005, sous la direction de Marco Balderi), en passant par Marcella Sembrich, Maria Barrientos, Maria Callas,-- qui enregistra deux fois l'opéra entier (il comporte des coupures) en 1952 et en 1953, auprès de Giuseppe Di Stefano, gêné par la tessiture, et, dans la seconde version, Nicola Rossi-Lemeni et Rolando Panerai,-- et Joan Sutherland (enregistrements de 1961, 1963 et 1975), sans oublier Lina Pagliughi, Anna Moffo, Leyla Gencer, Virginia Gordoni, Beverly Sills, Montserrat Caballé et Katia Ricciarelli .

Vien, diletto, è in ciel la luna :	Viens, mon bien-aimé, la lune est dans le ciel :

Tutto tace intorno, intorno: finchè spunti in cielo il giorno,	Tout se tait alentour, alentour : jusqu'à ce que le jour pointe dans le ciel,
Vien... vien, ti posa, vien ti posa sul mio cor! repose-toi sur mon cœur!	Viens!... viens, repose-toi, viens,
Deh! t'affretta,... o Arturo mio, Riedi, o caro, alla tua Elvira : Essa piange e ti sospira, Vien, o caro, all'amore, Vien... all'amore, all'amor,	Ah! hâte-toi!... Ô mon Arthur, Reviens, ô mon chéri, à ton Elvire : Elle pleure et soupire après toi, Viens, ô mon chéri, l'amour t'attend, Viens!... l'amour t'attend, l'amour t'attend,
Ah vieni, vien all'amor.	Ah! viens, viens, l'amour t'attend!

Ce morceau traduit la fièvre amoureuse d'Elvire emportée dans son rêve. La jeune héroïne est la digne émule de la Phèdre de Racine, languissant et brûlant pour Thésée (*Phèdre*, II, 5, vers 634-662). Les gammes descendantes, partant parfois de hauteurs stratosphériques (ré bémol 5), sont l'expression d'une fureur amoureuse incoercible. Des modulations sur un « vien » et sur un « riedi » viennent renforcer cette impression. L'absence du bien-aimé entraîne chez la jeune femme des réactions psycho-physiologiques singulières (mouvements désordonnés, agressivité, rire nerveux, pensée obsessionnelle, excitation sexuelle, abolition du sens critique) que la musique rend mieux que les paroles grâce à son universalité.

Devant un tel déferlement, Richard et Sir George, qui ont conservé toute leur lucidité et donc le sens du décorum, sont désemparés. Ils opposent la dure réalité au désir exprimé par Elvire dont les réactions heurtent la raison, et se proposent de la confiner comme on le ferait pour toute démente :

Ah! Ricovrarti omai t'addice, Stende notte il cupo orror... Sì,sì, sì, stende notte il cupo orror, Or notte stende il cupo orror(bis), Notte stende il cupo orror.	Ah! il convient désormais de t'offrir un refuge, Nuit, étends ton obscure horreur... Oui, oui, oui, nuit, étends ton obscure horreur, Désormais nuit, étends ton obscure horreur, Nuit, étends ton obscure horreur.

Elvire, toujours à son délire, finit avec eux, appelant de toute son âme le bien-aimé :

Arturo, ah riedi al primo amor! (bis)	Arthur, reviens à tes premières amours!

On pourrait croire la situation désespérée. Elle le sera encore quelque temps, jusqu'à l'acte III où Elvire, retrouvant enfin celui qu'elle aime, recouvrera la raison. Tout est bien qui finit bien, mais le personnage d'Elvire révèle tout de même des faiblesses psychologiques inquiétantes qui font mal augurer de l'avenir.

Cette folie sera également celle de deux autres héroïnes donizettiennes qui lui ressemblent comme des sœurs jumelles, Lucie de Lammermoor et Linda de Chamounix. Cette dernière croit à la trahison de l'homme qu'elle aime, Charles, peintre de son état. En fait, il s'agit d'un jeune noble qui s'est déguisé pour vivre plus librement, sans subir le poids des conventions sociales, comme cela arrive souvent au théâtre (voir, par exemple, *Le Marchand de Venise* et *Les Deux gentilshommes de Vérone* de William Shakespeare). Se croyant délaissée, Linda perd la raison (Acte II). Elle retrouvera ses esprits quand Charles reviendra. Dans son cas le dénouement sera heureux.

En revanche, le sort du personnage éponyme de *Lucie de Lammermoor* (1835) est beaucoup plus dramatique, car l'héroïne meurt. L'intrigue de cette œuvre, tirée par le librettiste Salvatore Cammarano de *The Bride of Lammermoor* (*la Fiancée de Lammermoor*, 1818) de Walter Scott, est plutôt compliquée et se déroule en trois actes. En simplifiant, disons que Lucie aime Edgar de Ravenswood. Son frère, lord Henri Ashton de Lammermoor, entend empêcher toute union entre eux car il a d'autres projets en tête. En effet, se trouvant dans des difficultés financières, il préférerait que la jeune fille épouse le riche lord Arthur Bucklaw. Afin d'arriver à ses fins, il forge une lettre destinée à faire croire à sa sœur qu'Edgar l'a abandonnée (acte II). L'infortunée Lucie accepte alors à contre-cœur d'épouser l'homme désigné par son frère. Le jour de la signature du contrat de mariage, Edgar se présente et lance des imprécations contre l'assistance, après avoir tenté de se battre en duel (célèbre sextuor de la scène 2 de l'acte II, « Chi mi frena in tal momento.../ » Qui me retient en un moment pareil... », sextuor dont le mythique ténor parthénopéen Enrico Caruso nous a laissé des interprétations magistrales avec des partenaires différents, en 1908, 1912 et en 1917). Edgar s'en va, furieux (Acte II, scène II). Henri Ashton se présente ensuite à son château pour le provoquer en duel (acte III, scène 1). Entre-temps, après la cérémonie de mariage, au cours de la nuit de noces, Lucie est prise de fureur homicide et poignarde son mari. Raymond Bidebent, son éducateur et confident, se présente pour annoncer l'horrible forfait (scène 4, air : « Dalle stanze ove Lucia tratta avea col suo consorte... » / « Des appartements où Lucie s'était retirée avec son époux... »). Le chœur des ténors et des basses commentent, comme les chœurs dans la tragédie classique.

Oh! qual funesto avvenimento!...	Oh! quel funeste événement!
Tutti ne ingombra cupo spavento!	Un sombre effroi s'empare de tous!
Notte, ricopri la ria sventura	Nuit, recouvre ce forfait
Col tenebroso tuo denso vel.	de ton sombre voile épais.
Ah! quella destra di sangue impura	Ah! que cette main maculée de sang impure
L'ira non chiami su noi del ciel.	N'appelle pas sur nous l'ire du ciel.

Lucie apparaît enfin (scène 5), de blanc vêtue, les cheveux ébouriffés, le visage d'une pâleur mortelle. Le chœur des soprani, des ténors et des basses s'exclame :

Oh giusto cielo!	Oh! juste ciel!
Par dalla tomba uscita!	On dirait qu'elle est sortie de sa tombe!

La malheureuse épousée s'exprime en un andante en mi bémol majeur où elle retrouve des accents de la bellinienne Elvire. La pensée d'Edgar ne la quitte pas et l'obsède même :

Il dolce suono mi colpì di sua voce!...	Le doux son de sa voix arriva jusqu'à moi!
Ah! quella voce m'è qui nel cor discesa!...	Ah! cette voix est descendue ici, dans mon cœur!...
Edgardo! io ti son resa,	Edgar! je te suis rendue,
Edgardo!... Ah! Edgardo mio!...	Edgar!... Ah! mon Edgar!...
Sì, ti son resa :	Oui, je te suis rendue :
Fuggita io son da' tuoi nemici,	J'ai fui tes ennemis,
Da' tuoi nemici!	Tes ennemis.

Par la suite, elle décrit bien les impressions qu'elle ressent et les réactions qu'elle éprouve (sensation de froid, frissons, jambes qui flageolent) dans un récitatif à quatre temps, situé dans le médium de la voix :

Un gelo mi serpeggia nel sen!...	Un froid glacial se répand en moi!...
Trema ogni fibra...	Je tremble de tous mes membres...
Vacilla il piè!...	Mon pied vacille!...
Presso la fonte	Près de la source
Meco t'assidi alquanto,	Tu t'assieds un moment avec moi,
Sì, presso la fonte	Oui, près de la source
Meco t'assidi...	Avec moi, tu t'assieds...

Suit l'allegretto vivace à trois temps, toujours dans la même tonalité, dans lequel Lucie évoque le fantôme du mari qu'elle a tué. Ce fantôme, c'est le remords de l'horrible forfait qu'elle a commis (voir le fantôme de Banquo dans le *Macbeth* de Shakespeare) :

Ohimè!...sorge il tremendo fantasma	Hélas!... surgit le terrible fantôme
E ne separa!...	Qui nous sépare!...
Ohimè! ohimè!	Hélas! Hélas!
Edgardo!... Edgardo!... ah!	Edgar!... Edgar!... Ah!
Il fantasma! il fantasma	Le fantôme! le fantôme
Ne separa!	Nous sépare!

Un court récitatif sous forme de larghetto s'enchaîne pour finir en andante. Lucie se trouve en pleine confusion mentale, mêlant le souvenir de ses noces réelles avec lord Arthur Buklaw à son désir d'épouser Edgar de Ravenswood. Ainsi, réalité et rêve ne font qu'un, tandis que les exclamations ont une résonance ambiguë (joie ou ironie ?) :

Qui ricovriamo, Edgardo,	Ici, retrouvons-nous, Edgar,
A piè dell'ara...	Au pied de l'autel...
Sparsa è di rose!	Semé de roses!
Un'armonia celeste,	Une harmonie céleste,

Di', non ascolti?	Dis-moi, ne l'écoutes-tu pas?
Ah! l'inno suona di nozze!	Ah! l'hymne nuptial résonne!
Ah! Ah! Ah...l'inno di nozze!...	Ah! Ah! Ah! L'hymne nuptial!...
Il rito per noi s'appresta!...	La cérémonie se prépare pour nous!...
Oh me felice!...	Oh! comme je suis heureuse!...
Edgardo! Edgardo!	Edgar! Edgar!
Oh me felice!	Oh! comme je suis heureuse!
Oh gioja che si sente (bis)	Oh! les manifestations de joie qu'on entend
E non si dice!	Et on ne le dit pas!

Enfin le grand air, illustré, il s'entend, par les plus grandes chanteuses du passé et du présent, débute majestueusement par un larghetto auquel prennent part d'autres personnages (Normanno, chef des guerriers de Ravenswood, et Raimondo/Raymond) et le chœur de ténors et de basses. C'est, toute proportion gardée, dix-huit ans plus tard, l'évocation de Violetta Valery dans *La Traviata* (1853) de Giuseppe Verdi (Acte IV : « Parigi, o cara, noi lasceremo » / « Paris, ma chérie, nous quitterons... ») :

Ardon gl'incensi...	L'encens brûle...
Splendon le sacre faci,	Les torches sacrées brillent,
Splendon intorno.	Elles brillent tout autour.
Ecco il ministro!	Voici le prêtre!
Porgimi la destra,	Il me tend la main,
Oh lieto giorno!	Oh! jour joyeux!
Oh lieto!	Oh! joyeux!
Alfin son tua,	Enfin je suis à toi,
Alfin sei mio,	Enfin tu es à moi
A me ti donna,	À moi te donne
A me ti donna un Dio.	À moi te donne un Dieu.
Ogni piacer più grato,	Que tout plaisir plus précieux
Sì, ogni piacere	Oui, que tout plaisir
Mi fia con te diviso,	Me soit donné en partage avec toi,
Con te, con te.	Avec toi, avec toi.
Del ciel clemente,	Du ciel clément
Del ciel clemente un riso,	Du ciel clément un ris,
La vita a noi sarà,	La vie sera pour nous,
La vita a noi, a noi sarà,	La vie sera pour nous, pour nous,
Del ciel clemente,	Du ciel clément,
Clemente riso	Ris clément,
La vita a noi, a noi sarà,	La vie sera pour nous, pour nous,
La vita a noi sarà,	La vie sera pour nous,
A noi sarà, sarà.	Sera pour nous, pour nous.

Ce délire se poursuit jusqu'à la fin de la scène. Lucie revit les instants qui ont marqué la signature du contrat de mariage, en reprochant a posteriori à son frère sa cruauté, et continue à assurer, dans son délire, qu'elle aime Edgar d'un amour indéfectible, tandis que les autres personnages présents la plaignent bien sincèrement et demandent au Seigneur

d'avoir pitié d'elle :

Non mi guardar sì fiero...	Ne me jette pas un regard aussi farouche...
Segnai quel foglio, è vero,	Je signai cette feuille, c'est vrai,
Sì, sì,sì, è vero...	si, si, si, c'est vrai...
Nell'ira sua terribile	Dans sa terrible colère
Calpestra, oh Dio, l'anello!...	Il piétine, oh mon Dieu, l'anneau!...
Mi maledice!...	Il me maudit!...
Ah! vittima fui d'un crudel fratello;	Ah! je fus victime d'un frère cruel;
Ma ognor, ognor t'amai,	Mais toujours, toujours je t'aimai,
Ognora, Edgardo,	Toujours, Edgar,
Sì ognor, ognor t'amai,	Oui, toujours, toujours je t'aimai,
Ah! e t'amo ancor...	Ah! et je t'aime encore
Edgardo mio, sì, te lo giuro,	Mon Edgar, oui, je te le jure,
Ognor t'amai e t'amo ognor, ecc..	Toujours je t'aimai et je t'aime toujours, etc...

Ici aussi, comme dans les œuvres déjà examinées, la folie est rupture de l'ordre établi. Ceux qui sont témoins de tels désordres de l'esprit sont impuissants à apporter réconfort et guérison. Il ne leur reste qu'à invoquer le ciel car, à leurs yeux, la démence ne peut être provoquée que par l'esprit malin. Dans le cas d'Elvire et de Linda, c'est la secousse nerveuse, le traumatisme comme on dirait aujourd'hui, qui entraîne le dérèglement passager. Dès que la cause du phénomène est trouvée et supprimée, tout rentre dans l'ordre, comme dans la *Nina, ossia La pazza per amore* (1796) de Giovanni Paisiello.

Avec Lucie, la situation est beaucoup plus sérieuse. Il se produit chez l'héroïne un triple traumatisme. D'une part, elle souffre de l'absence de celui qu'elle aime d'un amour démesuré et sans doute idéalisé. D'autre part, elle se sent profanée par l'homme qu'elle a épousé contrainte et forcée. En effet, la nuit de noces est vécue par elle comme un viol. Enfin, elle tue son mari, et cet acte produit en elle un choc violent. Elle ne voit sa rédemption qu'au ciel. Épuisée à la fin de la scène, elle tombe évanouie. Edgar, qui, sur ces entrefaites, est allé s'incliner sur la tombe de ses aïeux (scène VII), apprend la mort soudaine de Lucie, qui n'a pas résisté au choc émotionnel. Il se tue d'un coup de poignard pour rejoindre sa bien-aimée dans l'empyrée, délivré des contingences terrestres (scène VIII).

Deux autres opéras nous présentent des créatures similaires, faibles, dépourvues d'énergie, incapables de s'adapter à la réalité, et d'être indépendantes vis-à-vis des autres. Ce sont *Faust* (1859, mais remanié en 1869) de Charles Gounod et *Hamlet* (1868) d'Ambroise Thomas. Dans les deux cas, les librettistes sont Jules Barbier et Michel Carré.

Dans l'ouvrage de Gounod, ceux-ci se sont inspirés du Faust de l'histoire, mais revu par Gœthe dans sa propre adaptation et dont la première partie, ici utilisée, date de 1808. C'est Gérard de Nerval qui en avait donné la traduction en français. Sur le plan musical, ce Faust n'a rien à voir avec le *Faust* de Ludwig Spohr (1818), si goûté dans le premier tiers du dix-neuvième siècle en Allemagne, ni avec *La Damnation de Faust* (1846) d'Hector Berlioz, qui se réclame de la seconde partie de l'œuvre de Gœthe. Sur le plan littéraire, ni *La Tragique histoire du docteur Faust* (1588) de Christopher Marlowe, ni le

Faust (1836) de Nikolaus Lenau ne semblent avoir intéressé les deux librettistes.

Ces derniers se sont, par ailleurs, inspirés du *Hamlet* (1602) de William Shakespeare pour composer leur partition destinée à Ambroise Thomas, sans se préoccuper de la légende, ni des œuvres en vers respectives de Jean-François Ducis (1769) et d'Alexandre Dumas et Paul Meurice (1847).

Dans *Faust*, Marguerite est séduite (Acte II, scène 11) puis abandonnée par le héros éponyme qui a retrouvé sa jeunesse grâce aux sortilèges de Méphistophélès (Acte I, 2). Elle traduit son désarroi dans un morceau en mi mineur qui reste dans le médium de la voix pour mieux traduire l'accablement :

Elles se cachaient! cruelles!
Je ne trouvais pas d'outrage assez fort,
Jadis pour les péchés des autres!
Un jour vient où l'on est sans pitié pour les nôtres!
Je ne suis que honte à mon tour!
Et pourtant Dieu le sait, je n'étais pas infâme;
Tout ce qui t'entraîna mon âme,
N'était que tendresse et qu'amour!

Il ne revient pas,
Il ne revient pas!
J'ai peur, je frissonne;
Je languis, hélas!
En vain l'heure sonne,
Il ne revient pas!
Où donc peut-il être?...
Seule à ma fenêtre,
Je plonge là-bas
Mon regard, hélas! hélas!
Où donc peut-il être?
Il ne revient pas!

Je n'ose me plaindre,
Il faut me contraindre!
Je pleure tout bas,
Je pleure tout bas!
S'il pouvait connaître
Ma douleur! hélas!
Où donc peut-il être?...
Il ne revient pas,
Il ne revient pas!
Oh! le voir, entendre
Le bruit de ses pas.
Mon cœur est si las
De l'attendre!
Il ne revient pas,

Il ne revient pas!
Monseigneur, mon seigneur, mon maître!
S'il allait paraître,
S'il allait paraître
Quelle joie!
Hélas! hélas!
Où donc peut-il être?
Il ne revient pas!

Nous ne nous attacherons pas à la pauvreté des vers qui, privés de la musique, peuvent prêter à sourire. Ici, nous sommes loin de la Marguerite exultante de l'air des bijoux (Acte II, scène 9) qui, sur un tempo de valse, se lance dans des trilles, des gammes ascendantes, tout en s'enivrant elle-même de joie, et tout en trahissant ainsi sa naïveté. Nous nous trouvons en présence, au contraire, d'une jeune femme qui est déchue mais qui a pris conscience de certaines réalités. Elle appartient désormais au monde de celles qui ont failli dans leurs devoirs et qui sont l'opprobre de leur famille (ici Valentin, le frère de Marguerite) et de leurs amis (ici Siébel, l'amoureux transi et éconduit). Au désarroi moral s'ajoute le désarroi psychologique. Comme dans le cas des héroïnes belliniennes et donizettiennes, Marguerite se répète inlassablement la même chose, se complaisant presque dans son désespoir. Les répétitions paraissent déjà être le signe d'une désagrégation de la personnalité. La scène de l'église qui suit va achever de troubler l'esprit de la jeune fille. Méphistophélès met toute sa science démoniaque au service de ses intentions. Il veut non seulement déstabiliser Marguerite mais la perdre définitivement. Il l'informe tout d'abord qu'elle ne priera pas, en appelant en renfort les démons -- (ce qui peut paraître étrange dans une église car, dans le choral des épées, à l'acte II, scène 5, il est épouvanté par la croix que les soldats lui présentent en retournant leurs épées respectives) --, puis il évoque le passé de la jeune femme (« Souviens-toi du passé quand sous l'aile des anges... »), « les nuits d'amour et les jours pleins d'ivresse », pour l'écraser par un tonitruant « Marguerite, sois maudite! A toi l'enfer ! », au milieu du chœur religieux moralisateur et d'une orchestration fort riche en harmonie et en contrepoint. Il suffira désormais de peu pour que l'héroïne sombre dans la folie. Revenu de la guerre, son frère, tout d'une pièce, voulant laver dans le sang le déshonneur de la famille se fait blesser mortellement par Faust (Acte IV, trio du duel) et maudit sa sœur, ce qui, au demeurant, lui est facile (Acte IV, scène 17, mort de Valentin). De fait, il importe avant tout de sauver les apparences. La fautive est, bien entendu, Marguerite ! Valentin qui est parti guerroyer, en la confiant à un adolescent (Siébel), et Faust, qui s'est donné du bon temps, ne sont pour rien dans cette descente aux enfers ! La fin de l'opéra permet heureusement de rédimer une Marguerite emprisonnée pour infanticide et plongée dans la folie. Un Faust repentant s'efforcera en vain de la sauver, au milieu d'évocations du passé heureux. La tension est trop forte et Marguerite, comme Lucie, meurt, mais, elle, dans l'apothéose (« Anges purs, anges radieux »), après avoir rejeté Faust (« tu me fais horreur ! ») que Méphisto emporte dans son royaume, comme piètre lot de consolation.

Dans le *Hamlet* d'Ambroise Thomas, le héros et sa douce fiancée Ophélie, nature fragile et sensible, sont loin d'avoir la consistance des personnages shakespeariens. On pourrait disserter à perte de vue sur la folie réelle ou supposée du prince de Danemark qui cherche à venger la mort de son père, victime d'un frère ambitieux, usurpateur et même

adultère. Ambroise Thomas et ses librettistes en font surtout un piètre amoureux (duo du premier acte, scène 2 avec Ophélie : « Doute de la lumière... »), bourrelé ensuite de remords pour s'être rendu responsable de la mort de la douce Ophélie (Acte V, scène 22 : « Comme une pâle fleur... ») et un neurasthénique qui a besoin de joyeuses libations pour oublier sa tristesse (« Ô vin dissipe la tristesse qui pèse sur mon cœur », morceau dont le grand baryton international Titta Ruffo nous a laissé une merveilleuse interprétation). Son monologue de l'acte III à quatre temps, en fa dièse mineur, le montre indécis dans ses considérations matérielles et métaphysiques :

J'ai pu frapper le misérable
Et je ne l'ai pas fait.
Qu'est-ce donc que j'attends ? (bis)
Puis-je douter qu'il soit coupable?
Non! non! pourquoi tarder encore et laisser fuir le temps?
Hélas! qu'es-tu maintenant, ô mon père!...
Être ou ne pas être!... ô mystère!
Mourir!... dormir... dormir!...
Ah! s'il m'était permis pour t'aller retrouver
De briser le lien qui m'attache à la terre!...
Mais après?... quel est-il ce pays inconnu
D'où pas un voyageur n'est encor revenu?...
Être ou ne pas être!... ô mystère!
Mourir!... dormir!... dormir!...
Ô mystère! ô mystère!
Mourir!... dormir... rêver peut-être!

Ophélie est une héroïne romantique, désarmée devant la vie, qui rejoint Elvire, Linda, Lucie, Marguerite, dans une longue cohorte qui peut inclure également l'Anita de *La Navarraise* (1894) de Jules Massenet, puisque cette dernière perd la raison après la mort de l'homme qu'elle aime et qui l'aime, son pays Araquil, tué à cause d'elle par les soldats durant la guerre carliste de 1874.

La conception et la représentation de cette folie, née du délaissement, évoluent au théâtre lyrique comme au théâtre en prose. On en rencontre un exemple parfait dans le *Macbeth* (1847) de Giuseppe Verdi, dont le livret fut écrit par Francesco Piave et Andrea Maffei d'après la tragédie de Shakespeare.

Alors que les douces créatures de Bellini et de Donizetti (Elvire, Linda, Lucie) et d'Ambroise Thomas (Ophélie) sont passives et font preuve d'une absence réelle d'énergie réfléchie, en subissant l'ordre social et en se répandant en lamentations, les deux héros (ou anti-héros) de *Macbeth* vont apparaître tout autres. Ils sont ambitieux et n'entendent pas subir les contraintes de l'ordre social et de l'ordre divin. Ils pourraient réussir ; mais le renversement des valeurs annoncé par les sorcières au premier acte de la pièce fausse la donne (cf. « Fair is foul, and foul is fair » / « le beau est laid et le laid est beau », I, i, chez Shakespeare). La triple prophétie des sorcières fait de Macbeth successivement le thane de Glamis, le thane de Caudor et le roi d'Écosse, alors que Duncan règne bel et bien encore, tandis qu'elles prédisent à son ami le général Banquo :

Men sarai di Macbetto e pur maggiore!	Tu seras moins grand que Macbeth et pourtant plus grand!
Non re, ma di monarchi genitore!	Pas roi, mais le père de monarques!

Macbeth est un homme valeureux mais pas un traître ni un monstre. Sa femme, dévorée par l'ambition, le pousse à assassiner le roi Duncan pour forcer le destin, pour lui permettre de s'approprier la couronne de ce dernier. Cependant, on n'enfreint pas impunément l'ordre divin. Une fois le forfait accompli, Macbeth n'a pas l'énergie nécessaire pour se ressaisir. Grand imaginatif, il est victime d'hallucinations (II, 2, 3). De son côté, sa femme, si énergique, si apte à continuer ses efforts dans le temps, est brisée par l'excessive tension à laquelle elle a soumis ses nerfs. Elle devient somnambule dans un premier temps, comme l'Amina de *La Sonnambula* (*La Somnambule*) (1831) de Vincenzo Bellini et sombre dans la folie. Elle meurt tandis que Macbeth est tué par Macduff (fin de IV, 4).

Une orchestration puissante, une écriture large, permettent au compositeur italien de suggérer les états d'âme des deux personnages centraux. Il est cependant impossible d'entrer dans le détail sans de longs développements qui pourraient nous éloigner du sujet.

Ce thème de la folie, chez Verdi, se retrouve également chez le personnage de Nabucco. D'abord intitulé *Nabucodonosor* (*Nabuchodonosor* en français), l'opéra fut créé à Milan, sur un livret de Temistocle Solera, le 9 mars 1843, avec le soprano Giuseppina Strepponi, le baryton Giorgio Ronconi et la basse Prosper Derivis. Même ceux qui ne sont pas amateurs de musique lyrique le connaissent ne serait-ce que par le célèbre morceau d'ensemble en fa dièse majeur, chanté par les esclaves « Va, pensiero, sull'ali dorate » (« Va, pensée, sur les ailes dorées... »).

Nabucco a vaincu l'armée israélite qui détient sa fille Fenena, comme nous l'apprend le grand prêtre hébreu Zacharie (Zaccaria en italien) (cavatine de l'acte I, « Sperate, o figli ! », « espérez, ô mes enfants ! »). Cette dernière est d'ailleurs amoureuse d'Ismaël, neveu du roi de Jérusalem, qui l'aime aussi. Abigaille, héritière du trône de Nabucco, est également éprise du jeune homme (Acte I, « Io t'amava!... il regno, il core pel tuo core io dato avrei ! » / « Je t'aimais!... Mon royaume, mon cœur pour ton cœur j'aurais donnés, moi !... »), si bien qu'on se retrouve dans la situation d'Aïda et d'Amneris, amoureuses de Radamès dans l'*Aïda* (1871) du même compositeur. Fenena, qui s'est convertie secrètement à la religion des Juifs, prend le pouvoir, à la demande de son père, tandis qu'Abigaille, qui est fille adultérine de Nabucco, doit renoncer à cette fonction qui lui importait tant (II, 1). Elle s'efforce cependant de renverser la situation (II, scène et finale) et défie le roi qui contient difficilement sa colère (Ibid., « S'appressan gl'istanti d'un ira fatale... » / « Le moment d'une colère fatale s'approche... »). Au cours de cette situation tendue, au moment précis où Nabucco prétend qu'il n'est plus roi, mais qu'il est Dieu, la foudre frappe sa tête, lui arrache la couronne et plonge l'assistante dans un profond silence.

Pour avoir défié Dieu, le puissant monarque se trouve déchu, tandis qu'Abigaille règne. Dans un duo dramatique (III, « Donna, chi sei?... /Femme, qui es-tu ?... »), un Nabucco qui semble avoir perdu toute son énergie, toute sa superbe, cède aux exigences d'Abigaille. Il appose le sceau royal sur un décret ordonnant la mort des Juifs. Il remet ensuite à l'usurpatrice le document prouvant sa naissance illégitime qu'elle déchire séance tenante.

Privé de son pouvoir, de sa couronne, Nabucco, prisonnier, se trouve plongé dans la torpeur. Il lui faudra apprendre que sa fille Fenela et les Juifs sont condamnés à mort pour

secouer cette stupeur et se ressaisir. Il prend les armes et, accompagné de fidèles, délivre sa fille, tandis que l'idole de Baal, adorée précédemment, s'écroule d'elle-même, par un divin prodige. Abigaille demande son pardon et s'empoisonne. Les Juifs délivrés peuvent rentrer chez eux tandis que l'opéra se termine dans l'apothéose.

Celle folie de Nabucco non seulement ne dure pas, mais elle n'est pas spectaculaire. Elle est l'effet des circonstances et non d'une tare héréditaire. Homme fort, Nabucco n'est que momentanément abattu. Pour avoir voulu être Dieu, il a été puni. Cependant, contrairement aux personnages précédents, ce n'est pas un imaginatif et un passif. C'est un homme d'action tout d'une pièce, pour lequel l'ataraxie et la résignation stoïcienne n'auraient aucun sens. Conscient de son erreur, il agit en conséquence pour que l'ordre du monde se rétablisse.

La folie passagère se retrouve dans bien d'autres œuvres lyriques qu'il est impossible d'analyser en détail. Dans *Le Prophète* (1849) de Giacomo Meyebeer, sur des paroles d'Eugène Scribe, il suffit d'évoquer la folie mystique de Jean de Leyde, qui se croit investi d'une divine mission (Le récit du songe, acte II, 7, Prière, acte III, 19), et qui s'en exalte (Hymne triomphal, « Roi du Ciel et des anges... », III, 20), au point de sacrifier l'amour qu'il porte à sa mère (Fidès) et à sa fiancée (Berthe) (II, 8, « Pour Bertha, moi je soupire »). Berthe découvre avec effroi qu'il est ce faux prophète responsable de tant de massacres (III, 12), et se tue devant lui à la fin de l'opéra (acte V, 29). De son côté, sa mère devient presque folle quand il la laisse sans ressources (complainte de la mendiante, acte IV, 22) et, quand, pour ne pas se trahir, son fils feint de ne pas la reconnaître (IV, 25, « Qui je suis? moi!... je suis la pauvre femme qui t'a nourri... »). Rendu tardivement à la raison, Jean fera sauter le château de Munster où, trahi par les anabaptistes qui l'avaient sacré prophète et roi, il se trouve détenu, sa mère l'ayant rejoint pour mourir avec lui.

La folie vengeresse et l'exaltation mystique caractérisent l'orfèvre juif Eléazar dans *La Juive* (1835) de Jacques-Fromental Halévy et Eugène Scribe, personnage dans lequel s'illustrèrent notamment les ténors Adolphe Nourrit, Léon Escalaïs, Enrico Caruso, Leo Slezak, Giovanni Martinelli et César Vezzani, à une époque où cet opéra jouissait d'une grande popularité.

L'action de cette œuvre se place à Constance en 1414. Eléazar travaille chez lui au lieu de prendre part aux manifestations de joie du peuple qui attend l'arrivée de Sisgismond de Luxembourg pour l'ouverture du concile. Conspué par la foule avec sa fille Rachel, il doit une première fois son salut au cardinal Brogni, président du concile, qui l'invite vainement à pardonner à ses offenseurs (« Si la rigueur et la vengeance », acte I, 2). N'a-t-il pas, en effet, vu autrefois périr ses enfants sur un bûcher allumé par des chrétiens ? Le prince Léopold, promis à la princesse Eudoxie, est lui-même dans la foule. Il aime en secret Rachel, en se faisant passer pour un certain Samuel (I, 3, « Samuel, c'est donc vous ! »). Voyant, un peu plus tard, Rachel et Eléazar en fâcheuse posture aux portes de l'église où ils se sont réfugiés, il leur porte secours avec ses soldats (« Ah! qu'ai-je vu! Rachel, ma bien-aimée. »). Dans la suite de l'opéra, la jeune femme découvre que son amant est le prince héritier et, dépitée, après une scène d'explication orageuse (II, 10, « C'est lui ! la force m'abandonne ! », et II, 11, « Lorsque à toi je me suis donnée »), et le refus de Léopold de l'épouser (trio du II, 12), elle l'accuse publiquement d'avoir eu un commerce coupable avec une juive (III, 18, « Ce n'est plus ton époux ! C'est un lâche, un coupable que je dénonce aux yeux de tous ! »). Après de tels propos diffamatoires, elle est arrêtée avec son père qui, en ce moment particulièrement dramatique, en appelle à sa foi (III, 18, B, « Dieu m'appelle,

sa parole immortelle vient ranimer ma foi ! ». La princesse Eudoxie réussit à sauver Léopold, en suppliant Rachel de se rétracter (IV, 19, « Du cardinal voici l'ordre suprême »). Mais Rachel et son père n'en sont pas moins condamnés à mort. La seule voie de salut pour eux serait, pour Eléazar, de révéler au cardinal Brogni, qui en a le sentiment (IV, 20, « Dans mon cœur une voix secrète me parle et me défend »), qu'il est le vrai père de Rachel. Dans sa haine des chrétiens, l'orfèvre préfère jouer sur les sentiments du prélat, en l'informant qu'un Juif avait sauvé sa fille, qu'il le connaît, mais qu'il refuse de lui livrer son nom (IV, 20, « Mourir, mourir si jeune ! »). Tout le final de l'opéra nous montre Eléazar partagé entre son amour véritable pour sa fille adoptive, sa foi rayonnante et son ressentiment inflexible pour les chrétiens. Dès lors que Rachel, trahie par le prince Léopold, ne cherche plus à vivre (V, 25, « Pourquoi ? pour aimer ? et souffrir ? »), il se laisse emporter par son exaltation mystique qui ne lui permet plus d'analyser sereinement la situation (IV, 22, « Dieu m'éclaire, fille chère, près d'un père viens mourir »). C'est au moment de se précipiter dans le bûcher après Rachel, qu'à l'objurgation du cardinal Brogni (« Réponds : ma fille existe-t-elle encore ?... Dieu! où donc est-elle ? ») il répond sardoniquement : « La voilà ! », fidèle jusqu'au bout à cette haine inextinguible qu'à aucun moment il n'a su transcender.

Ces mystiques se placent à côté de ceux du *Poliuto* (1848) de Gaetano Donizetti, du *Polyeucte* (1878) de Charles Gounod, directement inspirés par le personnage cornélien (1640), et également de l'*Hérodiade* (1881) de Jules Massenet, librement adapté par Paul Millet et Henri Grémont (l'éditeur Georges Hartmann) d'une nouvelle de Gustave Flaubert (*Trois contes*, 1877). Ils peuvent forcer le respect comme être critiquables dans cette espèce de psychorigidité qui les caractérise. A côté des femmes délaissées, bafouées, sacrifiées, pour la satisfaction sexuelle des hommes, et qui deviennent momentanément folles et meurent parfois (chagrin ou suicide), il est bon de placer aussi les pères, comme le meunier de la *Roussalka* (1856). Celui-ci, après avoir encouragé sa fille Natacha à devenir la maîtresse du Prince, pour en retirer des avantages matériels, devient fou lorsque son enfant se jette dans la Dniepr, en apprenant le mariage du bien-aimé.

Dans *La Dame de Pique* (1890) de Tchaïkovsky, l'amour du jeu chez le jeune officier Hermann est plus fort que celui qu'il porte à Lisa, petite-fille d'une comtesse, célèbre autrefois pour avoir été une joueuse de cartes effrénée sous le nom de « Dame de Pique ». Dans cette œuvre, tout finit tragiquement. Lisa se suicide de désespoir, en voyant qu'elle ne peut soustraire Hermann à sa passion dominatrice du jeu. De son côté, le jeune homme, après avoir gagné deux fois d'importantes sommes, avec des cartes dont le secret lui a été révélé par le fantôme de la comtesse, morte depuis, perd tout, en abattant sa dernière carte qui est un pique. Sa raison chancelle et il se tue.

Donné pour la première fois en public à Saint-Pétersbourg, le 8 février 1874, d'ailleurs trois jours après une générale également publique, *Boris Gonoudov* de Modeste Petrovitch Moussorgsky, nous présente un souverain tourmenté par la révolte fomentée par un usurpateur. Ce dernier se fait passer pour le tzarévitch Dimitri, le fils d'Ivan le Terrible, pourtant assassiné quelque temps auparavant. La scène des hallucinations, à l'acte II, avec apopnixie (« Oh ! j'étouffais ») est particulièrement saisissante. La basse russe Féodor Chaliapine en donnait notamment une interprétation magistrale.

Dans les trente dernières années du XIXe siècle, l'image de la folie change dans le théâtre lyrique. En Europe, les influences littéraires se ressentent de la venue du réalisme et du vérisme. Ce n'est plus la folie dévastatrice de l'*Orlando furioso* (1714) d'Antonio Vivaldi, au XVIIIe siècle, ou la folie autodestructrice des héroïnes de Bellini et de Donizetti

au début du XIXe. La folie est courte mais furieuse et radicale. Avec *Carmen* (1875) de Georges Bizet, *Otello* (1887) de Giuseppe Verdi, bien loin de l'*Otello* (1816) de Gioacchino Rossini, et *Paillasse* (*Pagliacci*, en italien) (1892) du Napolitain Ruggero Leoncavallo, la jalousie morbide provoque la colère et la folie meurtrière (« ira furor brevis est » / « la colère est une courte folie », disait Horace, *Épîtres*, I, 2, 62). Le personnage central, blessé dans sa dignité d'homme, croyant à tort (Othello) ou à raison (Don José de *Carmen* et Canio de *Paillasse*) avoir été rejeté par la femme aimée, réagit par la violence, à la suite d'un mouvement de colère (« ab irato »). Incapable d'analyser la situation, incapable de fournir le moindre effort de réflexion et de maîtrise, cédant à une peur du vide sentimental (« je ne suis plus aimé », pense-t-il), il agit sans discernement.

Avec le XXe siècle, le thème de la folie prend une autre tournure. La littérature est encore là pour influer sur les créations du théâtre lyrique, mais elle se réclame elle aussi de la psychologie et de la psychanalyse. Le philosophe Théodule Ribot est professeur de psychologie expérimentale à la Sorbonne, puis au Collège de France (1888) et il consacre, entre autres, une étude à *L'Hérédité* (1873) et un ouvrage à *La Psychologie allemande contemporaine* (1879). Ses *Maladies de la volonté* et ses *Maladies de la personnalité* sont respectivement de 1883 et de 1885. Dès 1900 Sigmund Freud publie ses premières études et son élève et puis collègue Alfred Adler suivra dès 1912. De son côté, Georges Dumas se fait connaître par des travaux remarquables dans le domaine de la physiologie et de la psychologie. L'expérience scientifique confirme et précise donc l'expérience commune. On reconnaît maintenant l'influence du physique sur le moral et réciproquement. Les névroses et les psychoses s'expliquent plus ou moins, même si l'on est encore loin de comprendre le fonctionnement du cerveau. Les musiciens ne peuvent pas ne pas avoir entendu parler de tous ces travaux. De plus, ils subissent directement l'influence de la société dans laquelle ils vivent et en reflètent forcément les tendances, comme leurs prédécesseurs. Voyons comme ce thème de la folie apparaît maintenant chez eux.

Dans *Salomé* (1905), d'après la pièce d'Oscar Wilde, et dans *Elektra* (1909), dont le livret est tiré du drame de Hugo von Hofmannsthal (1903), lui-même inspiré de la pièce de Sophocle, Richard Strauss se rattache à la tragédie antique.

Salomé la Danseuse, la première des deux héroïnes éponymes, est convoitée par d'autres hommes qui sont attirés par sa beauté et l'admirent. Elle, pour sa part, désire posséder Jochanaan, le prophète Jean-Baptiste, qu'elle fait sortir de la citerne où Hérode l'a fait jeter. Ce dernier ne cesse de la repousser, absolument persuadé que l'amour charnel est avilissement de la personne, souillure de l'âme. Malgré toutes ses tentatives, Salomé n'arrivera pas à ses fins. Elle n'a alors qu'une idée fixe, se venger. Après le subterfuge de « la danse des sept voiles », elle réussira à obtenir d'Hérode que Jochanaan soit décapité. La tête du prisonnier lui étant apportée, elle s'adresse à elle et l'embrasse sur la bouche. (« Ah! Du wolltest mich nicht deinen Mund küssen lassen ! » / « Ah! Tu ne voulais pas me laisser baiser tes lèvres ! »). Dégoûté et horrifié, Hérode ordonne la mort de la jeune femme, séance tenante. Ce personnage est peut-être un parfait exemple d'érotomanie dans le théâtre lyrique contemporain.

Dans *Elektra*, Électre veut venger la mort de son père, le roi Agamennon, assassiné par son épouse Clytemnestre. Ne pouvant décider sa sœur Chrysothemis à lui venir en aide, elle fait appel à son frère Oreste (« Orest! Es rührt sich niemand » / « Oreste ! personne ne bouge »). Celui-ci agira donc et tuera non seulement sa mère mais aussi Égisthe, amant de cette dernière. Sa vengeance assouvie, la jeune femme, exultant, va sur la tombe de son père

pour chanter et danser, puis tombe morte sur le sol.

Le *Wozzeck* (1925) d'Alban Berg offre une intrigue bien différente, mais avec des ingrédients courants à l'opéra : jalousie meurtrière, hallucinations et morts violentes. Le personnage central, simple soldat victime des quolibets de son supérieur hiérarchique, vit à la campagne avec sa compagne Marie et son enfant. Pour gagner un peu d'argent, il accepte de se soumettre à des expériences diététiques dont le protocole est établi par un médecin. Les privations dont il souffre entraînent des idées fixes et des hallucinations chez lui. Entretemps, Marie se laisse séduire par un tambour-major qui lui offre des bijoux. Wozzeck ne tarde pas à se rendre compte de son infortune et demande des explications à la jeune femme. Il cherche à la frapper, mais cette dernière l'en empêche. Un soir, dans la chambrée de la caserne, le tambour-major lui donne une correction. Lors de sa dispute avec elle, Marie, en retenant la main qui voulait la frapper, s'était exclamée qu'elle préférait être poignardée plutôt que battue. Wozzeck n'a pas oublié cette remarque. Se trouvant avec sa jeune femme au bord d'un étang, au crépuscule, il la poignarde et s'enfuit. Il va s'étourdir dans une taverne et, trahi par du sang qui macule son bras droit, il se précipite dehors. Il court sur les lieux du meurtre, retrouve le couteau qu'il jette dans l'étang, et se lave dans l'eau où il perd pied et se noie. Le capitaine et le docteur qui passent par là entendent bien des bruits, mais poursuivent leur chemin. La scène finale nous montre l'enfant de Marie et de Wozzeck qui, ignorant le double drame, s'amuse devant sa maison.

Dans le *Peter Grimes* (Londres, Sadler's Wells, 7 juin 1945) de Benjamin Britten, sur un livret de Montagu Slater qui s'inspire du poème réaliste *The Borough* (*Le Bourg*) (1810) de George Crabbe, l'action se place vers 1830. Dans ce village de marins qui vit en autarcie dans son microcosme, comme celui de l'*Enoch Arden* (1864) de Tennyson, c'est la violence d'un pêcheur visionnaire, ambitieux et frustré, qui ressort. Ce Peter Grimes a déjà perdu en mer un mousse dans des circonstances anormales et il est l'objet d'une enquête (Prologue). Il est relâché et, grâce à l'apothicaire et charlatan du village, il trouve rapidement un autre apprenti. Brutal, il ne sait pas se contenir et frappe le garçonnet. Il provoque l'indignation d'abord de l'institutrice, Ellen Orford, qui, pourtant, au départ, ne lui était pas hostile, puis du village tout entier (Acte II). Il retourne dans sa cabane avec l'enfant, l'esprit perturbé. Au moment où l'on frappe à l'une de ses deux portes, le gamin passe par l'autre porte, qui donne sur la falaise, glisse, tombe et se tue (fin de l'acte II). A l'aube, c'est un homme hagard, la raison troublée, que découvrent les habitants (Acte III). Pour lui éviter la vindicte populaire, Balstrode, un capitaine de vaisseau en retraite qui lui a donné son amitié, invite Peter à reprendre la mer et à périr en sabordant son bateau. C'est la seule solution honorable qui s'offre à lui. Peter Grimes s'exécute. Après sa disparition, le village reprend sa vie bien tranquille d'autrefois, rythmée par la régularité de la marée dont il faut cependant se méfier :

In ceaceless motion comes and goes the tide	La marée va et vient d'un mouvement continu,
Flowing it fills the channel broad and wide	Emplissant le chenal de tous côtés
Then back to sea with strong majestic sweep	Puis, vers la mer, dans un tourbillon puissant et majestueux,
It rolls in ebb yet terrible and deep.	Elle reflue, encore terrible et profonde.

The Rake's Progress (1951) d'Igor Stravinsky est, sur le plan musical, un savant mélange des ingrédients de *l'opera non seria*, dont Paisiello, Mozart, Rossini, Donizetti et Bellini avaient donné des exemples au XVIIIe et au XIXe siècle. Inspiré de huit gravures du peintre Hogarth (1735), sur un livret de W. H. Auden et Chester Kallmann, créé à Venise le 11 septembre 1951, sous la direction de Stravinsky lui-même, cet opéra met en scène un joueur, Tom Rakewell, qui n'est pas très éloigné de celui de *La Dame de Pique* de Tchaïkovsky. L'élément mystérieux se mêle à l'intrigue, comme dans *Robert le diable* (1831) de Giacomo Meyerbeer, ou *Les Contes d'Hoffmann* (1881) de Jacques Offenbach, quand on apprend que le compagnon de Tom, Nick Shadow, qui l'a entraîné dans une vie de débauche, n'est autre que le diable. L'amour que porte Tom à Anne Trulove, dès le début de l'opéra, lui permet de déjouer les plans du malin. Ruiné par les spéculations, Tom doit néanmoins donner son âme à Nick. Ce dernier lui accorde une chance de s'en tirer, en lui demandant de deviner trois cartes qu'il tire d'un jeu. Tom réussit à surmonter l'épreuve à la suite de laquelle, dépité, le diable s'en va. Cependant, il condamne le jeune homme à la folie. Celui-ci se retrouve au tristement célèbre asile de Bedlam à Londres où il se prend pour des personnages divers. Anne essaie vainement de lui faire recouvrer la raison et il meurt en croyant être Orphée. L'opéra se termine par un épilogue moralisateur. Il faut se défier du diable qui est toujours prêt à s'emparer de l'âme des désœuvrés. On remarquera, au passage, que les personnages portent des noms révélateurs, comme dans le *Volpone or The Fox* (*Le Renard*) (1605) de Ben Jonson, *The Way of the World* (*Le Train du monde*) (1700) de William Congreve et le *David Copperfield* (1849-1850) de Charles Dickens, sans oublier *La Locandiera* (*L'Hôtelière*) (1753) de Carlo Goldoni.

Jakob Lenz de Wolfgang Rihm, créé à Hambourg en 1979, a notamment été mis à l'affiche par l'opéra de Nancy, le 17 février 2002, sans grand succès. Le public a été déconcerté par cette œuvre qui offre un mélange de formes traditionnelles et d'expressionnisme excessif. Les obsessions et la démence du poète allemand Jakob Lenz, ami de Gœthe, n'ont pas retenu l'attention d'un auditoire qui leur préfère, de loin, la folie délirante d'une Lucie érotomane, les hallucinations d'un Macbeth et d'une Lady Macbeth, les colères impétueuses d'un Nabucco et la jalousie meurtrière d'un Othello ou d'un Canio.

Une dernière expression de la folie est à signaler, à notre connaissance, dans le *Goya* (1996) de Jean Prodromidès pour la musique et Jean Cosmos pour le livret. Dans cette dernière œuvre qui raconte la vie du peintre Goya, nous entrons, au quatrième acte, dans la « Maison des fous » où le peintre rencontre des malades qui, comme le Tom Rakewell de *The Rake's Progress*, se prennent pour des animaux ou des personnages divers. L'un est un coq, l'autre une horloge ou le roi d'Espagne, tandis qu'un quatrième attend un trésor d'Amérique. Goya, qui est devenu sourd, ne peut s'empêcher de dire à ses frères d'infortune :

Dieu m'a arraché les oreilles,
Mais il m'a ouvert les yeux.
Le silence où je suis
Éclaire ma nuit.
Frères, comme vous, je suis malade,
Malade de ce monde.
(scène IV, « La Maison des fous »).

La folie apparaît comme un thème parmi tant d'autres dans le théâtre lyrique du monde. Elle revêt des formes diverses, comme nous venons de le voir. Les compositeurs ne pouvaient passer à côté d'une réalité qui existe depuis la plus haute Antiquité et que les tragédiens grecs et latins avaient su montrer avec tant de réalisme dans leurs œuvres respectives. S'appuyant sur les paroles souvent convenues et banales des librettistes, ils se sont efforcés, avec plus ou moins de bonheur, de traduire les sentiments, les émotions de leurs personnages, à travers leur orchestration.

Le théâtre lyrique offre un spectacle où tout est feint, comme le dit justement le Tonio de *Paillasse*, dans son fameux « Prologue », air de bravoure par excellence des barytons. C'est ce spectacle, reflet de la société d'une époque donnée, que les compositeurs d'opéra veulent nous offrir, même si des messages moraux, politiques, sociaux sont d'une évidence flagrante dans telle ou telle de leurs œuvres (Dans ce domaine, Verdi, par exemple, a notamment beaucoup fait pour la libération de son pays). Il appartient aux psychiatres et aux psychanalystes mélomanes, et non aux auteurs d'œuvres lyriques, de nous expliquer, s'ils le souhaitent, les raisons profondes de ces différentes folies abordées dans ces pages (érotomanie, nymphomanie, hystérie, neurasthénie, psychasthénie, schizophrénie, tendances incestueuses, maniaco-dépression, complexes dus à une mère castratrice, carences affectives entraînées par des parents sévères et froids ou par l'absence de parents, machisme, manque d'assurance, etc...). Pour nous, il suffira de dire que la folie au théâtre lyrique est l'expression d'un grand trouble qui déstabilise l'esprit des personnages et leur ôte toute faculté de raisonner. Cette déraison est à la source même d'une prouesse tout à la fois musicale et vocale qui fait souvent tout le prix esthétique d'une œuvre lyrique. Le spectateur se laisse prendre avec bonheur et délectation par ces roulades, par ces aigus vertigineux et parfois tenus qui lui coupent le souffle, par ces cris de terreur, par ces invectives majestueuses, qui le bouleversent, par ces rythmes syncopés, par ces modulations, par ces trilles, par ces effets de *stentato* ou de *rubato*, qui le troublent profondément. La folie au théâtre lyrique le plonge dans une humanité qu'il connaît. Peu importe qu'elle soit feinte. Pour lui, elle est le reflet esthétique d'un quotidien où il rencontre bien des êtres semblables à ceux qui, sur une scène, dans des décors pittoresques ou réduits à leur plus simple expression, vêtus de beaux habits ou de haillons, chantent leur désarroi. Cette folie-là, si bien interprétée, ce serait folie de ne point vouloir l'entendre.

Jean-Pierre MOUCHON
Université de Provence

UNE HISTOIRE DE FOUS : *SEULE À TABLE (DINNER FOR ONE)* DE LAURI WYLIE (1920)

Merci à Christine et Olivier
qui m'ont fait découvrir ce spectacle

Il est possible de voir, sur la toile, une savoureuse pièce de théâtre en un acte – un sketch, serait-il plus exact de dire – d'une durée de onze minutes. Il s'agit d'une représentation (filmée et enregistrée le 8 juillet 1963 en Allemagne) d'une courte pièce écrite en 1920 par l'auteur britannique Lauri Wylie, *Dinner For One* – que nous traduisons librement par *Seule à table*, explicitant ainsi la situation de départ… et d'arrivée. Un bref commentaire destiné à éclairer le spectateur sur les circonstances d'une telle diffusion nous explique que, de manière assez surprenante, cette pièce, qui est diffusée régulièrement à la télévision allemande (en version originale) depuis 1972, chaque année, le soir du réveillon de Nouvel An à minuit – et qui recueille l'unanimité des suffrages des téléspectateurs au point que ses dialogues sont connus par cœur par le public –, est à ce jour totalement ignorée en Angleterre ! Nous apprenons également que ce sketch est largement apprécié en Scandinavie, en Australie et en Afrique du Sud – ce serait même le programme de télévision le plus diffusé au monde, si l'on en croit le Livre Guiness des Records… [http://fr.wikipedia.org/wiki/Dinner_For_One].

Dans la version diffusée, enregistrée il y a plus de quarante ans, *Dinner For One* met en scène deux personnages seulement, une vieille dame de quatre-vingt dix ans, Miss Sophie (rôle incarné par May Warden), et son majordome, James (interprété par Freddie Frinton). Pourtant, dans un décor de salle à manger de la haute bourgeoisie des années vingt, la table est dressée pour cinq personnes, les quatre convives attendus par Miss Sophie brillant, cependant, par leur absence mais remplacés avantageusement, à tour de rôle, par le majordome qui fait office à la fois de maître d'hôtel zélé – sa fonction première – et de substitut, tacitement agréé, de l'un puis de l'autre, du troisième et du quatrième convives, successivement – rôle qu'il assume avec apparemment beaucoup d'enthousiasme… dès lors que, se coupant en quatre (c'est le cas de le dire), il pousse la conscience professionnelle jusqu'à *boire* chacun des verres (qu'il aura préalablement servis aux convives imaginaires – en tout cas absents physiquement sur la scène). Ainsi, dans la plus pure tradition du théâtre dans le théâtre, James donne à Miss Sophie la *représentation* d'un repas offert à des invités, amis de longue date de l'accueillante hôtesse, apparemment disparus désormais, morts depuis Dieu sait quand, mais toujours présents dans l'affection et dans le souvenir de la vieille dame qui ne se résout pas – consciemment ou inconsciemment – à voir le passé s'effacer, à se plier à la nouvelle donne que la mort des uns et des autres a créée. D'où son insistance, à la fois comique et pathétique, pour préserver, selon un sacro-saint rituel – que le maître d'hôtel a tout intérêt à entretenir, avec une complaisance et une totale compréhension qui n'excluent pas une certaine foncière bienveillance, une amitié amoureuse peut-être –, un dernier lien avec la vie, un ultime repère qui rassure encore un

peu et donne à penser que le temps ne peut avoir de prise sur la vive conscience de soi, sur l'intégrité de la personne encore en vie pour le temps qui reste.

Les premières répliques, en effet, nous rappellent que Miss Sophie a dû éprouver récemment quelques ennuis de santé :

> *James*. Bonsoir, Miss Sophie, bonsoir.
> *Miss Sophie*. Bonsoir, James.
> *James*. Vous paraissez très bien ce soir Miss Sophie.
> *Miss Sophie*. Ma foi, je me sens beaucoup mieux, merci, James.

Mais, tout de suite après ces civilités, Miss Sophie s'enquiert de ses invités. Joue-t-elle alors un rôle, sciemment, pour échapper à la loi de la vie et de la mort, dans un pur déni de la réalité ? Ou bien s'informe-t-elle, en toute bonne foi, pour savoir si tous sont déjà arrivés, incapable qu'elle est désormais d'établir une nette séparation entre sa « vie rêvée » et la (dure) réalité du temps qui passe qui lui opposerait la prise de conscience de l'écoulement des jours, de la fuite du temps qui s'épuise inexorablement comme se vide un sablier ? Qu'elle soit dans le déni ou dans l'incapacité pure et simple d'admettre que ce qui fut n'est plus, refuse-t-elle, en fait, de voir la réalité en face ? Et James abonde-t-il dans son sens pour lui complaire, pour lui apporter un réconfort moral dont il la sait cruellement privée ?

Miss Sophie interroge donc James pour s'assurer que tout est bien en place, *comme chaque année*, les couverts convenablement disposés, chacun de ses convives bien à sa place, le rituel parfaitement respecté, le traditionnel dîner offert aux amis de toujours prêt à être servi en ce jour anniversaire auquel nul de ses invités, même une fois morts, ne saurait sous aucun prétexte se soustraire :

> *Miss Sophie*. Tout le monde est là ?
> *James*. J'pense bien, tiens. Oui… Tout le monde est là, pour le dîner anniversaire, Miss Sophie.
> *Miss Sophie*. Chacun de nous cinq est bien placé là où il faut ?
> *James*. Chacun est bien placé là où il faut, comme d'habitude.

Et James de faire le tour de la table, présentant à Miss Sophie, assise à la place d'honneur, ses quatre invités – personnages non visibles sur la scène, rappelons-le –, deux à sa gauche, Sir Toby et l'Amiral von Schneider, deux à sa droite, Mr. Pommeroy et Mr. Winterbottom, apparemment le favori de Miss Sophie puisque lui est réservé le siège à la droite de la maîtresse de maison :

> *Miss Sophie*. Et mon très cher ami, Mr. Winterbottom ?.
> *James*. A votre droite, comme vous l'avez demandé, Miss Sophie.

Le rituel de l'installation à table une fois accompli, avec tout le cérémonial requis, il est temps enfin de procéder au service. Miss Sophie, comme il se doit, donne à James, par quatre fois, l'ordre d'apporter les différents plats qui constituent le menu du dîner, chacun d'entre eux étant naturellement accompagné de la boisson la plus appropriée selon le cas. Par quatre fois, James se voit conduit à apporter, successivement, de la soupe, du poisson, de la volaille et, pour finir, des fruits. Il sert ainsi d'abord une soupe au curry, puis des

églefins de la mer du Nord, du poulet et des fruits. Pour chacun de ces plats, il verse à chacun des convives, d'abord un verre de xérès, puis un verre de vin blanc, un verre de champagne et, pour finir, un verre de porto. Il prend bien soin, avant de verser à boire, de s'informer auprès de Miss Sophie s'il convient de procéder « *comme la dernière fois* » et reçoit chaque fois de la vieille dame l'assurance que l'on procédera « *comme* ***chaque*** *fois* ». Il va de soi que, jouant le rôle des quatre invités, à raison de quatre verres d'alcool par invité, c'est un total de seize verres que James engloutira au cours de ce repas mémorable – qui, toutefois, fort heureusement, n'a lieu qu'une fois par an :

> *James*. Même procédure que l'année passée ?
> *Miss Sophie*. Même procédure que **chaque** année.

Il va de soi que le comique de répétition – auquel s'ajoute une gestuelle qui accentue, à chaque nouvelle tournée, l'état d'ébriété du majordome, lequel ne cesse de trébucher sur la tête de tigre du tapis chaque fois qu'il se dirige vers le bar pour s'approvisionner en alcool – ne peut manquer de susciter le rire, un peu comme dans ces films de Charlie Chaplin qui faisaient fureur dans ces années de la belle époque. Comique de répétition donc, comique de situation, comique de geste, rien ne manque pour entretenir la bonne humeur d'un public d'ailleurs préparé, par la saison festive au cours de laquelle est donné le spectacle, à se laisser aller à une franche hilarité et à s'ébaudir sans retenue. La chute ne peut manquer non plus – avec son sous-entendu un rien salace – de provoquer dans le public une réaction de fou rire, surtout quand, au moment où James s'apprête à raccompagner Miss Sophie dans sa chambre, on entend, dans la bouche du malheureux majordome (mais peut-être n'est-il pas à plaindre après tout) – plein de bonne volonté mais décidément bien diminué par l'excès d'alcool –, la toute dernière réplique, réplique à la fois très digne et désespérée, prononcée sur un ton résigné, voire fataliste, mais inspirée toutefois, semble-t-il, par une âme vaillante et héroïque :

> *Miss Sophie*. Je pense que je vais me retirer.
> *James*. Vous allez vous coucher ?
> *Miss Sophie*. Oui. [...]
> *James*. Ouais... ouais. Au fait, même procédure que l'année passée, Miss Sophie ?
> *Miss Sophie*. La même procédure que **chaque** année, James.
> *James*. Ma foi, je ferai de mon mieux !

Au-delà de la relation triviale que l'on peut à la rigueur deviner entre Miss Sophie et James, son majordome, il y a surtout une connivence, une forme de complicité que le temps a sans nul doute renforcée, année après année – une sorte d'*affinité élective*, en vérité, une sorte de jeu, à la limite de l'innocence et de l'imposture, dans lequel il est difficile de faire la part de la bonne foi et du déni de la réalité. Car, dans ce jeu où l'illusion tient une grande part, dans cette « autre scène », comme l'appelle Freud, qui donne toutes ses chances à une « seconde vie » – cette « *second life* » qu'est en train de promouvoir notre modernité (souvent mercantile et racoleuse) –, il y a place pour les fantasmes les plus fous – qui répondent, c'est évident, au « principe de plaisir ». Comme le souligne Octave Mannoni dans *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène* – recueil d'essais publié en 1969 –, « si le principe de réalité condamne les productions hallucinatoires, elles n'en sont pas supprimées pour autant. » Et il ajoute, ce qui devrait pouvoir éclairer notre propos :

> Le principe de réalité est obligé de les permettre, à certaines conditions – à condition qu'elles soient niées. Il les cantonne, comme le rêve, sur une « autre scène » [...]. On chercherait pourtant en vain cette « scène » dans l'appareil psychique [...]. C'est comme si dans le monde extérieur s'ouvrait un autre espace, comparable à la scène théâtrale, au terrain de jeu, à la surface de l'œuvre littéraire – et tout cela en fin de compte consiste en un certain usage du langage et de la négation qu'il comporte – et la fonction de cette autre scène, on peut dire aussi bien que *c'est d'échapper au principe de réalité que de lui obéir* [c'est nous qui soulignons]. On entrevoit que les asiles [...] sont comme les substituts pour ainsi dire prothétiques de cette autre scène quand elle fait défaut, en isolant matériellement, réellement, ce qui n'a pas pu être nié. (97)

Dans le cas qui nous occupe, ce qui permet à Miss Sophie d'éviter une dérive qui la conduirait sans doute à l'asile – ce « substitut prothétique » dont parle Octave Mannoni –, c'est, précisément, le « dîner pour une seule personne » – qu'elle partage pourtant, fidèle à un rituel confortable et rassurant, avec ses invités imaginaires –, c'est cette « autre scène » sur laquelle elle *joue* (dans tous les sens du terme), cette autre scène qui, fort heureusement, et grâce à l'affectueuse complicité de James, *ne lui fait pas défaut*. Oui, c'est bien le « dîner pour une seule personne » qui ouvre la voie du réconfort. Il est à parier qu'il laisse deviner, en filigrane, dans un temps révolu, des après-midis où, sur le coup de cinq heures, était sans doute organisé un « thé pour deux »... Mais qu'il est loin, à présent, le temps des jours heureux, le temps de la jeunesse « insouciante » – où l'on ne disait pas encore : « Pas de souci ! » mais où le seul souci était vraiment celui de vivre heureux –, le temps où le « principe de plaisir » et le « plaisir de réalité » se confondaient inévitablement ! Il faut désormais « *tenter* de vivre » encore un peu. C'est pour cette raison que le déni de réalité – qui n'est autre qu'un dernier effort pour nier la mort qui approche – devient le seul recours encore à peu près efficace. Il est clair que, pour Miss Sophie (à quatre-vingt dix ans) – comme pour le protagoniste dans *La Recherche* (toutes proportions gardées) –, si le déni recouvre une forme de regret, « l'objet du regret [...], c'est bien le passé, et non pas un bonheur perdu, ni des plaisirs d'autrefois » (Mannoni, 107). Et le souvenir, le *sous-venir*, (parfois) est encore là quand il n'y a (presque) plus place pour le *sur-venir*. D'où l'importance du *théâtre dans le théâtre*, de « l'autre scène », en d'autres termes, de la réception factice qui donne en *re-présentation* une restitution présente du passé, la *remise en présent du passé*, la mémoire étant alors – pour reprendre une remarque de Heidegger dans *Qu'appelle-t-on penser ?* (PUF, 2007, p. 29) – *d'abord*, même si elle n'est pas que cela, « la faculté [...] de retenir le passé dans la représentation ».

Il serait vain, cependant, de vouloir nier la force comique de *Seule à table*, l'humour discret qui se dégage de la situation aussi bien que la grosse farce à la Charlot – que souligne d'ailleurs une mise en scène parfois redondante (mais c'est la loi du genre, il est vrai !). Mais comme dans ces petits films de Charlot des années vingt et trente, il y a dans cette pièce, brève mais terriblement efficace, un côté pathétique qu'il serait tout aussi vain de nier – ou injuste de méconnaître. Derrière les thèmes apparents de la mémoire, du regret et de la nostalgie, et le thème du passé enfui que l'on réintroduit – au prix d'un effort

obstiné et touchant –, les thèmes de la déréliction et de l'ultime défaite sont là en filigrane : thèmes de la solitude de plus en plus pesante, de la vieillesse qui s'installe, de la lassitude chaque jour plus grande, de la maladie (ou de la souffrance quotidienne) qui couve et qui menace, thème de l'impitoyable et cruel passage du temps (qui oblige à se raccrocher aux derniers repères temporels), thèmes de l'absence irrémédiable, de l'approche de la mort – plus encore, de la *vie* qui s'en va, qui s'écoule goutte à goutte (James boirait-il aussi goulûment s'il n'était pas, lui aussi, pressé d'avaler ses dernières gorgées de vie ?) en attendant peut-être l'ultime goutte-à-goutte... Les occasions festives, c'est bien connu, sont souvent les plus propices à laisser filtrer une nostalgie et une mélancolie quelquefois difficiles à maîtriser. Selon la bonne formule de Bergson, nous pourrions dire que le comique de *Seule à table* est une forme de mécanique plaquée sur du vivant, une manière quelque peu distanciée de rendre compte de la vie comme elle va, de la vie comme elle s'en va – et de la seule façon de nier l'insupportable réalité, le salut dans le déni de la réalité, l'évasion dans un imaginaire (où Pirandello excellait) que d'aucuns désigneraient volontiers sous le nom de folie, la fuite (dans une douce folie) vers *a fool's paradise*, le refuge que seule peut procurer l'autre scène.

NB. Le texte de *Dinner For One* peut être consulté sur le site suivant de la toile :
http://www1.ndr.de/ndr_pages_std/0,2570,OID256092_REF_SPC258514,00.html

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

L'ENVERS DE LA MÉGALOMANIE : LA FOLIE DE LA REINE DANS *LE CARDINAL D'ESPAGNE* DE MONTHERLANT

> Quand les gens sont fous, il ne faut pas rire d'eux. Il faut les prendre eux et leur folie et les traiter en entier, eux et leur folie, avec respect. Il y a toujours des raisons d'être fou, et ces raisons sont toujours respectables.
>
> *Le Cardinal d'Espagne*, III, 2

Depuis *L'Exil*, sa première pièce de théâtre, Henry de Montherlant a pris le pli de présenter ses personnages selon un ordre stéréotypé qui semble obéir au seul critère de la répartition par sexe où les personnages masculins précèdent toujours les personnages féminins. La préséance due à leur rang social ou à leur rôle n'est prise en charge que quand ce premier critère a déjà été appliqué. Seul *Port-Royal* n'est pas soumis à ce principe parce que les honorables sœurs qui jouent un grand rôle dans cette œuvre sont nommées avant leurs confrères et les autres religieuses qui closent la liste ne sont là que pour faire foule. Cette entorse à l'usage apparaît comme l'exception qui confirme la règle si bien qu'il est permis de se demander si cette option n'est pas une manifestation de la misogynie de l'auteur qui fait peu de cas d'un certain égalitarisme prôné par son époque. Ceci est d'autant plus plausible que certaines femmes listées en second lieu jouent des rôles hautement plus importants que beaucoup d'hommes désignés avant elles, ce qui n'est tout de même pas équitable. A cet égard, *Le Cardinal d'Espagne* est un exemple patent : rien à redire à ce que Francisco Ximenez de Cisneros, le cardinal auquel renvoie le titre de la pièce, soit cité en premier lieu. En outre, les nombreux titres qu'il accumule font de lui un personnage de tout premier plan, même si ceux-ci ne l'incitent pas à l'humilité si souvent nécessaire pour appréhender la réalité avec toute la clairvoyance souhaitée. Peut-on en dire autant de tous ces hommes qui, à sa suite, précèdent les femmes sur cette liste ? Que le confesseur de la reine, le gouverneur de la maison de la reine ou encore un valet du cardinal par exemple soient cités avant la reine elle-même, il y a effectivement problème car, n'en déplaise à qui voudra, les règles protocolaires ont été bafouées. Est-ce parce que la reine de Castille, de Léon, d'Aragon (cette liste n'est pas exhaustive), mère du futur Charles Quint, est surnommée « Jeanne La Folle » qu'elle n'a pas droit au respect ? N'eût été l'opinion du cardinal citée en exergue, aucune hésitation ne viendrait retarder la réponse affirmative attendue puisqu'il est communément admis que la folie est une maladie qui s'attaque aux facultés mentales de l'individu. Elle provoque la dégénérescence de ce dernier qui, ayant perdu la raison, se comporte désormais comme un animal. Or, ce qui est dit ci-dessus invite à la réflexion, à moins de conclure à la hâte qu'il est lui-même fou et que ses paroles n'ont droit à aucun crédit. Ce serait pourtant éluder une analyse qui peut permettre de mieux comprendre ce phénomène parce que la confrontation entre ces deux personnages réserve bien des surprises aux lecteurs.

Il faut peut-être commencer par signaler, tout au moins pour éclairer la plupart des spectateurs qui ne s'intéressent à une pièce de théâtre que le temps de sa représentation, que le point de départ de ces surprises est l'histoire puisque c'est elle qui fournit au dramaturge ses deux protagonistes principaux que sont la reine et le cardinal. Pour s'en tenir à l'essentiel, retenons simplement qu'il s'agit de l'histoire de l'Espagne du temps de la splendeur de sa monarchie. Si l'attention se tourne immédiatement vers la reine, c'est parce qu'elle est entrée dans l'histoire comme Jeanne La Folle et il y a lieu de se demander si ce surnom est mérité. Née en 1479 à Tolède, elle épouse officiellement l'archiduc d'Autriche Philippe le Beau à la mort de sa femme la reine Isabelle en 1504 et devient ainsi la reine de Castille. Leur fils Charles est alors âgé de quatre ans et il n'en aura que six quand son père meurt deux ans plus tard. Suite à ce décès, la reine perdit la raison et comme son fils était trop jeune pour prendre la succession de son père, une régence était nécessaire pour assurer la continuité de l'Etat. Cette fonction sera assumée par l'ancien ministre et confesseur de la défunte reine Isabelle, le cardinal Francisco Jiménez de Cisneros qui devient pendant une décennie l'administrateur de Castille. Pendant cette période donc, le cardinal a l'occasion de côtoyer la reine et il a certainement découvert que sa folie est une folie particulière qui n'a rien à voir avec les clichés tenaces qu'on associe généralement à cette maladie.

La pièce a pour sujet le dernier conseil d'État ayant pour but de préparer l'arrivée du nouveau souverain en Espagne. Ce conseil se révélera à terme catastrophique pour le cardinal à qui la reine assène ses vérités tels des coups de boutoir et de massue. Mais avant cette confrontation impitoyable, le premier acte de l'œuvre est une attente anxieuse de cet événement que chacun redoute parce que les réactions de la reine sont imprévisibles et son franc-parler risque d'être préjudiciable à ceux qui, comme le cardinal, n'inspirent pas toujours de la quiétude aux dignitaires du royaume. Et si les allusions les plus claires à la folie renvoient à la reine, le lecteur ne tardera pas à se rendre compte que le régent lui-même n'est pas tout à fait équilibré car certains de ses propos sont de véritables défis au bon sens. Cet acte est d'ailleurs en grande partie consacré à ce politicien retors qui fait tellement peur à son entourage que certains ne savent plus que faire :

> Penser que c'était un moinillon qui crevait de faim quand il était étudiant, qui n'est sorti qu'à cinquante-huit ans d'une obscurité sordide, et depuis ne s'est élevé que par la faveur de feue la reine Isabelle. C'est une bénédiction de la Providence s'il n'est apparu qu'à cinquante-huit ans. S'il l'avait fait à trente, quel cauchemar ! Ce fléau a mis dans son jeu les rois de la terre et le Roi de Ciel. Comment lui résister ? (I, I)

Ils n'hésiteraient pas à se débarrasser de lui s'ils en avaient la possibilité et Estivel se dit prêt à payer le prix fort pour qu'il meure sans délai : « Je donnerais un an de ma vie pour qu'il meure tout de suite, et qu'il souffre bien (...) Je donnerais cinquante mille doublons d'or pour qu'il meure aujourd'hui » (Ibidem). Bien que l'avènement de Charles sonne le glas de la régence, ce duc est à bout de patience et sa lassitude teintée de mépris se dégage de cette déclaration :

> Je ne peux plus attendre. Je ne peux plus sentir ses sandales crasseuses sur nos nuques pour nous courber, nous, les plus

> grands noms du royaume. Avoir délivré l'Espagne des Arabes, et être opprimés par *ça* ! Vouloir faire sentir, à tout propos et hors de propos, qu'on est le maître, c'est petitesse et puérilité : pouah ! Et à son âge ! Cette ombre qui ordonne, quelle horreur ! (Ib.)

Pour lui, peu importe ce que fera le roi, pourvu que le règne du régent prenne fin. Cardona qui essaie de défendre son grand-oncle en noircissant le roi s'attire les sarcasmes d'Aralo qui lui dit ironiquement : « Le cardinal est votre grand-oncle, vous avez raison de ne pas permettre qu'on touche à lui. Le plus grand politique que l'Espagne ait jamais connu. » (I, 3). Echaudé, le capitaine qui « souffle le chaud et le froid » quant à ce qui concerne son grand-oncle fait volte-face et se met à le dénigrer parce qu' « il a aussi une véritable passion pour répéter au cardinal ce qu'on dit sur lui de désagréable, ou pour lui apprendre de mauvaises nouvelles » (Ib.). Ceci ne l'empêche pas d'être franc avec lui et durant leurs entretiens, ses reproches amènent souvent le cardinal à révéler les bizarreries de son raisonnement par des déclarations pour le moins insensées. N'est-ce pas une erreur d'avoir supprimé aux grands du royaume leurs pensions ? Il coupe court à toute supputation par cette réponse cinglante : « J'ai supprimé les pensions des grands pour que le roi pût les rétablir. Je me suis chargé de leur haine pour lui assurer leur amour » (I, 5). Cette politique délibérément négative relève d'un zèle qui ressemble à s'y méprendre au masochisme car ce n'est pas être plus royaliste que le roi que de contrarier ses sujets sous le fallacieux prétexte de lui être utile. Lui soumet-il une revendication pour le prier de lui confier une charge différente de celle qu'il vient de lui attribuer, il répond de manière péremptoire : « Il est pourtant assez notoire que j'accorde quelquefois ce qu'on ne me demande pas, mais que je n'accorde jamais ce qu'on me demande » (Ib.).Son petit-neveu veut-il le mettre en garde contre la politique du roi qui va certainement mettre fin à son pouvoir et le reléguer aux oubliettes, il improvise une apologie de l'ingratitude, « une passion (qui) donne tant de plaisir à celui qui l'exerce qu'il ne serait pas charitable de la lui refuser » (Id.). Après avoir expliqué que le grand explorateur Christophe Colomb et le grand conquérant Gonzalve de Cordoue qui auraient dû être considérés comme des héros par le roi Ferdinand parce qu'ils ont apporté à « l'Espagne une gloire et un profit immenses » ont plutôt été traités « comme des chiens », il conclut sans autre forme de procès :

> Il faut adorer les injustices des rois, puisque les rois sont des ministres de Dieu sur la terre. L'ingratitude n'est pas seulement bonne en politique, elle est bonne en soi : elle rappelle que nous n'avons rien à attendre qui ne vienne de Dieu ou de nous. (Ib.).

Fort de cette conviction, il n'hésite pas à se comparer à Jésus qui, venu sur la terre pour sauver les hommes, a été victime de leur ingratitude malgré son dévouement : « Quand on me frappe, je pense à mon sauveur. Vous voyez mon visage : il est couvert de crachats comme le sien » (I, 6). Bien qu'il se dise bon chrétien, cette comparaison a quelque chose d'excessif. D'ailleurs son autosatisfaction frise l'outrecuidance lorsque, ayant énuméré les nombreuses épreuves de sa vie, il conclut : « Hier, à Villafrades, les fils du duc d'Ureña et ses amis ont fait promener dans les rues un mannequin grotesque me représentant, qu'on a

fini par mettre en pièces. Mais ce sont toujours des mannequins me représentant qu'on met en pièces : ce n'est jamais moi » (Ib.). La réception du Chapelain envoyé par le duc Estivel pour lui dire des vérités blessantes et offensantes lui offre l'occasion de donner libre cours à son extravagance : « La nature peut contre moi ; les hommes, eux, n'ont jamais rien pu de sérieux contre moi (...) Sachez que je fais tout pour qu'on me haïsse, et je remonte quand bon me semble cette machine de la haine » (I, 7). Sa propension à trop se faire valoir finit par exaspérer son petit-neveu qui lui jette à la face : « Comme vous ! Toujours comme vous ! Toujours vous en exemple ! Et c'est vrai, que faire sinon se montrer, quand on s'est hissé aussi haut que vous l'êtes ? » (Ib.) Quand sa mégalomanie irrite jusqu'à ses proches, il y a péril en la demeure. Son obstination à différer la réception de l'archevêque de Grenade est considérée par Aralo et Estivel comme un caprice qui peut lui être fatal : « Agir comme si on avait encore la puissance, quand on ne l'a plus, ou quand on ne l'a plus toute, rien de plus dangereux », confie Aralo à Estivel qui répond : « Chacun creuse sa tombe » (I, 8).

Physiquement absente de cet acte, la reine occupe très peu de place dans les conversations mais le peu qu'on dit d'elle est extrêmement important pour le sujet. Selon Aralo, sa folie est une réclusion caractérisée par la misanthropie, le mutisme et l'insouciance :

> « Elle est folle, c'est Jeanne la Folle, il y a quinze ans qu'elle est folle. Ne sortir jamais, ne voir personne, ne prendre jamais la moindre distraction. Des journées entières à ne pas prononcer un mot. Et toujours sans s'occuper le moins du monde ni des intérêts de l'État ni des siens propres » (I, 2).

Devenue une sorte de morte-vivante à cause de cette retraite (volontaire ?), elle laisse le champ libre aux politiciens opportunistes qui exploitent la situation à fond. Certains utilisent abusivement son nom pour étendre leur empire : « Alors qu'elle est retranchée du monde des vivants, de nouveaux mondes sont conquis en son nom » (Ib.). D'autres en profitent pour asseoir leur pouvoir dans l'État. C'est le cas du cardinal qui voit cette folie d'un bon œil : « Le cardinal est heureux que la reine soit folle,- cet horrible chaos de corps et d'esprit... C'est parce qu'elle est folle qu'il est régent » (Ib.). Le même Aralo pense qu'il veut rencontrer la reine avant l'arrivée du nouveau souverain parce qu'il ne veut pas lâcher prise : « La régence va finir, mais il cherchera à s'incruster, comme conseiller intime de ce petit roi. Ce qu'il veut, c'est le pouvoir ; peu lui importe le titre » (Id.). A son petit-neveu qui énumère ses renonciations aux sollicitations des gouvernants comme preuves de son humilité, il rétorque que ce ne sont que des astuces pour mieux évaluer son importance : « Le régent du royaume excelle à faire des retraites. Il excelle aussi à tirer parti de ses retraites » (Id.). Et justement, malgré son âge avancé, l'idée de se retirer des affaires publiques l'agace : « Qu'on ne m'ennuie pas avec ma mort. J'ai d'autres choses à faire qu'à mourir. J'ai des affaires à régler, et non à me préparer à la mort » (I, 7). Cet aveuglement malheureux lui vaudra bien des désagréments dans la suite de la pièce. Mais ne perdons pas de vue la reine dont les demoiselles d'honneur se chargent de parachever le portrait déjà esquissé par les autres protagonistes dans la première scène de l'acte II.

Aux caractéristiques susmentionnées de cette réclusion s'ajoute un parti pris systématique d'inanition contre lequel il faut parfois user de violence pour l'obliger à se nourrir : « Mais, hier, il paraît qu'il a fallu lui lier les bras avec la corde, et la faire manger

de force, tant elle se débattait : oh ! quelle horreur ! Elle était restée trois jours sans manger, ni parler, ni dormir, assise, son menton sous sa main » (II, 1). En plus, ses instabilités psychologiques transforment la vie de sa fillette qu'elle affectionne et rejette selon ses humeurs en un véritable calvaire. La deuxième demoiselle d'honneur s'apitoie sur son sort dans ce constat :

> Quelle vie pour la petite infante ! Avoir dix ans, et croupir dans cette oubliette, auprès d'une mère folle et qui se désintéresse d'elle ! Qui passe huit jours sans la voir, puis ne peut plus se passer de sa présence, puis l'oublie à nouveau. (Ib.)

Et pourtant, tous ces travers n'empêchent pas sa noblesse de se manifester de temps en temps et il n'est pas impossible de la voir passer de la sauvagerie la plus gênante à la courtoisie la plus raffinée. La première demoiselle d'honneur déclare : « Quelquefois elle est comme une bête, et puis soudain, sur elle, il passe un reflet de royauté… » (Ib.) C'est pourquoi, bien que vivant habituellement en « loques », elle supporte « d'être vêtue convenablement » pour l'audience qu'elle va accorder au régent. Cette remarque fait penser à l'épigraphe placée en guise d'introduction au début de l'acte II où l'auteur reproduit ces paroles du cardinal : « Elle voit l'évidence, et c'est pourquoi elle est folle » (III, 2). Cette déclaration trouve une autre confirmation dans la Postface de l'œuvre où on peut lire que « Le caractère de la reine, qui oscille sur un rythme rapide de la sagesse profonde à la folie » apparaît comme le troisième de la pièce par ordre d'importance. Ses premières paroles dans l'œuvre contrastent singulièrement avec celles de quelqu'un qu'on dit fou. A Uhagon qui la presse de signer certains dossiers pendants depuis trois semaines, elle oppose un refus catégorique parce qu'elle est consciente de l'importance de sa signature. Explications :

> LA REINE : On ne juge pas sur un résumé, mais sur un dossier détaillé. Les détails sont tout.
> UHAGON : Il est impossible de donner aux rois un détail minutieux de chacune des affaires du royaume.
> LA REINE : On devrait donc signer n'importe quoi au hasard, quand le sort d'êtres humains dépend de votre signature. Je ne signerai pas. (Ib.)

Les didascalies précisent que « *toutes ces répliques sont dites avec beaucoup de dignité* ». Malheureusement elle retombe rapidement dans ses travers : dans une vision hallucinatoire, elle évoque tantôt une bagarre imaginaire avec son collaborateur, tantôt des animaux qui la tourmentent sans relâche en ravageant ses mains et son visage, tantôt son peuple qui lui en veut au point où elle se plaint en ces termes : « Ah ! que je suis malheureuse. Tout le monde me veut du mal » (Ib.). Mais ce sont des plaintes injustifiées puisque dans le même temps elle avoue aimer l'oubli et l'abandon où elle se trouve et ne fait aucun mystère de ses contradictions : « Ce qui devrait me faire plaisir ne me fait pas plaisir, mais ce qui devrait me faire de la peine m'en fait » (Ib.). Si elle refuse le confort dans lequel le cardinal veut qu'on l'installe, c'est pour une raison qui ne semble pas tout à fait saugrenue puisqu'elle

porte le deuil de son mari : « Une veuve ne cherche pas un autre soleil, quand son unique soleil s'est éteint pour toujours » (Ib.). En s'en prenant à ses demoiselles d'honneur qui l'ont revêtue de satin et de soie neufs sans s'assurer qu'il n'y avait rien à redire sur cet habillement, elle fait montre d'une minutie surprenante puisqu'elle s'aperçoit qu'il y a un bouton à recoudre, ce que n'avaient pas vu ses soubrettes. En décidant de recoudre elle-même ce bouton parce que, dit-elle, « tout ce qui est bien cousu dans mes habits, c'est moi qui l'ai cousu », elle s'attire l'ironie et même l'agacement de Doña Inès pour qui s'intéresser d'aussi près à de « petites choses » est une manie. Peut-on raisonnablement dire que c'est un pointillisme de mauvais aloi ? N'empêche que quand cette même Doña Inès insistera pour qu'elle se lave les mains, elle remet tout en cause par cette réponse déconcertante : « Non. Cela les salirait ». Comment ne pas être perplexe face à une telle personne ? Ne se sentant pas suffisamment préparée pour recevoir le cardinal, elle cherche à se dérober par cette question qui ne manque pas de pertinence, surtout quand on n'a pas confiance en ceux avec qui on est obligé de traiter : « Est-ce qu'il y aura des notaires pour marquer tout ce que je dis ? » En l'absence de ces agents assermentés, elle veut prétexter une maladie pour ne pas accuser les défaillances de l'organisation de cette rencontre au sommet, mais il est trop tard et cette entrevue tant redoutée aura bien lieu.

Cette rencontre entre une reine prétendue folle et un régent jouissant apparemment de toutes ses facultés mentales est une scène capitale entre deux individus qui ne s'apprécient pas particulièrement. Et si le régent, sûr de son fait, l'a recherchée frénétiquement, c'est parce qu'il entend exploiter au maximum sa position dominante pour continuer à gouverner malgré l'avènement du roi. Bien que l'entretien soit empreint d'une certaine courtoisie, la reine fait preuve d'une promptitude et d'une perspicacité inattendues qui ne tarderont pas à le mettre en difficulté. S'il argue de « l'intérêt de l'État » pour demander à la reine de sauver au moins les apparences en recevant le roi en public tout en se gardant effectivement « de participer aux affaires » pour apaiser les sceptiques, elle persiste dans son choix pour ne contrarier personne. Morceaux choisis :

> CISNEROS : Il y a onze ans que Votre Majesté n'assiste plus à aucune cérémonie, qu'elle ne se laisse plus voir par personne (...) Vous ne gouvernez pas, et vous ne sortez pas. Mais on ne vous reproche pas de ne pas gouverner. On vous reproche de ne pas sortir.
> LA REINE : Autrefois, je voulais sortir, et on ne me permettait pas de sortir.

Mais n'est-ce pas une erreur de se cacher au point de passer pour morte ? Réponse sibylline de la reine : « J'aime beaucoup que l'on me croie morte. (...) Et je ne veux pas parler parce que, quand je parle, je ne peux plus cacher que je suis folle. Un peu de douceur me guérirait, mais je sais que c'est demander beaucoup ». Se sentant morveux, le régent tente de se disculper, mais la réaction de la reine est cinglante :

> Si, vous, avant quiconque. Nul n'a voulu avec plus d'âpreté que vous que je sois prisonnière ici. Et vous avez tout fait pour qu'il soit déclaré solennellement par les Cortès que j'étais folle, et incapable. Et ç'a été votre premier acte quand vous

> avez eu les pleins pouvoirs. Aujourd'hui, tantôt on dit que je suis folle, tantôt que j'ai tout mon sens, selon les intérêts politiques du moment. En réalité je suis folle ; les gamins qui jouent sous ma fenêtre le crient toute la journée. » (II, 3)

Est-ce bien une folle qui parle ainsi ? Un malheur ne venant jamais seul, le régent apprend à ses dépens que la reine ne tolère plus les manquements suspects concernant le respect de ses droits lorsque, sitôt le premier incident clos, il se fait reprendre sèchement par cette dernière :

> CISNEROS : Le roi et la reine règnent ensemble…
> LA REINE, *se redressant avec vivacité, et rejetant en arrière son voile* : La reine et le roi règnent ensemble. Dans les actes, je suis nommée la première.
> CISNEROS : Votre Majesté a raison d'être très stricte sur les égards.
> LA REINE : Tout est blessure, quand on est blessé.
> CISNEROS : Eh bien ! que la reine et le roi règnent ensemble, cela doit être montré à tous de façon éclatante.

Prise d'un malaise subit, elle s'effondre, mais reste encore assez lucide pour dévoiler l'origine de son mal : « Jadis, je mourais ainsi tant que je n'avais pas vu le roi Philippe. […] Il y a onze ans – depuis sa mort – que je regarde les choses d'ici-bas comme les regarde celui qui sait que dans quelques jours il aura cessé d'être : avec une indifférence sans rivages et sans fond » (Ib.). C'est parce qu'elle n'aspire plus qu'au repos éternel qu'elle ne veut plus rien faire, obsédée qu'elle est par le souvenir de son défunt mari. Seul ce souvenir la maintient en vie et lui rend ce monde « tolérable ». Le régent, trouvant cette conversation oiseuse, a de la peine à contenir son impatience, tant les histoires de la reine sont pour lui des « pensées qui ne (la) portent pas au règne » : si les « apparences » au moins ne sont pas sauvées, il ne laissera pas tranquille cette femme en proie à ses névroses obsessionnelles. Que lui importent la douleur et le chagrin de cette veuve, lui le magnifique qui se dit hors d'atteinte de la souffrance parce qu'« on ne meurt pas de chagrin en Castille » ? Quand sonnera pour lui l'heure de l'épreuve, sera-t-il aussi inaccessible à la douleur qu'il le prétend ? Pour peu que la mère insiste pour qu'on lui amène sa fillette, il ironise sur sa fameuse solitude morbide qui s'accommode sans problème de cette seule présence avant de lui proposer sa potion magique contre la souffrance : « Lorsqu'on a des devoirs, et lorsqu'on a la foi, on n'a que peu de raisons de souffrir ». Or, ce sont justement des concepts dont la reine ne veut pas entendre parler, d'où cette interpellation du régent :

> Madame, vous écartez les devoirs et vous écartez la foi. Les devoirs ? Vous voulez régner, vous ne voulez pas gouverner. Penser que, tandis que vous êtes confinée ici dans la solitude, l'Espagne est à vous, et les Flandres, et le royaume de Naples, et ce nouveau continent, les Indes, ce don glorieux de la Providence…

Celle à qui la repartie ne semble pas faire défaut ne s'en laisse pas conter : « Il faut mettre de l'ordre dans les Indes, quand on n'est pas capable de mettre de l'ordre chez soi ! » Passe encore qu'elle refuse le monde pour « se donner complètement à Dieu ». Sa répugnance « pour tout acte de religion, et ce depuis si longtemps » a de quoi écoeurer le cardinal. Il n'y a qu'à suivre sa définition de Dieu pour être édifié : « Dieu est le rien ». Eût-il été son « directeur de conscience » comme il l'a été pour la reine catholique... La reine folle ne lui laisse pas le temps d'aller jusqu'au bout de sa pensée : « Vous ne me dirigerez pas, car je ne vais nulle part. Et d'ailleurs je ne me confesse guère. (...) Je ne vais nulle part, je suis immobile. Mais vous, où allez-vous ? Comment pouvez-vous faire un acte ? » Imbu de lui-même, le cardinal a cette réponse osée : « Je sais très bien où je vais, et j'ai des actes parce que l'Église a besoin d'eux », donnant ainsi à sa Majesté La Folle l'occasion de lui rabattre brutalement le caquet : « L'Église n'a pas besoin de vos actes. Le moulin tournera toujours avec ou sans vous ». S'ensuit un échange d'amabilités dont le ton tranche radicalement avec le ton employé jusqu'ici. Illustrations :

> CISNEROS, *se levant* : Madame, avez-vous pensé à ce que vous dites, et savez-vous bien à qui vous parlez ?
> LA REINE : Je parle au Cardinal d'Espagne, archevêque de Tolède, primat des Espagnes, régent et chancelier de Castille, Grand Inquisiteur de Castille et de Léon, qui n'est que poussière comme son bouffon et comme nous tous.
> CISNEROS : (...) Et moi, le frère François, je refuse d'entendre parler comme vous parlez de la Sainte Église et de moi-même. En moi aussi c'est Dieu que vous offensez.
> LA REINE : Et moi, quand vous m'offensez, c'est moi.
> CISNEROS : Votre Majesté n'emploie pas les formes qui sont d'usage quand on parle à ce que je suis. Personne ne m'a jamais parlé comme Votre Majesté me parle.
> LA REINE : C'est naturel.

Finalement, le blasphème s'infiltre et le cardinal menace de recourir au « tribunal de l'Inquisition » et à l'autodafé, ce qui a pour effet de refroidir les ardeurs de la reine qui tente de calmer le jeu en se dédisant « précipitamment » mais non sans ironie : « Je suis habituée à être seule – et aussi je dors si peu – que je ne suis plus bien maîtresse de ce que je dis. Et puis, quoi que je dise, cela est toujours tourné contre moi. Tout ce que je fais est mal... » (Ib.) Bouffi d'orgueil, le régent poursuit sa descente en enfer par des déclarations malheureuses que la reine exploite avec beaucoup d'à-propos : « A votre âge, s'efforcer n'est plus une vertu, c'est une manie. Être habile à quatre-vingt-deux ans ! Ce n'est pas sur son lit de mort qu'on doit découvrir la vanité des choses ; c'est à vingt-cinq ans, comme je l'ai fait ». La folie du cardinal/régent est plus que jamais mise à nu ; il a beau parler du combat qu'il a mené, les sarcasmes de la reine qui ricane en haussant les épaules ne sont pas là pour le rasséréner :

> Le combat que vous avez mené ! Mener un combat ! Lutter contre les hommes, c'est leur donner une existence qu'ils n'ont pas. Et puis, quoi qu'on y gagne, cela ne dure qu'un instant

> infime de cette éternité dont les prêtres parlent mieux que personne. Alors... Vous croyez que je vis loin de tout cela parce que je ne peux pas comprendre. Je vis loin de tout cela parce que je comprends trop bien (...) L'Espagne est à la veille de tragédies. Tout s'engouffrera. Le royaume qui est l'envie du monde en sera la pitié. (Ib.)

Le plus fou n'est pas nécessairement celui à qui l'on pense et même si la reine peut apparaître comme un prophète de malheur, le régent qui se croit responsable de tout peut toujours se torturer les méninges pour savoir ce qu'il aurait dû faire, la reine ne fait aucune concession sur sa duplicité : « Vous vous êtes enfui vers des cloîtres parce que vous aimiez trop le pouvoir ». Le temps des jongleries est bel et bien terminé ; place maintenant aux tentatives de justifications : « Je me suis enfui vers le couvent parce que j'aimais trop Dieu. Vous me parlez de ma perpétuelle tentation. Vous me parlez de mon abîme ». La reine qui tient le bon bout enfonce impitoyablement le clou :

> Cette tentation n'a été pour vous, le plus souvent, qu'une tentation. Ce que vous avez aimé par-dessus tout, c'est de gouverner ; sinon, vous seriez resté tranquille. Vous, vous composez ; moi, je ne compose pas. Vous, vous vivez dans la comédie ; moi, je n'y vis pas.

Bien que son vis-à-vis proteste en alléguant qu'il « n'aime que les humbles », la soi-disant folle ne se laisse pas duper : « Lorsqu'on médite quelque bon coup, on fait appel à des hommes de piété. Je suis si peu folle que j'ai découvert cela » (Ib.). Qui a dit que la reine de Castille était folle ? A court d'arguments, l'archevêque de Tolède, primat des Espagnes, Grand Chancelier de Castille, Grand Inquisiteur de Castille et de Léon et régent de Castille est obligé de tomber les masques :

> Je serais prêt à courir le risque d'aller en enfer, si à ce prix je faisais du bien à l'État. Mais les desseins de Dieu et les desseins du gouvernement de Castille ont toujours été identiques. Au surplus, vous ignorez sans doute que j'ai une méthode d'oraison mentale qui me permet d'annihiler devant Dieu mes actions politiques au fur et à mesure que je les accomplis.

Les dernières arguties de ce fourbe ne font que conforter la reine dans ses options : « Vous êtes un intelligent, et un chrétien ! A ces deux titres vous devriez faire le mort, comme je fais la morte ». Trêve de bavardages et place à la souffrance car après une telle contention, il y a de quoi avoir une crise de nerfs, surtout quand on les a fragiles comme sont ceux de la reine :

> Voici le mal qui monte (...) Mes yeux sont pleins de plomb fondu, ma bouche est pleine de terre, mes nerfs se tordent comme des reptiles. – Oh ! une chauve-souris contre mes tempes ! – Ma grand-mère a été à moitié folle pendant

> quarante-deux ans. Le roi mon oncle était à demi fou. Mon père est mort de tristesse. Eux aussi se tordent en moi. (Ib.)

Face à son agitation, le cardinal appelle à l'aide et avant que ses serviteurs ne l'emmènent dans sa chambre, elle jette le discrédit sur celui qui terrorisait le royaume : « On causerait bien volontiers avec lui, plus longtemps. Mais on ne peut pas : il est fou ! »

Sa Majesté partie, son confesseur, le Frère Diego se précipite auprès du Grand Inquisiteur de Castille et de Léon pour jouer les flagorneurs : « J'étais derrière la porte : j'ai écouté, j'ai entendu, j'ai pesé, j'ai conclu. Démence, blasphème, sacrilège, hérésie, possession diabolique. Et j'aurais encore beaucoup à dire ! » (III, 4) Etre le confesseur de la reine et au mépris du secret de la confession et du devoir de réserve se transformer volontairement en avocat du diable pour réclamer de manière à peine voilée sa condamnation à l'autodafé ! Il n'y a pas pire calomnie que celle-là. Sans y être invitée, cette mauvaise langue se livre à de grossières affabulations pour convaincre et amadouer son supérieur. Intérêt, quand tu nous tiens ! Heureusement que l'imposture ne passe pas. Le régent se fait « un devoir inéluctable » d'avertir le roi de l'état dans lequel il trouvera sa mère, et comme personne ne tient à être le messager du diable, il se rabat sur Cardona, son souffre-douleur, qui aura le redoutable honneur d'aller rencontrer le roi « sans qu'une audience ait été demandée ! Et pour lui décrire la folie de sa mère ! » (II, 5)

Alors que la rébellion s'aggrave partout dans le royaume, le régent se dit plutôt prêt à compter sur les gens qu'il paie que sur ses amis et ordonne à son secrétaire d'enrôler « des mercenaires ». Devant l'urgence de la situation, il ne se presse pas et préfère prendre tout son temps pour réfléchir, allant même jusqu'à requérir les conseils de ce secrétaire à sa grande stupéfaction. A Cardona qui s'indigne de l'entendre dire qu'à l'image de tous ceux qui l'entourent, cet homme est un fieffé menteur et lui demande par conséquent de « choisir bien », il répond que « la vieillesse attire les trahisons comme les excréments attirent les mouches » (III, 2). S'il avait vraiment confiance en son petit-neveu comme il le dit, l'aurait-il laissé de côté pour demander conseil à un tel individu ? Il répond sans sourciller : « Il m'arrive de demander conseil à des hommes de qui le visage, dans le même instant, crie qu'ils me trahissent. Le pouvoir, c'est cela » (Ib.). En même temps qu'il reproche à Cardona de « manquer d'à-propos » parce qu'il dénonce son « obsession politique », il reconnaît « désirer réussir quelque chose, dans les affaires de l'État » et s'accroche au pouvoir alors que tout semble perdu pour lui : « Il (le roi) me trouvera auprès de lui le temps qu'il voudra, ou plutôt le temps qu'il sera nécessaire ». Il sait pourtant qu'il est désormais trop tard pour lui et la reine a joué un rôle déterminant dans cette prise de conscience. Cardona a raison de dire que « le spectacle de la folie a de quoi bouleverser (...) Il est juste que cette femme, que tous plaignent et bafouent, doive nous faire envie » (Ib.). N'est-ce pas cette envie qui pousse tout le monde à la calomnier en décrétant qu'elle est folle ? Toujours est-il que c'est grâce à elle que le cardinal/régent a découvert la vérité :

> Ce qui me bouleverse est ailleurs : c'est parce qu'elle m'a fait entendre la vérité sortant de la bouche de la folie. Ne dit-on pas que chez les Arabes les fous sont tenus pour des inspirés ? Elle voit l'évidence, et c'est pourquoi elle est folle. (Ib.)

Parmi les références historiques citées par le dramaturge pour justifier la folie de la reine figure ce dicton espagnol :

> La locura es la mitad
> De la razon español.
> (La folie est la moitié
> De la raison espagnole).

Cardona pense qu'à cause de cette folie raisonnable, la reine est une sorte de messie : « Dieu l'a rendue incapable pour montrer le peu de fonds qu'on peut faire sur la gloire humaine. C'est là son rôle providentiel ici-bas » (Ib.). Selon le cardinal, elle est un personnage unique, celui qui lui a permis de se révéler à lui-même en lui disant ses quatre vérités, en lui rappelant brutalement sa duplicité et sa fourberie. Ce personnage singulier lui donne l'opportunité de comprendre sa propre singularité : « Auprès d'elle, on perd toute notion de temps et de lieu... (...) Vous avez vu que nous étions deux mêmes spectres... », dit-il à Cardona. Mais les spectres ont quelque chose de bon : c'est qu'ils sont de ce monde-ci ». Cette similitude n'est pas un fait du hasard, mais quelque chose de beaucoup plus profond qu'il n'y paraît. C'est une ressemblance qui trouve sa source dans des pratiques curieusement assimilables et le parallèle établi par le cardinal est saisissant :

> Elle est la femme la plus riche de la terre, et moi ma dignité est la première et la plus forte de l'Eglise après le Saint-Siège, plus riche et plus puissant moi seul que ne l'est ensemble toute la noblesse d'Espagne ; et elle vit dans une chambre misérable, et je me cache pour vivre comme un moine. Il lui arrive de dormir à même le sol, et je dors à même le sol. Elle raccommode ses robes ; je ressemelle mes sandales. Elle ne veut plus voir ni or ni argent, elle mange dans de la vaisselle de terre, sans nappe et sans serviette ; c'est ce que je faisais quand Rome me l'a interdit. Elle hait tout ce qui est plaisir, et je hais tout ce qui est plaisir. Elle n'est curieuse de rien ; et moi, qui dois être informé de tout, je ne suis curieux de rien. Le sceau qu'elle s'est choisi est un paon royal sur un globe terrestre, avec au-dessous le mot *vanitas* : un religieux s'en choisirait-il un autre ? (Ib.)

Alors n'est-il pas temps de prendre définitivement sa retraite en renonçant à la politique ? Jamais ! Le régent n'est pas homme à se retirer : « Je ne veux pas ce que j'aime, et je veux ce que je n'aime pas ». Sûr d'être indispensable et irremplaçable, il refuse de s'en aller parce que le roi a impérativement besoin de lui :

> Je ne m'enfuirai pas davantage quand s'avance cet enfant roi, portant dans sa gauche le royaume de la terre. Il a dix-sept ans à peine, et j'en ai quatre-vingt-deux. Que de choses j'ai à lui apprendre et de qui les saurait-il – dites un seul nom ! – si ce n'est moi ? Je l'ai créé, je suis son père, je lui dois ce pour quoi

> j'ai vécu et qui s'étale derrière moi comme une traîne – tout ce dont la reine m'a dit qu'il allait être engouffré, oh ! Dieu ! de quelle voix d'un autre monde ! (Ib.)

Le ressentiment de Cardona, dû à la façon discriminatoire dont son grand-oncle accorde sa faveur à la reine et la lui refuse alors qu'ils lui ont dit les mêmes vérités devient de l'exaspération face à son aveuglement, surtout que cette cécité volontaire confine au masochisme :

> Vous écoutez la reine, cette folle, de qui la folie a sans cesse travaillé contre vous. Vous idolâtrez ce gamin, le roi, entouré de tout ce qui nous veut du mal. [...] Votre loyalisme insensé ! Mais ceux qui vous aiment et vous servent, vous ne les voyez pas. Ouvrez les yeux ! Voyez aussi ceux qui vous aiment. (Ib.)

En désespoir de cause, Cisneros dévoile le grand secret de sa vie à son petit-neveu :

> Je suis très vieux, Luis. Quoi que j'en aie et quoi que j'en dise, je vis dans la douleur. La cause de cette douleur, c'est que tout ce que j'ai fait m'échappe : le sol s'entrouvre sous moi. La reine sombre dans la folie, et je sombre dans la mort. L'avenir dira que je suis mort avec une sérénité chrétienne. Cela est vrai, s'il n'y avait pas mon pays. Pourquoi ai-je une autre patrie que la patrie céleste ? Pourquoi ai-je aimé l'Espagne ? (Ib.)

Pour mettre un terme définitif à son dilemme, celui-ci lui propose une solution alléchante, mais inacceptable : « En détruisant à votre mort votre œuvre politique, vous aurez enfin retrouvé Dieu. Songez-y bien, je vous dis ce que vous aurait dit la reine » (III, 3). Même si le régent ne cède pas à cette tentation, il n'a pas encore fini d'étonner par ces décisions dont il a seul le secret : « Dans la situation où je suis, il ne faut pas faire les choses à moitié, il faut les faire terriblement » (III, 5). Autant dire follement. Et une de ses dernières folies sera d'organiser le sac de Villafrades où il a des ennemis, sans être convaincu du bien-fondé de cet acte : « Raser Villafrades est peut-être un acte douteux, mais c'est un acte qui sert l'État. La question est donc jugée » (Ib.). En avouant qu'il n'a jamais pardonné, se rend-il seulement compte de la gravité de ce qu'il dit ? « Une de mes forces est de n'avoir pardonné jamais. Et puis quoi, pardonner ! pardonner ! C'est la peur qui pardonne » (Ib.). Et comme en plus il avoue que « c'est sans peine qu'(il) (s)e débarrasse des gens », il y a lieu de dire que pour un homme de Dieu de sa classe, c'est quelque chose de « terrible », c'est-à-dire d'insensé car il est dit dans La Bible que la crainte du Tout-puissant est le commencement de la sagesse.

Pourtant l'œuvre ne propose aucun indice de déliquescence chez ce vieillard caractérisé par une personnalité paranoïaque qui se manifeste par une volonté forcenée de s'imposer, même au-delà du raisonnable. Faut-il alors évoquer l'imminence de sa mort pour essayer de comprendre sa rigidité ? N'eût été son penchant à plastronner en claironnant par exemple qu' « on ne meurt pas de chagrin en Castille » (II, 3), cette hypothèse eût été intéressante. Malheureusement, quand le roi le congédiera par une mise à la retraite forcée,

il ne résistera pas au chagrin, donnant ainsi raison à la reine qui lui avait dit que sa vie était une « comédie ». Elle avait vu juste en le qualifiant de « fou », tant son « obsession politique » était autant incommensurable que fatale.

Au bout du compte, cette oeuvre met en scène deux personnalités troubles qui se trouvent aux antipodes l'une de l'autre. La reine qui aurait dû tirer le meilleur parti de sa classe sociale pour se valoriser aux yeux du peuple préfère mener une existence érémitique dans le dénuement et l'austérité, loin des regards indiscrets parce qu'elle a découvert la vanité des choses de ce monde avec la mort de son mari, Philippe le Beau, souverain des Pays-Bas, roi de Castille et archiduc d'Autriche. Il est vrai que la lourde hérédité qui pesait sur elle était favorable à toutes sortes de médisances et son mode de vie ne pouvait qu'entretenir la rumeur de sa folie. N'empêche qu'en tenant compte de ce qui se passe dans la pièce, il est difficile de ne pas être impressionné par sa perspicacité et la qualité de ses interventions. Son raisonnement suscite respect et admiration, même de la part de ses détracteurs parmi lesquels se trouve bien évidemment le cardinal. A force de manœuvres, ce dernier est devenu la plus haute autorité spirituelle de son pays et il ne lui manque que la dignité papale pour être au sommet de l'église catholique. Cette situation lui ouvre les portes du palais royal et ses accointances avec le pouvoir temporel lui donnent le goût de la politique ; il ne se sent plus vivre qu'en gouvernant les hommes contraints d'exécuter ses volontés. Ce faisant, il se signale par des déclarations fracassantes et des décisions arbitraires qui provoquent le désarroi dans son entourage et inquiètent le lecteur qui finit par douter de l'état de son esprit. Face à la reine, celui qui faisait le magnifique perd progressivement de sa superbe et, ne sachant plus que dire, il est obligé de dévoiler la duplicité mégalomaniaque qu'il a vainement cherché à dissimuler. Ne lui reste plus qu'à quitter la scène qu'il a longtemps encombrée de sa personnalité embarrassante et de la plus piteuse des manières : il meurt « les larmes aux yeux, (...) recroquevillé sur lui-même, rapetissé comme une mouche morte ». En attendant le jugement de la postérité que certains lui refusent déjà, personne n'est affecté par cette disparition soudaine : les cris du chien qui « aboie continûment » sont la seule sonnette annonçant ce malheureux événement. Quelle triste fin pour quelqu'un qui s'est cru invulnérable et indispensable aussi bien à l'Église qu'à l'État !

Emmanuel NJIKE,
Ecole Normale Supérieure (Annexe Bambili) Yaoundé

DE LA FOLIE SUICIDAIRE À LA FOLIE DESTRUCTRICE

« [...] Ou avons-nous mangé la racine malsaine
Qui emprisonne la raison ?»[1]
(Macbeth, I-3-83-84)

La folie sur les scènes théâtrales n'est pas rare, des fous ou bouffons de Shakespeare aux personnages shakespeariens ou non atteints de mille maladies mentales diverses. Et nous nous souvenons tous de l'adulte autiste incarné par Dustin Hoffman dans *Rainman*.

Je vais ici m'intéresser à la deuxième moitié du vingtième siècle, l'ère du postmodernisme qui fleurit après l'histoire devenue folle à Auschwitz. Je vais montrer comment la folie traverse une crise de représentation sur les scènes et les écrans américains qui correspond à une crise sociale et culturelle que l'on peut probablement identifier à la tendance américaine vers une pensée globale monopolaire et uniformisante, ce qui nie l'individu et pose la folie avec une force jamais atteinte précédemment. L'équilibre précaire entre les tendances centrifuges et centripètes de l'individu, autant que de la société dans laquelle l'individu vit, se rompt ou est perturbé. A chacune de ces ruptures ou perturbations, le pot de terre individuel se casse contre le pot de fer social produisant soit l'aliénation de l'individu qui peut le mener à la folie par compensation pouvant aller jusqu'au suicide comme échappatoire devant cette aliénation vers la plénitude illusoire de la mort, soit la rupture de l'architecture de l'individu qui peut le mener à la folie pouvant aller jusqu'au suicide par morbidité mortifère structurelle interne, sans oublier dans les deux cas une tendance de violence extériorisée menant à la délinquance plus ou moins criminelle par revanche personnelle sur la cause du sentiment d'aliénation ou du sentiment de totale déstructuration. On passe ainsi d'une perte de plénitude à une perte de logique architecturale, d'une perte d'objectifs et de motivation à une perte de capacité logique structurante, d'un sentiment d'impuissance à un enfermement dans une logique irrationnelle.

Je vais essayer de caractériser ce passage en examinant les diverses étapes suivantes :

a- Arthur Miller, *Death of A Salesman* (1949)
b- Ken Kesey, *One Flew Over the Cuckoo's Nest*, roman (1962), Dale Wasserman, pièce de théâtre (1963), Milos Forman, film (1975)
c- Michelangelo Antonioni, *Zabriskie Point* (1970, qui est donc avant le film précédent)
d- Stephen King, aka Richard Bachman, *Roadwork* (1981)

[1] « Or have we eaten on the insane root / That takes the reason prisoner ? » (Pierre Jean Jouve, tr) [Sauf mention spéciale, les traductions proposées sont de moi.]

Notons que nous retrouvons ici des charnières historiques des USA. 1949 avec l'arrivée de Mao Zedong à Beijing et la guerre de Corée qui s'ensuit. 1962-1963 avec la présidence de John F. Kennedy, la crise des missiles à Cuba et l'assassinat du Président. 1970-1975 avec la présidence de Richard M. Nixon, la fin de la guerre au Vietnam et la défaite américaine, et donc pendant cette période le dépassement du mouvement hippy culminant en 1968 (il serait bon de mettre en parallèle les pièces ou films *Hair*, *Fritz the Cat*, ainsi qu'un autre événement de scène, à savoir Woodstock en 1969 et des « performers » comme Jimi Hendrix ou Otis Redding). Enfin 1981 et le début de l'ère Reagan, du capitalisme libéral sans complexe de cette période qui annonce l'écroulement du bloc soviétique qui perd toute valeur d'alternative par la négation des droits de l'homme fondamentaux, le marasme économique et l'enlisement dans la guerre d'Afghanistan. Certains vous diront que le monde est devenu progressivement fou. Nous allons suivre cette « aliénation » au sens de perte de l'équilibre mental dans les œuvres retenues et principalement dans le psychisme et le rôle social de l'individu pris dans ces phénomènes totalement aliénants au sens de perte du contrôle de soi sous le poids d'une société qui s'accapare la valeur de votre être et de votre travail.

L/ Arthur Miller

Je ne retiens que cette pièce de cet auteur, *Mort d'un commis-voyageur*, car elle peint le tableau même de la société de l'après deuxième guerre mondiale, avec il est vrai le souvenir en flash-back de ce que ce fut dans l'entre-deux-guerres étrangement purgé de la dépression de 1929. Rien que ce fait montre que l'on a ici une volonté de dépeindre un phénomène social, politique et culturel d'une période historique bien précise sans introduire une quelconque dimension historique longue, enfermant ainsi l'individu dans sa propre conscience de sa seule histoire.

La pièce se construit par des couples antagonistes qui s'entrecroisent. Il y a d'abord Willy, le représentant de commerce lui-même, qui est arrivé en fin de vie active sans jamais avoir décollé d'une misère toute relative puisque sa femme n'a jamais travaillé et qu'il vient de finir de payer ses emprunts pour sa maison. En face de lui il y a son frère Ben qui est un jour parti dans la jungle africaine pour en revenir riche de diamants. Un flash-back nous révèle son secret :

> « When I was seventeen I walked into the jungle, and when I was twenty-one I walked out. And by God I was rich [...] Never fights fair with a stranger. You'll never get out of the jungle that way. » (p. 37-38)[2]

[2] Arthur Miller, *Death of A Salesman*, Penguin Books, London, 1949. « Quand j'ai eu dix-sept ans je suis entré dans la jungle, et quand j'ai eu vingt-et-un ans j'en suis sorti. Et Dieu soit loué j'étais riche [...] Ne te bats jamais avec des moyens honnêtes contre un inconnu. Tu ne reviendrais jamais de la jungle. »

On remarquera la symbolique de l'âge. Il part dans la jungle après sa puberté, à la fin de son adolescence et en revient à sa majorité. C'est donc un rite d'initiation à l'âge adulte. Cela porte aussi le sens que c'est entre 17 et 21 ans que l'homme signe sa destinée.

Ce Ben est couplé à un fils de Willy, à savoir Biff qui, à 17-18 ans, sa dernière année de highschool, devient une star du football, ce qui aurait pu lui ouvrir une bonne place à l'université. Mais Biff loupe complètement sa chance car il est pris entre son père d'une part et Bernard le fils du voisin Charley, l'ami de Willy, d'autre part. D'un côté son père l'encourage à tricher en volant des matériaux sur les chantiers autour de la maison, ou même en empruntant à l'école avec l'intention de ne pas le rendre un ballon pour s'entraîner chez lui. De l'autre Bernard l'incite, et l'aide, à travailler ses mathématiques sans grand succès. Et ce qui doit arriver arrive. Il loupe son examen de maths et est recalé pour son diplôme de highschool. Mais on sent que c'est un peu plus complexe. Enfin ce même Biff est couplé avec son frère Happy qui est confronté au même choix mais sans être une star de quoi que ce soit. Aussi il fera la même carrière que son père, une carrière de représentant de commerce, mais il déplace la triche du vol de briques ou de ciment au vol des épouses de ses collègues. Il est sentimentalement instable ce qui laisse entendre qu'il y a anguille sous roche.

Etrangement Linda, l'épouse de Willy et la mère de Biff et Happy, est une figure de *mater dolorosa* qui subit son sort, et souvent les vexations auxquelles Willy la soumet, dans le plus grand silence, la plus grande soumission, tentant même d'obtenir de ses deux fils une attitude identique, réussissant avec Happy qui joue un jeu d'illusion à l'égard de son père, mais échouant avec Biff qui a quitté le domicile familial il y a longtemps sans que l'on sache pourquoi au début de la pièce, quand il revient pour une visite courte, et qui refuse de tricher, de mentir.

Jusque là on a une situation dramatique entièrement contenue dans les personnages et leur psychologie, même si le « spectre » de Ben est là pour nous rappeler qu'il doit y avoir une autre dimension, d'autant plus que Ben renvoie à Biff par son initiale mais aussi à Willy dont un autre diminutif fort courant serait Bill, et dont on peut penser que Biff n'est qu'une déformation. Projection du père dans son fils aîné avec identification absolue, ce qui psychologiquement piège Biff dans un rôle qui ne peut être que d'imitation et qui ne peut que viser à casser le modèle, en lui désobéissant, en trahissant les ambitions de ce père pour son fils aîné justement en suivant de trop près ses conseils de triche et de non-profondeur dans ses études. Willy rabroue Bernard et Charley dans les flash-backs quand ceux-ci essaient de convaincre Biff qu'il doit faire un effort conséquent en mathématiques. Mais cela reste toujours un drame psychologique car il manque deux morceaux au puzzle. Qu'est-ce qui explique la fuite de Biff après son échec en highschool alors qu'il aurait pu rattraper sa mauvaise note par des cours d'été et donc rester dans la course à la bourse sportive ? Où est la dimension sociale du drame ?

La pièce répond à la première question en donnant un autre flash-back qui reprend un flash-back antérieur qui n'était pas entièrement explicite. Dans le flash-back antérieur on avait vu Willy avoir une affaire amoureuse avec une secrétaire d'une entreprise éloignée qui lui bichonnait ses rendez-vous commerciaux dans tout un secteur contre des petits cadeaux, comme une paire de bas de nylon qu'il avait achetés initialement pour son épouse. Son succès commercial, toujours présenté comme ancien, est lié à cette liaison sentimentale, cette trahison de sa propre épouse, car cela est une trahison car Linda n'en sait rien, ou du moins on peut penser qu'elle n'en sait rien ou bien qu'elle garde bien le

secret. Son échec en fin de carrière clairement explicité par une non-progression professionnelle vers un poste plus vaste et d'autorité, plus encore sa régression quand l'ancien patron passe la main à son fils à une formule salariale de débutant, à savoir le seul paiement aux primes de vente, laisse entendre que la liaison a dû se terminer à un moment ou à un autre entraînant cette chute professionnelle, surtout quand on apprend que son ami et voisin Charley lui prête de l'argent à fonds perdus toutes les semaines et lui a proposé un emploi sédentaire qu'il a pourtant toujours refusé alors même qu'il mendie de l'argent semaine après semaine. On sent donc qu'il a dû y avoir un événement qui a cassé la belle carrière de représentant commercial dont Willy nous parle sans cesse, mais toujours au passé.

Avant de donner ce morceau du puzzle qui manque, il faut expliquer la dimension sociale de l'emploi de Willy. C'est un poste extrêmement contraignant par de grands déplacements territoriaux hebdomadaires, et des tournées qui durent le plus souvent une semaine. C'est un emploi où il faut toujours mentir à ses clients en souriant et en paraissant heureux quelle que soit la situation réelle dans laquelle le représentant de commerce se trouve. Dichotomie à nouveau entre les cinq jours des déplacements commerciaux et les deux jours du week-end en famille. Double vie de solitude absolue dans des rencontres permanentes, multiples, variées avec des gens que le représentant commercial voit de façon cyclique et régulière. Aucune profondeur dans ces rapports, sauf dans le cas de la liaison amoureuse clandestine, ce qui est une fausse profondeur, une fausse compagnie fondée sur l'intérêt et l'hypocrisie. Cette profession est une profession d'hypocrisie. Aliénation donc de la vie privée. Exploitation extrême de la vie professionnelle. Mensonge et hypocrisie des rapports humains. Et en plus aucune garantie de carrière et un licenciement quelques années avant la retraite, licenciement sans appel. Cette dichotomie d'aliénation-exploitation-hypocrisie est renforcée dramatiquement par le passage du pouvoir du père au pouvoir du fils dans l'entreprise, ce fils qui ne connaît que son pouvoir et ne veut pas se laisser perturber par des souvenirs anciens. Cela se matérialise dans le jeu autour du dictaphone dont ce fils fait la démonstration à Willy le jour où Willy vient demander, ou devrions-nous dire mendier, une position sédentaire. Or la démonstration donne à entendre la voix du fils de ce nouveau jeune patron, et donc bloque totalement Willy dans sa tentative de solution par un sentiment de frustration et de culpabilité à l'égard de ses propres enfants auxquels il n'a pas assuré ce succès, particulièrement Biff, ses propres enfants qu'il doit retrouver au restaurant pour fêter ce qu'il était convaincu devoir être un succès et qui devient un licenciement. Willy n'a plus, n'a pas eu depuis longtemps et n'a peut-être eu que très peu de temps le contrôle de sa vie professionnelle comme de sa vie personnelle, et encore au prix d'une liaison amoureuse clandestine et hypocrite.

Il me semble ici qu'une remarque de Marshall McLuhan est particulièrement juste quand il parle de l'impact de la télévision sur la société et qu'il écrit :

> « Instead of the product, the process. » (p. 321)[3]

Le représentant de commerce ne vend pas vraiment un produit, mais bien davantage un processus de vente, un sourire, un discours brillant, léger, percutant,

[3] Marshall McLuhan, *Understanding Media, The Extensions of Man*, Routledge, London, 1964. « Au lieu du produit, le processus ».

persuasif, et une tenue et posture générale attrayante et inspirant confiance, des souliers bien cirés et un costume bien propre et sans tache. C'est donc l'apparence superficielle qui prime sur la véracité et la profondeur.

Mais pourquoi cette liaison s'est-elle arrêtée ? Pourquoi Biff a-t-il fui le domicile familial à dix-huit ans ? Le flash-back antérieur dont j'ai parlé concernant la liaison est repris alors en fin de pièce pour montrer l'arrivée de Biff dans la scène. Il est parti de la maison familiale en vue de rejoindre son père en tournée et de lui demander de venir sauver sa mise en plaidant sa cause auprès du professeur de mathématiques. Il arrive alors dans l'hôtel où est son père et le découvre dans sa chambre en pleine activité sexuelle. Willy est alors grossier avec la femme qui partira en claquant la porte mais en emportant les bas de nylon que Willy avait promis de rapporter à son épouse. Willy sera totalement incompétent face à son fils pour lui expliquer la situation, s'il y a d'ailleurs quelque chose à expliquer. Biff sera alors choqué car son père qu'il adulait se révèle être un menteur, un hypocrite, un tricheur, et pas avec quelques briques mais avec la vie de toute la famille, particulièrement de Linda, la mère de cette famille. Biff rentrera alors choqué et partira à jamais du foyer familial abandonnant toute idée de rattraper son échec en maths, toute idée de conserver son objectif de bourse sportive, bref en abandonnant totalement son projet de vie. On voit alors comment la dimension personnelle se noue avec la dimension sociale. Willy perdra celle qui lui assurait le succès. Biff perdra toute motivation jusqu'à se retrouver en prison pour un temps. Et cela mène inéluctablement à l'échec final de Willy.

Et c'est là qu'il perd la tête.

La pièce cependant prend une autre dimension avec l'antagonisme entre la maison de Willy, maison à deux niveaux dans un jardin, et les blocs d'appartements construits tout autour de cette maison, blocs qui font que le jardin n'a plus de soleil et est devenu stérile. Piégé par la société symboliquement représentée comme une armée de grands ensembles autour de la minuscule maison individuelle, véritable citadelle assiégée, l'individu est condamné à la stérilité.

Willy perdant la tête va, dans un mouvement de nostalgie, acheter des graines qu'il plantera de nuit dans son jardin en sachant qu'elles ne pousseront jamais. Mais cet illogisme vu comme une compensation de l'aliénation que subit Willy le mène naturellement à se demander comment il peut rattraper son échec envers sa famille et leur permettre de récupérer la seule source de revenu à laquelle il peut penser et prétendre, à savoir sa prime d'assurance vie. Il finit donc en se suicidant dans un accident de voiture dans la plus pure ignorance – volontaire bien qu'inconsciemment motivée – que la prime d'assurance ne sera jamais payée dans ces conditions. Son suicide est donc bien un acte mortifère tourné entièrement contre lui-même alors même que cet acte punira son épouse et ses deux enfants qui devront vendre la maison pour survivre et seront donc réduits à une pauvreté encore plus grande.

C'est Charley qui donne alors la conclusion d'Arthur Miller :

> « Willy was a salesman. And for a salesman, there is no rock bottom to the life. He don't put a bolt to a nut, he don't tell you the law or give you medicine. He's a man way out there in the blue, riding on a smile and a shoeshine. And when they start not smiling back – that's an earthquake. And then you get yourself a couple of spots on your hat, and you're finished.

Nobody dast blame this man. A salesman is got to dream, boy.
It comes with the territory. » (p. 111)[4]

On voit ici comment Charley enferme Willy dans un masque et explique sa fin tragique comme la trajectoire nécessaire de cette mascarade. Mais nous savons aussi que c'est un tout petit peu plus complexe dans le cas de Willy. Il a mené la mascarade jusqu'à des points ultimes qui ont provoqué la chute totale de l'édifice. Mais que nous en restions à l'explication de Charley ou que nous reprenions l'explication qui monte de la pièce tout entière, il n'en reste pas moins qu'Arthur Miller ne pose la folie finale de Willy que comme le résultat de binarismes antagonistes et dégénératifs qui ne sont mortifères que dans et par leur reflet au niveau du psychisme de Willy, donc au niveau de l'individu. L'individu ne peut que retourner son échec contre lui-même dans une société qui fait porter l'aliénation, l'exploitation et l'hypocrisie d'une position sociale sur la seule responsabilité de la victime en dernière analyse : l'aliéné, l'exploité, l'hypocrite se doit de pousser ces caractéristiques jusqu'à en devenir malade mentalement et suicidaire, s'il ne sait pas s'en satisfaire.

C'est là notre point de départ. L'individu et lui seul est en cause.

II./ Ken Kesey

One Flew Over The Cuckoo's Nest (*Vol au-dessus d'un nid de coucous)* fut un livre qui fit sensation quand il sortit en librairie en 1962 au point d'immédiatement être adapté pour la scène par Dale Wasserman en 1963 avec la première au Cort Theatre à Broadway à New York le 13 novembre, neuf jours avant l'assassinat de Kennedy. Cette pièce, légèrement modifiée, sera reprise en 1971 et aura sa première au Mercer-Hansberry Theatre, Off-Broadway à New York le 23 mars. Mais le roman ou l'histoire devient culte véritablement quand Milos Forman en fait un film avec Jack Nicholson dans le rôle principal, au point que l'édition courante du roman chez Penguins porte la tête de Nicholson sur la couverture et est sortie après le film.

Je vais dans un premier temps analyser le roman comme si c'était un drame mis en scène sur un plateau hospitalier psychiatrique pour repérer le sens le plus profond qui s'en dégage. Puis je passerai à la pièce et enfin au film. Si une œuvre devient une œuvre culte c'est que quelque part elle contient une dimension qui accroche nos plus profondes et souvent inconscientes passions ou pulsions. Ce roman ne fait pas exception, loin de là.

La totalité de l'histoire est racontée du point de vue du chef indien, Chief Bromden, sauf trois pages (p. 225-227)[5], au tout début de la quatrième partie. Il n'y a pas d'explication satisfaisante pour cette imperfection qui disparaît comme elle est venue, sans prévenir, par le retour d'un pronom de première personne ('we') dans le récit. On peut

[4] « Willy était un représentant de commerce. Et pour un représentant de commerce la vie n'a pas de base solide. Il n'emboîte pas une vis dans un écrou. Il ne dicte pas la loi ni ne prescrit des médicaments. C'est un homme lâché là dans l'inconnu qui ne fonctionne qu'avec un sourire et des souliers bien cirés. Et quand ils commencent à ne plus renvoyer ses sourires – c'est un cataclysme. Et alors vous négligez quelques taches sur votre chapeau, et vous êtes mort. Personne ne jette le blâme à cet homme. Un représentant de commerce se doit d'avoir un rêve, fils. C'est sa marque de fabrique. »

[5] Ken Kesey, *One Flew Over The Cuckoo's Nest*, Penguin Books, London, 1976.

penser, mais cela n'apporte rien au roman, rien au récit, ni rien au personnage, que Chief Bromden est sur la voie de la guérison en étant capable de se dégager de la gangue de l'hôpital, mais pourquoi retombe-t-il si vite dans cette même gangue ?

Chief Bromden est un Indien interné depuis très longtemps, depuis la deuxième guerre mondiale nous confie-t-il (p. 17), avec une seule autre personne qui remonte au-delà de cette limite temporelle, l'infirmière Ratched[6] qui ainsi représente le temps atemporel, la permanence temporelle de l'ordre psychiatrique établi. Le roman se construit alors sur une dichotomie narrative : le récit présent de Bromden qui décrit les événements du service psychiatrique dans lequel il est enfermé d'une part et le récit du même Bromden qui se souvient de son passé pré-psychiatrique et qui de là donne une vision atemporelle elle aussi de la société coupée en deux et dont il est la victime. C'est bien plus Chief Bromden qui est le héros de ce roman que McMurphy car McMurphy va perturber le fonctionnement du service alors que Chief Bromden l'explique et va même s'en échapper.

Chief Bromden, le fils du chef de son village, se souvient de ce village sur la Columbia River, de la chasse et de la pêche qu'il pratiquait alors (p. 6-8). En fait il n'est qu'à demi indien (p. 22) et il perdit la tête quand des Américains sont venus pour acheter le village pour construire des barrages sur la rivière et produire de l'électricité. C'est son père qui accepte de signer l'acte de vente. Que pouvait-il faire d'autre ? Et il partagea l'argent entre tous les membres du village (p. 179). C'est là qu'il nous explique comment il est devenu sourd-muet :

> « I remembered one thing : it wasn't me that started acting deaf ; it was people that first started acting like I was too dumb to hear or see or say anything at all. [...] In the Army anybody with more stripes acted that way toward me. That was the way they figured you were supposed to act around someone looked like I did. » (p. 179)[7]

Il essaie de parler aux acheteurs qui réagissent comme s'il était invisible :

> « I stand up and tell the fat man, in my very best schoolbook language, that [...] when I see that they don't look like they'd heard me talk at all. They aren't even looking at me. [...] with

[6] Ce nom « Ratched » est un jeu de mot sur « hatchet » bien que jamais explicité. L'association des deux est courante chez les Américains. Je ne l'exploiterai cependant pas car elle n'a pas de réalité structurelle dans le texte.

[7] « Je me souvins de quelque chose : ce n'est pas moi qui ai commencé à jouer au sourd ; ce sont les gens qui commencèrent à se comporter comme si j'étais trop idiot (Note : dumb signifie à la fois idiot et muet) pour entendre ou voir ou dire quoi que ce soit. [...] Dans l'Armée quiconque avait des sardines ou des barrettes se comportait comme cela avec moi. C'était la façon qu'ils imaginaient devoir se comporter envers quelqu'un comme moi. »

> me standing there wondering if they ever even *saw* me. » (p. 182-184)[8]

On voit donc que dans la conscience de Bromden la vie est un théâtre dont il est le voyeur, le spectateur muet beaucoup plus qu'un acteur. C'est de cette vision qui lui impose une totale invisibilité (on pense naturellement à *Invisible Man* de Ralph Ellison), qui rend invisible le voyeur, le spectateur, le témoin (à l'hôpital il est si invisible que tout le personnel parle des problèmes des patients et des traitements sans même s'inquiéter de sa présence, ou même en lui demandant d'être présent dans la salle de réunion qu'il peut alors nettoyer car elle est fermée le reste du temps), que découle le modèle de la société qu'il porte en lui. Ce modèle est profondément dichotomique. Il y a la vie avec les gens et leurs activités, et il y a derrière tout cela un autre monde, une autre mécanique qui manipule l'entier de la société, ce qu'il appelle « the Combine » (p. 36). On quitte là une simple métaphore théâtrale pour transformer la société en théâtre. Ce « Combine » est la mécanique que l'on ne voit que dans les coulisses du spectacle et la vie qu'on pourrait croire normale n'est qu'un spectacle entièrement mené par les techniciens et les mécaniques de ces coulisses. L'hôpital devient alors une usine de ce « Combine » dont l'objectif est de réadapter aux normes sociales ceux qui ont perdu leur conditionnement :

> « Yes. This is what I know. The ward is a factory for the Combine. It's for fixing up mistakes made in the neighborhoods and in the schools and in the churches, the hospital is. When a completed product goes back out into society, all fixed good as new, better than new sometimes, it brings joy to the Big Nurse's heart. [...] He's adjusted to surroundings finally. » (p. 36)[9]

Mais cette vision se complique un tout petit peu avec l'introduction de la « fog machine » qui est là pour contrôler les patients et les maintenir dans le brouillard justement.

> « Before noontime they're at the fog machine again but they haven't got it turned up full : it's not so thick but what I can see when I strain real hard. » (p. 37)
> « I know how they work it, the fog machine. We had a whole platoon used to operate fog machines around airfields overseas. [...] You had a choice : you could either strain and look at things that appeared in front of you in the fog, painful as it might be, or you could relax and lose yourself. [...] Then I

[8] « Je me lève et dis à l'homme obèse, dans ma langue scolaire la plus parfaite, que [...] quand je vois qu'ils ne semblent pas même m'avoir entendu parler le moins du monde. Ils ne me regardent même pas. [...] et moi debout là me demandant s'ils m'avaient même jamais vu. »

[9] « Oui, C'est ça que je sais. Le service est une usine du Complexe. Il sert à réparer les erreurs qui ont été faites dans les quartiers et dans les écoles et dans les églises, voilà ce qu'est l'hôpital. Quand un produit complètement remis en état repart dans la société, fonctionnant tout comme neuf, même parfois mieux que neuf, cela met de la joie au cœur de la Grande Infirmière. [...] Il est finalement réajusté à son environnement. »

> discovered something. [...] Being lost isn't so bad. [...] She [Nurse Ratched] tells [...] 'I don't think it's wise to let him go on upsetting the patients the way he has the last few days.' That's why she is fogging the ward for the meeting. She don't usually do that. But now she's going to do something with McMurphy today, probably ship him to Disturbed. » (p. 112-115)[10]

Et c'est McMurphy qui explique aux patients le sens de Chief Bromden soumis à l'EST (Electro Shock Therapy), un sens ambigu car il révèle la menace que Chief Bromden porte en lui, qui ne vient pas de lui mais du service, de l'hôpital, de Nurse Ratched :

> « I've heard that the Chief, years ago, received more than two hundred shock treatments when they were really the vogue. Imagine what this could do to a mind that was already slipping. Look at him : a giant janitor. There's your Vanishing American, a six-foot-eight sweeping machine, scared of its own shadow. That my friend, is what we can be threatened with. » (p. 62)[11]

Souvenons-nous que nous savons cela par l'intermédiaire des yeux et des oreilles de Chief Bromden qui développe une relation spéciale, dans sa tête certes, mais aussi dans les faits, avec McMurphy, le seul qui découvre que Chief Bromden n'est ni sourd ni muet et qui commence à lui parler et avec lequel il commence à parler. Il y a dans le roman un moment où Chief Bromden se demande pourquoi il a envie de toucher McMurphy, sans savoir qu'il le touchera à la fin du roman, enfin si j'ose dire, même si c'est avec un oreiller entre ses mains et le visage de McMurphy et si McMurphy revient de sa lobotomisation. Mais écoutons-le ici regarder McMurphy endormi :

---

[10] « Avant midi ils sont sur la machine à brouillard mais ils ne l'ont pas mise à fond : le brouillard n'est pas aussi épais que je ne puisse rien voir quand je force vraiment les yeux. » « Je sais comment ils la font marcher, la machine à brouillard. Nous avions une compagnie complète qui faisait fonctionner les machines à brouillard sur les pistes aériennes en Europe. [...] Vous aviez un choix : vous pouviez soit forcer les yeux pour voir les choses qui apparaissaient devant vous dans le brouillard, aussi pénible que cela puisse être, soit vous pouviez vous relâcher et vous y perdre. [...] Puis j'ai découvert quelque chose. [...] S'y perdre n'est pas si mauvais que cela. [...] Elle [l'infirmière Ratched] dit [...] 'Je ne pense pas que cela soit sage de le laisser continuer à perturber les patients comme il l'a fait au cours des derniers jours.' C'est pour cela qu'elle remplit de brouillard le service en vue de la réunion. Elle ne le fait pas normalement. Mais maintenant elle va faire quelque chose concernant McMurphy aujourd'hui, probablement l'expédier dans le service des Perturbés. »

[11] J'ai entendu dire que le Chef a reçu il y a des années plus de deux cents électro-chocs quand ils étaient à la mode. Imaginez ce que cela pourrait faire à un esprit qui est déjà en train de filer. Regardez-le : un balayeur géant. Le voilà votre Américain en voie de disparition, une machine à balayer de six pieds huit pouces effrayée de sa propre ombre. C'est de cela, mon ami, que nous pouvons être menacés. »

> « I wanted to reach over and touch the place where he was tattooed, to see if he was still alive. He's layin' awful quiet, I told myself, I ought to touch him to see if he's still alive... That's a lie. I know he's still alive. That ain't the reason I want to touch him. I want to touch him because he's a man. That's a lie too. There's other men around. I could touch them. I want to touch him because I'm one of these queers ! But that's a lie too. That's one fear hiding behind another. If I was one of these queers I'd want to do other things with him. I just want to touch him because he is what he is. » (p.190)[12]

On touche là, c'est le cas de le dire, à une des censures les plus fortes de nos sociétés, la tactilité, le fait de toucher l'autre et la dimension symbolique et structurante de ce contact physique. Refuser ce contact physique, c'est casser la dialectique de la naissance, et donc de la vie, entre le contact physiologique permanent brisé pour être remplacé par un autre contact physique et épisodique, donc mis en mémoire, désiré et visé, donc fantasmé et devenu symbolique, formateur du psychisme de l'homme, équilibrant. Le refus de ce contact met un accent exclusif sur la rupture dans la naissance, rupture d'un certain contact confortable et projection dans un contact cruel, douloureux, dangereux : on est alors jeté dans un monde hostile comme certains l'ont exprimé. C'est un trait des civilisations occidentales avancées qui rejettent le contact physique et le chargent d'une dimension sexuelle perverse ici révélée.

Pour Chief Bromden, son hospitalisation correspond à un amoindrissement, une réduction en taille et le pari de McMurphy est de lui rendre sa taille, bien sûr pas physique car il ne l'a pas perdue, celle-là, mais sa taille mentale, psychique, sa force et sa grandeur dont on l'a privé. Juste au moment ou Chief Bromden va toucher McMurphy dans la scène précédente, McMurphy ouvre les yeux et met Chief Bromden au pied du mur de retrouver sa force, sa taille et d'arracher la console de commande des adductions d'eau de la salle de thalassothérapie :

> « I want to know can you *promise* to lift it [that control panel in the tub room] if I get you big as you used to be ? [...] » [p. 191)[13]

McMurphy le branche alors sur des évocations de femmes et de sexualité avec des femmes et la scène se conclut :

---

[12] « Je voulais tendre la main et toucher l'endroit où il était tatoué pour voir s'il était encore vivant. Il ne bouge effroyablement pas, je me dis, je devrais le toucher pour voir s'il est encore vivant... C'est un mensonge. Je sais qu'il est toujours vivant. Ce n'est pas la raison pour laquelle je veux le toucher. Je veux le toucher parce qu'il est un homme. C'est un mensonge ça aussi. Il y a d'autres hommes autour de nous. Je pourrais les toucher. Je veux le toucher parce que je suis un pédé ! Mais ça c'est aussi un mensonge. C'est une peur qui se cache derrière une autre peur. Si j'étais un pédé, je voudrais faire d'autres choses avec lui. Je veux simplement le toucher car il est ce qu'il est. »

[13] « Je veux savoir, peux-tu me promettre de la soulever [la console de commande de la salle de thalassothérapie] si je te fais aussi grand que tu l'a eu été ? »

> « And all of a sudden his hand shot out and with a swing of his arm untied my sheet [Chief Bromden est attaché dans son lit avec des sangles pour la nuit], cleared my bed of covers, and left me lying there naked. 'Look there, Chief. Haw : What'd I tell you ? You growed a half a foot already.' » (p. 192)[14]

Le sens est bien sûr sexuel. Et nous abordons là le thème central du roman : la frustration sexuelle et le personnel soignant qui joue un rôle essentiel dans le domaine, particulièrement l'Infirmière Ratched comme la grande organisatrice de la vie du service. On passe à une autre dichotomie de cette situation : d'une part, les patients contre le personnel soignant, et d'autre part l'Infirmière Ratched contre, d'un côté, le petit personnel de soignants noirs, à la fois noirs et hommes, et de l'autre les patients, tous blancs, sauf Chief Bromden qui est à moitié indien, et hommes.

La première description de la dame est celle-ci :

> « Her face is smooth, calculated, and precision-made, like an expensive baby doll skin like flesh-colored enamel, blend of white and cream and baby-blue eyes, small nose, pink little nostrils – everything working together except the color on her lips and fingernails, and the size of her bosom. A mistake was made somehow in manufacturing, putting those big womanly breasts on what would of otherwise been a perfect work, and you can see how bitter she is about it. » (p. 6)[15]

Ce qu'aucune traduction ne peut donner c'est le jeu sur une allitération qui va être capitale dans le portrait de cette femme, couramment appelée **B**ig Nurse par les patients, ou du moins par Chief Bromden. Précisons : **b**a**b**y **b**lend **b**a**b**y-**b**lue **p**ink **b**osom **b**ig **b**reasts [**b**een **p**erfect] **b**itter [a**b**out]. C'est une allitération sur les plosives, particulièrement la plosive, ou occlusive, voisée /b/. Une étude complète sur les plosives dans l'écriture de Ken Kesey dans ce roman serait nécessaire (tout comme il serait nécessaire d'ouvrir l'allitération linguistiquement aux fricatives qui ne sont que le verso du recto que sont les plosives) mais restons-en à **B**ig Nurse Ratched. Cette allitération est motivée (outre l'adjectif couplé à son nom et titre par les patients) par le fait qu'elle est attachée à une partie du corps, les « **b**reasts » ou le/la « **b**osom », et à un sentiment de Nurse Ratched à l'égard de ses propres seins résumé ici en un mot « **b**itter » plus que difficile à traduire et

[14] « Et tout à coup, sa main, d'un vaste mouvement du bras vif comme l'éclair, détache mon drap, enlève mes couvertures, et me laisse là couché et nu. 'Voilà, Chef. Hé ! Qu'est-ce que je t'avais dit ? Tu as déjà grandi de plus de quinze centimètres.' »

[15] « Son visage est lisse, posé et parfaitement façonné comme la peau d'un poupon de luxe, comme un émail couleur peau, un mélange de blanc et de crème et des yeux bleus de bébé, un petit nez, de petites narines roses – chaque élément s'alliant parfaitement à tous les autres, sauf la couleur de ses lèvres et de ses ongles et la taille de sa poitrine. Une erreur a été faite d'une façon ou d'une autre à la fabrication, mettant ces gros seins de femme sur ce qui autrement aurait été une œuvre parfaite, et on pouvait voir combien elle en est amère et aigrie »

couvrant une culpabilité, une honte, et en même temps une ostentation délibérée (d'où le rouge sur les lèvres et les ongles) à l'égard de cet élément de féminité qui l'empêche d'être la parfaite machine asexuée qu'elle voudrait être. Cette dimension de ce personnage est aussi très richement déclinée et décrite. Mais revenons à cette allitération. McMurphy définit Nurse Ratched ainsi : « She is a **b**itch and a **b**uzzard and a **b**all-cutter. » (p. 54)[16] Notons que McMurphy dans la même scène essaie de définir les internés en les comparant à des « ra**bb**its » qui ne sont qu'une variation sur le nom de l'infirmière dans lequel la partie centrale a été remplacée par les « balls » des patients avec ce /b/ géminé et prononcé en anglais comme une consonne géminée donc doublée, comme si Ra---ed avait avalé et dégluti ces b[all]-b[all], les transformant en une image de soumission de ce que Nurse Ratched a été dite avoir l'air dès le début à savoir des **b**a**b**ies, et plus encore des ra**bb**its dont le prédateur normal dans la nature est justement le **b**uzzard ou quelque autre oiseau de proie. La parfaite image de ce cannibalisme thérapeutique est représentée par le jeune patient, interné par sa mère car il a des désirs sexuels qu'il veut réaliser et que sa mère ne veut pas le voir réaliser : plutôt que de le perdre pour une autre femme, elle préfère le faire enfermer dans le service de son amie Nurse Ratched. Ce patient s'appelle **B**illy **Bibb**itt où on retrouve l'allitération en initiale, la même plosive géminée à l'intérieur du nom principal, et que cela bien sûr est à nouveau une variation sur le nom de Nurse Ratched : Ratched – ra**bb**it - **Bibb**itt. Mais donnons un autre exemple. Il s'agit de la scène où McMurphy explique ce qu'il a l'intention de faire à la dite Nurse Ratched. Suivons l'allitération et sa motivation sexuelle.

> « If you mean do I think I could get a **b**one up [une érection] over that old **b**uzzard, no, I don't **b**elieve I could. [...] I couldn't get it up [une érection à nouveau] over old **f**rozen **f**ace in there even if she had the **b**eauty of Marylin Monroe. [Notez que Marylin Monroe est elle aussi porteuse d'une allitération qui n'a rien à voir avec celle de Nurse Ratched, même si Marilyn Monroe est un symbole sexuel et donc que son allitération est sexuelle, mais c'est justement là le problème car Marylin Monroe produirait sans coup férir son effet, alors que uniquement le concept abstrait de Nurse Ratched incarné dans le corps sexuel de Marylin Monroe détruit l'effet sexuel de ce corps. Notons que la consonne bilabiale /m/ est associée au mouvement de succion du sein de la mère par le bébé alors que la plosive /b/ est associée au mouvement de repoussement labial du même sein de la mère une fois la tétée finie.] [...] I never heard of anybody offering a twenty-**b**one **b**ounty [il s'agit là d'un pari de vingt dollars, une fortune en 1962, en plus dans cet environnement clos, mais identifié comme un pari bandant et donc sexuel] **f**or **b**agging [mettre dans le sac, s'entend le sac de couchage, donc faire son affaire ou

[16] « Elle est une chienne [on pourrait enlever l'image et en faire une métaphore abstraite en disant 'une emmerdeuse', mais je pense qu'ici il faut garder le sens littéral] et un charognard et une coupeuse de couilles [castreuse, mais ici aussi la traduction littérale s'impose]. »

> simplement baiser] a ball-cutter. [...] I don't want to be jumping outa the fryin' pan into the fire. [Il s'agit ici de McMurphy prenant ses précautions pour ne pas se faire brûler dans sa tentative, et on sait que c'est ce qui arrivera : ici on travaille sur les fricatives, les cousines germaines des plosives] [...] if I can't put a betsy bug up that nurse's butt within a week. [...] a bee in her butt, a burr in her bloomers. » (p. 64-67)[17]

Et c'est dans la même scène que Nurse Ratched est définie comme « the juggernaut of modern matriarchy » (p. 64). On reconnaîtra l'allitération de Marylin Monroe corrigée du sens de « modern matriarchy » qui désexualise Marylin Monroe pour en faire une image de la mère moderne comprise comme castrante (pensons à Billy Bibbitt et sa propre mère), mais on comprendra particulièrement la correction que « juggernaut » introduit. Mais lisons Merriam-Webster's :

> « Hindi, jagannāth, lit., lord of the world, title of Vishnu [Vishnu est un des trois dieux Hindous, un homme qui parfois peut assumer des formes féminines] 1- chiefly Brit. : a large heavy truck ; 2- a massive inexorable force, campaign, movement or object that crushes whatever is in its path. »[18]

On ne peut être plus clair sur la dimension terroriste de la dame et sa masculinité profonde déguisée en quelque sorte ou simplement habillée de féminité. Et c'est toujours dans cette même scène qu'intervient l'autre caractérisation du personnage :

> « Of course, she always wins, [...] She's impregnable herself, and with the element of time working for her she eventually gets inside everyone. » (p. 65)[19]

Ma traduction plutôt littérale ne donne pas le sens très complexe de cette déclaration. « get inside everyone » a une dimension profondément sexuelle et est synonyme de « fucks everyone up ». Mais « impregnable » est un merveilleux jeu sur les mots. Officiellement ce mot signifie : « incapable of being taken by assault ; unassailable, also impenetrable » (Merriam Webster's). On voit la filiation d'image et de sens avec « gets inside everyone » : étymologie, selon Merriam Webster's, du Moyen Français, préfixe privatif *in-* plus *prenable* susceptible d'être capturé, de *prendre*. Mais plus encore, le mot

---

[17] « Si je ne peux pas mettre un trouble-fête à répétition [betsy : a firearm of any sort ; le sens sexuel est évident] dans le trou du cul de cette infirmière en moins d'une semaine [...] une abeille dans son derrière, une teigne [un chardon d'âne, un chardon ordinaire, etc] dans sa culotte. »

[18] « Hindi, jagannāth, lit., maître du monde, titre de Vishnu, 1- principalement Brit. : un gros poids lourd ; 2- force, campagne, mouvement ou objet massif et inexorable qui écrase tout sur son passage. »

[19] « Bien sûr, elle gagne toujours [...] Elle est elle-même imprenable et avec le temps travaillant pour elle elle réussit toujours à pénétrer à l'intérieur de tout le monde. »

est très près de la racine de « impregnate » qui signifie simplement « inséminer sexuellement » : étymologie, selon Merriam Webster's, du Latin, préfixe signifiant à l'intérieur *in-* plus *praegnas*, prégnant. Elle est donc imprenable et quelque part une dimension sexuelle se glisse et on est nécessairement dans le sens de « imbaisable », et pourtant tout l'enjeu du pari est justement de la baiser, de lui faire un bébé dans le dos, avec la façon élégante de le dire en fin de scène : « [...] if I can't put a betsy bug up that nurse's butt within a week. [...] a bee in her butt, a burr in her bloomers. ».

Et cela nous ramène à une autre dimension du roman : n'y a-t-il que de la sexualité refoulée et réprimée dans cette institution ? On sait que finalement, après la partouze organisée par McMurphy, Billy Bibbitt a été interné par sa mère pour qu'il n'ait pas de rapport sexuel avec des femmes. Or la partouze va le lui permettre ce qui entraînera un sermon castrant de Nurse Ratched qui entraînera le suicide et la mort de Billy Bibbitt. Mais il y a, et ce dès le début, beaucoup plus. Sont en cause les trois black boys parfois appelés les big black boys qui sont les auxiliaires de Nurse Ratched, ceux qui font office à la fois d'aide-soignants et de gardes-chiourme violents quand nécessaire.

Un rituel a lieu à l'entrée de chaque malade. Les black boys prennent sa température par intromission d'un thermomètre dans l'anus du patient, contre toute la tradition médicale américaine qui veut que la température soit prise par intromission du thermomètre dans la bouche, sous la langue du patient. Mais il faut citer extensivement une scène du début qui introduit ce thème anal. Taber a osé résister verbalement lors de la remise de son traitement et demander ce que tous les cachets, capsules et gélules, particulièrement une capsule rouge, représentaient. Nurse Ratched fait alors appel à un traitement de choc :

> « Eight o'clock [...] But the Big Nurse has come up quietly, locked her hand on his arm, paralyzes him all the way to the shoulder [...] 'You can go, Mr Taber, if you don't wish to take your medication orally' [...] Eight twenty five some Acutes mention he used to watch his sister taking her bath, the three guys at the table with him fall all over each other to see who gets to write it in the log book... [On voit ici le thème sexuel être introduit, en plus incestueux, et il est fait mention de la pratique du service par laquelle les patients inscrivent dans un livre spécial, une main-courante puisque le terme anglais est celui qui désigne justement une main-courantre de commissariat, les « vérités » qu'ils savent les uns des autres et les uns sur les autres, en bref de la délation psychiatrique collective et publique] Eight thirty the ward door opens and two technicians trot in. [...] 'We got to install an Indwelling Curiosity Cutout [Notez que cela est comme un écho de l'argot des chauffeurs de poids lourds pour The International Commerce Commission rendue par les chauffeurs comme I Can Catch, ICC en court. On voit comment Taber va être attrapé, pris et mis en laisse. Ce dernier sens est porté par la traduction littérale de *cutout* comme un terme technique d'électricité, un coupeur de circuit, un disjoncteur qui doit

> empêcher le bénéficiaire de poser des questions qui pourraient être gênantes.] in some nosy booger. Hurry-up job, she says. [...] The two big black boys catch Taber in the latrine and drag him to the mattress room. [...] They push him face down on the mattress. One sits on his head, and the other rips his pants open in back and peels the cloth until Taber's peach-colored rear is framed by the ragged lettuce-green. [...] The nurse comes down the hall, smearing Vaseline on a long needle, pulls the door shut so they're out of sight for a second, then comes right back out, wiping the needle on a shred of Taber's pants. She's left the Vaseline jar in the room. Before the black boy can close the door after her I see the one still sitting on Taber's head, dabbing at him with a Kleenex. They're in there a long time before the door opens up again and they come out, carrying him across the hall to the lab. His greens are ripped clear off now and he's wrapped in a damp sheet. » (p. 30-33)[20]

Et le thème va retrouver une expression forte vers la fin du livre après la partie de pèche sauvage en mer :

> « Just after we left the latrine the three black boys came around, gathering the bunch of us for our special shower. The least black boy [...] said it was what the Big Nurse called a cautionary cleansing. In view of the company we'd had on our trip we should get cleaned before we spread anything through the rest of the hospital. We lined up nude against the tile, and here one black boy came, a black plastic tube in his hand,

[20] « Huit heures [...] Mais la Grande infirmière s'est approchée calmement, a refermé sa main sur son bras, le paralyse jusqu'à l'épaule [...] 'Vous pouvez partir, M. Taber, si vous ne voulez pas prendre votre médicament par la voie orale.' [...] Huit heures vingt-cinq quelques Aigus [nom donné aux patients temporaires qui sont internés volontaires] disent qu'il regardait autrefois sa sœur prendre son bain, les trois mecs à la table se chamaillent pour savoir qui inscrira cela dans la main courante... [...] Huit heures trente la porte du service s'ouvre et deux techniciens entrent d'un pas léger. [...] 'Nous devons installer un Disjoncteur Interne de Curiosité dans un mec un peu trop curieux. Un boulot d'urgence, qu'elle a dit. [...] Les deux grands noirs attrapent Taber dans les latrines et le traînent dans la chambre d'urgence. [...] Ils le mettent à plat ventre sur le matelas. L'un d'eux s'assoit sur sa tête, et l'autre déchire son pantalon dans le dos et pèle le tissu de telle sorte que le derrière couleur pêche de Taber se retrouve entouré de lambeaux vert laitue. [...] L'Infirmière descend le hall d'entrée, mettant de la Vaseline sur une longue aiguille, ferme la porte derrière elle si bien qu'ils sont invisibles pendant un instant, puis ressort, essuyant l'aiguille sur un morceau du pantalon de Taber. Elle a laissé le pot de Vaseline à l'intérieur. Avant que le noir ne puisse refermer la porte derrière elle je vois celui qui est toujours assis sur la tête de Taber l'essuyer avec un Kleenex. Ils restent dans la pièce un long moment avant que la porte ne se réouvre et qu'ils sortent, le transportant de l'autre côté du hall dans le laboratoire. Sa tenue verte est clairement entièrement enlevée et il est enroulé dans un drap humide. »

> squirting a stinking salve thick and sticky as egg white. In the hair first, then turn around an' bend over an' spread your cheeks ! [... Notez les trois mouvements du cérémonial callipyge renforcés par les deux coordinations après le « then » de rupture ou d'isolation. La scène continue a être décrite avec réalisme.] 'Hey, Williams, can you tell me what I had for breakfast ?' Everybody laughed. The black boys clenched their jaws and didn't answer ; this wasn't the way things used to be before the damned redhead [McMurphy] came around. {Puis la scène tourne vers George, un patient particulièrement prude et qui refuse tout contact physique, mais aussi toute utilisation de savon. La scène dégénérera en bataille entre les trois aide-soignants noirs et McMurphy.] » (p. 233-234)[21]

On comprend alors que ces actions, dont le contenu sexuel est évident, autrefois n'entraînaient aucune résistance. McMurphy a changé la donne et la résistance à ces jeux de castration plus que symboliques s'est développée. On notera que ces jeux tournent toujours autour de l'anus et sont donc doublement castrants pour ces hommes, à la fois physiquement car la sexualité leur est interdite et on leur fait prendre les médicaments qu'il faut, mais aussi symboliquement par l'insinuation, et le texte semble impliquer plus qu'une insinuation, d'un coït anal forcé, d'un viol donc. On notera que le terme de « rape », qui serait une variation sur le nom de Nurse Ratched de plus, n'est jamais employé.

Et s'il le faut on aura recours à une lobotomie et celle-ci est la troisième et finale castration possible : « frontal-lobe castration » (p. 164)[22] l'appelle McMurphy.

Mais, pour revenir à notre thème, avant la partouze finale, quand les patients se préparent à recevoir les prostituées que McMurphy a invitées, au frais de tous les participants, avec le but principal de faire tomber la virginité de Billy Bibbitt, on se donne des coups de coude complices dans les côtes. Mais là Ken Kesey emploie un terme surprenant, mais fondamental :

> « and {McMurphy] walked to the dorm with his arm crooked around Billy's flushing neck, giving Harding a wink and me

[21] « Juste après que nous ayons quitté les latrines les trois noirs sont arrivés, nous rassemblant tous pour notre douche spéciale. Le plus petit des noirs [...] a dit que c'était ce que la Grande Infirmière appelait un nettoyage préventif. Etant donné les fréquentations qui furent les nôtres pendant notre excursion nous devons être nettoyés avant que nous ne répandions on ne sait quoi dans l'hôpital tout entier. Nous nous alignâmes nus contre les carreaux et là un noir est arrivé tenant un tube de plastique noir dans la main, faisant sortir une lotion puante épaisse et collante comme du blanc d'œuf. Dans les cheveux tout d'abord, puis tourne-toi et replie-toi les mains au sol et écarte les fesses ! [...] 'Hey, Williams, tu peux me dire ce que j'ai mangé au petit déjeuner ?' Tout le monde a ri. Les noirs serrent les mâchoires et ne répondent pas ; ce n'était pas comme cela que les choses se passaient avant que le rouquin n'arrive. »

[22] « castration du lobe frontal »

> [Chief Bromden] a goose in the side with his big thumb as he passed us, [...] » (p. 253)[23]

Ce terme de « goose » a un sens très spécial. Il est généralement pluriel et signifie selon Merriam-Webster's « a poke between the buttocks »[24]. Le dictionnaire d'argot américain de Robert L. Chapman est encore plus clair : « 1- (v) To prod someone roughly and rudely in the anal region, usu. as a coarse and amiable joke : *As she was bending over her lab table, a playful lab assistant goosed her* – Max Shulman 2- *n : He threatened a goose and I cringed.* »[25] On voit par le deuxième exemple qui transforme le geste familier mais plaisant, en un temps où le harcèlement sexuel ne devait pas exister, que ce geste est une menace et est saisi comme tel. On peut donc se demander s'il s'agit vraiment d'une mimique gentille, même si définitivement grossière. Dans le texte, ce mot porte cette signification même si le geste est déplacé vers les côtes. Il implique un sous-entendu sexuel : on va en définitive soumettre Nurse Ratched et le service à une bonne bourrade dans le derrière.

Mais ce mot, dans son acception normale d'oiseau, est capital dans le livre car il donne au livre son titre et est cité quelques pages avant le « goose » que nous venons d'étudier, les deux se renforçant alors l'un l'autre :

> « Ting. Tingle, tingle, tremble toes, she's a good fisherman, catches hens, puts 'em inna pens ... wire blier, limber lock, three geese inna flock ... one flew east, one flew west, one flew over the cuckoo's nest ... O-U-T spells out ... goose swoops down and plucks you out. My [Chief Bromden's] old Grandma chanted this, a game we played by the hours, sitting by the fishracks scaring flies. A game called Tingle Tingle Tangle Toes. Counting each finger on my two outspread hands, one finger to a syllable as she chants. [...] Ting[-]le, ting-le, tang-le toes (seven fingers) she's a good fisherman, catches hens (sixteen fingers, tapping a finger on each beat with her black crab hand, each of my fingernails looking up at her like a little face asking to be the *you* that the goose swoops down and plucks out). I like the game and I like Grandma. I don't like Mrs Tingle Tangle Toes, catching hens. I don't like her : I do like that goose flying over the cuckoo's nest. I like him and I like Grandma, dust in her wrinkles. » (p. 246-247)[26]

---

[23] « et [McMurphy] entra dans le dortoir le bras autour du cou rougissant de Billy, envoyant un clin d'œil à Harding et à moi un coup dans les côtes avec son gros pouce en passant »

[24] « une bourrade entre les fesses. »

[25] « 1- (vb) donner une bourrée à quelqu'un forte et un peu brutale dans la région anale, généralement en guise de plaisanterie familière et amicale : *Alors qu'elle était penchée sur sa table de laboratoire, un facétieux laborantin lui donna une bourrade dans le derrière* – Max Shulman 2- (n) : *Il me menaça d'une bourrade dans le derrière et je me fis tout petit.* »

[26] Ding. Diling, diling, tremblez orteils, elle est un bon pêcheur, attrape des poules, les met dans des cages... fil de fer grillage prison serrure, trois oies dans un vol ... une s'est envolée vers l'est, une

Il s'agit d'un jeu indien mais connu apparemment des Américains, bien que la version des cochonnets soit plus courante. Il s'agit d'apprendre à compter sur ses doigts avant même de savoir compter, de savoir les nombres. Mais ici le sens est beaucoup plus complexe. O-U-T est le symbole du désir le plus profond de Chief Bromden maintenant : partir, être emporté par cet oiseau appelé « goose ». Mais le texte est clair ici, cet oiseau est un mâle, donc un jars. Il représente McMurphy venu d'ailleurs et qui propose la libération après la partouze. Plus étrange encore est Mrs Tingle Tangle Toes qui est une réduction de quatre à trois par la suppression d'un tingle, pourtant compté sur les doigts. Qui est cette femme qui représente la ternarité ? On pense bien sûr aux trois **B**ig **B**lack **B**oys, et on pense naturellement à leur chef, **B**ig Nurse Ratched qui attrape des pauvres « hens » et les enferme dans des cages. Ces « hens » femelles sont les patients castrés par l'enfermement. Nous arrivons ici à la fin de la fable et nous devons faire en sorte de bien saisir que cette oie n'est pas femelle, malgré toutes les apparences linguistiques françaises. On sait d'ailleurs que de nombreux oiseaux sauvages sont naturellement traités au masculin en anglais standard, et ces oies sont bien sûr des oies sauvages.

On en arrive alors au sens le plus profond de cet hôpital psychiatrique. C'est un lieu d'enfermement mais la faute, et donc l'enfermement, n'est pas de la responsabilité de l'individu, du sujet, mais de la société. L'enfermement, et donc la folie, est une décision sociale.

> « Society is what decides who's sane and who isn't. » (p. 44)
> « [Harding parle] Guilt. Shame. Fear. Self-belittlement. I discovered at an early age that I was – shall we be kind and say different ? It's a better, more general word than the other one. I indulged in certain practices that our society regards as shameful. And I got sick. It wasn't the practices, I don't think, it was the feeling that the great, deadly, pointing forefinger of society was pointing at me – and the great voice of millions chanting, 'Shame. Shame. Shame.' It's society's way of dealing with someone different.' [...] 'Society's chastising was

---

s'est envolée vers l'ouest, une a survolé le nid d'un coucou ... D-E-H-O-R-S donne dehors. L'oie fond sur toi et t'emporte. Ma vieille grand-mère chantonnait cela, un jeu que nous jouions pendant des heures, assis près des étals à poisson chassant les mouches. Un jeu appelé Tingle Tingle Tangle Toes. Comptant chaque doigt de mes deux mains ouvertes devant moi, un doigt par syllabe pendant qu'elle chantonne. Ting[-]le, ting-le, tang-le toes (sept doigts) elle est un bon pêcheur, attrape des poules (seize doigts, tapant un doigt à chaque syllabe avec sa main en forme de crabe noir, chacun de mes ongles la regardant au-dessus de moi petit visage demandant à être le *toi* sur lequel l'oie fond et qu'elle emporte). J'aime ce jeu et j'aime Grand-mère. Je n'aime pas Mme Tingle Tangle Toes qui attrape des poules. Je ne l'aime pas elle. J'aime par contre cette oie qui survole le nid d'un coucou [on pourrait traduire un nid de coucou, mais l'identification avec celui que l'oie va emporter vers la liberté me fait mettre l'accent sur le coucou et donc marquer cet accent avec un article indéfini ce qui entraîne automatiquement que le nid doit porter un article défini : le génitif est alors identifiant et non classifiant]. Je l'aime lui, et j'aime Grand-mère, poussière dans ses rides. »

> the sole force that drove one along the road to crazy.' » (p. 265)[27]

Cette vision finale rejoint celle de Chief Bromden sur le « Combine » et met l'accent sur la dimension sociale de la responsabilité face à la folie. Et cet accent fort fait que Nurse Ratched, aussi vicieuse qu'elle peut paraître et même être, n'est pas responsable de la folie et de son traitement. Elle n'est, comme tous les soignants, qu'un outil, que dire ? une marionnette entre les doigts de la société : une poupée comme elle est décrite au tout début du roman.

> « The technicians go trotting off, pushing the man on the Gurney, like cartoon men – or like puppets, mechanical puppets in one of those Punch and Judy acts where it's supposed to be funny to see the puppet beat up by the Devil and swallowed headfirst by a smiling alligator. » (p. 33)[28]

Mais on voit qu'en une douzaine d'années la société américaine a changé de braquet, de la folie / maladie individuelle sinon personnelle, en raison, en particulier, de l'incapacité de se couler dans le moule social, à la folie / maladie sociale contre laquelle l'individu se met à revendiquer son droit à être différent, à ne pas se couler dans le moule social. On pense bien sûr à John F. Kennedy : « Ask not what your country can do for you – ask what you can do for your country. »[29]

On voit que Kennedy ne correspond pas à ce message, et avec ce message on passe sur la scène sociale. Il s'agit bien ici de se demander ce que le pays a fait contre vous et de dépasser ce mal pour libérer l'individu et son originalité de ce carcan social. Alors que Kennedy reste dans la tradition du patriotisme américain, Ken Kesey a quitté cette logique et est entré dans celle qui va produire 1968 : l'individu a le droit d'être ce qu'il a envie d'être. La liberté n'est pas que collective mais la liberté est plus encore celle de l'individu, de chaque individu et la liberté de l'individu, ou du sujet, diraient les psychanalystes, c'est le droit d'être soi sans restrictions.

---

[27] « C'est la société qui décide qui est sain d'esprit ou fou. » « 'La culpabilité. La honte. La peur. L'abaissement de soi. J'ai découvert très tôt que j'étais – soyons bon et disons différent. C'est un meilleur mot, plus général que l'autre. Je m'adonnais à certaines pratiques que notre société considère comme honteuses. Et je suis devenu malade. Ce n'étaient pas ces pratiques, je ne le pense pas, c'était le sentiment que le grand index mortel et long de la société était pointé sur moi – et la grande voix de millions de gens chantait 'Honte. Honte. Honte à toi.' C'est la façon qu'a la société de traiter quelqu'un qui est différent. Les réprimandes de la société sont la seule force qui tire quelqu'un le long de la route qui mène à la folie.' »

[28] « Les techniciens repartent d'un pas léger, poussant l'homme sur un brancard, tels des personnages de bandes dessinées – ou bien des marionnettes, des marionnettes mécaniques dans l'un de ces spectacles de Punch et Judy où il est supposé être amusant de voir la marionnette se faire battre comme plâtre par le Diable ou être avalée la tête la première par un alligator souriant. »

[29] « Ne vous demandez pas ce que votre pays peut faire pour vous – demandez-vous ce que vous pouvez faire pour votre pays. »

III./ Dale Wasserman & Milos Forman

Dale Wasserman révèle un changement important.

Il s'agit cette fois d'une pièce de théâtre à Broadway et puis Off Broadway. Les règles de ces représentations, de ce média, ne sont pas les mêmes que celles d'un roman, même d'un roman où quelqu'un, ici Chief Bromden, nous fait son cinéma et nous projette son film. Il y a en particulier les règles de la décence et de la préséance. Ainsi tout le thème sexuel est simplement évacué, malgré la mention sur l'édition la plus récente (2000) qui autorise les corrections de langage à des fins pédagogiques ou pour des théâtres locaux, altérations qui sont strictement interdites dans l'édition la plus ancienne (1974). Pruderie, censure, autocensure, qu'importe. Le résultat est que la pièce est appauvrie par rapport au roman, et ceci probablement dès 1963. Je n'ai pas pu obtenir le texte de la pièce de 1963. Je n'ai réussi à trouver que celle de 1970. Celle de 1963 avait trois actes. Celle de 1970 n'en a plus que deux. Pourtant j'ai fouillé les librairies de seconde main aux USA et j'ai même obtenu un exemplaire de l'édition de 1970/74 annoté de toute évidence par un homme de théâtre avec des mentions sur les coupes en scènes et des éléments de mise en scène. Ce que je dis donc sur la pièce de Dale Wasserman n'est valable que pour la deuxième version, la deuxième adaptation Off Broadway, jouée 1 025 fois. Il est sûr que cette deuxième adaptation est différente de la première, ne serait-ce qu'au niveau de la distribution. La pièce de 1963 compte 23 personnages et acteurs, alors que celle de 1971 n'en compte que 17 plus deux voix off, selon la distribution des spectacles. Le texte de la pièce lui-même n'en compte que 16 dans l'édition de 2000, alors que l'édition de 1970/74 donne la distribution de la pièce de 1963 mais ne donne pas la liste des personnages du texte publié qui comporte des différences de texte (quelques mots ici et là, rien apparemment de fondamental et extensif) dès la première prise de parole d'un personnage, en l'occurrence Chief Bromden, par rapport à l'édition de 2000. Je n'ai pas poussé plus avant la comparaison.[30]

Dale Wasserman utilise à fond la technique théâtrale pour mettre en scène le discours muet de Chief Bromden. Il va donc alterner les scènes en temps présent, donc dans l'hôpital psychiatrique, et les scènes des flash-backs de Chief Bromden. Pour cela il joue sur les éclairages qui lui permettent de centrer son plateau sur tel ou tel élément et sur des voix enregistrées. On notera que le premier moyen est exactement la même méthode que celle d'Arthur Miller pour mettre en scène les flash-backs de son personnage Willy. Mais cela a un effet second. Les scènes du temps présent sont nécessairement en temps de scène et sont donc non-vues par l'intermédiaire des yeux de Chief Bromden. On perd donc toute la distance que son discours de première personne introduisait. On perd donc une distanciation psychiatrique et idéologique. On est confronté à un discours immédiat direct dans le temps et l'espace. Nous sommes les voyeurs et non plus les voyeurs d'un voyeur, ou les voyeurs par l'œil d'un voyeur (je néglige bien sûr l'œil de l'auteur).

Ensuite Dale Wasserman introduit un autre changement de taille : c'est l'explication, la dimension raisonnée du discours. La responsabilité de Nurse Ratched est démultipliée. D'abord en donnant de la densité au Docteur Spivey qui soutient les initiatives de McMurphy. Ainsi Nurse Ratched devient la méchante, celle qui impose

[30] Dale Wasserman, *One Flew Over The Cuckoo's Nest, A play in two acts from the novel of Ken Kesey*, Samuel French Inc., New York, 1970/1974 et 1970/1998/2000

l'inhumanité. Et effectivement la pièce va assez loin, y compris dans les mots, en faisant que McMurphy l'appelle Miss Rat-shit, avec le trait d'union qui impose la diction que l'on sait. Cela efface par là-même le discours social ou la vision sociale de Chief Bromden qui en devient plus un fantasme, une fantasmagorie, un signe de maladie mentale, une paranoïa mentale qui est justifiée par l'atmosphère que crée Nurse Ratched. Le débat sur la solution chirurgicale pour McMurphy, la lobotomie, est ici abordé sur scène et dans la bouche du Docteur Spivey :

> « NURSE RATCHED. He has exhibited violence.
> « DR SPIVEY. Shall we say there was a certain ... provocation ? *(With unexpected firmness)* No, Miss Ratched. Since you have brought up the matter in Group rather than Staff, I shall state my opinion. I do not approve surgical procedure in the absence of recurrent violence. » (p. 68)[31]

On notera que la didascalie sur la fermeté du ton du docteur ne fait pas partie du discours reçu par le spectateur alors même qu'elle contient un jugement dans le terme « unexpected ». Il est clair ici que Nurse Ratched est mise en accusation plus que l'inverse. Elle manipulera la situation pour remplir la condition de la violence répétée pour obtenir sa vengeance, la lobotomie, car c'est devenu une affaire personnelle et non une affaire médicale ou thérapeutique. Cela a pour conséquence de couvrir les manquements de l'institution psychiatrique envers les patients, de ne pas mettre en avant la camisole de force chimique imposée aux patients, de ne pas dénoncer l'attitude castrante de ces institutions et encore moins de dénoncer la responsabilité de la société qui autorise ces fonctionnements. On a ainsi, en dix ans et en passant 1968, atteint la période où le discours change encore une fois. Ici on déplace la responsabilité de la société chez Ken Kesey à la responsabilité personnelle de Nurse Ratched, des personnels soignants, et non des médecins. On est retombé dans une responsabilité personnelle. La folie n'est donc même pas mise en question. On ne parle que du traitement. Il faut bien saisir que ce sont des changements relativement minimes qui altèrent la perspective. Dans le roman de Ken Kesey il y avait une forte dénonciation du personnel soignant, mais comme découlant de l'institution qui couvrait ces manquements. Ici le docteur ne couvre plus et donc la responsabilité est uniquement celle des personnels, donc une responsabilité individuelle. La société est exemptée. Il y a aussi de petits changements qui construisent le discours nouveau.

Quand McMurphy et les internés essaient d'obtenir un bateau pour leur excursion en mer (disparue de la pièce pour des raisons techniques, bien sûr), McMurphy présente le groupe comme suit à des gens qui sont plus que surpris et définitivement hostiles, malgré la présence du médecin (dans le roman) :

---

[31] INFIRMIERE RATCHED : Il a fait preuve de violence. DR SPIVEY : Dirons-nous qu'il y avait eu ... une part de provocation ? *(Avec une fermeté inattendue)* Non, Mlle Ratched. Puisque vous avez abordé la question en réunion de Groupe et non en réunion d'Equipe, je vais donner mon opinion. Je n'approuve pas les procédures chirurgicales en l'absence de violence récurrente.

> « We are lunatics from the hospital up the highway, psycho-ceramics, the cracked pots of mankind. » (p. 204)[32]

Et cela devient dans la pièce, une parole de Harding qui présente ses co-internés à une des deux filles invitées pour la partouze ainsi :

> « We are psychoceramics, the cracked pots of humanity. » (p. 73)[33]

Le déplacement de McMurphy à Harding est signifiant, d'un interné par décision de justice à un interné volontaire. Le déplacement dans la situation, d'une situation publique extérieure, dans des circonstances un peu douteuses, et confrontée à des gens qui sont « envahis » par les fous, à une situation interne avec une prostituée qui a fait le voyage de nuit et est donc dans une situation pas ambiguë du tout mais délictueuse, qui plus est rémunérée pour elle, ce qui fait que c'est elle qui « s'introduit » là où elle ne devrait pas. La situation est donc largement différente, inversée. De plus il y a déplacement, dans le temps dramatique de la pièce, d'un épisode qui pourrait prouver que ces malades mentaux pourraient être traités de façon totalement différente si simplement l'institution et la société faisait preuve d'humanité, de compassion et du désir de les réformer, de les réintégrer (le prix à payer pour cela est la seule vraie question), à un épisode où les jeux sont faits, où McMurphy a dépassé la ligne de non-retour, ce qui lui vaudra sa lobotomie. Harding enterre presque à ce moment-là celui qui a permis des changements notables dans le service, changements dont on peut douter qu'ils dureront.

Mais la citation elle-même est modifiée, par suppression de la première moitié de la phrase (reflétant le changement de situation) et ensuite par le changement du dernier mot. On pourra dire qu'il n'y a pas beaucoup de différence entre « mankind » et « humanity ». Il y a cependant un changement de plan. « Mankind » c'est « the human race, the totality of human beings »[34]. « Humanity » c'est « 1- the quality or state of being humane ; 2- a- the quality or state of being human ; b- pl : human attributes or qualities ; 3- pl : the branches of learning (as philosophy or languages) that investigate human constructs and concerns as opposed to natural processes (as in physics and chemistry) ; 4- mankind »[35] Voilà du moins ce qu'en dit Merriam-Webster's On voit clairement que 'humanity' est plus abstrait, concerne la société et la culture, les langues et la philosophie des hommes, alors que 'mankind' est en définitive très physique. Si on parle de « the history of mankind » on va mettre un accent fort sur l'évolution de l'espèce et de ses caractéristiques physiologiques, physiques plus que sociales et culturelles. Si on parle de « the history of humanity » ce sera l'inverse exactement, la société, la culture d'abord. Cela correspond aussi à un changement

---

[32] « Nous sommes les fous de l'hôpital à l'autre bout de l'autoroute, les psycho-céramiques, les pots fêlés du genre humain. »

[33] « Nous sommes des psychocéramiques, les pots fêlés de l'humanité. »

[34] « la race humaine, la totalité des êtres humains »

[35] « 1- la qualité ou l'état d'être humain (au sens de faire preuve d'humanité, de compassion humanitaire ou humaine : 'humane' n'est pas égal à 'human', 'humane' fait référence à la morale, 'human' à la physiologie) ; 2- a- la qualité ou l'état d'être humain (au sens de 'human' donc physique) ; b- pl : les attributs ou les qualités de l'homme ; 3- pl : les domaines du savoir (comme la philosophie ou les langues) qui explorent les modèles et les intérêts de l'homme, en opposition aux processus naturels (physique et chimie) ; 4- 'mankind'.

idéologique entre Ken Kesey et Dale Wasserman. Ken Kesey, dans la situation du roman où la phrase est dite, répond à une hostilité qui effectivement pose les malades mentaux comme n'étant plus des esprits pensants, mais étant redescendus à l'état animal. Par contre dans la pièce et la situation concrète où la phrase apparaît, Dale Wasserman tient un discours exactement inverse : les malades mentaux sont aussi des hommes car il veut rassurer celle qui a fait le voyage pour leur rendre visite. D'un côté McMurphy proteste discursivement contre cette réduction de l'humanité des malades mentaux. De l'autre Harding illustre l'humanité de ces malades mentaux. D'un côté la société est bien responsable. De l'autre les individus le sont. Tout individu qui le veut peut avoir des rapports humains normaux avec les malades mentaux car les malades mentaux sont bien des hommes. De la société à l'individu, des solutions qui se doivent d'être sociales à des solutions qui sont nécessairement individuelles. D'un côté il faut changer la société. De l'autre c'est le rêve que si tous les hommes étaient de bonne volonté il n'y aurait plus le moindre problème. Cette dernière position est typique de la charnière 1968-1970. On ne peut pas changer la société par en-haut. Alors changeons la par en-bas. Nous reviendrons sur ce changement quand nous aborderons Antonioni.

Mais il y a un changement racial introduit par Dale Wasserman. Il s'agit de la surdité et de l'incapacité de parler de Chief Bromden. Dans le roman, seul McMurphy découvre la supercherie et personne d'autre. Mais dans la pièce, Nurse Ratched met bout à bout divers éléments et en conclut justement que Chief Bromden peut entendre et donc qu'il doit pouvoir parler. Cela déclenche une scène de violence particulièrement dramatique. Mais citons le discours de Nurse Ratched sur le sujet car il révèle la profondeur du changement.

> « ...the behavior of a patient who has been here alwost as long as I. Longer, I believe, than any of you. *(Smiling)* You know, of course, to whom I refer ? *(The MEN are puzzled at first, then turn eyes to CHIEF BROMDEN ... so long a fixture, never a subject in these meetings.)* Mr Bromden long ago was diagnosed as catatonic. And for that reason – because it was assumed we could not communicate – we gave him up. We *forgot* poor Mr Bromden. *(Smiles warmly at the CHIEF but there is apprehension gathering to his eyes and his hands grip the sides of his chair.)* That was wrong of us. But Mr Bromden acted wrongly, too. Please don't misunderstand. We are happy to know that Mr Bromden can be reached – but disappointed to learn he would *conceal* it from us, thereby refusing to cooperate in his own cure. And if Mr Bromden can hear, isn't it logical to assume that he can also speak ? I think Mr Bromden should speak to us, don't you ? His first contribution to Group Therapy. And how appropriate if these first works were an apology. [...] An apology for the behavior that made yesterday's rebellion – » (p. 62)[36]

[36] « ... l'attitude d'un patient qui est ici depuis presque aussi longtemps que moi. Plus longtemps, je crois, que n'importe lequel d'entre vous. *(Souriant)* Vous savez, bien sûr, à qui je fais référence. *(Les*

On voit le changement de taille que cela introduit. Nurse Ratched reconnaît que le diagnostic était faux, que l'attitude de relégation de l'Indien au rang d'objet auquel on ne s'intéresse pas était fausse. Mais elle n'analyse pas pourquoi la société blanche et l'institution psychiatrique blanche ont pu être aussi aveugles. Elle ne comprend pas que la communication se gagne, se mérite et que c'est l'attitude générale de frustration sociale, culturelle, linguistique, voire de racisme, qui a causé la closure de la communication. Elle n'est donc pas capable de comprendre qu'elle ne mérite pas cette communication car elle ne garantit pas que l'autre sera compris, aidé et même aimé. Ce qu'elle dit est clair et limpide. Elle critique le silence de Chief Bromden pour des raisons thérapeutiques qui ne sont là que pour cacher le fait que cette critique sert à dissimuler son propre manquement et à nullifier totalement sa propre auto-critique. Et elle enchaîne aussitôt en demandant des excuses, qui plus est pour les violences de la veille qui de toute évidence ont été le résultat de provocations fortes de la part du personnel et de l'institution. Le seul mot que Chief Bromden réussira à bafouiller puis dire sera le nom de McMurphy, donc un appel à l'aide de la seule personne qui a fait preuve de compassion, sympathie, patience, compréhension et quelque part de chaleur humaine, peut-être même d'amour. Cela révèle la profondeur du rejet racial dont les Indiens sont les victimes. Cela marque la version de la pièce d'après 1968, des débuts de la conscience du problème indien aux USA avec l'apparition des « Native American Studies », et même des embryons de centres culturels et éducatifs indiens contrôlés par eux-mêmes. Je me souviens par exemple d'un tel centre dans ses débuts en 1973 en Californie tout près de Davis où j'étais, sur un ancien camp militaire désaffecté.

Je vais maintenant passer à Milos Forman, et donc sauter cinq ans de plus et atteindre 1975 (Nixon a démissionné, Ford est président, les Américains ont été battus, ou sont en train d'être battus, au Vietnam militairement, Saigon est devenue Ho-Chi-Minh-Ville.)

Le plus surprenant dans ce film, c'est la référence à la pièce de Dale Wasserman dans le générique de fin. Le film ne semble rien devoir à la pièce. Le film est un média différent de la pièce. L'immensité de l'écran fait que les images doivent être absolument réalistes et soignées dans le moindre détail. De plus, Forman use largement du gros plan pour les visages pour exprimer les états d'âme, les sentiments, les conflits intérieurs. Cette

---

HOMMES sont surpris tout d'abord, puis ils tournent leurs yeux vers CHEF BROMDEN ... ayant si longtemps fait partie des meubles mais n'ayant jamais été un sujet dans les réunions.) Il y a longtemps Mr Bromden a été diagnostiqué comme étant catatonique. Et pour cette raison – parce que nous avons assumé que nous ne pouvions pas communiquer avec lui – nous l'avons abandonné. Nous avons oublié ce pauvre Mr Bromden. *(Elle sourit chaudement en direction du CHEF mais de l'appréhension apparaît dans les yeux du CHEF et ses mains s'agrippent aux bords de sa chaise.)* Ce fut une erreur de notre part. Mais Mr Bromden a lui aussi mal agi. S'il vous plaît, comprenez-moi bien. Nous sommes heureux de savoir que nous pouvons communiquer avec Mr Bromden – mais déçus d'apprendre qu'il nous l'a caché pendant tout ce temps, par là-même refusant de coopérer à sa propre guérison. Et si Mr Bromden peut entendre, n'est-il pas logique d'assumer qu'il peut aussi parler ? Je pense que Mr Bromden devrait nous parler, ne le pensez-vous pas vous aussi ? Sa première contribution à la Thérapie de Groupe. Et comme il serait bien que ces premiers efforts soient pour nous présenter des excuses. [...] Des excuses concernant le comportement qui a causé la rébellion d'hier – [...] »

technique est d'ailleurs plutôt une technique de télévision, si l'on en croit Marshall McLuhan, qui explique que la définition basse de l'image de télévision et l'étroitesse de l'écran obligent au rapprochement de la caméra, donc au gros plan, et au centrage de la prise de vue sur les visages, donc à un certain intimisme au niveau affectif. Ces gros plans de visages dans le film sont parfois plus que poignants mais très contrastés. Nurse Ratched ne semble pratiquement jamais réagir, si ce n'est de façon très réduite et statique. Elle porte une expression du visage comme un fard. Par contre Billy Bibbitt (qu'ils écrivent Billy Bibbit dans le générique du film), Randle McMurphy, et quelques autres sont capables d'avoir des visages d'une mobilité expressive énorme. Qu'on me comprenne bien : Nurse Ratched apparaît comme un rocher inamovible, une espèce de filet jeté sur le service et le maintenant dans une immobilité hors du temps et de l'espace. Son expressivité limitée et figée fait d'elle la source même du pouvoir, de l'ordre, de la logique psychiatrique ou institutionnelle qui doit être la seule logique des patients, une logique incontournable, limpide, inévitable et dans laquelle on doit se laisser aller jusqu'à s'en trouver comme en apnée ou catatonique. L'intervention de McMurphy est alors caractérisée en particulier par les comportements de ses co-internés dont certains peuvent devenir volatiles tant au niveau du comportement que de la parole ou des réclamations. Mr Cheswick ou Mr Taber sont capables des plus extrêmes explosions. Il faut aussi signaler Chief Bromden qui lui aussi, comme Nurse Ratched, a une expressivité très gelée. Cela correspond bien sûr à son personnage de sourd-muet au-delà de toute influence du monde, d'absolu détachement et d'ensevelissement dans un au-delà insaisissable, d'autant plus insaisissable que les visions et explications personnelles de Chief Bromden, capitales dans le roman, ainsi que le point de vue de sa première personne narrative sont abandonnés. Là dans le film, comme dans la pièce, le point de vue de première personne n'est pas possible et le choix est de s'en débarrasser complètement. L'Indien devient alors symbolique par sa seule apparence d'Indien. Par contre, concernant Chief Bromden, le film en revient au livre et le personnel ne se doutera jamais qu'il entend et est capable de parler. Cela est beaucoup plus fort que dans la pièce. Cela permet de penser que la folie est un monde à part dans lequel une société, une institution, et le personnel soignant enferment les patients pour assurer la stabilité mentale et donc sociale de la société extérieure. Ici le film est plus qu'explicite. On introduit des éléments de modernisme comme la sortie régulière des malades non enfermés par décision judiciaire ou inconscients du monde extérieur, la période de jeu et détente à l'extérieur des bâtiments, y compris avec un terrain de basket et des petits matches. Mais on est étonné d'une surveillance plus que laxiste, de la facilité avec laquelle McMurphy peut passer le grillage et les barbelés et détourner le bus des sorties, etc. On a l'impression que l'administration, à partir du moment où on a affaire à des fous, peut être laxiste car elle considère que ces fous sont incapables de planifier une action, de construire un raisonnement sans lequel un projet d'évasion n'est pas possible, d'avoir le moindre comportement normal, c'est-à-dire en dernière analyse acceptable, dans la société. Or ce comportement administratif est réaliste car il révèle que dans leurs têtes les personnels soignants et administratifs méprisent totalement les patients et les considèrent comme n'ayant plus toutes leurs capacités mentales. Ils ne sont plus des hommes. Et comprenons bien que ces personnels sont incapables même du plus petit paternalisme. Tout n'est pour eux que contrôle et pouvoir.

Dans ce cadre, le personnel médical est vu de façon beaucoup plus réduite que dans le livre. Les médecins écoutent mais n'en pensent pas moins. Une réunion de l'équipe

soignante concernant McMurphy révèle que les docteurs ne le considèrent pas comme fou car il a conservé toute sa logique, sa capacité à raisonner, penser, planifier, etc, y compris au niveau du casino qu'on l'accusera d'avoir organisé dans le service, ou même du racket financier, et pourtant ils le considèrent tous comme dangereux. Et là la vision est claire : on n'est fou que si l'on fait preuve de la perte de la logique mentale qui permet l'intégration sociale, et le traitement dans le service d'enfermement est de créer une micro-société dans laquelle le patient est enfermé et intégré d'office, et pour toujours. On est avant Reagan qui fermera beaucoup de ces institutions pendant sa présidence, utilisant les progrès de la chimie pharmaceutiques pour remplacer la camisole de force et l'enfermement par l'accoutumance à des drogues qui deviennent alors un carcan, une camisole de force chimique, sous la responsabilité du patient ou de ses proches. On n'en est pas encore là. On enferme donc. Les USA n'ont pas encore digéré leur échec au Vietnam et ils continuent à considérer que la force, la violence, l'enfermement permettent d'écarter le danger pour l'ordre établi : la déportation des populations au Vietnam était censée stériliser l'action de guérilla des Vietnamiens. On sait ce qu'il en est advenu. Mais ici McMurphy représente le guérillero vietnamien qui est dangereux pour la société. Il est donc enfermé et maintenu dans son enfermement. Il cause donc des problèmes dans le microcosme où il est enfermé. Mais Nurse Ratched prêche pour que l'institution assume le problème. Et quand sa guérilla devient par trop dangereuse car il s'approchera par trop de la capacité à fuir et donc à être relâché dans la société par ses propres moyens, on lui enlèvera ces moyens et on l'enfermera dans le village stratégique absolu, dans la déportation absolue, dans la lobotomisation totale de son autonomie, la castration suprême comme nous l'avons vu.

Le film met aussi en perspective le cas de Billy Bibbitt. Il s'agit d'un jeune adulte jamais sorti de l'adolescence et de la puberté car il y est bloqué, ainsi que dans sa virginité, son asexualité, sa castration pré-pubère par sa propre mère. Notons qu'il n'y a pas de père. Sa mère, en fait, veut conserver l'enfant pré-pubère qu'elle a en tête. Il est plus que clair que c'est la mère qui est malade et que c'est elle qui rend le fils malade (certains symptômes comme le bégaiement laissent même entendre que ce jeune homme aurait subi des violences sexuelles de ses proches, donc de sa mère ou d'un proche que la mère couvre : aucun détail sur cela, mais les symptômes sont beaucoup trop nombreux pour qu'on écarte l'hypothèse : cela alors rend Nurse Ratched particulièrement criminelle car elle couvre le crime d'une « amie » ou d'un ami de cettte « amie », et sa couverture est particulièrement cruelle à la fin du film.). Or ici le système apparaît lourdement comme de la plus grande cruauté et surtout comme niant absolument les moindres droits de l'homme, y compris sexuels, raison de plus du citoyen, chez le malade. Billy Bibbitt est interné par décision de sa mère et est donc soumis à un traitement qui doit viser à conformer son comportement aux desiderata de sa mère. On est bien en 1975, avant le débat sur les droits des patients y compris psychiatriques. Et même dans cette perspective, le mépris dans lequel le personnel soignant tient le patient moyen fera en sorte que Nurse Ratched ne prendra pas la moindre précaution le matin après la partouze, malgré les antécédents suicidaires, malgré la réaction de Billy Bibbitt à sa menace de dire à sa mère ce qu'il a fait, et dont il n'a pas honte dans un premier temps. Elle le met en situation de suicide quasi-volontairement, au moins par négligence grave, et je n'envisage cette deuxième hypothèse uniquement que pour lui donner le bénéfice du doute. Le film est d'un enchaînement de faits tel que le doute est quasi-absent des images : Nurse Ratched a forcé Billy Bibbitt à se suicider. Dans le meilleur des cas, la négligence, pour elle Billy Bibbitt a été cassé dans son

désir d'être un homme complet par son chantage à la mère. Il n'a donc alors plus aucune autonomie de pensée, de raisonnement, de réaction mentale même. Elle le voit comme une simple chose, un animal coincé dans une impasse qui ne présente alors plus aucun danger ni pour lui, ni pour qui que ce soit. Dans le pire des cas, cela implique que Nurse Ratched pratique à ce moment-là l'eugénisme des malades qu'elle juge irrécupérables, d'autant plus irrécupérable dans le cas de Billy Bibbitt qu'il ne retrouvera jamais sa virginité perdue à jamais cette nuit-là (c'est le langage de Nurse Ratched qui ne peut voir la sexualité que comme une dégradation : on peut et doit voir que la perte de sa virginité sexuelle pour un homme comme pour une femme est aussi le franchissement d'une étape de maturation fondamentale, vision dont n'approche jamais Nurse Ratched). La vision de la folie que porte cette scène est immensément démultipliée par la tentative de fuite de McMurphy presque avortée du fait qu'il est repéré par les Black Boys, mais leur tentative de l'arrêter est avortée par l'alerte totalement hystérique donnée à propos de ce que l'on va découvrir comme étant le suicide de Billy Bibbitt, suicide qui avorte la tentative de fuite de McMurphy qui vient voir ce qui s'est passé et oublie la fenêtre dont il a ouvert les grilles, ce qui entraînera l'échec de sa fuite et sa lobotomisation à terme.

Mais devant cet enchaînement inéluctable et rendu des plus puissants par les images et la technique de prise de vue, de montage, etc, il n'en reste pas moins alors que le finale est de l'ordre du mythe, du rêve éveillé, de l'impossible.

Ici le film est plus puissant que le livre et mille fois plus juste que la pièce du fait des effets spéciaux. Retour de McMurphy lobotomisé en pleine nuit. Chief Bromden va le voir pour lui proposer de fuir : il est enfin prêt. Chief Bromden découvre l'état de McMurphy. Il l'étouffe, va prendre la console de commande de la salle de thalassothérapie, défonce une fenêtre et s'enfuit comme une vague tache blanche qui se perd progressivement dans le lointain obscur sur lequel le jour commence tout juste à se lever. Ce final n'a plus à voir avec la folie dont nous avons tout dit, mais avec le statut de l'Indien dans la société américaine. L'Indien est l'ultime aliéné, à tous les sens du terme, l'extrême spolié, et le film de 1975 ne peut imaginer que la fuite, une sorte de fuite en avant vers l'inexistence réelle, vers une liberté purement virtuelle. On est encore une fois en 1975. On est peu après l'occupation plus ou moins échouée de Wounded Knee (27 février au 8 mai 1973), le site où Chief Sitting Bull et 153 Indiens furent tués en décembre 1890. Les revendications identitaires des Indiens commencent tout juste à apparaître. On est encore loin d'une vraie renaissance. Le film pose cependant que l'Indien, Chief Bromden, échappe à la psychiatrisation de son problème identitaire. Son échappée est virtuelle, mais réelle comme la réalité virtuelle. Elle devient donc possible.

Avec ce film on a donc bien passé une étape dans la monstration de la folie sur nos scènes et nos écrans.

IV./ Michelangelo Antonioni & Richard Bachman, aka Stephen King

Il est alors temps de revenir un peu en arrière avec le film *Zabriskie Point*, 1970, pour montrer comment la vision idéaliste du roman précédent qui posait la société comme responsable de la folie se brise sur l'impossibilité de changer la société devenue incontournable en 1968 et laisse la place à une vision totalement individualiste : des droits de l'individu on passe à la négation du social et/ou à sa réduction comme champ de

réalisation des volontés des individus. Cela fait passer les hippys de l'autre côté de la raison et donc de la lutte pacifique à la lutte violente. Le dessin animé de Ralph Bakshi, adapté de la bande dessinée de R. Crumb, *Fritz The Cat,* introduit cette violence en connexion avec les Noirs, eux aussi récupérés dans cette vision post-1968, notons eux aussi enfermés dans des ghettos comme les malades dans l'œuvre précédente, comme les Indiens dans leurs réserves. Mais je vais prendre le film d'Antonioni, *Zabriskie Point,* car c'est un film à acteurs et non un dessin animé, et parce qu'il reste dans la communauté blanche, donc en continuité par rapport aux personnages des œuvres antécédentes.

Le film se centre sur deux personnages, un jeune homme fiché comme Carl Marx par la police de Los Angeles, autant dire sans nom, et une jeune fille appelée Daria. On est au temps des grandes grèves et mouvements d'étudiants contre la guerre du Vietnam et contre la société capitaliste de 1969. On pense donc avec ce campus universitaire de Los Angeles au massacre de la Kent State University à l'automne 1969 et à l'invasion du Cambodge peu de temps après (les informations radio nous parlent du Vietnam en arrière-plan). Le film commence avec une réunion entre des activistes noirs qui prêchent la révolution dans une réunion d'étudiants blancs en grève et en action. Le discours des Noirs est clairement la violence. Le discours des Blancs est beaucoup plu ambigu et surtout ceux-ci parlent du soutien de la part de la population. Une des questions est celle du blocage des universités. Puis on assiste à l'échec du mouvement, à la reprise en main par la police, à la mort d'un policier tué par une balle dont on ignore l'origine. La vision de la société est donnée du point de vue de quelqu'un qui ne quitte pas sa voiture ou si peu : donc d'immenses publicités, des routes et autoroutes. Quand on quitte la voiture on passe dans des bureaux de chefs d'entreprises et on a alors des pubs télévisées pour une nouvelle résidence appelée Sunny Dunes, vivre dans le grand luxe en plein désert à une heure d'autoroute de Los Angeles. Une autre descente de voiture amène notre héros dans un commissariat pour aider un copain arrêté. C'est là qu'il se fait arrêter à son tour et qu'on apprend le nom qu'il donne aux policiers à savoir Karl Marx, épelé pour le nom de famille et écrit Carl pour le prénom. Libéré, il fuit. D'un autre côté, la jeune fille Daria est apparue comme totalement non impliquée dans quoi que ce soit. C'est la fille d'un patron de cet immobilier dans le désert. On apprend, car son père cherche où elle est, qu'elle est partie en voiture pour une destination inconnue. Carl Marx apprend par téléphone de son colocataire qu'il est apparu à la télé et donc qu'on le recherche. Il doit disparaître. Il s'approche d'un aéroport privé, vole un avion particulier et prend la fuite par les airs.

On quitte donc le monde normal. Daria va nous faire franchir quelques étapes, entre autre le dernier village avant le désert de Death Valley, d'où elle appelle son père, ce qui nous apprend qu'elle va en un certain lieu dans le désert pour y pratiquer la méditation. Plus tard, il apparaîtra qu'elle va vers Phoenix pour rejoindre son patron. Elle poursuivra sa fuite après ce dernier village car elle y est agressée par une douzaine de très jeunes garçons qui prétendent vouloir la violer. Elle n'attend pas la démonstration.

La rencontre entre l'avion et la voiture se fait le long de la route encore plus loin. Carl Marx laisse l'avion à un vieil artisan dans le désert pour qu'il le repeigne et il part avec Daria en voiture jusqu'à Zabriskie Point, un mémorial dans le désert qui domine la Death Valley. Ils vont passer au-dela de cette limite et descendre dans la Death Valley. Au-delà de la vie dans la Death Valley. On transgresse la limite de la vie ou de la société. On pénètre avec eux dans un monde virtuel. Le monde réel peut disparaître. Ils sont tous les deux à eux seuls et à leurs fantasmes qui démultiplient ce couple en de très nombreux couples ou

groupes dans la poussière et le gypse. On transgresse une limite naturelle en même temps qu'on régresse dans les fantasmes. On quitte le monde réel et en cela on pénètre dans le monde de la folie, un ailleurs virtuel que l'on ne peut atteindre que quand on fuit le monde réel, que quand on est pourchassé par le monde réel. On a bien là passé aussi une limite culturelle et historique. Il ne s'agit plus de jouer aux hippys qui veulent réaliser dans le monde réel leurs fantasmes virtuels. Cela s'est avéré impossible. La révolution réelle n'est pas possible. Il faut fuir et faire sa révolution virtuelle au-delà de la vie réelle, et Death Valley est l'optimum de cet au-delà qui devient l'écran du cinéma intérieur des fantasmes, la suprême métaphore de la libération.

Cet épisode va marquer le retour à la réalité et le disjoncter complètement pour Carl Marx comme pour Daria d'un simple retour à la case départ. Ils remontent de la Death Valley sur la route et sont accueillis par deux toilettes métalliques rouges visuellement agressives au moment même où une voiture de police arrive avec un seul (aujourd'hui cela ne doit plus être possible, même dans le désert de Death Valley) policier à son volant. Carl Marx se planque, mais tire son révolver. Daria va faire le charme nécessaire au policier pour qu'il pense qu'elle est folle mais pas dangereuse. Il part. Puis les deux reviennent chez l'artisan peintre et remettent en couleur l'avion que Carl Marx a décidé de ramener à Los Angeles. Daria continue vers Phoenix et son rendez-vous.

Le retour de Carl Marx est dramatique. Une fois l'avion posé, arrêté, entouré de voitures de police et de policiers armés jusqu'aux dents, un policier tire deux balles dans le cockpit et tue Carl Marx sur le coup. Pas de commentaire. Daria apprend cela par la radio. Il n'a toujours pas de nom et n'est qu'un jeune homme. Elle finit son voyage vers une résidence de luxe dans le désert où l'eau est de l'or. Elle est incapable de faire face. Elle reprend la route et s'arrête à un peu moins d'un kilomètre de la résidence et projette son instinct de mort, son désir de mort sur le complexe et le fait exploser à la dynamite au moins une douzaine de fois, puis c'est le tour, au ralenti, de vêtements, d'une télévision, d'un réfrigérateur, d'une bibliothèque. Les objets détruits flottent mollement dans les airs sur une musique devenue métallique. Au milieu de tout cela passe une miche de pain WONDER à l'envers. Cette explosion n'est que le retournement des merveilles du monde occidental, la mise à l'envers qui est peut-être un endroit. Et puis elle quitte l'écran sur un coucher de soleil dans les montagnes désertiques.

Un seuil historique est passé à ce moment-là aux USA, peut-être dans le monde, après 1968. La société ne pouvant pas être changée, ni pacifiquement ni révolutionnairement par les gens, ceux qui n'acceptent pas de se plier ne peuvent que fuir dans un au-delà qui sera classé folie. Dans ce monde virtuel où ces individus se retrouvent, ils n'ont plus pour eux que deux forces qui s'affrontent. D'une part une force grégaire qui les fait rechercher le contact physique et mental avec l'autre ou d'autres, ce qui transforme la société en une juxtaposition de couples ou groupes très réduits plus ou moins enfermés dans leurs limites, sans contacts entre eux. La société de cet instinct grégaire, de cette libido désocialisée a été dissoute. Un semblant d'autres n'existe que dans les souvenirs et les fantasmes. Et il n'y a pas de vrai retour possible.

D'autre part, l'instinct de mort, Thanatos sous deux formes possibles.

D'un côté l'instinct de mort l'emporte dans la société et ce sera la mort pour ces évadés car la société ne leur pardonnera pas la fuite qu'elle considérera comme criminelle et dérangée.

De l'autre la seconde force l'emporte dans l'individu, l'instinct de mort, de destruction, virtualisé sur l'écran certes, mais qui demande peu de chose pour être réalisé en réel (Fritz the Cat posait des bombes, lui). Il ne s'agit pas de changer la société mais de la détruire. Cela, bien sûr, sera considéré comme un dérangement dangereux. Il n'y aura donc pas de retour possible non plus, bien que le film se termine sans la visualisation de ce retour ou non-retour de Daria. Y a-t-il un espoir quelconque, surtout alors que le crépuscule est en train de tomber sur un monde rougeoyant du feu d'un soleil couchant ?

Ce film culte exprime la rupture post-1968 et met alors en perspective le film précédent. Le finale était la fuite d'un Indien virtualisé dans un paysage immense où le soleil se levait. C'était un crépuscule du matin. Alors qu'ici nous avons un crépuscule du soir. Ainsi, alors que nous avons montré combien le monde de la folie dans le film précédent était devenu impitoyable, il y a une lueur, c'est le cas de le dire, d'une sortie possible, mais dans ce film-ci il n'y a plus aucun espoir sur la société qui fait la guerre a quiconque ne se coule pas dans le moule et cela se clôt sur un feu solaire qui fait suite à toute une séquence d'explosions destructrices. Dans ce film-ci il n'y a aucun espoir pour l'individu qui n'a pas de choix sinon : se couler dans le moule ou mourir. On peut alors revenir au début où un des deux Noirs déclarait que l'ennemi est invisible, et un Blanc demandait : « Etes-vous prêts à mourir ? » pour recevoir la réponse implacable et imparable : « Les Noirs sont en train de mourir ! » Le mot de la fin dans cette réunion était donné par un Blanc qui disait : « Si vous n'êtes pas venus pour vous joindre à nous, vous auriez mieux fait de ne pas venir du tout ! » On voit ce que cela signifie pour les Blancs : ils sont enfermés dans leur univers et les autres, leurs antithèses, les Noirs, ne les rejoignent pas mais viennent leur prêcher l'inverse : rejoignez-nous dans la révolution violente, ce qui correspond quelque part à une castration culturelle, politique et sociale pour ces Blancs. Alors le mot de la fin sur fond de répression policière au début du film, qui nous laisse d'ailleurs sur notre faim, car il n'exprime rien en définitive sinon une immense fatalité, est : « We have seven centimillionnaires in California ! » Et c'est bien là la fatalité qu'exprime le film : le progrès ne peut se mesurer qu'au nombre de riches. La dernière séquence est-elle une mise en image du crépuscule des dieux ? Des dieux de l'argent et de la bourse bien sûr. La profonde fatalité qui traverse ce film fait plutôt penser que c'est l'aube des dieux. Des dieux de l'argent et de la bourse bien sûr, car c'est le crépuscule de tous les Hannibal ou Jésus Christ du monde.

Que reste-t-il alors ?

Sur le flanc droit de l'avion, Carl Marx qui est gaucher a peint une mandorle horizontale [verticale elle contient en général un Christ en gloire et les quatre évangélistes] dans laquelle il n'a pas mis un Christ mais trois mots de gauche à droite : HE – SHE – IT. HE c'est lui et il est mort. SHE c'est elle et elle vient de détruire le monde dans son esprit et a donc sombré dans la folie psychotique. Qui est IT ? Ce qui reste ou ce qui permettra de régénérer tout ce grabuge en fin de course ? Pas de réponse. Et c'est justement là que la folie rôde et menace. Se perdre dans le IT neutre, castré, châtré, taillé, mis en coupe, coulé dans un moule, asexué, sans personnalité, réduit à n'être qu'un truc sans âme [Stephen King en a fait le titre d'un roman plus tard, tellement ce neutre peut être parlant.], neutralisé en un mot, bien que l'anglais ait le bon terme 'neutered' qui s'applique aux animaux qui ont été désexualisés par castration pour les mâles et ablation sexuelle pour les femelles. Après l'échec de la révolution de 1968, il ne reste au monde que la chute éternelle car

atemporelle dans un monde éternel car exclusivement objectuel, matériel, sans âme, sans esprit, à jamais emporté dans sa propre logique illogique, la logique de la pierre.

Pensons alors à la Nurse Ratched du film qui s'arroge le droit de faire se suicider celui qui échappe à sa tentative de « châtrage » universel, de lobotomisation de la libido humaine. Et si cela était vrai ? Nous n'aurions même plus le refuge de la folie pour voir venir et attendre.

Ce qui n'était qu'un potentiel virtuel avec Michelangelo Antonioni et une menace dont on devait s'enfuir avec Milos Forman, devient une réalité, une mission que nous devons accomplir avec Richard Bachman et *Roadwork*.

L'argument est simple. Un conseil municipal décide de construire un contournement autoroutier à la ville. Ce contournement autoroutier détruit une zone industrielle et plusieurs quartiers résidentiels. Peu importe car ce projet permet de récupérer des fonds fédéraux. Un résident dans cette zone, directeur d'une entreprise dans cette zone, Barton Georges Dawes, 1241 Crestallen Street West, va suivre la procédure de façon mortifère et suicidaire. Il ne fera pas le transfert de l'entreprise ainsi condamnée à mourir. Il ne fera pas le transfert de sa résidence, se condamnant ainsi à disparaître. Mais surtout il va planifier plusieurs missions de dynamitage et destruction du chantier, machines et ouvrages d'art. Soir après soir, il déjouera les pièges et la surveillance et fera sauter une proportion importante du chantier et du matériel. Il a perdu la tête, bien sûr. Il est donc fou.

> « 'You are not yourself.' [...] 'You're disturbed, Bart.' [...] « You're disturbed.' 'You're damn right I am. What are you ?' » (p. 526)[37]

Il s'agit d'un cas typique de dédoublement de la personnalité, de schizophrénie [son double mental s'appelle Fred], apparemment causée, ou révélée par la mort de son fils. Beaucoup plus clairement, la mort de son fils lui a révélé que la société n'était qu'un poids énorme qui l'écrasait. Le contournement autoroutier ne sera pour lui qu'une occasion de réaliser les deux dimensions de son instinct de mort : d'abord détruire le maximum de choses dans cette société, son entreprise, sa résidence, la vie de son épouse, bien sûr le chantier, mais en même temps de reporter sur lui-même cet instinct de mort et donc de se détruire en même temps. Il résume ainsi cette dernière phase de sa vie pour son épouse Mary :

> « 'Mary, I can't help what I did. Please believe that.' But it could have been a lie. Nonetheless he plunged on : 'If it had something to do with Charley [Mary a ainsi résumé la situation : 'I gave you a dead baby and then a baby with a built-in self-destruct ? Do you think I murdered your son ?'], it did. I've done some things I don't understand. I ... I cashed in my life insurance policy in October. That was the first thing, the first *real* thing, but things had been happening in my mind long

[37] Stephen King, *Roadwork*, 19B1, in *The Bachman Books (Four early novels by Stephen King)*, New American Library, New York, 1986. « 'Tu n'es plus toi-même.' [...] 'Tu es perturbé, Bart.' [...] 'Tu es perturbé.' 'Tu as diablement raison, je le suis. Mais qu'en est-il de toi ?' »

> before that. But it was easier to do things than to talk about them. Can you understand that ? Can you try ?' » (p. 535)[38]

Ici Stephen King donne un exemple de folie en liberté dans la société. On est entré dans l'ère qui va progressivement libérer les fous, mais sous la responsabilité du malade ou de ses proches de s'imposer ou lui imposer un carcan médicamenteux. N'oublions pas que Prozac est en vente libre sur l'Internet et dans le monde entier. On peut même poser la question de la proportion de gens perturbés dans la société. On ne les reconnaît pas. On ne les voit pas, jusqu'au jour où ils craquent et qu'ils sortent du moule.

A la fin, dans sa maison assiégée par les forces de police, après avoir obtenu et donné, sous la menace d'une maison bourrée d'explosifs et d'armes d'assaut particulièrement puissantes, une ultime interview à la télévision locale, il se fera sauter avec sa maison. Il se donne en spectacle au monde entier grâce à la télévision. La vie est devenue une vaste scène de théâtre avec la télévision, et bientôt les téléphones portables caméras vidéo. Sa maison est sa scène et le monde ses coulisses. Quoi de plus valorisant que de se donner ainsi en spectacle pour une ultime et unique représentation ! Heureusement nous sommes dans l'âge du reproductible et cela restera à jamais dans les archives.

> « There was no good place to make your stand in the world. [...] He closed his eyes and his last thought was that the world was not exploding around him but inside him, and while the explosion was cataclysmic, it was not larger than, say, a good-sized walnut. Then white. » (p. 706)[39]

On a dans ces dernières phrases l'expression de l'étape à laquelle l'évolution précédente mène. Si on nie l'individualité du sujet, ses droits à être ce qu'il a envie d'être, sa liberté fondamentale, et qu'on le force à se couler dans un moule préfabriqué par la société, il en sortira avec un vide intérieur complet qu'il remplira avec des morceaux de monde extérieur. La phase actuelle de développement de la société après 1968 est ainsi révélée comme étant la suppression du monde intérieur banni au profit d'un monde faussement intérieur artificiellement reconstruit à partir du monde extérieur lui-même. L'homme n'est plus alors qu'une coquille de noix vide remplie d'une matière artificielle venue de l'extérieur. On pense au film *Terminal* où un responsable de sécurité sur l'aéroport John Fitzgerald Kennedy saisit des noix parfaites qui se révèlent être pleine

---

[38] « 'Marie, je ne peux rien changer à ce que j'ai fait. S'il te plaît, crois-moi.' Mais il se pourrait que cela soit un mensonge. De toute façon il continua : 'Si cela avait quelque chose à voir avec Charley [... 'Je t'ai donné un bebé mort et puis un bébé avec un système d'auto-destruction intégré. Crois-tu que j'ai assassiné ton fils ?'], ainsi soit-il. J'ai fait des choses que je ne comprends pas. J'ai ... j'ai liquidé mon assurance-vie en octobre. Ce fut la première chose, la première chose *réelle*, mais des choses se produisaient dans mon esprit depuis bien avant cela. Mais il était plus facile de faire des choses que d'en parler. Peux-tu comprendre cela ? Peux-tu essayer de comprendre ?' »

[39] « 'Il n'y avait aucun bon endroit au monde où installer son dernier carré de résistance.' [...] 'Il ferma les yeux et sa dernière pensée fut que le monde n'explosait pas autour de lui mais en lui, et tandis que l'explosion était un cataclysme, elle n'était en fait pas plus grosse, disons, qu'une noix de bonne taille. Puis le blanc complet.' »

d'héroïne. Il suffit d'en craquer une. Il suffit qu'une de ces noix socialement normalisées craque pour que l'on voie la supercherie. La folie c'est quand la matière intérieure refuse d'être liquidée ou quand un phénomène d'intolérance entre la coquille et la matière artificielle venue de l'extérieur apparaît. La réaction de l'individu est alors de détruire cette matière intruse et donc le monde d'où elle vient. Stephen King exprime cela parfaitement par une longue phase de destruction du monde de plus en plus rapprochée du héros pour finir avec sa résidence, lui à l'intérieur, mais dans sa schizophrénie il renverse le rapport et le monde tout entier est contenu en lui et sa mort est donc la fin du monde.

Conclusion

Il suffit de rapporter cette dernière phrase à la première partie de ce travail pour voir l'immense déplacement. Par sa mort le représentant de commerce permettait, dans sa tête, au monde et en particulier à ses fils et sa femme de lui survivre. Il avait probablement tort. Mais cela n'a pas d'importance quand on parle de folie. La folie n'a aucune raison, aucune logique qu'aucune raison ne saurait expliquer. La folie est un dérèglement de la raison de l'homme et est donc par définition illogique. Ce n'est pas une anti-logique. C'est simplement l'illogisme transformé en règle de fonctionnement, c'est du moins ce que cela nous semble être. Dawes a l'impression de détruire le monde entier qu'il croit contenir en se détruisant. La folie était individuelle, sans attache sociale réellement posée chez Arthur Miller. Elle est un dérèglement social imposé à et importé dans l'individu dont le destin est identifié au monde chez Stephen King.

On est passé par des étapes intermédiaires comme celle de Ken Kesey où la folie est un dérèglement de l'individu sous pression sociale et avec une lutte pour les droits des individus, y compris aliénés. On avait franchi alors une étape de l'individu enfermé en lui-même à l'individu demandant son droit à l'existence publique et reconnue. Dale Wasserman supprime cette dimension de conquête nécessaire des droits de l'individu pour en revenir cette fois à une charge sociale absolue : la société est tout et il n'y a pas d'échappatoire. On est dans une dictature sociale. Cela ne peut s'expliquer que par l'échec de la révolution de 1968.

Au même moment Michelangelo Antonioni montrait comment la violence sociale provoquait un tel sentiment de frustration et de castration que la seule sortie, tant pour la société qui se sent menacée, que pour l'individu qui se vit menacé, c'est la violence qui détruit l'autre, l'individu menaçant sans sommations, ou la société de consommation aliénée et donc aliénante sans sommation non plus. C'est là que Milos Forman pousse un iota plus loin en montrant quelque part que la société donne alors le droit à des gens, dont l'instinct de mort est criminel, d'exécuter leurs basses œuvres et de liquider ceux qu'ils jugent inaptes à vivre en société, même internés, avec une touche d'espoir dans la fuite de l'Indien au petit matin. Billy Bibbitt est abattu par une balle psychiatrique d'origine inconnue. En quelque sorte une balle sciemment perdue.

Mais Stephen King revient à la charge et supprime tout espoir car quand l'individu a perdu sa personnalité sous pression sociale, que sa personnalité a été remplacée par une matière préfabriquée et prédigérée d'origine sociale, le monde extérieur a été intériorisé et le sentiment de frustration produira un désir de mort du monde et donc de soi, comme si mourir pouvait détruire le monde.

J'ai l'impression que cette conclusion posée à partir d'une œuvre publiée en 1981, il y a vingt-cinq ans, méritait diablement le voyage.

Jacques COULARDEAU
Université Paris Dauphine
Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

LES VOIX DU SILENCE DANS *LE MUR* DE ITZIAR PASCUAL

Dans une autre vie, un autre temps, un autre monde... Les Parques fileront différemment nos vies. Allons, il y a beaucoup de toile à défaire.[1]

Le théâtre est une maison de fous où se racontent toutes sortes d'histoires de fous. Folie douce, folie furieuse, divagation, extravagance, aveuglement, violence...

Dans une période où, depuis quelque vingt ans, l'écriture des femmes s'impose sur les planches des théâtres hispaniques, quelle perception de la folie transparaît dans leurs œuvres ? Quelles en sont les représentations ? Existe-t-il une vision féminine de la folie ? Quels en sont les contours ? Prisonnières d'une culture entièrement tournée vers la représentation masculine de la société, de la folie et du théâtre, les écrivaines contemporaines peuvent-elles s'affranchir des modèles et construire un discours « authentique » ou sont-elles condamnées à la vaine déconstruction des archétypes ? Le spectacle théâtral est-il, pour elles, libération ponctuelle, sous forme d'émotion, d'une représentation refoulée dans l'inconscient féminin, ou bien participe-t-il, au-delà de la catharsis dramatique, à un réel affranchissement social des femmes ? En d'autres termes, les dramaturges actuelles ont-elles un réel pouvoir de transgression du canon hérité — voire héréditaire — ou leur acte d'écriture n'est-il qu'un leurre ?

Pour approcher ces questions, nous avons choisi de parler d'une œuvre récente de la dramaturge espagnole Itziar Pascual : *Le Mur*[2]. Sur l'affiche de sa représentation, *Le Mur*, est défini comme un « Documentaire poétique sur la violence de genre ». Cette caractérisation générique – choix du metteur en scène Roberto Cerdá – impose d'emblée le propos sociologique et idéologique de l'œuvre[3]. Dans le cadre du colloque international

---

[1] Itziar Pascual, *Las voces de Penélope / Les voix de Penélope*, trad. de Agnès Surbezy, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004. (*Nouvelles scènes hispaniques*), p. 85.

[2] L'oeuvre a obtenu le IV[e] prix d'écriture théâtrale du Festival Madrid Sud 2004, au cours duquel elle fut représentée, dans une mise en scène de Roberto Cerdá. Elle a d'abord été publiée dans la revue Primer Acto, n° 306, 2004, pp. 29-51, puis en édition bilingue, parallèlement à *Père Lachaise* : *Pared / Le Mur*, trad. de Emmanuelle Garnier, *Père Lachaise / Père Lachaise*, trad. de Agnès Surbezy, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006. (*Nouvelles scènes hispaniques*)

[3] Toutefois, le titre même, par le fort écho qu'il forme avec le recueil de nouvelles de Jean-Paul Sartre (*Le mur*), nous invite à une autre lecture, plus philosophique, et à explorer les racines existentialistes de l'écriture de l'auteure : un travail que nous réservons pour une autre occasion. *Le Mur* (Paris, Gallimard, 1939) est composé de cinq nouvelles qui présentent cinq types de marginaux : un condamné à mort (*Le mur*), un fou (*La chambre*), un détraqué sexuel (*Erostrate*), un impuissant (*Intimité*) et un homosexuel (*L'enfance d'un chef*). Dans tout le recueil, l'atmosphère asphyxiante du

organisé par l'équipe de recherche LLA-Espan@31, les 6 et 7 avril 2006[4] à l'Université de Toulouse 2, portant sur le thème « Transgressions et folies dans la dramaturgie hispanique féminine contemporaine », nous nous sommes intéressée à montrer[5] dans quelle mesure le mur central de la pièce est une métaphore de l'enfermement et de la folie, et comment il matérialise l'impossible transgression qui permettrait de déchirer la camisole de force du silence et de la douleur que revêtent tant de femmes aujourd'hui encore.

Comme l'ont montré les chercheuses ayant commenté cette pièce[6], *Le Mur* est un texte dans lequel, face à la violence de genre, s'opposent frontalement la nécessité d'exprimer une colère et le silence complice auquel condamne la société toute entière. Cette opposition forme en soi le matériau dramatique de l'œuvre.

Deux axes guideront ce travail : le rôle politique que joue le théâtre au niveau de la condition de la femme espagnole du début du XXI[e] siècle et la (tragique ?) condition de la parole dans un monde libre qui ne parvient pas à se transcender[7]. La vision de l'auteure elle-même nous guidera également, puisque nous avons voulu partager, elle et moi, dans l'espace de ce travail, une réflexion sur ces thèmes. Deux écritures se croisent, donc, dans les pages qui suivent : la mienne, alignée sur la marge de gauche, qui propose un premier commentaire, et celle de Itziar Pascual, alignée sur le marge de droite et en italiques, qui réagit lorsqu'elle le souhaite.

---

huis clos fonctionne comme une prison de laquelle nul ne peut échapper. Dans la perspective existentialiste, l'être humain se situe dans le cercle fermé de l'existence, comme « emmuré ».

[4] Une première rencontre, autour des notions de temps et d'espace dans les dramaturgies féminines de la seconde moitié du XX[e] siècle, s'est tenue en juin 2004 à Madrid, dans le contexte du XIV[e] Séminaire international du « Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías ». Le deuxième colloque, qui a réuni une quinzaine de chercheur-e-s et cinq dramaturges contemporaines, s'est tenu à Toulouse en avril 2006, dans le cadre des Septièmes Rencontres de Théâtre Hispanique. Il s'est donné pour objet d'explorer les rapports qu'entretiennent la folie et la transgression dans l'écriture dramatique hispanique. Une troisième manifestation doit avoir lieu en septembre 2007 à Giessen afin d'étudier la relation que tissent les dramaturgies féminines entre passé et présent ; il s'intéressera particulièrement aux drames historiques et mythologiques écrits par des femmes.

[5] Cet article est une reprise, en français, de l'échange ayant eu lieu lors du colloque, entre la dramaturge Itziar Pascual et moi-même. Il sera publié également, en espagnol, dans les actes du colloque : Emmanuelle Garnier (ed.), *Transgression et folie dans la dramaturgie féminine hispanique contemporaine*, Actes du colloque de Toulouse 7-8 avril 2006, Carnières-Morarweiz, Editions Lansman, à paraître.

[6] Emmanuelle Garnier, "*Pared* : la escritura medianera", *Primer Acto*, n° 306, Madrid, 2005, pp. 21-27; Agnès Surbezy, « Du mur des Fédérés au mur du silence: écrire contre l'oubli, contre la violence » in *Pared / Le mur*, (trad. de Emmanuelle Garnier) *Père Lachaise / Père Lachaise* (trad. de Agnès Surbezy), ed. bilingue, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006 (*Nouvelles scènes hispaniques*), pp. 9-31.

[7] Dans la perspective sartrienne, le monde est le miroir de la liberté de chacun, dans lequel se reflète notre capacité – ou incapacité – à dépasser la situation présente, à projeter une évolution. L'immobilisme des situations respectives des deux femmes de *Le mur* de Itziar Pascual souligne la cruauté de la fameuse formule du philosophe « nous sommes condamnés à être libres ».

1. Le silence de l'aliénation

Dans *Le Mur*, depuis le titre, qui comporte l'idée d'une séparation en deux zones, jusqu'à la construction même du drame, basée sur une alternance de la parole des deux protagonistes, la dramaturge construit un espace saturé de symétries. Et ces symétries créent les conditions d'un double enfermement – spatial et communicationnel – générateur d'aliénation, cette altération du psychisme allant de pair avec une difficile insertion sociale.

De fait, les deux personnages (Marie du Bon Secours, l'épouse et la mère maltraitée, et Femme, la voisine lucide et émancipée) se trouvent dans une situation de grand isolement, de solitude. Leurs discours respectifs trahissent une violence que génère clairement leur incapacité à extérioriser une révolte intérieure. Leurs mots sont des cris silencieux, qui transforment le texte dramatique en un support graphique (lecture) ou sonore (représentation) de l'expression du mutisme. Enfermées dans l'univers de leur pensée, incapables de briser le mur de l'aliénation – due à la peur, à la honte, au mensonge, à l'amour propre, à la lâcheté… –, les deux personnages se résignent à prendre sur eux, à endurer et à penser « à une vie davantage peuplée d'abandons que de reproches » (p. 55).

Cette phrase de Femme est précédée d'une autre phrase de Valie Export (p. 55), qui met en évidence la résistance sociale que les femmes opposent au fait d'abandonner leurs époux ou leurs compagnons. Cette résistance est très importante, parce qu'elle a des conséquences. Nous savons aujourd'hui que les femmes qui sont mortes sous les coups de leurs compagnons avaient déposé des plaintes, avaient commencé à faire des démarches pour une séparation ou pour un divorce. Elles avaient entamé un processus de départ. Et c'est bien ce qui était insupportable pour les hommes violents. J'ajouterais, personnellement, un autre verbe à la liste que tu proposes : le verbe résister. Le personnage de Femme le prononce à plusieurs reprises. « Parfois, je me demande comment elle fait pour supporter ça. Où elle trouve la force » (p. 47). Il est important de souligner que Marie du Bon Secours est une femme mûre, qui a en réalité trois journées de travail, dont une seulement est socialement reconnue et rémunérée. Pendant toute la pièce, elle agit. Elle ne cesse de travailler en tant que maîtresse de maison, mais nous savons aussi qu'elle travaille dans un grand magasin et qu'elle garde aussi son petit-fils. Et tout le travail de la maison lui incombe, sans aucun partage. Comment parvenir à résister autant et à tout ceci ? Marie du Bon Secours possède une force incroyable. Une force de résistance, pas une force de changement. Pourquoi ? Pour moi, c'est une des grandes questions. Et les réponses qu'elle appelle ne concernent pas seulement la vie privée et intime. Si nous ne faisons pas une lecture sociale et politique du problème de la violence faite aux femmes, si nous ne reconnaissons pas là une carence du système démocratique, nous faisons des femmes maltraitées des femmes inaptes, des femmes qui n'ont pas été capables de résoudre leurs problèmes personnels. C'est là ce que Soledad

Murillo appelle les « femmes problèmes » face aux « femmes citoyennes ».

L'aliénation de Marie du Bon Secours est un esclavage dû à des facteurs extérieurs (condition sociale de la femme, culture machiste...) qui la mène à une spoliation d'elle-même, de ses facultés, de sa liberté. Une telle situation implique une impossibilité à se projeter. Dans ses longues tirades en solitaire, le personnage ne parvient pas à imaginer un avenir. Sa révolte se nourrit de l'observation du présent et du passé, mais ne débouche nullement sur la vision d'un avenir distinct. L'omniprésence du passé et l'analyse des différentes étapes de sa vie contribuent à renforcer l'idée d'un blocage, d'un impossible mouvement vers l'avant. Et la lucidité du personnage – témoin de sa propre soumission et de son incapacité à y échapper – ajoute à la situation sociale tragique une dimension psychologique douloureuse.

L'impossible projection, fruit d'un manque de confiance en soi, naît d'un profond sentiment de honte et de culpabilité, très enraciné dans le substrat social et culturel des femmes. La responsabilité morale de l'honneur de la famille, qui incombe aux femmes, déjà si centrale dans les drames d'honneur du Siècle d'Or espagnol, continue d'exister dans la société contemporaine portée à la scène dans l'oeuvre de Itziar Pascual. Le texte dramatique des femmes est saturé de silences, dans lesquels transparaît la conscience diffuse et persistante d'avoir commis une faute, un sentiment de déshonneur, d'infériorité, inhérent à l'intuition de sa propre lâcheté.

Lorsqu'elle sort dans la rue pour avoir un moment de tranquillité, Marie du Bon Secours rencontre des clochards, avec lesquels elle ne parvient, ni ne désire, établir un quelconque contact. L'absence de contact la conduit à une surinterprétation de leur regard : « Ils plantent leur regard dans le mien, je me sens sale » (p. 55). Marie du Bon Secours a tellement peu d'estime pour elle-même qu'elle ne peut que renforcer son propre emprisonnement dans une image dévalorisante.

Parmi les éléments qui favorisent l'aliénation se trouve également – et peut-être surtout – la peur. Générée par un conditionnement dont les femmes ne parviennent pas à se libérer, cette peur est paralysante, comme le souligne Femme :

> La peur. Savoir qu'il faut que ce soit elle qui porte plainte, il n'y a qu'elle qui puisse le faire.
> La peur. Savoir que c'est lui demander l'impossible, elle est prisonnière de sa peur, seule (p. 59).

La longue litanie des anaphores, où se répète le syntagme « La peur », construit une colonne graphique qui opère comme un mur contre lequel vient cogner Femme, impuissante à sortir de son immobilisme. Plus loin dans la pièce, Femme confirme son incapacité à agir : « J'aimerais bien sonner chez eux et lui dire deux mots » (p. 71). Cette peur paralysante ressemble beaucoup à la peur dont Marie du Bon Secours est « prisonnière ».

Malgré tout, cette catalepsie généralisée semble générer une double dynamique de la parole. Au niveau du texte dramatique, bien sûr, puisque celui-ci porte la parole de ces deux femmes (nous reviendrons plus loin sur cette notion d'« écriture du silence »), mais aussi à l'intérieur de la fiction, puisque l'impossibilité d'assumer socialement la peur – et le silence

qu'elle génère – conduit Marie du Bon Secours au mensonge ; un mensonge saturé de cynisme puisque la femme maltraitée n'a d'autre choix pour se protéger que d'adopter le point de vue machiste.

Lorsque Femme, qui sait qu'il s'agit de sa voisine, demande à celle-ci si elle a entendu crier une femme la nuit antérieure, Marie du Bon Secours répond comme s'il s'agissait d'une autre femme : « Elle devait être complètement bourrée, t'en fais pas, et dis-toi bien que si elle reste, c'est qu'elle aime ça » (p. 57)[8].

Ce passage a été pour moi un thème de travail et de réflexion intéressant du point de vue de la mise en scène du texte. Il était important de lancer l'hypothèse de l'existence de violences de genre dans un autre appartement, à un autre étage. De montrer quelle pouvait être l'opinion de Marie du Bon Secours sur cette question. Et il était important pour moi de développer l'hypothèse que Marie ait un point de vue très simple sur ce problème. Jusqu'à lui faire rejoindre le machisme. « Si elle reste, c'est qu'elle aime ça » est une phrase on ne peut plus simpliste. Ce point de vue m'intéressait parce qu'il fait écho à tout un pan de la société espagnole.

Comme tout aliéné, le personnage de Marie du Bon Secours se transforme, pour paraphraser Milan Kundera dans *L'immortalité*, en un « allié de ses propres fossoyeurs », qui travaille contre ses propres intérêts (et contre ceux de l'humanité toute entière). La double agression dont elle est victime – violence morale et physique de la part de sa famille et violence contre elle-même afin de protéger socialement son mari et son fils –, Marie du Bon Secours ne peut l'assumer socialement, de là son silence complice. De là également un certain orgueil ou amour propre qui se manifeste dans la relation qu'elle entretient avec sa propre image. Lorsque, à la fin de la pièce, elle se trouve face à Femme, une didascalie indique : « Elle arrange ses cheveux, comme Sofia Loren dans *Une journée particulière* » (p. 79) : un geste chargé d'ironie, dont la futilité contraste avec la gravité de la situation et qui oblige à un questionnement sur la frontière entre la féminité et le sexisme.

Le choix de la comparaison avec Sofia Loren dans Une journée particulière, *de Ettore Scola, n'est pas un hasard. Il s'agit d'un film qui révèle tout le substrat idéologique du sexisme. Derrière la misogynie et l'homophobie, se cachent les totalitarismes. La rencontre entre la maîtresse de maison et l'homosexuel, incarnés respectivement dans le film par Sofia Loren et Marcello Mastroianni, est révélatrice de tout cet arrière-plan idéologique et symbolique de l'Italie mussolinienne.*

J'aime ce geste – se recoiffer – qui relie les deux personnages. Je pense que Marie du Bon Secours a quelque chose de ces

[8] À un autre moment de la pièce, lorsqu'elle se parle à elle-même, se confirme – au travers d'un dicton populaire – l'idée, bien ancrée dans son esprit, que la liberté ne peut être que masculine : « Si tu avais eu des couilles, tu aurais fait ta valise et tu serais partie » (p. 45).

personnages du cinéma italien qu'ont interprétés des actrices comme Anna Magnani ou Sofia Loren.

La frustration d'action et de parole emprisonne les femmes dans la geôle de leur aliénation, où elles reproduisent des gestes appris dans d'autres lieux, dans des films, dans des modèles sociaux. Incapables de transgresser, de transcender le carcan duquel elles sont prisonnières, les femmes se contentent d'une imitation, d'une illusion de liberté. Et cette double frustration (parole et action) fait de l'œuvre une métaphore de l'immense naufrage de l'identité féminine.

Chez les personnages masculins de la pièce, le geste violent dirigé vers les autres vient souvent se substituer à la parole frustrée, en une sorte d'échappatoire brutale, furieuse. Le fils de Marie du Bon Secours ne peut jamais terminer ses phrases, comme le fait remarquer sa mère lorsqu'elle imite son fils :

> Putain, mais tu dis de ces trucs, je, Putain, mais tu dis de ces trucs, je
> Putain, mais tu dis de ces trucs, je. Mon fils se répète toujours.
> Il se répète et ne termine jamais ses phrases, et il est tout le temps en train de crier (p. 61).

Incapable d'avoir recours au langage verbal pour communiquer, le fils s'exprime au moyen de codes violents :

> Il rentre toujours en nage, la rage au ventre, et roule des yeux qui en disent long.
> Des yeux qui disent qu'il vaut mieux ne pas poser de questions, que si on pose des questions, ce sera pire (p. 63).

Le personnage du fils de Marie du Bon Secours est très important pour moi. Parce qu'il montre une sorte de maltraitance assez peu connue jusqu'à ce jour – celle qu'imposent les fils à leur mère –, très alarmante et en progression, si l'on en croit les chiffres en Espagne. Son fils ne termine jamais ses phrases, dit Marie du Bon Secours. Je pense que lorsqu'on pratique la violence, les mots perdent de leur valeur. Ce garçon ne peut avoir de discours propre parce que son agressivité, vis-à-vis de sa famille et de lui-même, a tué les mots.

Concernant le personnage de Femme, j'aime rappeler une citation de Samuel Beckett. « J'écris avec toute mon ignorance et toute mon impuissance ». Il était important pour moi de montrer comment elle se frotte à la difficulté, à l'incapacité, comment elle doit lutter pour affronter la question. Il était important pour moi de ne pas donner à Femme une supériorité morale qui lui aurait fait affronter la question avec facilité, sans difficulté aucune. D'un point de vue théâtral, cela aurait été tout à fait rhétorique et sans intérêt. Et si la société espagnole maniait sans problème la question de la

maltraitance, ce ne serait plus une pierre d'achoppement pour la démocratie.

2. Échec de la parole ?

La modalité esthétique proposée par la dramaturge est l'absence d'interaction entre les deux protagonistes. *Le Mur* est une œuvre toute en parallèles : deux espaces symétriques, chacun d'eux de part et d'autre du mur ; deux femmes, séparées par ce mur, qui ne parviennent pas à établir un dialogue. Toute la dynamique dramatique consiste, pour elles, à trouver la manière de rompre le mur du silence. La construction dramatique s'organise de manière binaire : les deux personnages parlent de façon alternée, équilibrée quant à la quantité et au rythme. La pièce entière est une alternance de deux monologues. Cette symétrie, nous l'avons dit, crée les conditions d'un double enfermement. Un enfermement dans le silence et la folie.

Cet environnement symétrique est incontestable. Tout comme le fait que toute la pièce dégage une atmosphère oppressante de chaleur. Mais... Je ne suis pas sûre de partager ta conclusion. Dans tout monologue (et c'est là ce qui le distingue du soliloque), il existe un allocutaire, qui dispose d'une plage verbale réduite, soit qu'il ne veuille pas, soit qu'il ne puisse pas répondre. J'aimerais rappeler que Marie du Bon Secours, qui pratique parfois également le soliloque, possède des allocutaires concrets. Chacun des personnages quitte son espace à un moment donné de la pièce, et Femme l'abandonne définitivement, ce qui est annoncé dès le début de la pièce. Si elle ne pouvait pas sortir, si les personnages de Le mur *devaient faire face à l'impossibilité totale de sortir, leur situation serait désespérée. Nous serions dans une sorte de huis clos. Et moi je crois qu'il y a des solutions.*

Toutefois, si les deux femmes ne parviennent pas à échapper à leur aliénation tout au long de la pièce, chacune d'elles porte une parole dramatique dans laquelle sont dénoncées, parfois de façon véhémente, la violence subie et la douleur de ne pouvoir parvenir à franchir le mur du silence. On peut même parler d'une nécessité irrépressible de s'exprimer ; de là la logorrhée argumentative de ces deux voisines. Beaucoup de choses sont ainsi exprimées par le biais d'un énoncé direct quant au récepteur, mais indirect par rapport à l'interlocutrice potentielle.

Le schéma indirect de la communication forme souvent un triangle. Concrètement, tout au long de la pièce, les personnages ont recours à différentes médiations : celles de la Vierge, du mari, du mur mitoyen... L'échange entre Marie du Bon Secours et sa mère morte, par exemple, est un dialogue indirect, qui peut se voir comme une manière de régler ses comptes avec son passé, c'est-à-dire une façon d'éviter la dénonciation directe de la réalité présente et de fuir l'action :

> Pourquoi est-ce que tu dois travailler plus qu'eux ?
> Tu n'as pas ton travail, toi aussi ? Quand est-ce que tu te reposes ?
> Quand leur as-tu fait savoir la valeur de tes efforts ?
> Pourquoi est-ce que c'est toi la bonne poire, alors que tu étais si intelligente ?
> Mère, c'est vous qui me demandez ça ? C'est vous qui me dites ça ?
> Quand avez-vous montré l'exemple ?
> Est-ce que Père a jamais nettoyé quelque chose à la maison ?
> Vos garçons ont-ils jamais fait des tâches ménagères ? (*Silence*)
> (...)
> C'était une autre époque, ma fille. Ton père...
> Mère, arrêtez vos conneries. Je crois que j'ai ma dose. (...)
> Quand vous étiez vivante, vous m'avez toujours inculqué le contraire.
> Enseigner sans montrer l'exemple, c'était bon pour les bavards de la radio.
> C'est pour ça que je veux te mettre en garde, pour ça que je viens te voir (p. 73).

La rébellion de Marie du Bon Secours reste masquée à la fois par le statut du dialogue (irréel à l'intérieur de la réalité fictionnelle) et par la résistance qu'oppose la fille face à l'ambassade de sa mère : la tentative de médiation de la mère reste vaine et Marie ne rompt pas le mur du silence contre lequel elle se cogne dans la vie...

De la même manière, l'échange virtuel de Femme avec le mari de sa voisine, auquel elle s'adresse afin de lui confier une parole adressée à son épouse[9], fonctionne comme un dialogue indirect, qui détourne Femme de son désir de parler directement à son interlocutrice. L'utilisation du conditionnel souligne, précisément, l'impossibilité de parler directement et de dénoncer :

> J'aimerais bien sonner chez eux et lui dire deux mots. (...)
> Je lui dirais. Bonjour. Votre femme est là ? Dites-lui...
> Dites-lui que je veux lui parler, aujourd'hui même.
> Dites-lui qu'elle n'est pas obligée de se taire et de subir. (...)
> Dites-lui que vous allez finir par tous vous détruire.
> Que vous ne pouvez plus continuer à vivre tous les trois ensemble.
> Dites-lui que des nuits comme l'autre nuit, c'est terminé (pp. 71 ; 73).

[9] La formule adressée au mari (« Dites-lui que ») se répète quatorze fois avant que Femme ne renonce à cette médiation et décide d'avoir un contact direct avec sa voisine : « Il vaut mieux que vous lui disiez juste que je veux lui parler, c'est tout » (p. 75).

C'est vrai, cette structure triangulaire est omniprésente, cette médiation permanente – de fait, dans de nombreuses sociétés, la médiation a souvent été un domaine réservé aux femmes. Cependant... la transgression est-elle impossible là où s'exerce la médiation ? Pourrais-tu développer ce point davantage? Cela m'intéresse beaucoup...

En tant que voix et voie traditionnelle des femmes, la médiation implique que les femmes se situent à l'extérieur des débats (qui prennent alors une coloration masculine), ce qui peut sans doute expliquer la difficulté qu'elles rencontrent à s'autoriser à décider, à agir et à transgresser. La médiation implique une vision théorisée, spéculative presque. Et il semble que si Femme renonce à parler à son voisin, c'est précisément parce qu'elle se rend compte que lui-même ne peut pas être médiateur, puisqu'il ne se situe pas en dehors du débat. Par ailleurs, le rôle de médiatrice que Femme souhaiterait jouer auprès de Marie du Bon Secours est impossible : Femme est consciente « qu'il faut que ce soit elle qui porte plainte, il n'y a qu'elle qui puisse le faire » (p. 59) et que la transgression de Marie du Bon Secours, comme celle de toutes les femmes humiliées, ne peut être qu'un acte volontaire et direct. Du reste, Marie du Bon Secours semble parfaitement connaître la liste des médiateurs que Femme énonce par la suite :

> Dites-lui que ça peut s'arranger, qu'il y a des solutions.
> Qu'il y a des spécialistes dont c'est le travail.
> Oui, des psychologues, des médiateurs sociaux, des assistantes.
> Il y a des numéros d'urgence disponibles 24h sur
> 24 (p. 73).

La culpabilité et le malaise des deux femmes proviennent sans doute en partie de ce constat d'impuissance des médiations.

Le flux locutoire, qui procède par fortes vagues régulières dans *Le Mur*, mêle sans distinction le discours énoncé et le discours pensé, le style direct et le style indirect. Il revient donc au lecteur de définir, à chaque instant, la nature de l'énonciation. Lorsque Marie du Bon Secours dit : « morte la bête, mort le venin. Moi, j'en ai à revendre, du venin... » (p. 43), à qui le dit-elle ? Quel est le statut de cette phrase ? Une telle confusion reflète, précisément, la difficulté que rencontrent les personnages à résorber le désordre de leur esprit. Marie du Bon Secours constate, en effet : « Je confonds ce que je pense et ce que je dis » (p. 75). De la même manière, la prière que l'épouse adresse à la Vierge, très impérative (« Ne m'abandonne pas », « Aide-moi, Tu ne peux pas me refuser ton secours », p. 69), se situe clairement à mi-chemin entre l'énoncé et la pensée. La confusion du statut de la parole continue jusqu'à la toute fin de la pièce, lorsque Femme finit par s'adresser directement à Marie du Bon Secours :

> Marie. Je... Vous avez une minute ? Ça ne vous est jamais arrivé ? Avoir l'impression que le temps s'est arrêté, que tout s'est paralysé, l'Histoire, que tout avance, sauf certaines

> choses, des choses restent figées, incapables de sortir du gouffre de l'Histoire... Ça ne vous est jamais arrivé ? Que certaines choses soient en évolution, en développement constant, portées par une technologie issue de la Recherche Appliquée, très XXI[e] siècle et tout ça, alors que d'autres, à l'inverse, en sont encore à l'Âge de Pierre, au stade de la caverne, celle de Platon... (p. 85).

De nouveau, et sous une forme très différente, s'impose l'incommunication entre les deux êtres. Non plus pour des raisons liées au silence, à la peur ou à la honte, mais par excès d'intellectualité. Face à la perplexité de sa voisine, une femme simple dont on peut imaginer qu'elle ne connaît ni la Recherche et Développement ni le mythe de la caverne, Femme tente de traduire :

> Ce que je veux te dire, c'est que... (*Un temps. On entend se mêler les mélodies de Bebe, Amparanoia, Astrid Hadad, Luz y Martirio. Femme et Marie du Bon Secours respirent. Toutes les deux.*) *Illumination, fulgurance, lumière pure* (p. 85).

Mais elle n'achève pas sa phrase, comme si elle prenait conscience que jamais elle ne pourra communiquer avec son interlocutrice.

> *Il était important, justement, que dans la seule scène où a lieu une rencontre directe entre Femme et Marie du Bon Secours, il y ait une différence très marquée entre ce que l'on veut dire et ce que l'on dit. Que Femme soit confrontée à une difficulté, aux phrases interrompues et à l'ellipse. Et il était important également que ce dialogue final s'achève de façon ouverte. Je pense que les spectateurs, assis de autre côté du (quatrième) mur, ont un gros travail pour conclure l'histoire. Pour citer José Sanchis Sinisterra, j'aime qu'ils repartent chez eux avec des « devoirs ». Ce sont des devoirs artistiques, mais aussi politiques. C'est en eux, à mon sens, qu'habitent les mots possibles. Je ne voulais pas qu'il en soit dit davantage sur scène.*

La pièce s'achève sur la victoire des chansons populaires, qui jouent le rôle de soupapes de décompression avant de retomber dans le cachot virtuel du silence et de l'aliénation. Le dialogue impossible entre les deux voisines s'oriente alors vers un dialogue entre la scène et la salle de spectacle. Le spectateur se trouve interpellé en tant qu'interlocuteur potentiel, un interlocuteur condamné au silence, c'est-à-dire se trouvant dans la même situation que les protagonistes de la pièce : aliéné par sa condition de spectateur, mais qui pourra agir lorsqu'il recouvrera son statut de citoyen engagé dans la réalité sociale et politique de sa vie quotidienne.

3. Énoncer pour dénoncer

Pour exprimer la tragique incommunication des personnages et leur impuissance à transformer leur colère en acte, Itziar Pascual choisit l'image d'une fusion entre la matière inerte et les paroles. Celles-ci font corps avec la chair de Marie du Bon Secours et toute tentative d'énonciation signifierait une déchirure ; toute transgression se transformerait en une douloureuse automutilation. « Les mots filent entre les plis du linge, le long des rides du visage » (p. 43) dit Marie du Bon Secours, ce qui les empêche d'accéder à leur statut communicationnel et de déboucher sur des actions. Les couteaux de la scène du lave-vaisselle peuvent également s'envisager comme une métaphore des mots collés à la peau. Le geste agressif envers le mari, que l'épouse réprime lorsqu'elle tient dans sa main les "couteaux à viande", aurait pu la libérer de la prison de son silence.

> Qu'est-ce qu'il y a pour manger ?, il me demande, toujours en criant, depuis la salle à manger.
> Mais moi, je n'ai toujours pas posé les couteaux, ils sont là.
> Ils ont fait corps avec ma peau, ils sont bien sages, je ne sais pas ce qu'ils font là.
> Pourquoi est-ce que je ne pars pas ?, pourquoi est-ce que je continue à subir ça ?, pourquoi ?
> Tu es idiote ou quoi, pourquoi tu ne réponds pas ?, il me dit depuis la porte.
> Des escalopes panées, je lui dis, et les couteaux se décollent de ma peau (p. 53).

Certains aspects de l'incommunicabilité ont déjà été abordés plus haut. J'aimerais rebondir sur quelque chose dont tu parles et qui me semble très important : la relation entre l'action dramatique, l'action physique et le texte.
Nombreuses sont les paroles, en particulier chez Marie du Bon Secours, qui annoncent une action. Marie exécute toute une partition d'actions physiques décrites avec des mots. Les mots sont collés au corps parce que les actions elles-mêmes sont collées aux mots.

De la même manière que les mots des personnages ne parviennent pas à se libérer, les mots qui forment l'œuvre dramatique elle-même, c'est-à-dire les mots du castillan, pourraient ne pas conduire à l'action. De là que la dramaturge les utilise – par le biais d'une intéressante distanciation provoquée par une mise en abyme – comme des objets dramatiques. La projection sur le mur mitoyen de mots tirés du dictionnaire de l'Académie (« femme », « liberté », « justice », « vie »...) provoque un questionnement très prégnant quant à la valeur et au sens de ces mots, et de tous les mots.

J'aime les mots, ce qu'ils évoquent, ce qu'ils dénoncent, ce qu'ils suggèrent. Quand l'institution – ici l'Académie Royale – exclut

> *un mot, il est encore plus important de défendre les sens exclus et de provoquer de nouvelles conceptualisations des mots. Que signifie écrire « vie » sur le Mur de Marie du Bon Secours ? Je veux lancer cette question au public, et que ce soit lui qui trouve la réponse.*

L'angle politique que choisit la dramaturge s'impose à la fois dans l'espace et dans le texte dramatique, où Femme commente de façon directe et inflexible :

> (...) j'enrage de voir que le Dictionnaire de ma propre Langue.
> Oui, celui de l'Académie, vous savez, ces vieux sages.
> N'accepte pas l'expression violence de genre.
> Ils disent que c'est inapproprié, ils ont établi un rapport.
> Ils disent qu'il faut dire violence domestique.
> Mais si on cherche à domestique dans le dictionnaire, on trouve animal de compagnie ou bien bonne.
> Rien sur les misogynes, sur les machos, sur le patriarcat.
> Rien sur le fait qu'une démocratie sans parité n'est pas une démocratie.
> Rien sur le fait que nous ayons des politiques fonctionnaires d'État qui se taisent quand ceux qui cognent sont au parti (p. 75).

Le propos d'énoncer pour dénoncer est également présent dans la forme esthétique choisie par Itziar Pascual dans *Le Mur*. En effet, énoncer le silence, dans lequel se trouvent aliénées les femmes maltraitées, ne passe pas, comme dans d'autres pièces de théâtre, par l'utilisation de codes scripturaux tels qu'un texte saturé de trous, une logique dialogique fragmentaire ou bien l'absence ou la surabondance de signes de ponctuation. Au contraire : le texte dramatique est ici très dense, compact, comme je l'ai souligné dans un autre travail[10]. L'« écriture du silence » consiste en une poésie omniprésente, en la présence de ces « voix du silence » qui s'élèvent perpendiculairement au quatrième mur en direction des spectateurs, tout comme le silence surgit perpendiculairement à la page du texte poétique, selon l'image proposée par Jessica Wilker :

> La tâche de la poésie moderne consiste à inscrire, de façon concrète et pragmatique dans ses textes mêmes, ce silence qui a lieu sur un axe perpendiculaire à celui de la page. Il en sort

[10] « Avec *Le Mur*, la dramaturge ne se contente pas de rendre compte de façon poétique, elle fait également acte de résistance : les tirades de sa pièce son massives ; les phrases, véritables blocs de pierre, s'ordonnent en des lignes régulières comme les vers d'un poème placés les uns au-dessus des autres pour former une muraille de mots derrière laquelle chacune des femmes peut se protéger et parler librement. Les discours alternés renforcent la solidité de l'architecture d'ensemble, ainsi, l'œuvre dramatique elle-même, en tant qu'édifice verbal, s'impose comme une forteresse dont les murs forment un écho profond avec ce mur, moitié prison moitié protection, dramatisé dans la pièce du même nom », Emmanuelle Garnier, "*Pared*: la escritura medianera", *Primer Acto*, n° 306, Madrid, 2005, p. 26.

> littéralement pour s'élancer vers le lecteur qui, dans ce que Hans-Georg Gadamer appelle « l'oreille intérieure », « perçoit la forme idéale du langage –quelque chose que personne ne pourra jamais entendre. C'est que la forme idéale du langage exige ce qui est hors d'atteinte pour la voix humaine – et c'est là précisément le mode d'être du texte littéraire » (*Philosophie und Literatur*). Dès lors, chaque lecture devient un acte performatif et déploie un espace, inaccessible et pourtant indispensable, qui est inclus dans la page et s'y loge entre les mots, dans le « silence alentour » (Mallarmé).[11]

À travers ce silence fécond, dans lequel s'opère la prise de consciente sociale et politique, l'oeuvre dramatique transcende la parole, se situant au-delà du discours, et prend une force plus grande encore.

Cette force de l'art, dont on peut douter dans une société de consommation, d'isolement et de surmédiatisation, Itziar Pascual la place avant tout dans l'écriture.

Il n'est sans doute pas innocent d'avoir choisi que le personnage de Femme soit écrivaine. Et le rôle que joue la tâche laissée par le ventilateur de son ordinateur, cette fameuse « trace des milliers de mots pensés et écrits », nous conduit à des questions telles que : est-ce que les femmes dont parle la dramaturge pourraient trouver, grâce à l'œuvre écrite ou à un autre support artistique, une manière de dépasser cette force supérieure qui les empêche d'être libres ? Quel est le rôle de la littérature et celui du spectacle dans l'Espagne actuelle ?

> *Tu poses des questions auxquelles il est difficile de répondre. Je n'ose pas répondre à la question du rôle de la littérature et du spectacle dans l'Espagne actuelle. Il faudrait, plus humblement, commencer par essayer de comprendre les effets concrets provoqués par une œuvre, une mise en scène, les éditions. Avec* Le mur, *il s'est passé quelque chose que j'aimerais raconter : c'est une pièce qui a été montée dans des espaces très différents, depuis des maisons de la culture dans de tout petits villages jusqu'à la Salle Princesa du Théâtre María Guerrero à Madrid. Aussi bien par des collectifs de femmes amateurs que par une compagnie professionnelle, comme Extradivarios Productions, avec une mise en scène de Roberto Cerdá. La pièce est passée par tous ces espaces et a été comprise par tous les publics. L'infaillibilité des mots n'est pas un obstacle à la compréhension profonde de ce qui se joue. Parce que, malheureusement, la perspective présentée dans* Le mur *touche tout le monde.*

[11] Jessica Wilker, Dictionnaire International des Termes Littéraires, http://www.ditl.info/arttest/art4923.php.

Comme le synthétise Agnès Surbezy dans son introduction à l'édition bilingue :

> Le théâtre engagé que revendique Itziar Pascual ici est un théâtre qui a pris ses distances avec l'utopie qui consistait à croire que des œuvres d'art pouvaient à elles seules changer le cours des choses. Forte de la conscience qu'il s'agit d'une construction intellectuelle plus que d'une action directe, la dramaturge garde néanmoins foi dans la capacité de l'art à porter témoignage, à dénoncer, et à éveiller des sensibilités et des consciences.[12]

Dans *Le Mur*, la revendication du rôle politique des arts apparaît non seulement à travers l'omniprésence de la poésie dans la texte dramatique, mais également dans les autres arts convoqués sur scène : arts plastiques (installations, photographies), musique…

> *J'aime rappeler, dans* Le Mur *– depuis la citation d'ouverture de Louise Bourgeois, jusqu'aux allusions à Valie Export, Tracey Emin ou Cristina García Rodero – ce qu'ont apporté des femmes qui ont compté dans les arts du XX^e^ siècle. Également des femmes compositeures et chanteuses, comme Bebe, Amparanoia, Luz, Martirio ou Astrid Hadad, entre autres. Sans oublier Rocío Jurado, dont la mort, il y a quelques mois, continue de mettre en évidence la tension, le fossé qui existe entre le public et le privé. Une question que soulève directement Marie du Bon Secours dans la pièce. Toutes ces femmes, à travers les projections audiovisuelles et les espaces sonores, nous rappellent la diversité des rôles et des points de vue des femmes en matière d'art.*
>
> *J'aime, en outre, travailler des effets qui font irruption dans la situation, comme des effets ironiques, parodiques et humoristiques. C'est ce qui se passe quand il est question de l'art et de la publicité créative.*

Si Itziar Pascual « joue » avec ces arts (la « tache conceptuelle »[13] par exemple), si elle parvient même à les mettre en doute (« Parfois je me demande si la culture et l'éducation font vraiment évoluer les gens », dit Femme p. 47), sa « foi dans la capacité de l'art à porter témoignage, à dénoncer, et à éveiller des sensibilités et des consciences » est évidente dans *Le Mur*.

---

[12] *Pared / Le Mur*, *op. cit.*, p. 27.

[13] « C'est peut-être une tache conceptuelle, évocatrice et signifiante.
Une tache qui reflète toute la richesse de mon monde intérieur, de mon expressivité.
Je me vois déjà à l'ARCO en train d'exposer ma tache, tout sourire.
C'est une tache tout en nuances de fond et de forme.
Putain de tache, pas moyen de la faire partir. (*Silence*) », p. 44.

4. Epilogue

Sur la question de la responsabilité des femmes dans leur condition d'aliénation, j'aime rappeler une citation de Ryszard Kapuscinski sur le traitement informatif des médias occidentaux en Afrique. L'Afrique y est considérée comme un continent barbare, où sévissent des guerres civiles atroces, avec des sauvages disposés à la plus cruelle des bestialités. Un continent de machettes et de sang. Mais dans ces chroniques, il manque fréquemment, comme le signalait Kapuscinski, les causes, les origines, les éléments déclencheurs des tragédies. Il n'est jamais fait allusion aux conséquences du colonialisme, ni aux directives du FMI, ni aux trafics d'armes et de drogue, contrôlés par l'Occident, ni aux conséquences du commerce pharmaceutique...

J'applique la réflexion de Kapuscinski à la maltraitance. C'est pourquoi dans Le mur, *il est question des causes. Une culture patriarcale, sexiste et non paritaire, transmise par la génération antérieure et acceptée sans passer par un processus critique. Une génération de jeunes qui ne sortent pas de chez leurs parents, ou qui en partent trop tard, à coup de contrats poubelle, d'emplois précaires et instables. L'avènement des pièges du design : le rêve d'un pouvoir omnipotent, à la portée de chacun. La dévalorisation symbolique de l'épouse, tout d'abord, puis de la mère. Une carence des services sociaux vis-à-vis du bien-être, et qui finit par retomber sur le dos des femmes (femmes tout à la fois gardes d'enfants, travailleuses et maîtresses de maison). La double façon de concevoir le public et le privé : l'omniprésence de la presse du cœur et la maltraitance conçue comme un problème personnel...*

Je ne cherche pas à nier la responsabilité des femmes dans leur propre processus de vie, mais je ne veux pas nier non plus la responsabilité des autres facteurs sociaux (médias, État, magistrature, administrations locales et des Communautés autonomes, enseignement...) pour expliquer cette situation.

Et je n'oublie pas non plus la responsabilité des artistes également.

Lors d'une rencontre avec des femmes d'un tout petit village, l'une d'elles m'a demandé pourquoi parler de cette question au théâtre. Si, dans vingt ans, trente ans, avec le recul du temps et de l'Histoire, quelqu'un qui se mettrait à étudier la société espagnole ne trouvait aucune trace, aucun témoignage, aucune inquiétude de la part des artistes sur cette question de la maltraitance, comment pourrait-on comprendre cette espèce d'indifférence, cette supériorité morale, cet inacceptable détournement du sujet au motif qu'il ne nous concerne pas ?

Je n'ai pas de solutions, mais je crois que le théâtre, comme les femmes, a ses responsabilités.

Emmanuelle GARNIER
Université de Toulouse 2

LA FOLIE ET L'EXTASE DANS LA PIÈCE DE THÉÂTRE *HA'DIBBUK* AU THÉÂTRE DU TECHNION : ADAPTATION ET MISE EN SCÈNE

La pièce *Ha'Dibbuk* a été écrite par Shalom Anski au début du vingtième siècle. La pièce a d'abord été produite par Stanislavski, le plus grand metteur en scène du théâtre de l'époque, et directeur du Théâtre des Arts à Moscou. Stanislavski aidait un groupe d'acteurs juifs, qui lui ont proposé cette pièce. Il fut donc le premier directeur des acteurs de cette pièce, puis il a demandé à Vakhtangov de prendre la suite. Ce groupe d'acteurs est par la suite devenu la collectivité du Théâtre National Israélien "HABIMA" fondée quelques années plus tard à Tel-Aviv en 1918. Cette pièce fut aussi à l'origine de la création de ce collectif idéologique. Parmi les acteurs devenus plus tard célèbres, on retrouve Finkel, Bertonov, Beker et Hanna Robina : c'est cette dernière qui a joué le rôle principal féminin de "Léa".

En 2006, ma mise en scène, au Théâtre du Technion, s'est basée sur une adaptation de Bruce Myers – l'acteur de Peter Brook, du théâtre des Bouffes du Nord à Paris. Nous avons beaucoup travaillé avec sa version pour deux acteurs et nous l'avons changée pour une version qui ne dure que 55 minutes. Cette version est écourtée de plus d'une heure par rapport à la version originale de Moscou. Nous avons aussi modifié la version de Myers qui était très simple au niveau du texte, c'est ainsi qu'en hébreu elle est passée à une dimension littéraire bien plus poétique. Nous avons également transformé certaines situations à l'intérieur de chaque scène, pour aller à contre-courant de la narration même, en cherchant dans quelle mesure la situation peut nous délivrer un message spirituel au sujet de l'existence des âmes sur scène. Ainsi, en mettant l'accent sur la folie de Hanan et de Léa, notre version renforce en même temps la dimension personnelle, humaine et collective de l'extase que ces Ames peuvent atteindre.

A l'origine de l'histoire de la pièce, un contrat signé entre Sander, le père de Léa, et Nissan Iben Fatima, le père de Hanan : si leurs familles avaient deux enfants de sexe opposé et de même âge qui permette leur mariage, ils le réaliseraient. Mais Nissan Iben Fatima meurt et Sander essaye de marier sa fille à un autre homme plus riche et plus connu, et il cherche dans toute la communauté juive de l'époque. L'engagement de Léa et Hanan l'un envers l'autre a donc été pris hors de leur volonté propre : dans l'amitié, et la fidélité à une promesse ; une piété filiale non consciente et un accomplissement que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de "psycho-généalogique". Mais à la fin Hanan dira : «... j'ai dit non aux lois qui régissent le monde depuis l'origine des générations... ».

Notre pièce commence au moment où Hanan se met en quête des moyens arbitraires de la magie, pour attirer Léa à lui et l'épouser par amour, à l'encontre de l'obligation que lui impose Sander d'épouser Menashé, leur voisin immédiat. Hanan utilise les prières, le jeûne, donc il cesse de s'alimenter, il emploie des formules magiques de la Cabbale juive, et tous autres moyens magiques pour retrouver son amour d'enfance avec

Léa. Son ami, religieux comme lui, Moshe, essayera de le faire sortir de son erreur, mais Hanan découvre en toutes sortes de signes mystiques et religieux la preuve qu'il doit poursuivre dans cette voie. Hanan a utilisé les moyens du Ciel pour servir son propre dessein, et non pour se mettre au service du Ciel, d'où sa déception passagère devant l'échec de ses efforts : au moment où Hanan reçoit le message de Léa, qui lui dit que son père Sander a signé un autre contrat de mariage avec Menashé, c'est Hanan qui tombe sur la scène, il est mort. Mais là encore vient le message hors-conventions de cette pièce, car Hanan est mort, mais son esprit est vivant. Et c'est avec son esprit bien vivant qu'il va "réussir enfin" à pénétrer dans le corps de son amour de toujours, Léa. Le mariage de Léa avec Menashé est rompu, tout le monde doit partir, sauf Hanan, qui lui ne part pas : il a trouvé sa maison pour l'éternité…

Mais comment l'esprit d'un homme peut-il pénétrer le corps d'une femme si ce n'est par une forme de folie des grandeurs qui s'est emparée de cet homme ? Et comment doit réagir la femme ? Léa est-elle complètement paniquée et effrayée par les effets de cette folie qui entre dans son corps sans son autorisation ? Ce sont les questions que nous avons posées avec les acteurs de cette production.

C'est alors que le Rabbin de la ville de Lublin, qui a été recherché et trouvé par Sander, (le père de Léa) vient à la rescousse pour faire partir cet esprit du mal. Et plus on dit qu'il s'agit d'un esprit du mal, plus la puissance de Hanan et sa folie augmentent, et plus la société autour de lui s'angoisse. Le Rabbin sait et même est persuadé que Hanan vit dans l'égarement de la fin de sa vie, donc il sait qu'il a affaire à un fou. Mais nous, le public, est-ce bien notre compréhension ? Non ! Car nous voulons donner à cette histoire un caractère plus proche de la simplicité authentique de notre vie quotidienne, pour que la pièce soit acceptée de manière naturelle par le public. Si nous la jouons tout de suite de manière très formelle, textuellement et sans nuances, elle sera classée dans l'une ou l'autre catégorie. Alors que notre idée est de créer la surprise à la fin de la pièce, d'après notre interprétation qui diffère de celles de Anski et de Myers.

Le Rabbin est persuadé que cet esprit de folie a troublé et même envoûté la petite vierge Léa et qu'elle est sans défense. Mais nous étions avec les autres spectateurs dans la salle de notre théâtre, et nous avons vu à quel point Léa adorait son amour, Hanan. Est-ce que le Rabbin doit sous-estimer cet aspect des choses ? Ou bien ne va-t-il le comprendre qu'à la fin de la pièce ?

Le Rabbin de Lublin est connu comme un très grand Cabaliste, il possède la connaissance du monde d'En-Haut comme du monde d'En-Bas. Le Rabbin commence alors une première série de confrontations orales avec l'esprit de Hanan, qui lui répond à travers la voix de Léa. Et comme il n'arrive pas à le faire partir, il commence à utiliser des moyens beaucoup plus puissants d'après lui. Par la force d'En-Haut, la force des anges et des archanges ; les plus grandes puissances de l'univers lui viennent en aide. Les puissances du Ciel qui ont déjà été engagées dans la promesse faite par les parents. Mais il ne s'arrête pas là. Car il utilise contre l'esprit du mal de Hanan tous les liens qu'il connaît avec les hiérarchies célestes ; toute sa connaissance de la magie et tous ses pouvoirs. Et bien sûr pour donner à tout cela plus de force il fait retentir avec sa bouche le *Shofar* (en hébreu, un instrument utilisé dans la synagogue juive. C'est une corne de taureau dans laquelle on souffle pour en faire sortir un son, ce n'est pas facile de le faire et nous avons beaucoup

travaillé pour cela). Le *Shofar* permet l'éveil des âmes, et permet au pécheur de retourner à la religion pour se purifier ; il est aussi reconnu dans la tradition juive comme l'instrument qui permet à toute la communauté de la synagogue de faire une demande devant la porte du Seigneur et que la prière soit acceptée par Lui. Que Lui demande le Rabbin ? De libérer Léa de l'esprit de ce fou, afin qu'elle puisse vivre librement.

Dans notre pièce les deux acteurs jouent une série de caractères : l'acteur a joué Hanan et aussi son esprit après sa mort, la grand-mère de Léa, son père Sander, le Rabbin, mais surtout cette âme errante qui passera d'un lieu à l'autre, d'un rôle à l'autre, et entre ses passages pourra aussi raconter l'histoire elle-même, qui se déroule dans la cimetière international. Le rôle féminin de Léa est tenu par l'actrice bien sûr, mais aussi celui de Moshé, (chez Anski il s'appelait Hénoch) et celui de Nissan Iben Fatima, le père de Hanan, (nous l'avons appelé Iben Fatima pour le côté international justement).

Pour donner la dimension de l'extase s'exprimant de la folie de Hanan, la scène était décorée avec beaucoup de fleurs confectionnées de soie et de plastique, comme dans le cimetière international dans lequel a été enterrée ma femme Martine Zohar le 11 janvier 2006. Des fleurs bien sûr, pour communiquer au public le sentiment de la beauté et du calme. Mais pour faire passer l'idée de la folie de Hanan, et du passage de son esprit depuis son corps de mort vers le corps vivant de Léa, nous avons demandé aux spectateurs de porter une sorte de tissu blanc pour recouvrir entièrement leurs vêtements de la seule et unique couleur blanche. En même temps nous leur avons expliqué que cela permettrait plus de participation à l'évènement dramatique, au cours duquel, en réalité, des âmes rencontreront d'autres âmes…

La scène est remplie par cinq tombeaux sur lesquels nous avons noté en hébreu, arabe, anglais, français et russe, le texte du tombeau de ma femme Martine Zohar emportée le 6 janvier 2006 :

> Tu es née de l'Art de la vie,
> Tu as connu la clairvoyance,
> Bonté et courage ton héroïsme,
> Amie de Dieu est Amour,
> Ta fidélité miséricordieuse et ton sourire joie,
> Resplendissante dans la noblesse de ta gloire,
> Revêtue de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel,
> Ta marche honnêtement illuminée pour l'éternité,
> Tu as vu la pureté de l'homme
> Comme la beauté de la nature de ton amour.

Parmi les cinq tombeaux, trois étaient dressés à l'envers de bas en haut sur le plancher, comme si le Ciel et la terre étaient à l'envers. Bien sûr le public se posa la question "pourquoi" ? Et nous avons donné une explication à l'ouverture des portes : dans le cas où les âmes existaient vraiment, comment pouvaient-elles lire depuis le ciel, si nous ne mettions pas les écritures de manière convenable à l'envers pour leur permettre une lecture plus facile ? Cette explication fit naître un sourire sur les visages du public, mais elle n'est pas complète. La suite est autre, parce que nous sommes dans le domaine de la folie, mais

une folie qui est en même temps aussi une forme de l'extase, car elles sont attachées l'une à l'autre. Il faut comprendre que tout ici est à l'envers : sur scène, mais aussi dans votre vie, vous le public, et même les lecteurs de cet article. Si nous voulons aller jusqu'à l'absurde, alors les deux acteurs sont avec la tête en bas, car dans la vie la seule stabilité est celle des tombeaux, parce qu'ils sont sur la terre n'est-ce pas ? Or les acteurs, eux, sont des âmes errantes avec la tête en bas, il s'ensuit que le public lui aussi est assis sur des chaises à l'envers. En réalité toute la salle et tous les êtres ne sont pas assis de manière assurée. Dans le cas où ils intérioriseraient cette pensée et ce sentiment, peut-être comprendront-ils l'idée cachée dans cette mise en scène, celle d'un vol intérieur vers un vol extérieur dans l'espace, depuis le corps de Hanan vers le corps de Léa. Donc, le public qui accepte cette idée sera moins surpris, et pourra mieux suivre la pièce pour faire progresser son engagement au lieu de discuter sans fin avec cette stérilité de l'imagination dans la vie courante. En réalité je suis en train de soutenir, malgré moi, une idée reconnue par tous comme l'idée de la folie, de la perte de contrôle de l'être sur son corps et de la perte des dimensions humaines de la vie, la perte du contact direct avec son corps et bien sûr l'interdiction de pénétrer avec son esprit dans le corps d'un autre individu, même si elle ou lui vous invite à le faire... C'était alors notre cas, il fallait prendre une décision suite à notre interprétation personnelle, à savoir décider si Léa invite l'esprit de Hanan ou non ? Et comme nous soutenons l'idée qu'elle était avec lui dans Tout avec un "T" majuscule, qu'elle le soutenait totalement dans la vie (comme Martine avec moi) et le voulait près d'elle, autant que lui le voulait, il est clair que notre interprétation devait donner une nouvelle vision de la pièce que même Myers ne voyait pas dans son interprétation originale. Or la vision du public est complètement différente, car il croira comme le Rabbin (et nous renforcerons cette croyance par le jeu et les sentiments scéniques) que Léa souffre atrocement, horriblement et abominablement de cette pénétration, car elle est strictement interdite dans la société du monde entier ! N'est-ce pas ? C'est Hanan qui est le coupable, il passe les frontières de l'interdit et il sera puni ! Car il est venu dans son corps pour la posséder et la dominer... N'est-ce pas ? Or, il est beaucoup plus logique de dire que l'amour de Léa sera plus fort que vous et que nous tous ! Car d'après nous, elle est aussi coupable de cette situation, si une quelconque culpabilité existe dans la mort d'un être si chéri et si estimé !

Nous pouvons dire maintenant que la structure que nous avons créée est là pour que les gens à travers leurs doutes risquent leur compréhension à chaque fois de nouveau, afin que la situation sur scène puisse répondre clairement par un oui ou par un non à la question de savoir si les âmes existent vraiment ou pas, si l'esprit de l'homme existe ou pas, s'il a une existence unique ou pas, s'il peut vivre hors de son corps, etc... Et si tout cela est une forme de maladie, de folie ou bien si cela est l'expression d'une recherche mystique Cabbalistique acceptée par tous ? Dans la dimension de l'amour que Hanan porte à Léa en effet, ne peut-on entrevoir à travers le voile, à un niveau secret, le chemin mystique de *techouva* – retournement et tikoun – réparation (aussi, dans le texte très mystique de la version d'Anski, Hanan donne au nom de Léa la signification de : "sans-Dieu"[1]). Car ne l'oublions pas, il s'agit d'une pièce classique.

[1] Anski : *Le Dibbouk* (Trad. Nina Gourfinkel et Arlè Mambush), L'Arche, Paris, 1957, reproduit in Théâtre Yiddish II, L'Arche, Paris, 1993.

Cette série de questions naît dans la tête du public au moment où Hanan déclare qu'il a réussi à attirer et à mener Léa (par la force de son esprit, bien entendu) dans la synagogue... Et en réalité c'est l'âme de Léa qui vient le visiter et pas Léa avec son corps concret et palpable. Le problème se pose alors, comment faire comprendre que Léa n'est pas là, même si le public aperçoit Léa avec son corps tout entier sur la scène ? Alors qu'il lui était interdit de sortir et de revenir si librement de sa maison à la synagogue et vice versa. Elle dit dans son chant qu'il lui était interdit de rencontrer Hanan, mais pour faire comprendre cela, nous avons demandé à l'acteur, à Hanan, de fermer les yeux, et cela donne le sentiment qu'il est seul avec lui-même. Car, si elle était vraiment là, il irait l'embrasser plutôt que de méditer, n'est-ce pas ? Léa est sur la scène, elle chante avec sa voix si délicate, elle est là en chair et en os, elle demande le contact avec ses yeux, elle s'adresse à lui et lui demande s'il va bien... ? Mais Hanan ne lui répond pas (comme dans le texte de Myers), il chante en lui-même : « j'ai réussi à t'attirer à la synagogue »... Il sent sa présence dans son for intérieur. Mais alors nous nous posons la question de savoir si c'est son imagination si folle qui lui a offert cette connaissance ? Ou bien, peut-être, sa capacité et son talent qui lui permettent de voir, de sentir, et même de la toucher dans l'espace infini et vide devant ses yeux fermés. Les mouvements de son corps, de ses bras et de ses doigts doivent nous donner la sentiment qu'il est sûr et certain de la présence de Léa, ici, près de lui et il peut alors la caresser, l'embrasser, et même faire l'amour avec elle, car, en même temps, il est persuadé qu'il est seul dans la synagogue. Léa est là, tout près de lui, et même si Hanan est sûr d'être seul, elle réagit, elle est choquée par ses mouvements érotiques, qui réveillent en elle la peur et en même temps un grand désir.

Le public, qui n'a pas l'habitude de ce genre et de ce style théâtral où l'existence des esprits sur scène est si évident, ne voit pas la même chose. S'il ne croit pas à cette possibilité, il voit deux êtres sur scène sans aucun contact entre eux, ni par le regard, ni d'aucune sorte. Tous deux parlent mais le sujet de leur dialogue est la possibilité de se revoir à l'avenir, grâce au contrat signé par Sander le père de Léa et Nissan Iben Fatima le père de Hanan. C'est bizarre, car les deux sont si proches et si loin l'un de l'autre dans cette synagogue. Par contre, le public croyant peut voir peut-être une sorte d'élément énergétique qui passe de l'un à l'autre, si je peux me permettre, des sortes d'étincelles de chaleur et de lumière, en train de se former sur scène, ce qui donne à l'ensemble un sentiment de joie et d'extase, un sentiment de très grand amour qui relie les deux en un seul corps ou peut-être une seule âme internationale.

Le lieu est le cimetière international de Haïfa, avec les symboles des trois religions, pour l'Islam le croissant de lune et l'étoile, le Christianisme avec la croix, et le Judaïsme son étoile de David. Ces signes dont l'empreinte est comme un sceau sur les cinq tombeaux renversés. Nous voyons dans cette première scène une sorte d'illustration de l'âme de Léa entre les mains de Hanan, en train de la caresser, de l'embrasser et de pénétrer son corps physique, même s'il n'est pas là, tant il est attaché à elle par la folie obsessionnelle de liens inséparables. Hanan se lie à Léa de façon émotionnelle, spirituelle et même physique. Nous voyons Léa sur scène mais en réalité nous voyons un esprit. Elle n'est pas présente à la synagogue à ce moment-là.

Pour renforcer cette idée, arrive Moshé, qui se moque directement de son ami Hanan, car d'après nous il a regardé par la fenêtre de la synagogue et il a tout vu. Si on réfléchit, on sait qu'il a vu Hanan au début dans la synagogue en train d'embrasser un être invisible, et bien sûr qu'il se pose la vraie question : Hanan serait-il devenu fou ? Moshé

fera beaucoup d'efforts pour faire sortir Hanan de sa folie, pour le pousser à revenir à la vie normale, mais tous ses arguments du Talmud, de la Gmara et de la Bible elle-même, des écritures saintes et des sages, ne sont pas du tout du goût de Hanan, bien au contraire. Hanan s'adresse des compliments à lui-même car il a déjà réussi à annuler trois contrats de mariage pour Léa, il est encore plein d'espoir dans la deuxième scène. Moshé essaye de l'empêcher d'entrer dans le PARDES (qui signifie les études les plus secrètes de la Cabbale juive) ; car dit-il, il risque sa vie, personne n'est entré dans le Pardès et n'en est sorti sain et sauf, excepté Rabi Akiva : tous les autres sont sortis fous ou morts. Mais Hanan prouve que d'autres très grands Rabbins en sont sortis dans la paix et la sérénité... Moshé est bien choqué, car Hanan se compare avec les plus grands Rabbins de l'histoire juive. Et comme il lui dit que Hanan se lie avec le Mal, et travaille avec le Satra Ahra (l'autre côté) en d'autres termes le **Satan**, et que cela est très dangereux de travailler contre le Seigneur, Hanan lui demande quelle est la signification des mots Satra Ahra ? Et il lui répond que c'est l'autre côté de Dieu. Car nulle part il n'existe un être plus puissant que Dieu Lui-Même, par conséquent Dieu est le Satan, d'après Hanan, et comme il n'a pas réussi à obtenir Léa avec Dieu, maintenant il va travailler avec l'autre côté de Dieu : Satan... Et c'est à ce moment là que Moshé, à bout d'arguments soudainement, embrasse Hanan sur les lèvres. Un acte surprenant, étonnant, singulier, très curieux et vraiment incroyable. Hanan s'arrête durant une fraction de seconde et se demande (sans texte) mais la réponse est dans le texte : « Tu es si belle ma femme » (en français, tiré du Livre *Le Cantique des Cantiques*). Malgré son étonnement énorme devant l'acte de Moshé, il revient à son obsession originelle avec une telle puissance scénique que cela effraya Moshé et qu'il quitte aussitôt la synagogue.

Moshé a embrassé Hanan pour l'arrêter dans sa démarche de folie et de mort, mais il lui donne par cette force une démonstration de son amour. Il ne faut pas oublier non plus que Moshé est joué par l'actrice qui tient aussi le rôle de Léa, celle que nous avons vue il y a seulement quelques instants chanter dans la synagogue où elle n'était pas vraiment... Et voilà maintenant que ce n'est pas elle, c'est Moshé, mais tout le monde sait que c'est elle, c'est Léa déguisée dans les vêtements de Moshé. C'est son amour pour Hanan qui l'a poussée à lui donner un baiser sur les lèvres. Elle est là, plus présente dans le corps de Moshé que dans son corps à elle. C'est alors que Hanan par son chant extrait du Livre *Le Cantiques des Cantiques* exprime son regret de la femme désirée, revêtue du corps d'un homme.

La grand-mère de Léa jouée par l'acteur lie les scènes entre elles grâce à la mise en relief d'aspects comiques, c'est elle qui raconte l'histoire de la synagogue qui n'a jamais été brûlée (et un jour quand le feu a pris ce sont les colombes qui sont venues à l'aide avec leurs ailes...)

Quand le moment arrive et que Léa vient physiquement annoncer à Hanan la signature par son père du contrat de mariage avec un autre, Hanan est déjà au courant. De la même façon qu'il savait attirer l'esprit de Léa, par la même logique des choses, il a réussi à obtenir les informations d'une existence autre (texte de Myers) invisible pour nous simples humains. Elle est là, elle le pique de façon très bizarre, il bouge sans arrêt comme s'il était attaqué par un démon, pour le moins. Au moment où Léa lui annonce la mauvaise nouvelle de sa belle voix chantante, lui est en train de se confronter avec une force invisible et menaçante. Il crie très fort que c'est lui-même qui a gagné la bataille, mais c'est lui qui

tombe finalement par terre sans vie. Est-il mort de sa folie, était-elle la cause ou la conséquence ? Ou bien est-il mort parce qu'il ne mangeait plus rien ? Est-il mort de son jeûne sans fin ou parce qu'il est entré dans le monde interdit avant l'âge de quarante ans, et parce qu'il a touché aux forces si puissantes de **Satan** ?

Cela me rappelle la pièce *Le Golem*[2] où, après avoir été créé par le Rabbin, le golem décide de n'en faire qu'à sa tête, et ici il est ce démon créé par l'imaginaire de Hanan, défini comme l'autre côté de Dieu. Hanan a créé un GOLEM dans sa tête et cet être a trahi sa confiance, et même d'après Hanan il est la cause de sa mort finale, car dès qu'il se trouve dans le corps de Léa il est clair que c'est d'abord le sentiment de révolte qui l'a enchanté! Oui, parfaitement, et d'un côté il est ravi, mais de l'autre la peur est aussi là, envahissante, encombrante et obsédante ! Car la même obsession est là, dans l'esprit qui vole depuis son corps de mort vers le corps de Léa la vivante, les mêmes désirs de possédé, malgré l'ordre intimé par le Rabbin de Lublin qui représente Dieu sur scène. Exactement les mêmes énergies qui l'animaient avant sa mort l'animent maintenant.

Il passera avec ce même esprit à travers le mendiant de la ville qui trouve le moyen de danser avec Léa parce que cela fait partie de la tradition juive, et elle doit le suivre malgré elle, et c'est elle qui reconnaît son visage de mort dans le visage du mendiant. Elle court aussitôt chez sa grand-mère et lui demande de l'amener au cimetière pour inviter sa mère à son mariage. Mais à la première occasion elle invite l'esprit de Hanan, son amour depuis toujours. Donc Léa aussi croit à l'existence de l'esprit de Hanan ; sinon, pourquoi appeler quelqu'un qui est mort sans rien laisser ? Sa grand-mère s'y oppose et la menace en disant pour la première fois dans cette pièce : « Attention il est mort de façon très bizarre et il y a un risque que son âme pénètre dans ton corps, comme un *dibbuk* ». (C'est la signification du mot en hébreu). C'est un moment hors du commun, car la grand-mère est à la fois comique par sa façon de communiquer avec l'esprit des morts et en même temps très dramatique, pénible parfois et même un peut gênante pour les spectateurs par sa facilité à les toucher tous physiquement et à les amener sur scène.

Hanan aussi apparaît sur scène sans apparaître vraiment, au moment où il apporte sa lettre à Sander au début de la fête du mariage. Comment faire ? C'est Sander qui recevra la lettre invisible, mais le message de Hanan ne passera pas... Sander n'arrive pas à comprendre sa grave erreur. Est-il coupable de la mort de Hanan ? Si l'on écoute Hanan, oui !

Hanan va danser encore une dernière fois avec Léa, mais cette fois-ci pendant son mariage au moment où Sander demande à sa fille de danser, et il s'agit du moment culminant de la pièce où Hanan ne va plus la quitter, à partir de sa danse classique.

Enfin il est dans le corps de son amour, avec toute l'énergie accumulée pendant des années de souffrances, de tourments et d'épreuves. Est-ce le moment le plus calme de la pièce ? Non, car c'est là le moment le plus érotique, galant et affectueux ! Dans une extase de mouvements Léa reçoit Hanan à l'intérieur d'elle-même. C'est ici que commence la folie de Léa mélangée avec son extase érotique. D'un côté elle est vraiment très contente et heureuse, mais en même temps elle ne gouverne plus sa propre maison...

---

[2] Ouriel Zohar, « Du mythe du *GOLEM* aux rêves et cauchemars de la science-fiction : enjeux symboliques et recherche théâtrale », in *Théâtres du Monde*, Revue Interdisciplinaire de l'Université d'Avignon, Institut de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle, Faculté des lettres et des sciences humaines, No.12, pp. 213-221 (2002).

Si nous observons cette production du point de vue des spectateurs rationnels (et elle s'adresse à des étudiants et professeurs d'une université scientifique et elle est invitée pour des festivals universitaires internationaux dans le monde), que dira la « ratio » en eux ? Pourquoi Léa bouge-elle à droite, à gauche et son corps n'est-il pas du tout calme ? On entend des voix troublantes qui sortent de sa bouche : d'où vient cette attitude ? De l'amour de Hanan ? D'autres forces ? Et elle devient tellement rouge par ses mouvements ? Un désir et une extase mêlés en une sorte d'orgasme d'élévation spirituelle ? C'est vraiment de la folie, diront-ils. Bien sûr c'est le regard traditionnel qui nous menace par les lois de l'interdit et les lois de l'univers, de la religion, et qui crée en nous la peur, la crainte et l'anxiété. En face il existe aussi le regard artistique qui accepte le monde dans sa totalité avec ses joies.

Léa alors joue un double jeu, l'un avec le Rabbin et l'autre avec Hanan. Du point de vue du Rabbin elle devient folle et du point de vue de Hanan c'est la joie de l'allégresse et la gaieté de l'exaltation, du ravissement et des enchantements. C'est l'unité des oppositions de la folie avec l'extase. Les trois scènes qui suivent se déroulent avec le Rabbin qui souffle aussi dans le *shofar* pour faire partir les amoureux et les séparer en utilisant tous les moyens qui commencent à ébranler Hanan et Léa. « Ecoute Israël, Notre Dieu est Un », répète le Rabbin et la sonorité du *shofar* est si puissante qu'elle nous menace et nous trouble. Quel tremblement pour faire séparer Hanan de son amour ! Toute la scène frissonne et même le Rabbin qui en luttant perd ses énergies devient lui aussi un tremblement de la terre toute entière. Et tout ce mélange des énergies et des puissances et des prières et des anges et des archanges et des forces invisibles, dans quel rythme faut-il le jouer ? Toute la scène comme une danse de feu, et des lumières et des arcs-en-ciel partout !

C'est l'humain en le Rabbin qui peut ne pas avoir compris la profondeur du lien unissant les deux êtres. Mais les hiérarchies célestes, elles, sont au service de Dieu tournées vers Dieu et n'obéissent qu'au dessein de Dieu et non au dessein des hommes ; et cela risque de créer un désaccord dans l'esprit des religieux parmi le public. Le Rabbin enfin semble remporter la victoire et Hanan quitte son amour à jamais, mais c'est au moment où Hanan, derrière les rideaux, lui demande qu'on prie pour lui, c'est alors que Léa dans (son obsession) son amour obsessionnel lui demande de se joindre à son amour dans l'espace infini et il vient la chercher et ensemble ils montent au paradis.

Ouriel ZOHAR
Université de Technion, Haïfa (Israël)

ADZIRIE, OU LA LOI DEVENUE FOLLE : A PROPOS DU *MONTREUR D'ADZIRIE*, SPECTACLE DE ROLAND SHÖN.

Kafka représentait la folie humaine, ou plutôt la cause originelle de toutes nos folies, dans le battement hallucinant du mobile du *Souci du père de famille* ou dans celui des deux balles bicolores du *Malheur du célibataire*, qui dominent un scénario ponctué par la prolifération des doubles. Avec le relief qu'ils prennent dans *Le Montreur d'Adzirie,* spectacle de « marionnettes traditionnelles du futur »[1], les reflets scéniques du mythe du double se voient investis d'un potentiel symbolique particulier à l'égard des plus dangereux aspects de la dualité. L'art de la marionnette se prête mieux que nul autre à une réflexion sur les enjeux les moins apparents et les plus cruciaux de la catharsis théâtrale, mais *Le Montreur d'Adzirie* déborde ses propres limites par les prolongements de cette réflexion sur les autres arts : le cinéma, la musique, mais encore les arts plastiques. L'univers poétique de Roland Shön, illustré dans diverses publications destinées aux enfants, se retrouve dans ce spectacle, présenté comme « une succession de courts poèmes sans paroles [...] à qui la musique donne sa respiration » et dont la succession « n'obéit pas à une progression narrative », malgré la réapparition de certaines marionnettes au fil des séquences.

Les emprunts de Claudel à l'Extrême-Orient, dans *Le Soulier de satin,* peuvent être évoqués à propos de la présentation scénique de ce spectacle où le montreur de marionnette vêtu de noir n'est pas dissimulé aux yeux des spectateurs. « Autant que possible, le Montreur manipule les marionnettes "à vue", il ne se cache pas. La présence de sa silhouette accentue alors l'impression d'autonomie des marionnettes tout en dévoilant au public l'illusion qui la crée. » La grâce du pantin se voit d'ailleurs souvent prise en défaut, dans la brusquerie de certains gestes du Montreur qui défont l'illusion de cette grâce, en limitant notre adhésion à la gestuelle de la marionnette.

On songe bien sûr à Kleist, mais la fameuse leçon de ce dernier sur la complicité du pur instinct et de la connaissance se réfléchit sur un autre plan : la technicité parfaite du spectacle donne l'impression d'un calcul, dont dépendrait l'émotion esthétique. Pourtant le spectacle ne retrace rien moins qu'une quête initiatique, rendue mal apparente par sa fragmentation. Les enjeux spirituels de cette quête se découvrent dans les derniers instants, lorsque la connaissance technique et la connaissance spirituelle ne sont plus distinguables.

Toutes les situations orchestrées par le Montreur sont autant de mises en scène du conflit, larvé ou déclaré, des antagonistes. Cette conflictualité se déclare dans un combat scénique au milieu de la représentation, qui suit les règles formelles des récits de quête

[1] Ce spectacle de Roland Shön, dans le cadre du "Théâtre de la Marionnette à Paris", a été présenté en novembre 2005 au Théâtre Paris-Villette. Interprété par Roland Shön, Bernard Lemarchand et Ludovic Billy, dans une mise en scène de Hervé Lelardoux, ce spectacle a réclamé le concours de Aurélie de Cazanove pour la réalisation des costumes et des marionnettes. Les citations concernant le projet de Roland Shön sont empruntées au programme et au dossier de presse du spectacle.

initiatique, centrés sur une épreuve du double qui donne son sens à tous les événements du récit. Mais le finale du spectacle revêt un sens mystique, lorsque le rapport du Montreur et de son ultime marionnette nous fait assister au contact inouï d'un sujet pensant avec son moi le plus profond, vierge des tensions mimétiques auxquelles cède l'ego commun des hommes. Cet ego est bien l'acteur des schémas duels qui font de notre monde un monde fou. Il est d'ailleurs remarquable que l'univers des marionnettes, en lui-même si mimétique, soit le support de cette réflexion qui ne concerne rien moins que les dangers du mimétisme violent, thématisés dans les séquences du spectacle. Comme si la violence, à travers les marionnettes, se mordait la queue dans un cercle qui n'est pas vicieux puisqu'il reçoit dans la dernière séquence les couleurs d'une élévation spirituelle.

La folie du monde est d'ailleurs signifiée dans le cadre spatial du scénario schizophrénique : « *l'Adzirie est un pays flottant, [...] on le perd facilement. Les premiers perdus, ce sont les habitants, [...] trop installés, trop étourdis... Un moment d'inattention, le pays s'en va, les voilà abandonnés.* » On devine le rapport entre ces habitants et les spectateurs — assimilés aux marionnettes ? —, égarés parmi les séductions du spectacle dont le sens risque d'échapper à leur attention consciente. Ce sens — une réflexion sur les effets culturels d'une contradiction que l'on dit fondatrice — est déjà enclos dans l'«*Adzirie interdite*», vite perdue par l'explorateur fictif qui l'a découverte, avant d'être dévoré par les caïmans qui hantent cette terre attirante et repoussante, dont le nom est lié à la giration de sens impliqué dans le hasard : « *hazardous area* ». Cette giration s'énonce dans le mot d'ordre donné aux « *futurs Montreurs d'Adzirie* », les montreurs de marionnettes : « *Ne te cache pas, efface de ta présence* ». Les "monstrations" sont d'ailleurs la seule production connue de la culture adzirienne. Toutes les contradictions se voient cristallisées dans cette définition de la marionnette : « *un objet qui peut être assemblé, construit [...] ou bien trouvé* ».

Le choix de l'unité de mesure de la culture adzirienne n'est pas moins expressif : au lieu du pied, adopté par les états voisin, c'est la « main », l'empan, dont la mesure exacte s'avère d'ailleurs très fluctuante : « unité de mesure flottante » de ce pays « qui ne cesse de bouger » — je cite cette fois le texte récité —, et qui se fait l'expression poétique de la cyclothymie universelle.

Ce caprice un peu fou stigmatise en effet les contradictions qui animent notre univers et dont l'Adzirie, avec ses Montreurs, se fait la voix. Une perche plus apparente nous est tendue, avant même le début de l'enchaînement des séquences. Lorsque le Montreur en costume clair, de coupe informe, apostrophe les spectateurs en anglais, avec un fort accent français, qui rend d'autant plus curieuse la traduction simultanée de ses propos par son complice — le même costume, en rouge. L'agacement que peuvent provoquer ces propos (je ne suis guère sensible à cet humour) est en fait mérité par cette mise en avant des séductions éculées du double. Et peut-être l'esthétique des séquences du spectacle est-elle, avec sa mystérieuse froideur, empreinte d'une subtile ironie, non moins révélatrice de cette usure.

Avant même cette prise de parole du Montreur et de son complice musicien, l'action des protagonistes que l'on voit errer dans l'ombre où ils promènent des sortes d'éteignoirs sur les luminaires électriques érigés ça et là, nous vaut un croisement de sens contraires. La

séduction des taches lumineuses multicolores, dans les hauteurs de l'espace scénique, est déjà très parlante. Au-delà du prétexte scénique — le souvenir des bougies et des lanternes des spectacles de jadis —, le flirt de la lumière et de l'ombre, d'ailleurs transposé dans certaines séquences du spectacle, exprime la contradiction que tout le spectacle ne cesse de mettre en scène. Voilà préparé le « *rituel destiné à "suspendre le temps"* » : cette définition du contenu du spectacle en exprime les enjeux métaphysiques, quand l'espace du rituel se justifie comme une négation du temps, lui-même impalpable reflet de nos contradictions.

La disposition symétrique du décor est soulignée par la présence des actants : le Montreur et le « *Maître du Grand Poumon* », dont les activités musicales réclament la présence de deux gros gongs, visibles sur la gauche, et d'un accordéon, bizarrement assorti à ces instruments disposés devant une branche d'arbre dénudée qui, avec ses deux fourches, est à elle seule la signature du tableau.

Un écran rigide et blanc occupe le centre de la scène. Il s'agit en fait d'« *un castelet moderne fait de métal et de plastique* », qui se transforme « *en véritable lanterne magique* ». Sa matière translucide laisse voir des ombres mouvantes qui dansent sur sa surface. On découvre bientôt qu'il s'articule en panneaux mobiles, animés au fil des séquences par un troisième opérateur, qui reste invisible. Avant même le début des opérations, le Montreur exhibe un petit coffret rouge, objet d'un étrange rituel qui se termine dans la niche ménagée dans l'ouverture des deux principaux volets de l'écran. Il s'agit de l'un des six « cataloupios » dont la présentation successive occupe tout le spectacle : des « boîtes à évocation », autant de boîtes de Pandore où dormiraient nos secrets les plus lourds. La dédicace de ces boîtes aux ancêtres manifesterait le sens mythique que leur contenu revêt à l'égard du rapport Père-Fils.

Les mains du montreur figurent celles de la marionnette. Le rapport du Montreur et de la marionnette est encore une métaphore de celui du Père et du Fils. Or, la nature paternelle de la contradiction fondatrice, rattachée au Père mythique par René Girard, se poétise dans un énoncé de la présentation, où le « pays » est mis pour le mot *patrie* : « vous n'avez pas quitté le pays c'est le pays qui vous a quittés. » Le bruit permanent, une vibration à peine audible qui accompagne toute la représentation, serait encore l'expression sonore de cette contradiction.

Le mot « cataloupio » est sans doute calqué sur « catalepsie », dont le sens lugubre se retourne par l'altération de *lepsi* en *lupio*. (De même, la désignation du « castelet » par l'expression : « *lantern high tech* » se joue du passéisme de la lanterne.) La catalepsie est d'un état ambigu entre tous, où la vie et la mort ne sont plus distinguables. « À partir de quel moment quelque chose vit ? Et quand peut-elle être considérée comme morte ? C'est quoi la vie ? C'est quoi la mort ? Formidables questions ... vertigineuses ». Ces propos de Roland Shön, associées au thème de l'enfance : « des questions d'enfant », expriment au moins sa passion alchimique de faire apparaître la vie « dans l'inanimé ».

Par sa désignation même, le *cataloupio* peut donc se voir comme une expression de la contradiction émanant du Père mythique. Un message écrit accompagne le rituel du cataloupio, qui n'est lui-même qu'une parole, un appel angoissé pour renouer avec le passé familial — c'est-à-dire le Père. En effet, les « marionnettes traditionnelles du futur » qui dorment dans ces coffrets symbolisent les « proches disparus » des habitants de l'Adzirie,

abandonnés par leur pays mouvant au moindre « moment d'inattention » : « Mémoire d'instants révolus à transmettre aux générations futures. » L'ombre du Père, avec toutes les contradictions qui la tissent et qu'elle engendre, est donc impliquée par le symbolisme de ces marionnettes qui, par leur nature même — si l'on en croit la métaphore des marionnettes, appliquée par Claudel à la parole contradictoire du père Turelure dans *Le Pain dur* — incarnent le mimétisme engendré par le modèle paternel. — Un mimétisme chargé d'une violence que l'art et le sacré s'efforcent de gérer, par des moyens dont ce spectacle de Roland Shön semble faire l'éloge — ou la critique, avec ses marionnettes qui éveillent en lui « des émois archaïques, des questionnements premiers ».

Chaque fois que les marionnettes empaquetées dans leurs robes sont religieusement extraites du *cataloupio*, un geste discret des doigts du Montreur vers son partenaire musicien suggère la contamination des deux actants par la nature même de la marionnette. Le travail du marionnettiste est d'ailleurs doublé par celui qu'il fait sur les ombres : les Montreurs « se sont exercés à se rendre maîtres de leur propre ombre, à la dresser dans un étonnant numéro de transformation de leur double obscur » : véritable « signature » de l'artiste.

*

Dans l'ouverture du « castelet », un espace scénique est d'abord animé par l'ombre du Montreur présent derrière cet espace. On le voit tirer d'un *cataloupio* la première marionnette, qui se livre à un curieux arpentage avec de longues perches rayées de noir et de blanc, qu'elle finit par planter près de la boîte dont elle s'amuse. Une petite voiture est libérée par une ouverture latérale de la boîte. Le jeu de la marionnette prend des allures angoissées, quand elle rattrape cette voiture pour essayer vainement de la replacer dans la boîte qui, finalement, roule elle-même vers la gauche. Alors les pics installés semblent s'enfoncer doucement, dans un espace liquide qui renie le sol où roule la boîte.

Cette métaphore probable du désir contrarié, étendu au rapport de la terre et de l'eau, se renouvelle dans le second tableau : une sorte de guillotine s'érige sur le fond sombre. Il s'agit d'une horloge dont le tic-tac — exploité comme un symbole de la dualité dans maints chefs-d'œuvre littéraires — est écouté par une nouvelle marionnette. Au premier plan, sur la droite, une silhouette féminine en carton noir et dont la robe évoque une époque révolue avance timidement. Un escargot découpé de même et venu de la gauche se dirige vers elle. Savoureux croisement de sens. L'escargot est suivi par la silhouette martiale d'un personnage en uniforme, qui tend un bouquet de fleurs vers la femme aux bras tendus vers lui. Mais alors, la silhouette de deux enfants, jaillis de la robe de Madame, fait littéralement disparaître l'homme, comme un soldat touché sur un champ de bataille. L'escargot, associé au diable dans la tradition populaire, symbolise sans doute la duplicité de la femme ; et les deux enfants sont une autre incarnation de la dualité, dont la violence est pour ainsi dire déplacée sur la figure du soldat : le pouvoir que ce dernier représente, bizarrement nuancé par sa défaite amoureuse, est une autre interprétation de la contradiction dont nous parlions.

Le temps, cette force impalpable, se confirme comme le moyen d'exprimer cette contradiction dans le tableau suivant, centré sur une structure circulaire qu'anime une marionnette un peu démoniaque. Les rouages de la machine, qui pourraient être ceux d'une machine de torture, rythment en fait le passage du temps, le temps impossible à maîtriser, le

temps manifesté ici sous son aspect le plus violent. Or, cette violence se dépasse ou plutôt se prolonge dans le jeu musical du personnage, muni d'une baguette sonore. Une critique du Rythme s'ébauche ici, quand les principes mêmes de l'art musical se résument dans un battement angoissant où résonne en écho la contradiction, si bien cernée dans le tableau précédent. En effet, dans le tableau présent, un conflit s'amorce, vrai combat de doubles, entre la marionnette et le « Maître du grand Poumon », qui délaisse son accordéon (riche de son rapport avec l'idée de l'*accord*) pour frapper le revêtement de la « lanterne » avec une baguette en bois. La frénésie gagne ces deux partenaires, et le Maître s'acharnant sur la lanterne a moins d'humanité que le pantin. Alors un coup de gong rétablit l'ordre, et les deux attaquants s'unissent dans un même salut, adressé au public.

Cette imitation réciproque n'est pas étrangère au sujet du tableau suivant, dominé par le thème cinématographique : ce monde des images, comme exorcisme de la violence mimétique ? Cette perspective philosophique est validée par l'action d'une nouvelle marionnette, que l'on voit disposer d'étranges objets : une caméra et un haut-parleur, bientôt complétés par un micro sur pied qui, contradiction oblige, refuse d'abord de fonctionner. Le discours véhément de la marionnette, hurlé dans une langue inconnue — mais avec des accents très communs — évoque celui des tyrans modernes, qui sont des acteurs, des mimes.

Sur l'écran blanc qui remplit alors le fond du décor, une série de traits verticaux, coupés d'un trait transversal, apparaissent comme l'expression schématique de la dualité, ramenée à son principe : un unique trait noir sur fond blanc. Un jeu d'ombres anime cet espace lumineux sur lequel s'ébauche une écriture inconnue, bientôt devenue informe gribouillis. (La technique utilisée est celle du rétro-projecteur ou du projecteur vidéo.) Puis, un défilé d'ombres chinoises évoque les prestiges d'une civilisation disparue qui, comme toutes les civilisations, serait insufflée par la contradiction violente, illustrée par deux traits noirs. Le détail du défilé, par exemple un char en forme de poisson tiré par un minuscule éléphant, conjugue les contraires : la terre et la mer, et surtout le grand et le petit, dont la différence même est renversée. Le sens de ce signe — alchimique — se précisera plus tard, un peu après le retour de ce défilé, dans la séquence que scelle une sorte d'expérience mystique où s'unissent le Montreur et la marionnette.

À cette vision succède celle d'un personnage masculin, qui gravit une colline sur laquelle il plante un drapeau pacifique. Un oiseau vole, non moins prometteur. Pourtant un autre personnage, monté sur l'autre versant, vient remplacer ce drapeau par son propre étendard. La même action recommence, en accéléré, jusqu'à l'intervention d'une foule de soldats qui s'affrontent sur ce tumulus guerrier. L'oiseau toujours vole... Et si le symbolisme de ces visions est clair, leur rapport — depuis le discours de la marionnette, accompagné d'une projection d'images — suggère toute une réflexion sur le lien de la violence et de l'imitation, sous tous ses aspects.

Le tableau suivant nous propose une nouvelle métaphore temporelle qui, dans son calme mortel, contraste avec l'explosion précédente. Le jeu de l'harmonica, associé à la marionnette tirée de sa boîte, promet une paix, une *harmonie* qui prend des allures inquiétantes avec l'aspect sinistre de l'étrange fontaine qui occupe le décor : en fait un sablier, en face duquel est disposée une pauvre chaise, que regarde la marionnette : une

figure féminine, apparemment figée par l'âge. Si on ne peut lutter contre le temps, on peut toujours trouver des palliatifs à l'issue de ce combat si inégal : la femme saisit un vaste chiffon de papier qu'elle pousse à l'extérieur de son espace scénique, après s'en être amusée d'une manière un peu démente. Le Maître musicien intervient alors, pour remettre à sa place le chiffon que la marionnette repousse à nouveau. Ce jeu névrotique semble provoquer le coucou qui annonce la coulée du sable hors de son contenant : la mort du temps si l'on veut, c'est-à-dire celle de la contradiction violente, parvenue à son paroxysme et donc à sa fin. La créature touche alors ce sable et s'assied sur la chaise, dans une attitude qui n'est pas celle d'une victoire. Le Maître du Poumon se lève, et vient jouer plus près de cette femme assise un morceau déchirant, funèbre, et ponctué d'un cri atroce.

Le jeu scénique de la boîte se diversifie alors, avec l'exhibition d'une sorte de plaque photographique qui engendre des ombres... Sont alors tirés de la boîte des totems étranges, dont les différences plastiques concourent à l'illusion questionnable d'une vague harmonie. Ces cactées architecturales peuvent se voir comme le prétexte d'une interprétation plastique du mystère, traqué par Klee dans ses œuvres graphiques. On retrouve, sur l'écran à nouveau dressé, le défilé du quatrième tableau, avec un plus grand luxe de détails. Comme si le spectacle tout entier se construisait dans un souci de la symétrie, sensible dans l'évolution du thème temporel, accentué dans les tableaux 2 et 5, et lié au thème musical en 3. Le choix numérique des six cataloupios, prétexte de six tableaux liés par des liens subtils, renoue d'ailleurs avec les principes esthétiques de la Tradition orientale, illustrée par des œuvres, écrites ou peintes, régies par le jeu complice ces nombres 5 et 6. L'étude des sources orientales du spectacle, effectivement imprégné par le souvenir des productions culturelles de l'Orient, pourrait sans doute permettre d'affiner ces remarques.

Quoi qu'il en soit, ces totems semblent répondre aux fins poteaux rayés du premier tableau, auxquels succèdent les longs pieds de l'horloge-guillotine, la baguette de la performance musicale, puis le pied du micro de l'orateur dément : autant de métaphores de la dualité, ressaisies dans l'érection de ces architectures sacrificielles, étirées comme des glaives sur fond de ciel ponctué de nuages. Mais à présent le propos s'amplifie, et le point de vue change : sur l'écran, en surimpression du défilé des voitures et des animaux, se découpe l'ombre de spectateurs attentifs. Cette mise en abyme de la situation qui est la nôtre exprime les intentions réflexives de ce tableau, dans lequel l'art du théâtre domine la folie qui l'inspire, pour lui donner un sens spirituel inédit.

Isolé de son modeste contexte, l'énoncé du dossier de presse : « Roland Shön fait du théâtre, complètement », traduit cette ambition qui concernerait le phénomène de la catharsis théâtrale. La mission du théâtre ou plus généralement celle de l'art : une purgation de la violence humaine, a des allures mystiques, accentuées ici dans l'introspection de la conscience artistique, attentive aux forces violentes qui l'inspirent, des forces dont le procès risque d'être fatal à l'art, n'était la mise à jour d'un absolu de la beauté, sans rapport avec le rôle joué par notre violence dans notre fascination pour l'Harmonie. C'est d'ailleurs ce que restituent, dans un langage bien trop imbibé par le dogme, les anciens Mystères qui, au-delà du rapport de l'Enfer et du Paradis, donneraient une forme visible au lien de la Rigueur et de la Douceur, qui nomme la Vérité inouïe, déformée dans les mythes sur lesquels se fonde le sacré.

Le premier *cataloupio*, lové dans la cache réservée dans la lanterne, refait surface en montant de sa trappe, tel un Graal d'or, dans un éclat de lumière. Mais cette vision réelle est aussitôt éclipsée par l'apparition, sur l'écran vide, de la vaste silhouette noire d'un homme — celle du Montreur. Autour de lui, un ciel bleu paré de nuages blancs semble résoudre tous les dilemmes, avec l'alliance non duelle des contraires. La sophistication de ce relais, mystique si l'on veut, de la lumière qui baigne le *cataloupio* et de l'ombre de ce personnage, se prolonge dans le dédoublement de la silhouette, qui se creuse par son image réduite, aux dimensions plus humaines.

Le jeu visuel du défilé est associé à cette vision où le Montreur, vaguement apparenté aux silhouettes spectatrices apparues plus tôt, semble pourtant abîmé parmi les ombres. La musique — l'apprivoisement de la dualité dans la modulation des sons — participe à cette énigme. Mais cette vision se trouble par l'émergence de la forme réelle du montreur, visible sous la transparence de l'écran qu'elle semble déformer. Totale fusion du réel et de l'illusion. Et la dernière action du Montreur, dont la gestuelle altérée est celle de l'auteur du spectacle et non plus celle du marionnettiste, est d'ouvrir le coffret — le premier montré dans le spectacle —, dont il tire, non plus une marionnette, mais ce qui semble être un nouveau-né, serré contre sa poitrine, tandis qu'un bruit de vagues — « Les lampes [...] font le bruit des vagues, la nuit » (Rimbaud), recouvre en douceur tous les rythmes qui sont l'antidote de la violence humaine.

Michel AROUIMI
Université du Littoral

LE PROZAC ET LE PORTIQUE

« Considérer les choses qui se passent sur terre comme d'un lieu élevé ».
(Marc-Aurèle)

[La scène se passe sur Moralia, *au-delà de l'épicycle de Mercure.]*

Bleu bonheur

Je suivis le noble vieillard[1]. De splendides paysages s'offrirent à mes regards.

– C'est ici « le paysage de l'âme tranquille », dit Mister Spectator. C'est d'ici qu'on a la meilleure perspective sur le globule d'où vous venez. Il faut en convenir, sa situation n'est en rien enviable. Jamais de soleil que sur une face ! De là cet air falot, irréel. On dirait une ombre chinoise.

Un peu partout d'admirables jardins, mais des sculptures abominablement ringardes : l'Olympe, le mont Parnasse, Flore et Pomone, satyres, nymphes... Et puis des inscriptions : « THEATRUM MUNDI », « CONNAIS-TOI TOI-MEME », « MUNDUS EST FABULA »... Le « monde », son cirque ou « théâtre », sa farce ou sa « fable » ? Dans l'état de fatigue où je me trouvais après tant de tribulations sur Terre, mon voyage interstellaire, mon naufrage, je n'avais pas la tête à d'aussi sublimes conceptions. Pour connaître le bonheur d'être à ce point dégagés, ces Messieurs de l'« Académie invisible » devaient jouir de bien des loisirs. C'est qu'ils en avaient terminé, eux, avec la Terre. Etait-ce donc là le vrai privilège, le bien souverain ?

Dans le même temps, mon esprit n'était occupé que de Mlle Stultitia, la maîtresse de Monsieur Erasme, cette délicieuse créature qui seule avait eu le secret de me réconcilier un peu avec leur « théâtre » ou leur « fable ». Mais comme le « tour » qu'elle m'avait fait faire de la boulette terrestre, ce coup d'œil qu'il m'avait été donné, grâce à elle, de jeter dans les coulisses, avaient été éphémères ! Et combien brèves cette initiation à la légèreté, cette leçon de savoir rire de tout le simulacre d'en bas ! Ne m'étais-je pas, en grand benêt, épris d'une Stultitia à jamais inaccessible, lancé à l'éperdue poursuite d'une chimère ? Jamais rien ni personne ne serait capable de me faire voir le fameux « théâtre » comme d'une loge. Monsieur Chamfort m'a dit un jour là-haut qu'il faut être constamment « en état d'épigramme » contre son prochain, s'entraîner à regarder le monde comme, d'un endroit éclairé, on voit « dans une chambre obscure les gestes ridicules de ceux qui s'y promènent au hasard ». Mais le clown, « le badin de la farce » (comme dit toujours là-haut Monsieur Montaigne), c'était moi ! Pourquoi la loge, le bonheur du spectateur me sont-ils définitivement refusés à moi, accordés à tant d'autres, qui ne se rendent pas même compte à quel point ils sont favoris des dieux ?

Depuis un bon moment déjà, je ressentais nausées et crampes. Je perdis connaissance. En tombant à terre, je vis glisser de mon sac à dos les dernières des douzaines de boîtes de

1 Voir *Théâtres du monde*, N° 15, pp. 187-194 et N° 16, pp. 241-246.

prozac dont, avant de quitter l'impossible boule d'en-bas, je m'étais muni pour pouvoir tenir le coup. Revenant à moi, je perçus très confusément deux autres Académiciens penchés sur moi en même temps que Mister Spectator. J'entendis Monsieur Lucrèce (j'appris son nom par la suite) prononcer avec bonté :

– Cette tête en l'air n'est vraiment encore qu'un enfant. Voyez, il ressemble au matelot qu'ont rejeté des flots cruels. Il gît à terre, comme nu, incapable de parole, dépourvu de tout ce qui aide à la vie, depuis l'instant où la nature l'a jeté sur le rivage. Il remplit l'espace de ses vagissements, comme il est naturel à l'être qui a encore tant de maux à traverser.

De fait, je ne cessais de demander, dans mon délire, si j'étais enfin parvenu au « pays du bonheur ». Il y avait tant d'années que, tout comme mes comprimés d'ecstasy, mes « pilules du bonheur » promettaient de m'y conduire !

– En voilà donc, *at long last* – et quel généreux échantillon ! – de ces fameuses pilules bleues sans lesquelles il paraît qu'ils n'arrivent plus à vivre, dit Robert Burton, *alias* Democritus junior (le troisième de ces messieurs). Mais ou je me trompe fort ou leur morgueuse molécule de synthèse ignore jusqu'au b.a.-ba de tout ce que je montre dans l'*Anatomie de la mélancolie*. Derrière les symptômes de la « maladie d'amour ou mélancolie érotique », je diagnostique chez le sujet fatigue existentielle, *taedium vitae,* inappétence pour la vie, *acedia,* maligne, peut-être même incurable. Quoi qu'il en soit, Melancolia, ma vieille *partner,* ma fuyante proie depuis toujours, merci de m'offrir l'occasion que j'attends depuis quatre siècles de ressortir mes scalpels ! Tu verrras, j'ai la main plus sûre, l'incision plus experte que jamais !

Soleil noir

Des paroles d'aussi lugubre augure déclenchèrent tout. La méga-crise, pire qu'aucun *trip !* Je basculai dans le vide, aspiré par une force implacable. Je tombais sans fin à travers les espaces infinis. Des visages de Spectateurs grimaçaient autour de moi. Pour autant que j'arrive à le reconstituer, mon échange avec l'assistance (le peloton des trois messieurs s'était étoffé par l'arrivée d'une brigade de messieurs qui, bizarrement, disaient venir tout droit d'Athènes et d'un « Portique ») a ressemblé à quelque chose comme ceci :

Marc-Aurèle : Reviens à toi, recouvre ton bon sens ! Sors de ton sommeil, rends-toi compte que ce sont des rêves qui te troublaient. Considère tes pensées tout comme tu considérais tes rêves.
Moi : Je n'en peux plus d'exister, d'être moi !
Caton : Retrousse tes manches, trempe ton âme !
Moi : On ne m'a pas donné la clef !
Epictète : Décide de vouloir ce qui arrive et tu seras heureux.
Moi : On me laisse au bord de la route !
Caton : Honte à toi qui ne sais que geindre, te plaindre, et qui sans cesse réclames de l'assistance !
Moi : Il n'y a pas de repère, il n'y a aucun sens !
Marc-Aurèle : Pourquoi, dis-moi, as-tu été créé ? Pour le plaisir ?

Une telle idée est-elle seulement recevable ?

Je sombrai, je coulais à pic dans de glauques fonds marins. Une énorme poulpe m'enlaçait de tentacules visqueux, m'enveloppait d'encre noire, âcre, atteignant jusqu'aux arcanes de mes viscères, de ma cervelle, de toute ma pauvre « machine » (ce « pauvre petit corps humain », mon reste de « vie frêle et caduque », comme dit là-haut Monsieur Montaigne). Aucune lumière ne parvenait plus. Toute mer se renversait, un soleil noir, incandescent, dardait sur moi des rayons aveuglants, affilés comme couteaux de boucher. Jamais les Spectateurs de la vie ne me laissaient arriver à l'unique destination où je voulais à tout prix parvenir : au point de non-retour, au terminus enfin. Du fond de la vase, j'entendais par bribes Robert Burton. Je n'arrêtais plus de divaguer. Mon propos devait tenir du délire. Les messieurs du « Portique » ne lâchaient aucunement prise.

Burton : Cavités du cerveau : bleues. Estomac : bleu. Rate : bleue. Bile : bleue. Accoutumance symptomatique, bleue.
Moi : Je ne suis pas à la hauteur ! Je ne le serai jamais !
Epictète : Sustine et abstine.
Moi : Depuis toujours, je m'enfonce !
Marc-Aurèle : Sois comme le promontoire contre lequel incessamment se brisent les flots !
Moi : Je ne sais pas vivre !
Marc-Aurèle : Abandonne-toi de bonne grâce aux Parques, laisse-les filer sans te troubler !
Moi : Je suis en manque !
Sénèque : Le sage se suffit à lui-même.
Moi : Je suis en manque ! Mon prozac ! Ma dose ! Mes boîtes ! Vous me saoûlez !
Tous : O tempora, o mores !
Burton : Mélancolie aduste. Poussées suicidaires.
Moi : Je ne m'en sortirai jamais ! S'il vous plaît, une boîte. Ou un carton. Pour rester zen.
Cicéron : Ne pas être vaincu, n'offrir nulle prise à la fortune, c'est là appartenir pleinement à la république du genre humain.
Moi : Je suis démâté. Laissez-moi couler !
Burton : Traiter au *tetrapharmakon* du concurrent Epicure. Ne rien changer à la formule des quatre ingrédients philoactifs : Dieu n'est pas à craindre ; la mort n'est pas à redouter ; le bien est aisé à atteindre ; le mal est aisé à supporter.
Moi : On me laisse tomber. Et le sourire ? Et la « solidarité » ? Votre « cohésion sociale », rien que du pipeau !
Epictète : N'accusons personne d'autre que nous-mêmes. C'est la marque d'un petit esprit de s'en prendre à autrui.
Sénèque : Assurément. Et le souverain bien, c'est la vertu.
Epictète : En bien comme en mal, attends tout de toi-même.
Moi : Aidez-moi !
Marc-Aurèle : En toute occasion, pose-toi cette question : ai-je été utile à la communauté ?
Moi : Mais enfin, je souffre ! Ça ne se voit pas assez ? Vous n'êtes pas humains !
Marc-Aurèle : Les choses ne sont que l'idée que tu t'en fais.
Cicéron : On ne peut ni nuire au sage ni lui être utile. Le sage ne demande pas d'aide et ne peut subir de dommage. Conscient de son devoir de citoyen, le sage est attentif à l'intérêt général, plus qu'au sien propre.

Je voulais – et ne voulais pas – atteindre l'escale absolue. De toutes mes forces, j'aspirais à en finir, et pourtant, sans moi-même comprendre pourquoi, de toutes mes forces je continuais à lutter. Je n'avais plus pied, plus la moindre prise, le moindre appui. Soudain, la poulpe-soleil devint... celle-là même que j'avais vue un jour sur une gravure allemande, celle-là même, pesante, massive, aux regards sombres, errants et déments, dotée de deux ailes géantes qui, loin de protéger, s'abattirent impitoyablement sur moi, se replièrent, m'enfermèrent, m'asphyxièrent. *MELANCOLIA !* Rideau – enfin.

Crooks

C'est à croire qu'il est l'enjeu, le « pauvre petit corps humain », d'une âpre compétition entre Melancolia et Mlle Stultitia. Oui, Stultitia ! Littéralement, elle m'arracha de cet étau mortel et, comme l'autre fois, me fit traverser l'éther en moins de temps qu'il n'en faut pour l'écrire. Elle découvrit à nouveau tout le théâtre du monde, jusqu'au moindre décor, aux moindres coulisses, au moindre ressort.

– Plus-que-nigaud, dit-elle en me serrant affectueusement contre elle, tout en décrivant des cercles autour de la Terre, d'assez haut pour nous préserver de la repoussante couche de pollution, simplet simplicissime, je commençais à m'en douter : tu es une cible toute trouvée, un morceau de choix pour ces *crooks* des labos pharmaceutiques. Regarde de tous tes yeux ! Nous tombons à pic, ils sont en plein conseil d'administration.

Or, voici, en substance, ce que je vis et ce qu'il me fut donné d'entendre. Une bonne dizaine de membres du C.A. Inutile de vous les décrire : tous étaient rutilants de décorations, rubiconds de satisfaction, scrupuleux et attentifs jusqu'à l'ultime décimale, sur le point des jetons de présence. Leur « boîte » (comme ils disaient d'un ton tendrement *pro*) se trouvait dans « une situation inédite », il fallait, pour la première fois de leur *success story*, « négocier un tournant délicat ».

– La campagne de presse s'intensifie, dit le chef de bande. Notre médicament vedette a du plomb dans l'aile, nous perdons des parts de marché tous les jours. Il y a cette odieuse rumeur montée de toutes pièces par nos concurrents immédiats, faisant état d'effets secondaires, de poussées suicidaires. Je veux un plan de redressement. Je vais procéder à un tour de table. *Be creative !*

Le premier : Opérer percée sur marchés émergents. Chine ! Introduire produits dans pays dits en voie de développement. S'inspirer du coup de Nestlé.

Le deuxième : Développer force de vente. Augmenter prime rendement visiteurs médicaux.

Le troisième : Déficit d'image. Rajeunir ! Dépoussiérer ! Se payer Zidane. Sérieux coup de jeune par mécenat, pub. Sport ! Sexe ! Associer prozac à « exploit ». Ou alors : jeu. Quelque chose comme « Ma vie est une croisière ».

Le quatrième : Booster Département *Research.* Créer *think tank.* Elargir gamme. Diversifier offre : *prozac-tao, prozac-catho, prozac-stoa, prozac-shiite, sunnite, shintô.* Placebos, *you got it !* Molécules nouvelles tirent croissance.

Le cinquième : Outsourcing ! Consulting ! Collaborative business ! Leadership ! Hard power !

Le sixième : Tout faux ! Créér toujours plus besoin. Médicaliser toujours plus

existence. Encourager tout média défaitiste, diffuser *news* toujours atroces. Enfoncer en plein kaka pour donner envie s'envoler dans azur. Qu'ils se sentent de plus en plus perdus, sans but. Peur ! Angoisse ! Panique ! Chiffre garanti. Clouer bec à tous ceux qui donnent confiance, raisons d'espérer, de vivre. Racheter et couler tous éditeurs qui les publient. Attention : jouer toujours transparence !

Le septième : Nul ! Se diversifier dans armement. Secteur gros porteur.

Le huitième : Droit dans mur ! *Joint-venture ! Merger !* OPA sur *number 2 !* Faut ce qu'il faut. Pour renouer avec *success story,* jolie corbeille mariage !

Le neuvième : Ne pas attendre l'AMM ![2]. Ne plus attendre bon vouloir ploucs Agence du médicament. Quand industrie rend à humanité insigne service mettre au point molécules nouvelle génération, odieux lui coller principes, logique économique papa !

– Mademoiselle Stultitia, dis-je, c'est absolument honteux, affligeant...

– Appelle-moi *Miss Folie,* coupa-t-elle. *Stultitia,* c'est classique, c'est bon pour Monsieur Désiré et les amants docteurs. *Miss Folie,* ça fait *music-hall, hollywood,* j'adore ! Toi et moi, nous sommes les gens de maintenant.

Comme elle me sentait frémir d'indignation : « Perplexe, dit-elle, ne fais pas l'enfant ! Arrête de prendre le monde au tragique, tu n'es pas immortel. Regarde-les de tous tes yeux, ces *crooks,* ils sont vraiment *cool !* »

– C'est calamiteux, c'est indigne, c'est révoltant, c'est...

– Balot, Plus-que-balot, je ne te dis pas d'en rire comme sur la nef des fous. Tu ne t'en es jamais douté ? Il y a rire et rire. Sur la nef du capitaine Sebastian, dans les « petites maisons » de *signor* Garzoni, ils sont tous « blessés du cerveau » pour de bon. Monsieur Lorenzo, d'ailleurs *Herr* Sebastian aussi, ne se gênent pas pour les traiter carrément d'« incurables ». Mais le rire de Monsieur Désiré, celui de tous mes amants...

– Je vous dis, moi, que c'est un scandale ! Il n'y a pas de mots. Le capharnaüm dans lequel on nous jette, en bas, c'est une honte. C'est une dévastation, une jungle, un zoo, un vrai musée des horreurs, il faut avoir l'âme vile comme l'énergumène que j'ai vu, même chez vous, dans son tonneau...

– Mon amant Diogène ? C'est pas un gobe-mouches comme toi ! Et il n'est pas raide et sec comme ceux du Portique ! Ceux-là, ils ont tous avalé leur parapluie ! Sache que c'est tout un savoir que le rire de gens comme lui et comme *Herr* Friedrich et Monsieur Lucien. Mais laisse tomber, va, Perplexe, je ne peux pas tout réparer, ils t'ont vraiment trop abêti, en bas, tous leurs ministres fossoyeurs de l'éducation. (Dieux ! qu'elle pouvait être dure ! Elle disait aussi : ministres de la forfaiture.)

– Moi aussi, je veux rire ! Mais Melancolia me ronge, me dévore l'estomac. Comme si elle avait pris possession de moi. *Miss Folie,* apprends-moi !

– Eh bien, sache qu'il est divers rires. Le rire abruti, imbécile, de celui qui s'éclate avec la foule, qui a l'audace de se croire doué de raison, mais qui n'est qu'une outre pleine de vent et de préventions. Le rire vraiment cynique de celui qui n'a vraiment nulle pitié. Le rire du « peuple », celui des « demi-habiles », comme dit Monsieur Blaise. Sache qu'il y a aussi le rire qui « rafraîchit le sang » de celui qui a su éviter une sottise. De celui qui n'est pas dupe et qui s'apprête à se mesurer avec les imposteurs, les *crooks.* Plus d'un esprit

2 Autorisation de mise sur le marché [N.D.L.R.]

chagrin, parmi nos Spectateurs de la vie, te diront, comme Monsieur de La Bruyère, qu'« il faut rire avant que d'être heureux, de peur de mourir sans avoir ri ». Je t'accorde que le rire de Monsieur Démocrite, et même celui de son arrière-arrière-neveu Burton, l'homme aux lancettes et aux scalpels qui veut qu'on l'appelle *Democritus junior,* est grinçant, empêché, parce que ces gens-là, dans le fond, sont encore plus mélancoliques que leur éternel compère Héraclite. Le rire auquel je te convie – mais est-ce que tu sauras seulement comprendre ça, toi qui as eu le bac des fossoyeurs avec mention très bien ? – c'est celui de mon amant Désiré, celui du Spectateur militant, qui sait bien ce qu'il en est, du cirque et de la farce, mais qui se retrousse les manches, plein de « gai savoir ».

– Gai savoir ? *Miss Folie,* apprends-moi !

– Gai savoir, gai savoir, est-ce que je sais, moi ? « Gaya scienza », tiens ! Ils disent qu'ils forment une chaîne à travers les âges. De Monsieur Ménippe à *Herr* Friedrich au moins, en passant par *señor* Baltasar Gracián et monsieur le duc de La Rochefoucauld, et encore par le plus puissant de mes amants, Giordano, qui leur a forgé leur devise : *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis.* Je l'aime beaucoup, sa devise, parce qu'il y a un peu de compassion. Je suis bien moins dure que tu ne crois.

– Une chaîne, as-tu dit, Folie ?

– Oui, toute une chaîne, de « spectateurs engagés », de « rieurs à bon escient » ou d' « attristés dans l'allégresse », enfin, je ne suis pas théorétique, moi. Et puis, il va falloir qu'on se presse, j'ai plus d'un rendez-vous, là-haut.

– Une chaîne... Mais alors... *Miss Folie,* ramène-moi ! Non, pas chez vous ! Sur le « théâtre du monde ». A nous deux, maintenant ! Je veux réessayer !

– Ah ça, non ! C'est beaucoup trop tôt ! Tu vas encore donner tête baissée chez les fossoyeurs, les *crooks* ! Et les philosophes branchés ne débitent leur « phénoménologie éthique » qu'en se moquant d'un benêt comme toi. *Simplex sigillum veri,* « simplicité, sceau du vrai », leur réflexion n'est pas poussée jusque-là !

Et malgré toute ma résistance, elle me ramena de deux ou trois coups d'aile sans riposte à l'« Académie invisible ». Le monde, ajouta-t-elle, pleine d'affection, en m'envoyant voir Boèce (une amie, je suppose), filait du bien trop mauvais coton pour des naïfs de mon espèce, tant que je n'aurais pas fait de gros progrès à l'école des Spectateurs de la vie.

Louis VAN DELFT
Université Paris X, Nanterre

« FOUS DE MUSIQUE » ? QUELQUES CONSIDÉRATIONS CLINIQUES SUR LA PASSION MUSICALE

La musique doit vous rendre fou, sinon elle n'est rien (Cioran)

La musique peut-elle rendre fou ou faut-il être fou pour vouloir servir la musique ? C'est par de telles questions que les musicologues abordent le plus souvent la question de la création musicale.

Ils ont ainsi, par exemple, hâtivement assimilé le cas de Schumann (1810-1856) à une pure et simple expression de « folie ». Folie – terme galvaudé auquel il conviendrait plutôt, en l'occurrence, de substituer celui de *psychose*. Or nous savons aujourd'hui que les traits de « folie » attribués à son génie sont en réalité à regrouper dans une pathologie certes psychiatrique mais *curable*, plus fréquente qu'il n'y paraît, même au sein de la population prise dans son ensemble : le *trouble bipolaire maniaco-dépressif*.

Nous retrouvons ainsi dans ses œuvres l'alternance de ses deux personnalités à travers Eusebius et Florestan. Ces deux traits de caractère sont ainsi créateurs de moments musicaux de génie, l'un n'excluant point l'autre. Mais nous pouvons plus exactement parler d'*excès* – jusqu'à l'autodestruction que fait apparaître la passion artistique, en particulier musicale.

Evoquons rapidement deux figures emblématiques de l'excès, jusqu'à la « folie », préfigurant ce que nous découvrons de plus en plus fréquemment à la consultation médicale des musiciens : l'ignorance – ou le non-respect – du corps et de ses lois physiologiques entraînent une « fracture » entre l'homme musicien et son instrument[1].

Ainsi Schumann, encore une fois, allant au bout de sa passion musicale jusqu'à l'excès (faudrait-il dire : jusqu'à la folie ?), a voulu dépasser sa condition proprement humaine, et donc la conformation naturelle de la main, en particulier la droite, en lui imposant un travail ciblé des troisième et quatrième doigts – d'où l'impotence fonctionnelle de sa main, une carrière de virtuose brisée et, de manière corollaire, l'éclosion d'une activité de compositeur (c'est ainsi que, en 1834, il écrit à sa mère que, handicapé désormais du fait de l'impotence de son majeur droit, il parvient néanmoins à composer et peut se vouer à l'improvisation – où il peut régler lui-même le style et les *tempi* en fonction précisément de son handicap).

Glenn Gould (1932-1982), quant à lui, fut un pianiste à la carrière publique très courte en raison de multiples facteurs, dont une aversion de la scène, mais aussi à cause de ses exigences artistiques. Des conditions de pratique instrumentale en dépit des règles fondamentales de la posture ont entraîné progressivement un dérèglement de son jeu pour aboutir à une dystonie de fonction (mouvement non douloureux incontrôlable en flexion ou

[1] Voir notre thèse de doctorat, soutenue devant la Faculté de Médecine de Nice en 2005, *La dystonie de fonction du musicien, motif récent de consultation en cabinet de médecine générale [...]*.

en extension d'un ou plusieurs doigts) qu'il n'a eu de cesse de résoudre par lui-même sans y parvenir, aggravant ainsi un état mental fragile qui l'isolait du monde depuis longtemps déjà.

(A l'inverse, le grand pianiste de jazz Thelonious Monk (1917-1982) n'eut pas à *tenter de forcer sa nature* pour traduire ses aspirations profondes, sa quête d'un absolu inaccessible – mais dont pourtant se rapprochaient infiniment ses compositions et ses interprétations – mais il termina sa vie, après tant de brillantes démonstrations de son génie pianistique, en décidant (ou en acceptant, gagné par la maladie – pudiquement qualifiée alors par ses proches de « déséquilibre biochimique aboutissant à une fatigue extrême » –) de s'enfermer dans un silence où sa passion musicale l'avait désormais définitivement plongé. Loin de vouloir faire *exprimer* quoi que ce soit à son piano, il avait à présent choisi le silence absolu car, comme on a pu le déclarer, « il savait parfaitement que sa seule idée de génie, c'était la mise en musique du silence [et maintenant, il était] tout empli de sa musique intérieure, celle où il n'avait même plus besoin de lever la main pour frapper les touches du piano ». Encore une autre façon d'épouser jusqu'à l'excès sa passion musicale !)

Plus que de « folie », pouvons-nous parler des conséquences dévastatrices de la passion, considérant précisément que *passion sans conscience (de ses propres limites)* « n'est que ruine de l'âme » ? Probablement. N'est pour preuve que de constater l'augmentation des troubles liés à la pratique instrumentale.

Le musicien est passionné et, l'Art étant supérieur à celui qui tente de le servir, il semble tenté d'ignorer son corps pour parvenir à atteindre son but artistique. C'est alors que le corps se rebelle et s'interpose dans la transmission du message musical. A ce moment-là, il s'agit d'un *avertissement* et les lésions sont encore réversibles. Si l'artiste ne prend pas en considération ces signaux d'alerte, il prend le risque de devoir, dans d'assez brefs délais, mettre un terme à sa carrière.

Ainsi une nouvelle discipline, jeune de quelques décennies, a vu le jour pour répondre à la détresse de musiciens jusqu'alors en pleine possession de leur talent artistique, en pleine maîtrise de leur art.

La passion engendre des *excès* et le corps est là qui le rappelle douloureusement. La pratique instrumentale professionnelle aujourd'hui tend à pousser le corps jusque dans ses derniers retranchements. L'absence de prise de conscience des limites physiques expose une proportion tous les jours plus importante de nouveaux patients : des musiciens blessés non seulement dans leur corps mais dans leur âme. Leur principale raison de vivre, leur instrument, leur échappe, prix à payer d'une passion non contrôlée, épousée jusqu'à la folie.

Docteur Pascal HÉBERT
Centre hospitalier Princesse Grâce, Monaco

FOLIE ET RAISON : QU'EST-CE QU'AGIR RAISONNABLEMENT ?

« Mets tes patins, r'tires tes chaussures. Attention ! tes mains sur le mur. Mets pas tes pieds sur le canapé. T'as les cheveux sales, tu vas tâcher. // J'suis parti de chez mes parents, j'en ai marre de faire attention. Je suis resté un vagabond, on ne me mettra pas en prison » : ainsi commençait une chanson d'un ancien groupe de rock qui, de manière très prosaïque il est vrai, mais simple et concrète pour notre propos, rapportait le cas, très commun, d'un enfant en butte à l'obligation, qui est forcé d'agir conformément aux voeux de ses parents : il n'est pas « raisonnable » de mettre ses pieds sur un canapé, comme chacun sait... Le groupe « Téléphone », que l'on pourra toujours critiquer par ailleurs, a du moins l'intérêt de présenter ce sentiment insupportable que ressent l'enfant lorsqu'il est commandé par quelqu'un : pour qu'il en vienne à quitter ses parents, il faut que ce sentiment ait été très intense, réclamant la radicalité du refus devant ce qu'il peut ressentir comme la perte de sa « liberté ». Il faudra s'interroger sur cette peur de se retrouver « en prison » et sur les raisons du refus de l'enfant. Celui-ci se demande pourquoi il doit agir raisonnablement. En ce sens, l'enfant envisagé comme être qui n'a pas encore su se hisser au niveau de la raison constitue une bonne métaphore de la folie. L'enfant n'est pas le « fou », mais le « fou » semble bien correspondre à l'individu qui n'a jamais vraiment quitté le stade de l'enfance.

Se demander « qu'est-ce qu'agir raisonnablement ? », c'est poser implicitement la question d'une « norme » sur laquelle serait définie l'acte raisonnable et qui formerait une base sur laquelle enfant et parents, folie et société pourraient s'entendre. Il semble donc tout d'abord important de chercher un fondement rationnel de l'acte raisonnable qui permettrait un consensus. Or, s'il n'y a pas immédiatement consensus, c'est que l'acte raisonnable se manifeste sous la forme de la contrainte. Il faudrait voir s'il n'est pas une exigence contre « nature ». Mais cela impose alors une réflexion sur le statut d'une « nature » humaine. Si donc il faut distinguer le raisonnable du rationnel, il faut ensuite distinguer le raisonnable du naturel. Enfin, le problème de la « nature » de l'homme nous menant à penser la possibilité d'un changement de l'homme par l'homme, il faudra s'interroger sur ce présupposé de base de manière radicale : est-il *possible* pour l'homme d'agir raisonnablement, de se limiter, de se maîtriser lui-même, c'est-à-dire d'imposer une loi à sa propre nature, de lutter contre son penchant naturel pour la passion, l'extravagance, l'inconscience, bref, la déraison ?

C'est avec l'enfant que se pose principalement le problème d'agir raisonnablement. Car on ne naît pas raisonnable. Quand l'enfant s'entend dire qu'« il n'est pas raisonnable de sortir sans bonnet par un temps pareil », il reçoit cette injonction comme un ordre venant de l'extérieur, quelque chose qu'il ne comprend pas. A un premier degré, l'enfant agit sans savoir, non pas parce qu'il ne veut pas savoir, mais parce qu'il ne sait pas. Comment pourrait-il comprendre sans faire l'expérience des conséquences d'un acte non-raisonnable ? Il faudrait qu'il tombe malade pour comprendre. Agir raisonnablement s'impose à lui comme une exigence a priori, rationnelle. Si les parents le lui demandent, c'est qu'ils supposent la possibilité d'un point d'accord. Or, l'éveil de la conscience raisonnable ne se

fait qu'à partir d'un certain âge. Pour l'enfant, la « norme » n'est pas en lui, l'accord n'est pas encore possible, les parents recourent donc à la force, à l'obligation, comme la société recourra à l'internement des aliénés dans des asiles.

Le problème est différent lorsqu'il s'agit de quelqu'un qui a toutes ses facultés rationnelles. Pour l'adolescent, par exemple, se pose le problème de l'éducation. Comment lui faire comprendre ce qui est « bon » pour lui ? Ainsi du problème du travail. L'étudiant sait qu'il est bon pour lui, qu'il est raisonnable pour son avenir, de travailler, d'étudier, mais il ne le veut pas forcément. Le conflit entre l'obligation et le désir s'intériorise ici. Agir raisonnablement, c'est alors sentir une exigence intérieure qui m'oblige en moi contre moi. Ce n'est plus une nécessité externe, objective, comme dans le cas de l'obligation parentale, c'est une nécessité interne, subjective. L'homme découvre ici l'obligation d'agir raisonnablement comme une seconde « nature » qu'on voudrait lui imposer en plus de cette « nature » immédiate qui semble être pour lui première : celle du désir et de la déraison. En fait, il y a peut-être ici l'illusion d'une nature humaine, d'un état préexistant. Il faudrait peut-être penser l'homme comme cet être qui a par définition une double nature. À ce stade, l'adolescent ressent cet ordre en lui comme indice d'une scission entre ce qu'il veut faire et ce qu'il « doit » faire. Mais quel est ce devoir qui s'impose à lui ? De quel droit doit-il agir raisonnablement ? Pourquoi ne pas plutôt « faire des folies » ?

De quelqu'un qui ne comprend pas ce qu'est ce droit, on dit qu'il est fou. Il faudrait dès lors s'interroger sur la figure du fou comme celui qui recherche, sans jamais trouver, un fondement, et une norme pour agir raisonnablement, qui tente de trouver le droit du devoir. Agir raisonnablement n'est pas agir moralement. Pourtant, il s'agit toujours, avec le devoir, d'un fait de la raison dont on ne peut rendre raison. Un fou peut être défini comme celui qui n'arrive pas à être en adéquation avec le bon sens : on dit qu'il est insensé. Agir raisonnablement, ce serait donner un sens, une cohérence à ces actes. Or, le sens est une notion tout à fait relative ; le fou, lui, est absolu. Pour lui, agir est de l'ordre du tout ou rien. Ugolin, dans *Manon des sources*, de Pagnol, affirme qu'il se suicidera si Manon ne veut pas l'aimer. Son oncle lui dit qu'il est fou, parce qu'il est incapable de mesure. Ugolin explique qu'il ne *sait* pas parler aux femmes mais qu'il voudrait le *faire*. Incapable de trouver une médiation entre le savoir et le faire, écartelé entre deux extrêmes, il ne peut agir raisonnablement car il n'arrive pas à se donner les moyens pour obtenir sa fin, c'est-à-dire le savoir-faire. Celui qui, comme le fou, ne veut ni ne peut agir raisonnablement, c'est peut-être celui qui, entre la connaissance et l'action, est incapable de se donner la technique, la méthode, bref, la raison.

Cette urgence d'une méthode, ce besoin d'ordre et de mesure, cette quête de la patience, c'est la recherche d'un changement de l'homme par l'homme. C'est peut-être pourquoi l'entreprise de Descartes, comme il le dit lui-même, est le signe d'un travail contre-nature. C'est toute la problématique d'une « nature » humaine.

L'homme n'est pas *bios* ou *logos*, il est un « animal bioculturel ». La culture est comme une anti-nature requise pour une formation de l'homme par l'homme. Le projet de Descartes de trouver un fondement inébranlable à la connaissance rejoint en fait celui d'une auto-éducation de l'homme. Cherchant une vérité première inébranlable, Descartes est obligé de remettre tout en doute, de manière hyperbolique, et court ainsi un risque essentiel dans le domaine de la pratique : il suspend son jugement. Perdant volontairement la parole, Descartes ressent que son entreprise d'articuler la connaissance et la vie est périlleuse dans

l'immédiat. D'où sa décision de se forger une « morale par provision ». Il s'agit ici d'une décision capitale puisque, disjonctant totalement l'ordre du vécu et l'ordre du pensé, Descartes en est venu à un point où il est obligé de nier son projet pour le réaliser. Il faut vivre. Descartes *se donne* donc une conduite de vie non fondée pour se permettre de chercher une conduite de vie qui le sera. Et, paradoxe de la Méthode, on pressent que cette « morale par provision » jette déjà les bases de sa future morale. Il fallait bien commencer par quelque chose. C'est peut-être justement cela qui rend fou le « fou » : ne pas savoir comment commencer, donner un ordre à ses pensées et à ses actes, suivre la raison.

Agir raisonnablement pose le problème de l'antagonisme entre raisonnable et rationnel et, plus spécifiquement, le problème du commencement. Celui qui refuse de commencer à travailler sous prétexte qu'il ne sait pas *comment* travailler se destine à ne jamais le savoir. Prévoyant que sa morale par provision sera sa future morale, Descartes recourt à une sorte d'intuition, au sens vulgaire du terme, c'est-à-dire qu'en fait il accepte de s'en remettre au sens commun : agir raisonnablement, c'est accepter de faire ce pas qui est d'être d'accord avant de savoir, c'est-à-dire d'agir selon l'opinion. Pour agir raisonnablement, il faut agir raisonnablement et non pas rationnellement. C'est ce que méconnaît le fou, qui pèche en fait paradoxalement plus par excès que par défaut de raison. On pourrait dire qu'en fait le fou raisonne, mais il raisonne trop, donc mal : il raisonne passionnément ; il raisonne sans posséder ni maîtriser la raison. Il possède une raison théorique excessive et une raison pratique insuffisante.

Dès lors, Descartes, pour en revenir à lui, va opter pour tout ce que le sens commun préconise : ordre, mesure, équilibre et bon sens bien sûr. Il décide de s'en remettre aux coutumes et traditions de son temps. Au lieu d'enfermer l'homme dans un cercle vicieux, les règles de la méthode qu'énonce le *Discours de la méthode* dans la troisième partie l'en délivrent. Agir raisonnablement, c'est, alors même qu'on ressent l'acte comme une donnée qualitative, le traiter quantitativement, c'est retrouver la fameuse formule du sage : « *In medio stat virtus* ». Contre le *paradoxe* d'une exigence rationnelle qui commande de ne pas se jeter à l'eau avant de savoir nager, l'homme raisonnable opte pour la *doxa*. Le raisonnable, c'est du rationnel relatif.

Mais si Descartes accepte ces concessions au bon sens, c'est qu'il pense qu'il est possible de réussir l'entreprise qu'il a projetée. C'est un présupposé qu'il convient d'interroger.

Se demander ce qu'est « agir raisonnablement », c'est présupposer que l'homme est capable de se limiter, d'être ce qu'il veut être. C'est peut-être mal penser les limites de l'homme, ses possibilités.

De deux choses l'une : soit l'homme agit raisonnablement, c'est dire qu'il accepte la contrainte, qu'il veut agir conformément à son devoir, qu'il veut ce qu'il ne veut pas, et dans ce cas, le problème de la contrainte est résolu et il n'est plus question d'acte raisonnable ; soit l'homme n'agit pas raisonnablement, c'est dire qu'il ne peut pas vouloir ce qu'il ne veut pas, et alors se pose le problème de savoir si l'on peut agir raisonnablement sans le pouvoir. Agir raisonnablement pose le problème du pouvoir *en* l'homme de manière radicale. Le « fou », n'est-ce pas précisément l'impuissant, celui qui ne parvient pas à se donner les moyens, qui reste paralysé dans l'inaction, ou ne réussit pas à agir de façon cohérente ?

Que peut l'homme sur l'homme, est-il capable de progrès au moment même où il découvre ses limites ? Agir raisonnablement, il semble que cela soit comprendre ses

possibilités. C'est ce que peut évoquer la question : « est-il raisonnable pour un esclave de vouloir prendre la place du maître ? ». Quelqu'un qui serait esclave de ses passions, comment pourrait-il agir raisonnablement ? Il lui faut vouloir l'impossible. Mais il ne faut pas se leurrer et voir ici une aporie de l'action qui énoncerait l'acte raisonnable comme la transformation de l'impossible en possible. Il faut opérer ici une distinction conceptuelle entre la possibilité logique et la possibilité pratique. Agir raisonnablement, c'est, pour l'esclave, vouloir ce qui est possible mais qui n'est pas possible pour lui à un certain moment donné. Agir raisonnablement, c'est alors actualiser le possible.

Comment passer de la puissance à l'acte, comment se faire violence ? L'homme ne peut agir raisonnablement que s'il est principe de ses actes, s'il est capable de volonté. S'il est effet d'autre (que ce soit effet d'autrui ou effet d'un autre en lui – être soi dans l'autre, n'est-ce pas justement la structure même de la folie ? –), il ne le peut pas. Quant à savoir si le moi est principe ou effet, c'est chose indécidable. Sinon, il faut remettre en cause le terme même d'agir. En effet, n'importe qui peut agir raisonnablement, mais comment savoir s'il a voulu son acte ? Spinoza dit dans l'*Ethique* que « les hommes sont conscients de leurs actes, inconscients des causes qui les déterminent ». Il faut peut-être penser alors que celui qui agit raisonnablement agit sans le vouloir. On peut agir raisonnablement par peur de conséquences non voulues. Quand je préfère prendre une passerelle pour passer au-dessus d'un ruisseau plutôt que de sauter par-dessus, j'agis raisonnablement, mais est-ce parce que je veux prendre la passerelle ? N'est-ce pas plutôt parce que j'ai peur de tomber à l'eau ? Agir raisonnablement, c'est ne pas prendre de risques. Le « fou », lui, agit déraisonnablement.

Agir raisonnablement, c'est donc prendre conscience du possible et diriger ses actes en conséquence. C'est penser la vie comme un risque essentiel. Celui qui ne prend pas de risques agit-il volontairement ? Certes il agit *pour* ne pas prendre de risques, mais il n'a pas choisi l'existence du risque. Son acte est conditionné. Et c'est bien là que l'on comprend qu'il n'y a pas de *nature* humaine mais une *condition* humaine.

Finalement, raison et déraison, sagesse et folie sont peut-être plus affaire de choix que de déterminisme : « J'ai toujours préféré la folie des passions à la sagesse de l'indifférence » (Anatole France).

Olivier ABITEBOUL
Lycée Masséna, Nice

COMPTES RENDUS DE LECTURE ET DE SPECTACLE

À PROPOS DE *KENNETH BURKE ON SHAKESPEARE* DE SCOOT L. NEWSTOCK, ed

Scott L. Newstock, ed. ***Kenneth Burke on Shakespeare.*** Parlor Press, West Lafayette, Indiana, 2007, 308 pages. Prix : 52,74 euros.

Ce livre est fondamental pour qui s'intéresse à Shakespeare d'une part et à Kenneth Burke d'autre part. L'auteur et éditeur du livre, Scott L. Newstock, a fait un excellent travail de recensement et de collectage de tout ce que Kenneth Burke a pu écrire sur Shakespeare. En plus, il a rétabli les articles dans leur forme originelle en ajoutant systématiquement en note de bas de page les passages supprimés dans les successives versions publiées en volumes. De plus, il a doté le livre d'un fort corpus de notes de fin qui spécifient les allusions de Kenneth Burke à divers auteurs anciens, récents ou modernes, et la traduction, en anglais, de toutes les citations utilisées que Kenneth Burke n'avait pas nécessairement traduites en un temps où les citations en langues étrangères ne l'étaient pas. Ce livre est alors un outil important pour découvrir un auteur critique fort ignoré en France alors même qu'il est un des pères non-français du post-modernisme. Pouvons-nous suivre René Girard qui déclare dans une interview publiée en 1978 par la revue *Diacritics* : « I believe that Burke has never been translated into French and it cannot be an oversight. There must be reasons for this scandal. » ?[1] (p. 47) Sans vouloir régler ce problème ou trancher sur les raisons de cette absence de traduction, je vais ici m'intéresser à l'approche de Shakespeare qui est celle de Burke.

Dans un premier temps, on n'est pas étonné que le livre fasse apparaître le fait que Burke fonde son approche de Shakespeare sur sa théorie du « dramatisme »[2]. Ce terme recouvre une approche d'une situation, généralement de vie courante, mais ici théâtrale, qui s'appuie sur un groupe de cinq concepts analytiques : l'acte (« act »), la scène (« scene »), l'agent (« agent »), l'agence (« agency »), l'intention (« purpose »).

Dans cette approche, ce qui est essentiel est la « Grammaire des Motivations »[3]. Kenneth Burke montre avec brio comment l'agent peut se doter de co-agents (« co-agents ») et de contre-agents (« counter-agents ») avec chacun des motivations différentes, et comment la motivation de l'agent se construit de façon très variable. Mais cette approche reste corsetée dans la situation dramatique elle-même.

Dans son approche du « dramatisme », Kenneth Burke définit trois perspectives : la grammaire (« grammar »), le symbolique (« symbolic ») et la rhétorique (« rhetoric »). La grammaire n'est que l'ensemble des règles de comportement qui régissent les actions des divers actants de la situation. Le symbolique est tout ce qui renvoie à des éléments qui n'ont de rapport avec la situation concrète qu'arbitraire et donc purement personnel même

[1] « Je crois que Burke n'a jamais été traduit en français et cela ne peut pas être une simple négligence. Il doit y avoir des raisons à ce scandale. »

[2] Je vais systématiquement traduire les termes techniques de la langue de Burke par des néologismes si nécessaire pour coller à la lettre même de ces termes.

[3] *Grammar of Motives*, University of California Press, Berkeley, 1969

quand les symboles utilisés sont des symboles qui dépassent l'individu, donc des symboles référentiels d'une ou de cultures extérieures à la situation concrète. C'est là que se trouve le style, la poésie, la musique, etc. La rhétorique fait référence à l'utilisation de la parole, de la langue, du discours en vue de produire des effets et des réactions dans le public concerné.

Le plus étrange est que Burke applique parfaitement l'analyse de la situation telle que le dramatisme la propose mais en ne considérant, quand il s'intéresse à Shakespeare, qu'à la grammaire interne de la situation dramatique des pièces. Rarement il utilise le symbolique, et encore simplement dans une perspective psychanalytique plutôt simple, comme quand il aborde *Venus and Adonis*, pour appuyer un point de vue digne, bien avant l'heure, de la « queer theory ». On notera que dans d'autres domaines, comme son approche du discours religieux, il est d'un pointillisme extraordinaire, même extrême, pour analyser la lettre du texte, pour passer au crible le style et la rhétorique du texte, bref pour traiter le texte comme un objet d'étude en soi. Quand il s'agit de Shakespeare, l'un des plus grands poètes dramatiques de langue anglaise, il ne fait pas cet effort, il n'aborde pas le texte comme une matière première linguistique structurante du discours et donc de l'art dramatique de Shakespeare. Et c'est par choix, un choix jamais justifié.

Nous allons donc nous concentrer sur l'apport original que Burke représente dans le cadre de son approche de Shakespeare, puis sur la dimension de Shakespeare qu'il manque totalement ou presque.

1. L'auteur Shakespeare

Ici, sans cesse, et de façon répétée, Kenneth Burke considère Shakespeare comme un auteur dramatique et donc qui s'adresse à un public. Il utilise de façon systématique l'expression « Shakespeare is pointing the arrows of the audience » (Shakespeare oriente l'intérêt et l'attention du public). C'est là que nous trouvons ce qu'il appelle la « psychosis » (psychose) c'est-à-dire une situation contradictoire faite antagonique dans la pièce. Son identification de ces psychoses est intéressante, mais éparpillée au cas par cas. Cela peut recouvrir un conflit, y compris d'intérêts, une lutte, une division et opposition de classe, etc. La psychose la plus intéressante que Kenneth Burke introduit est celle de *King Lear*. Il l'appelle le paradoxe de la substance (« paradox of substance »). Il s'agit du roi. Quand il s'est dépouillé de sa fonction royale. Est-il encore roi ? Bien sûr que non. Lui doit-on alors le respect que l'on doit à un roi ? Bien sûr que non aussi. La pièce est alors entièrement bâtie sur ce paradoxe. Lear se considère toujours comme roi, mais ayant cédé sa fonction il vit une aliénation face à ses filles, et même face à la société, car il n'est plus rien. Cela rappelle « la fonction fait l'organe » de Montaigne et le « rassotté » du juge de robe pour qui sa fonction lui monte à la tête. Burke étudie avec soin la perte d'essence de l'individu qui perd sa fonction. Que devient l'organe quand la fonction disparaît ? Cette approche est fort intéressante dans chaque cas où il y a une aliénation de ce genre.

Avec *Macbeth*, il pose aussi la psychose du public face au régicide. La pièce doit permettre au public de projeter son mécontentement, aussi minime soit-il, face à l'institution royale dans la pièce pour ensuite libérer ce public cathartiquement par une personnification dramatique extrême, sinon extrémiste, des personnages. Psychose entre le désir de se débarrasser de la royauté pour quelque raison que ce soit et la nécessité de s'en accommoder, d'où la catharsis intermédiaire et libératrice.

2. La forme

Sa définition, son approche de la forme est pour le moins originale.

> « It [une scène d'*Hamlet*] illustrates so perfectly the relationship between psychology and form, and so aptly indicates how the one is to be defined in terms of the other. That is, the psychology here is not the psychology of the *hero*, but the psychology of the *audience*. And by that distinction, form would be the psychology of the audience. Or, seen from another angle, form is the creation of an appetite in the mind of the auditor, and the adequate satisfying of that appetite. » (p. 22)[4]

Il distingue trois formes de base :

a- la forme répétitive qui consiste pour un auteur ou un acteur à répéter les tours qui fonctionnent avec le public.

b- la forme progressive ou syllogistique qui assure la progression de l'action dans la pièce, chaque moment déterminant, causant le moment suivant. Il peut envisager une dimension qualitative à cette forme progressive qui est alors moins syllogistique et joue sur la surprise, la non-attente, la non-déductibilité, du moi immédiate ou couramment reconnue.

c- la forme conventionnelle qui est la forme attendue par le public en fonction du genre de spectacle dramatique auquel il se confronte. C'est dans ce cadre que se pose la forme poétique, mais c'est aussi sur cette forme que Kenneth Burke est le plus succinct, même s'il pose les œuvres expérimentales comme n'étant que des œuvres qui posent de nouvelles conventions (de forme conventionnelle) qui ne durent que l'espace d'une représentation, d'une pièce, d'une œuvre. Il considère même (p. 192) cette innovation comme n'étant que la réalisation de la « psychose technologique » de l'auteur, de l'acteur ou du public, ou des trois, psychose qui vise simplement à tenter quelque chose de jamais tenté au moins une fois pour voir, pour ne pas mourir idiot, comme on dirait en français. On voit donc ici que Kenneth Burke réduit terriblement l'innovation à une pratique marginale sinon même déviante et donc presque répréhensible. Tout cela bien sûr est écrit avant la révolution informationnelle et internautique et ne tient pas compte du cinéma, voire de la télévision. Il s'agit bien de Shakespeare tel qu'on peut le lire ou le voir sur scène, une scène dramatique et non une scène médiatisée. On peur remarquer ici que Kenneth Burke ignore entièrement son quasi-contemporain Marshall McLuhan et son travail sur la dimension médiatique du monde. Ainsi il ne lui vient pas à l'idée que le message puisse être un massage et que le média puisse être le message.

---

[4] Elle illustre si parfaitement la relation qui existe entre la psychologie et la forme, et indique de façon si parfaite comment l'une se définit dans les termes de l'autre. C'est-à-dire que la psychologie ici n'est pas la psychologie du *héros*, mais la psychologie du *public*. Et grâce à cette distinction, la forme serait la psychologie du public. Ou bien, vue sous un autre angle, la forme est la création d'un appétit dans l'esprit d'un membre du public, et le processus adéquat de satisfaction de cet appétit. »

Cela l'amène parfois à être plutôt non-dialectique et même erroné. Quand il se réfère à la Genèse pour pointer la différence entre le dramatisme et la logologie, il démontre ce travers :

> « And it's obvious on its face that a tragedy of regicide builds about two characters who of their own free will deliberately *chose* to do what their roles in the drama required of them. (Plus, don't forget, like Adam's sin in Genesis, while logology of a wholly secular sort, points out why Adam – of-his-own-free-will – HAD to sin, for if he hadn't [as an all-fore-seeing God by definition foresaw before anything of our world was created] there would be no need for the Christian dispensation.) » (p. 210) [5]

Le principe même de Dieu omniscient et omniprésent est un principe de l'Ancien Testament, ce qui pose donc une contradiction permanente dans cet Ancien Testament où constamment le peuple d'Israël pèche et ne respecte pas les lois de Dieu, ce qui entraîne des punitions permanentes et des colères répétitives, comme par exemple le passage du serpent d'airain (Nombres, 21.4-9) où Dieu punit de mort les Israélites par l'envoi d'un serpent, le seraph (même racine que l'ange du même nom) mais donnera, après l'intercession de Moïse, un moyen de ne pas mourir de sa morsure en le représentant en airain et mettant cette représentation sur les bannières. Il suffira alors de regarder le serpent d'airain pour ne pas mourir, pour échapper au châtiment. Mais on ne punit que ceux qui ont utilisé leur liberté pour faire ce qu'ils ne devaient pas faire, dans l'espoir que la punition suffira. Mais poser un Dieu omniscient, c'est poser que la punition est déjà programmée avant la faute et que les suites de la punition le sont aussi, jusqu'à la fin des temps. C'est poser que la vie est une pièce de théâtre. Mais c'est aussi poser que Jésus devra venir pour sauver l'humanité. Or justement Jésus est montré comme résistant, demandant une rémission de sa mission, etc. Le christianisme n'est que le résultat de la libre acceptation par Marie de sa mission et de la libre acceptation par Jésus de la sienne, pour en rester à l'intérieur de la logologie, de l'étude du texte religieux lui-même.

Une pièce de théâtre n'a rien à voir avec cela. La pièce de théâtre est un divertissement écrit et porté par un auteur et des acteurs. Ce n'est donc en rien quelque chose de vrai. Le texte religieux est par définition sacré et donc donne la loi ou au moins l'exemple de ce que l'on doit faire. On ne peut pas les confondre. Si on traite le texte religieux comme un texte d'auteur alors il faut l'aborder anthropologiquement. Et là, le péché d'Adam (est-il vraiment d'Adam ou du seul Adam ?) et sa punition sont des médiations symboliques pour l'établissement d'une loi morale de comportement humain dans la communauté sur le fondement d'une explication mythique du bien-fondé de cette

[5] Et il est immédiatement évident qu'une tragédie de régicide construit deux personnages qui de leur propre plein gré délibérément *choisissent* de faire ce que leurs rôles dans la pièce leur demandent de faire. (Plus, ne l'oubliez pas, comme le péché d'Adam dans la Genèse, tandis que la logologie totalement laïque montre pourquoi Adam – de son propre plein gré – DEVAIT pécher, car s'il ne l'avait pas fait [comme un Dieu qui voit tout par définition se devait de le voir avant que quoi que ce soit dans notre monde ne soit créé] il n'y aurait pas besoin d'un rachat chrétien.)

loi. Médiation mythique de la position à la fois puissante et faible de l'homme dans la nature qu'il essaie de dominer. Souvenir mythique de ses origines, pourquoi pas ? On voit bien alors que le parallèle avec une tragédie shakespearienne ne se justifie pas. On voit bien que le rachat chrétien a peu à voir avec une tragédie shakespearienne, rachat qui se fait par le supplice, la descente dans les limbes pour libérer Adam et Eve, la mort et la résurrection. Et notons le lien entre Jésus et Adam, Jésus étant le fils de l'homme, donc le fils d'Adam puisque Adam veut dire homme. Si on poussait la comparaison plus loin cela voudrait dire que la foi religieuse n'est rien d'autre qu'une médiation cathartique face au mal vivre. Cela est abusif car cela néglige tout à fait la dimension de foi justement des rapports qui s'établissent entre le croyant ou le fidèle et sa croyance ou sa foi. On n'a jamais ce rapport dans le cas d'une pièce même de Shakespeare. Raccourci de Kenneth Burke qui spolie en partie la valeur de ce qu'il dit par un parallèle non justifié.

3. « Vaticinium post eventum, Prophecy after the event » (prophétie rétrospective)

Ce principe découle du précédent. Il s'agit de juger de la valeur d'une forme utilisée dans une pièce en fonction de la prédictivité qu'elle implique du début à la fin, en fonction de la satisfaction d'un événement nécessaire en arrière pour justifier un événement en avant. Il s'agit de comprendre que le premier acte doit être jugé en fonction du cinquième acte qu'il a préparé et qu'il justifie. Le cinquième acte est l'enfant du premier.

Ce principe associé à la définition de la forme donnée par Kenneth Burke crée un vide dans l'approche des pièces en les rendant par trop mécaniques dans leur logique, si on peut appeler cela une logique. Il n'y a plus de dialectique événementielle dans le théâtre vu par Kenneth Burke. Dans sa logique, il doit y avoir une filiation directe et unique du début à la fin. Il ne saurait y avoir de renversement de la logique, donc de coup de théâtre, comme il y a des coups d'Etat en politique. C'est à la fois un concept fondamental car la machine théâtrale fonctionne bien du début vers la fin, la fin justifiant le début et le début expliquant la fin. Mais c'est réduire le théâtre à n'être qu'une chaîne d'événements, mentaux éventuellement. Cela rejette la poésie, le caprice, les retournements de situations, etc. Cela est en phase avec la logologie dont j'ai donné un exemple précédemment. L'auteur de théâtre est posé comme un auteur omniscient, ce que je peux éventuellement accepter. Mais l'approche de la forme fait que l'auteur de théâtre doit être omniscient pour le public et donc se doit de ne provoquer et satisfaire dans le public qu'un seul besoin, qu'une seule envie. Il n'y a pas, dans son approche, d'interaction auteur-acteurs-public, un produit dramatique se doit d'être univoque dans sa visée globale, un public se doit d'être homogène. Il est donc, dans ce domaine particulièrement, loin du post-modernisme qu'il représente quand il traite d'histoire, de société, etc. Dans sa *Grammar of Motives* il montre dès l'introduction comment on peut regarder une situation à partir de nombreux points de vue différents. Apparemment, il n'applique pas cela au théâtre, particulièrement au niveau du public qui reste absolument homogène et passif.

J'aimerais ici citer son approche de ce qu'il appelle l'anagogique :

> « The scholastics had this jingle for distinguishing the four senses :
> *Littera gesta docet; quid credas allegoria;*
> *Moralis quid agas; quo tendas anagogia.*

> The notion of trend, tendency, direction as the distinctive element of the anagogic in itself suggests how the concept of anagoge could be secularised. » (p. 64) [6]

On retrouve à nouveau ici le modèle religieux en arrière. Mais il me semble qu'il réduit le sens en faisant de l'anagogique la simple direction dans laquelle on avance, réduction dont on ne peut en rien douter puisqu'il traduit cet anagogique par quatre équivalents : *tendas* qu'il reprend à Nicholas de Lyra et les trois traductions de ce terme latin, « trend », « tendency » et « direction ». Quand on sait qu'il applique ce concept à *Venus and Adonis* en le développant en socio-anagogie, on est un peu effrayé. Il traduit la « psychose » créée par le conflit entre Vénus et Adonis en un reflet d'un conflit de classe, entre deux classes, l'une dominante mais dont la domination est rejetée et l'autre dominée mais qui, refusant de céder au dominateur (ici la dominatrice), se trouve libéré de cette domination, mais pour aussitôt mourir sous les défenses d'un sanglier. Il pousse l'analogie bien au-delà de la société élisabéthaine jusqu'à la société capitaliste de notre siècle.

Loin de faire l'erreur de ne prendre qu'un seul point de vue en compte, je crois que celui-ci peut expliquer l'efficacité du texte encore aujourd'hui et que tout modèle qui travaille par allusion ou comparaison est un modèle d'interprétation valable en ce qui concerne les œuvres de l'esprit, valable comme bien d'autres. Donc pourquoi pas ? Mais je ferai remarquer que c'est ici soit pervertir soit négliger l'opposition de sexes entre les deux protagonistes, opposition de sexe qui ne peut pas se retrouver dans l'opposition de classe. Dans ce cas précis, le modèle de dominant-dominé ne peut pas être réduit à une relation de classe car elle est dans le texte une relation de sexe. Dans la logique de Kenneth Burke alors, le sanglier, c'est à la fois la police tout court, la police des mœurs et la police de la pensée qui, toutes les trois, doivent veiller au respect de l'asservissement du dominé aux désirs du dominant, y compris dans le domaine sexuel où la femme adulte s'arroge alors le droit de séduire les garçons à peine pubères.

Notons qu'alors cela ouvre une boîte de sens que Kenneth Burke n'explore pas : la sexualité de dominant social à dominé social était normale, quel que soit l'âge ou le sexe du dominé social, pour le dominant social. Il suffit de consulter par exemple *Marion et Robin* d'Adam de La Halle pour voir combien cela était normal, accepté et banal. La punition finale d'Adonis impliquerait alors qu'en période élisabéthaine on franchissait une étape qui impliquait que le garçon, et non la fille, commençait à s'arroger le droit de dire non à la femme entreprenante, mais qu'il n'avait pas encore ce droit car il était immédiatement puni sexuellement par l'homme qui prenait le relais, en d'autres termes : le sanglier.

Mais cette approche, si on la transpose par simple glissement aux rapports de classe de la société capitaliste du vingtième ou vingt-et-unième siècle on travaille par analogie et non par anagogie. On dévoie donc le texte vers un sens qui ne marche que si on néglige certains éléments de ce texte.

---

[6] Les scolastiques avaient cette devise pour distinguer les quatre sens : Latin : Le sens littéral enseigne ce qui est vraiment arrivé ; le sens allégorique ce que vous devez croire ; le sens moral comment vous devez vous comporter ; le sens anagogique où vous allez. Attribué à Nicholas de Lyra (v. 1270-1349), théologien français qui a écrit le premier commentaire imprimé de la Bible. La notion de tropisme, de tendance, de direction, comme l'élément distinctif de l'anagogique suggère par lui-même comment le concept d'anagogue pourrait être sécularisé [laïcisé].

4. Le théâtre : des sons au dramatisme

C'est là que ces écrits sont les plus frustrants. Il fait ici et là une remarque sur le langage et son symbolisme qu'il réduit aux seuls symboles sémantiques, mais il n'applique pas au texte théâtral la richesse de sa méthode qu'il a élaborée pour le texte religieux (voir ses analyses des *Confessions* de Saint Augustins) ou pour d'autres domaines, particulièrement justement le texte poétique. Il est probablement un des premiers dans les années 1920 et 1930 à suivre Freud et d'autres sur l'analyse des symboles poétiques en utilisant deux concepts importants : déplacement et condensation. Il ajoute à ces deux concepts la méthode de la constitution de « clusters » (bouquets) d'éléments symboliques et le refus de considérer ces éléments symboliques de façon isolée et absolue, mais l'astreinte de les considérer comme liés dans leurs bouquets par une grammaire ou même une syntaxe symbolique qui est la seule méthode valable pour découvrir le sens de chacun et le sens de tous en ne les étudiant que dans leur contexte réel.

On aurait alors pu s'attendre à ce qu'il applique cela au texte théâtral et à Shakespeare. Or il ne le fait pas. J'ai par ailleurs utilisé cette méthode pour certaines œuvres de Shakespeare mais aussi pour toute œuvre de l'esprit. On peut alors partir des sons eux-mêmes (rimes et allitérations) pour monter aux mots (répétitions), puis à la syntaxe (structures syntaxiques répétées ou non), puis à la sémantique (références sémantiques des mots employés). Cela fait apparaître alors une musique très complexe de la langue de Shakespeare qui trouve sa continuation et sa justification dans la musique dramatique même de la pièce. En poussant ainsi le concept de « grammaire » que Kenneth Burke emploie systématiquement sauf pour Shakespeare, on découvre toute une dimension que les critiques de Shakespeare trop souvent ignorent.

Pour ne donner qu'un exemple, je prendrai le dernier discours de la mégère une fois apprivoisée et qui en public conseille à sa sœur d'en faire autant, de se laisser apprivoiser. Je n'ai trouvé jusqu'à présent qu'Elizabeth Taylor pour dire ce texte avec « sa langue dans la joue », en lui donnant un double sens contradictoire du sens littéral de soumission de l'un à l'autre, de la femme au mari, bref du triomphe d'un ordre binaire bien ordonné, sens entièrement porté dans le texte par des assonances, allitérations, rimes et structures syntaxiques ternaires. Or pour Shakespeare le ternaire est la rupture du binaire, donc le déséquilibre, ici le double sens. N'oublions pas que pour Shakespeare le ternaire c'est la « thrice-crowned goddess » (la déesse triplement couronnée), justement Diane qui recouvre Hécate (déesse de la nuit des morts) et Séléné (déesse de la nuit de la lune). On sait que la lune au temps de Shakespeare n'a pas quatre phases mais seulement trois : montante, pleine et descendante) et que cette lune est « inconstant moon » (lune inconstante, *Romeo and Juliet*). Au-delà de cette simple opposition binaire-ternaire, on peut trouver dans les pièces de Shakespeare des éléments numériques structurants et symboliques, au symbolisme lié aux personnages. En fait, Shakespeare construit ses pièces comme on construisait les églises romanes : d'abord la dédicace qui donne le sujet, voire le titre, puis une transposition numérique qui, ensuite et enfin, donne le modèle géométrique sur lequel l'architecture de l'édifice va se construire. Dans un premier temps, Shakespeare en arrive à un sujet, un thème, puis il le traduit numériquement ce qui lui donne la géométrie et donc l'architecture de la pièce, tant dans sa structure dramatique que dans sa structure linguistique. Il y a parfaite continuation chez Shakespeare des sons au dramatisme, et c'est justement chez Kenneth Burke que j'ai trouvé les concepts et les moyens nécessaires pour

en arriver là. Or Kenneth Burke n'applique pas ses propres concepts et méthodes à Shakespeare qu'il réduit à n'être que de la matière dramatique.

Cependant, cet ouvrage ouvrira définitivement des réflexions pour les chercheurs qui s'intéressent au théâtre et à Shakespeare, même s'ils devront aller vers d'autres ouvrages du même auteur.

Jacques COULARDEAU
Université Paris Dauphine
Université Paris 1 Panthéon Sorbonne

LA NORMA DE VINCENZO BELLINI A L'OPÉRA DE NICE

Nice, le 24 octobre 2006

A quelques jours d'intervalle, les opéras de Marseille et de Nice affichaient *La Norma* de Bellini, ce qui constitue toujours un événement en soi. Le chef-d'œuvre de Bellini reste en effet toujours très difficile à distribuer, tant par la grande difficulté du rôle-titre (sa longueur, l'engagement stylistique qu'il impose) que par le poids des interprétations historiques encore présentes à tous les esprits sinon à toutes les oreilles, vieilles cires en bonne place dans les discothèques des mélomanes avertis. Rôle fétiche de Giuditta Pasta, créatrice de l'ouvrage à la Scala en 1831, de Maria Malibran Garcia sa grande rivale, des sœurs Grisi capables de se relayer en chantant alternativement les deux grands rôles féminins Norma et Adalgisa, et, plus près de nous, de Maria Callas, Monserrat Caballé, Joan Sutherland, Norma, sommet inégalité du pur *bel canto*, véhicule tous les espoirs, les rêves, les archétypes oniriques du public. Aussi sa programmation est-elle toujours plus ou moins risquée.

Nous avons assisté à la soirée du 24 octobre 2006 à Nice. Disons d'emblée que cette représentation, certes pas inoubliable, fut cependant agréable, honorable, et constitua un équilibre acceptable entre tradition et modernité en ce qui concerne la mise en scène. (Marseille s'étant contenté d'une « mise en espace » sans décors ni costumes.)

Alessandra Rezza était Norma. Sa prestation se signale par un engagement passionné et par un effort stylistique évident pas toujours couronné de succès. La voix est sans doute un peu lourde pour le rôle. Les récitatifs sont fort bien chantés, très dramatiques, pleins de vaillance et de noblesse. Les airs, en revanche, trahissent un peu le manque de préparation belcantiste de la voix et l'inadaptation du timbre. Justesse toute relative des aigus, notes de passage parfois mal couvertes : vocalement tout n'est pas parfait, loin de là. Mais tout n'est pas à dédaigner non plus. Les passages de force sont les plus réussis, ce qui nous rappelle bien évidemment qu'Alessandra Rezza est beaucoup plus à l'aise dans les rôles verdiens lourds (sa Lady Macbeth de Zurich, Léonora de *La Forza del destino*, Abigaïl de *Nabucco*) que dans le pur *bel canto*.

Marianna Kulikova, dans le rôle d'Adalgisa (*mezzosoprano* et non pas *soprano secondo* hélas ! Nous n'avons pas eu droit à la version originale pour deux *soprani*...) est remarquable en tout. C'est la bonne surprise de la soirée : chaleur du timbre, phrasés exacts, style, tempérament passionné, qualités d'actrice indéniables, justesse et contrôle presque parfaits. Nous ne doutons pas que cette jeune *mezzo* venue de l'Est n'occupe une place de choix dans l'avenir parmi les *mezzosoprani* de sa génération. Ses duos avec Norma furent de grands moments lyriques.

Le ténor Ivan Momirov (Pollione) fut assez bon ; d'une justesse remarquable, d'un timbre agréable, lui aussi fait de gros efforts pour s'adapter à un style de chant qui ne lui est pas toujours familier. Tout comme la basse Alfredo Zanasso, vocalement parfait dans le rôle d'Oroveso.

A la baguette, Fabrizio Carminati impose des *tempi* sensiblement plus rapides qu'à l'accoutumée (les fameux *spianati cantabili* !) mais souvent justifiés par une conception

d'ensemble plus dramatique qu'élégiaque : conception défendable et imposée somme toute par la présence d'un soprano plus « dramatico » que « lirico » dans le rôle-titre. L'ensemble était donc assez cohérent et en syntonie avec les choix de la mise en scène. Mais pourquoi donc alors ce manque d'énergie et de sauvagerie dans le seul passage vraiment véhément, « l'allegro feroce » du chœur des guerriers gaulois appelant à la guerre ?

Courageusement, Paul-Emile Fourny nous propose une mise en scène très dépouillée : décors bleu sombre, unis ; un rocher au milieu de la scène ; un énorme soleil qui deviendra disque d'or solaire bientôt symbole religieux, patriotique, puis gong sacré appelant à la révolte. L'intrigue se voit très dramatisée, ce qui est appréciable dans cet ouvrage au rythme dramaturgique assez lent en soi. Ainsi, pendant le fameux « casta diva » d'entrée, pendant la cueillette du gui sacré donc, une figurante du cortège est mise à mort rituellement. Ce qui fait peser sur toute la cérémonie, sur tout le premier acte et même au-delà, une atmosphère plus lourde encore que de coutume. Les deux lourdes fautes de Norma, ses serments religieux et patriotiques trahis, ses parjures, ne peuvent, au sein d'une telle société, que conduire au pire. Le bûcher final est habilement traité, non pas en coulisse mais derrière le rocher, sur scène mais « hors champs ».

Au total, une soirée assez réussie, une *Norma* de niveau acceptable. Mais qui laisse en suspens une interrogation indispensable : peut-on se contenter d'une *Norma* moyenne, ou doit-on pour la programmer, impérativement, attendre (comme le fait la Scala, semble-t-il) que survienne sur le marché une voix d'exception faite pour chanter ce rôle mythique ?

Richard DEDOMINICI
Nice

DIALOGUE DES CARMÉLITES DE FRANCIS POULENC A L'OPÉRA DE MARSEILLE

Marseille, le 21 novembre 2006

DIALOGUE DES CARMELITES de Francis Poulenc, d'après l'œuvre de G. BERNANOS, elle-même tirée de la nouvelle allemande de Gertrud von Le Fort : *La Dernière à l'échafaud.*

(Production de l'Opéra Théâtre d'Avignon et des Pays de Vaucluse.)

Créée en 1999 à l'Opéra d'Avignon, cette mise en scène de Jean-Claude Auvray a l'immense mérite de respecter l'ouvrage tant visuellement que musicalement et d'en fournir une lecture fidèle à la lettre et sans doute à l'esprit. Sa sobriété de bon aloi confine cependant souvent au parti-pris et finit par engendrer, tout au long des trois actes et des douze tableaux, une monotonie certaine. Les décors sont réduits à leur plus simple expression, soit. Mais alors, pourquoi ce bleu arbitraire ? Omniprésent ? Pourquoi ces étranges « nuages » si peu signifiants ? Pourquoi mêler sans cesse accessoires et costumes atemporels avec des toiles peintes et des costumes issus d'un théâtre de province du siècle dernier, parfaitement réaliste ? (comme acte I, tableau I). Un crucifix baroque, torturé, réapparaissant à intervalles réguliers au milieu du fond de scène n'est guère plus éclairant. Tout cela finit par donner une impression de banalité, de conventionnel, de déjà vu et ne propose absolument pas au spectateur une vision, une interprétation de l'ouvrage – classique ou originale – lesquelles pourtant ne manquent pas, fournies parfois par Poulenc lui-même ou par Bernanos. Toutes fort pertinentes. (Poulenc par exemple y voit « une pièce sur la Grâce » et non sur le martyre. Mais on est libre d'y voir autre chose : méditation sur l'héroïsme individuel et / ou social, rapports foi religieuse / Histoire, entre le moi humain, le moi social et le moi religieux.)

Le spectateur n'a donc d'autre choix que celui de se laisser porter par le déroulement linéaire de l'oeuvre musicale. Or celle-ci adopte un rythme dramatique fort lent qu'il eût été bon d'animer quelque peu. Mais, là encore, le chef d'orchestre Patrick Davin et le metteur en scène se contentent de suivre la partition pas à pas ; sans la trahir ni mettre en valeur telle ou telle beauté, tel ou tel aspect. Ce qui est vraiment dommage, vu la nature de cet ouvrage complexe, très riche, unique dans le paysage lyrique français.

La direction d'orchestre nous a par ailleurs semblé lourde, bruyante, ignorante des finesses d'orchestration de Poulenc (les subtilités de la petite harmonie par exemple qui donne toute sa couleur à la partition !). Tonitruant parfois, confondant volontiers drame et grandiloquence, P. Davin ne rend pas pleinement justice à l'ouvrage : ainsi la splendide scène finale de la montée à l'échafaud des religieuses chantant le *Salve Regina* – chacune

disparaissant en coulisse à son tour et se taisant brusquement sur le bruit atroce du couperet – fait moins d'effet qu'elle n'aurait dû par manque de retenue dans l'équilibre sonore de tout ce qui a précédé. Même si le spectateur-auditeur ne peut s'empêcher de frissonner en entendant ces voix, ce contrepoint où à chaque minute une partie manque, se réduire enfin à une seule, celle, inopinée, de Blanche de La Force, puis à rien. On remercie de cette grâce le talent des cantatrices plus que celui du chef.

On ne comprend pas non plus pourquoi le chef a disposé dans les deux avant-scènes de rez-de-chaussée (très au-dessus de la fosse d'orchestre et de la scène et tournées vers la salle), de part et d'autre de la fosse, à gauche le timbalier et à droite un percussionniste jouant de divers instruments rares, plus bruyants encore ! Faute, erreur d'acoustique certaine ! Ces instruments, dont Poulenc est plutôt prodigue, parvenaient à nos oreilles directement, passant par-dessus les instruments de l'orchestre, donc très valorisés, et, par-devant (et bien avant !) les voix des chanteurs. Etrange choix qui finit par donner à la partition un air de concerto pour percussions, voix et orchestre !

Sur scène en revanche les chanteurs n'ont rien à se reprocher. La direction d'acteurs est parfaite. Vocalement le plateau est d'une homogénéité totale, comme le fut, nous dit Bernard Gavoty (*Le Figaro*, 29 janvier 1957), celui de la Scala de Milan au soir du 26 janvier 1957, lors de la création mondiale de l'ouvrage. Il est vrai que le chef Nino Sanzogno disposait tout de même de Leila Gencer, Virginia Zeani, Eugenia Ratti, Gianna Pederzini ! Il est aussi vrai que l'orchestre de la Scala sembla à Gavoty « poncé, poli, manégé, dominé, conduit par Nino Sanzogno avec autant de grandeur que de simplicité. »

Ajoutons qu'à Milan, la mise en scène était signée Margherita Wallmann.

Si notre soirée marseillaise s'avéra au total décevante, ce ne fut pas par la faute, répétons-le, des chanteurs, tous à la hauteur de leur tâche, mais par celle d'une direction d'orchestre inadéquate et d'une mise en scène sans génie, sans originalité, sans vision d'ensemble cohérente, sans engagement philosophique ou poétique ou stylistique profond. Cela prouve qu'une lecture linéaire et fidèle ne suffit pas toujours à rendre justice à un opéra complexe et intense comme ces *Dialogues des Carmélites*. Et il est vrai aussi qu'entre tradition sclérosée (refusée à juste titre par le jeune public) et extravagances iconoclastes absurdes et inutiles (refusées par tout le monde), la voie est bien étroite et le chemin fort périlleux pour le metteur en scène d'opéra de nos jours.

Richard DEDOMINICI
Nice

Distribution :

Direction musicale	: Patrick Davin
Mise en scène	: Jean-Claude Auvray
Décors	: Antony Taulé
Costumes	: Maria Chiara Donato
Lumières	: Philippe Grosperrin
Blanche de La Force	: Barbara Ducret

Madame de Croissy	: Zlatomira Nikolova
Sœur Constance	: Laura Hynes Smith
Mme Lidoine	: Manon Feubel
Mère Marie	: Marie-Ange Todorovitch
Mère Jeanne	: Lucie Roche
Marquis de La Force	: Kristian Paul
Chevalier de La Force	: Gilles Ragon
L'Aumonier	: Christophe Berry
Sœur Mathilde	: Brigitte Hernandez

VU SUR SCÈNE

Avignon, Fabrik' Théâtre, Compagnie « Mauvais Esprits », Festival Off 2006 : *m'Aime Pas*, spectacle de cirque de création avec Alix Bouyssié, metteur en scène, Cécile Junca / Composition musicale : Joseph Doherty

La Compagnie « Mauvais Esprits » présente des créations qui marient les techniques du cirque et les arts plastiques. Avec *m'Aime Pas*, la compagnie met en scène l'histoire de deux personnages, un équilibriste et une plasticienne. Des échanges entre ces deux êtres et de la rencontre de leurs univers artistiques naît un univers poétique où les mots sont remplacés par un langage corporel et des esquisses, des dessins qui prennent forment sous nos yeux.

Les techniques et les accessoires utilisés sont divers (équilibres, portés, tissus aériens, mât chinois souple, skis courbes à roulettes, manipulation d'objets…) et au service de la création d'un univers où oppositions (homme / femme, air / terre, ombres / lumières…), parallélismes (main à main, figures dans l'espace et dessins…), solos et duos, s'enchaînent aux rythmes d'une musique originale.

La variété des arts qui se côtoient, se complètent, fusionnent, se portent, se supportent, se déportent, crée une diversité qui alimente le sens, nos sens. Le sens premier est la création artistique et la compagnie atteint parfaitement son but dans la mesure où elle réussit ce savant mélange des arts pour le plus grand plaisir du public. Un public d'autant plus varié que le spectacle, sans mot, est à la portée de toutes les imaginations, celle des petits comme celle des grands. Les figures présentées sont parfaitement maîtrisées et oeuvrent à la création d'un monde où l'harmonie naît de l'esthétique des corps et des objets en mouvement.

Création, mélanges des arts, virtuosité au service d'une dramaturgie poétique, voilà de quoi toucher un large public avec un spectacle qui défie les lois de l'équilibre et du genre.

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 cours de publication : *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans "*Hamlet*"* (2007). 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.

Auteur d'un roman inédit, *Encore un virage avant la dernière ligne droite*, et d'un recueil de nouvelles inédit, *La Vie comme elle va.*

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, 2002), *Fragments d'un discours philosophique* (Paris, L'Harmattan, 2005) et *Qu'est-ce que la philosophie ?*

(Paris : L'Harmattan, 2007). Son dernier ouvrage, *Bonne année ... philosophique !*, est en voie de publication. Il est aussi l'auteur d'une traduction de l'anglais, *Illustrations on the Moral Sense* de Francis Hutcheson (Paris, L'Harmattan, Coll. *Ouverture philosophique*, 2003) et de la traduction inédite de l'allemand (avec introduction) d'extraits de *Schriften zur Anthropologie* de Max Scheler.

Christian ANDRES

Professeur de langue et littérature espagnoles à l'Université de Picardie Jules-Verne (Amiens).

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 du duel et de la musique dans le théâtre de Shakespeare* (1998), publiée aux Presses Universitaires du Septentrion (2001), et de quelques articles sur le théâtre shakespearien parus dans *Théâtres du Monde* et *Mythes, Croyances et Religions*. Il est responsable administratif et membre du comité de rédaction de la revue *Théâtres du Monde*.

Véronique BOUISSON

Professeur d'escrime à Avignon. Championne de France en titre et vice-championne du monde d'escrime artistique, elle se spécialise dans l'escrime de théâtre. Elle prépare actuellement une thèse de Doctorat sur l'escrime de spectacle dont elle étudie l'historique, la théorie et l'esthétique à travers les âges. Elle est fondatrice d'un centre de

recherche sur l'escrime ancienne et de spectacle et directrice de la revue *Duel en scène* qui a vu naissance en 2003.

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*.

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*.

Pascal HÉBERT

Médecin généraliste, diplômé universitaire de médecine d'urgence. Praticien hospitalier au Centre Hospitalier Princesse Grâce de Monaco depuis 2004. Médecin assistant du Service d'hépato-gastro-entérologie et de médecine interne du Professeur Rampal et Coordonnateur de la consultation pluridisciplinaire du musicien.

Pianiste classique ayant suivi plusieurs formations à Hyères, Conservatoire de Toulon et Nice. Cours d'interprétation avec Yvonne Lefébure, Jacqueline Robin, Aleksandar Serdar. Concerts sur les différents campus de l'université de Nice et pour diverses associations.

Diplômé de Médecine des Arts, après une formation de deux ans sur les différentes pathologies liées à la pratique instrumentale. Sa recherche personnelle sur la meilleure approche anatomo-physiologique de la technique pianistique (à travers la tradition russe dont il a bénéficié de l'enseignement l'a amené à intervenir récemment à l'Académie de Musique de Monaco, ainsi qu'à poursuivre le développement de la consultation du musicien au Centre Hospitalier Princesse Grâce. La demande est croissante et touche les professionnels des quatre orchestres régionaux ainsi que ceux des différents conservatoires du département.

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*.

Jean-Pierre MOUCHON

Professeur agrégé d'anglais, licencié d'italien, docteur de 3e cycle en musicologie (1969) et en anglais (1975), docteur ès lettres (1978), chanteur lyrique depuis les années soixante. A enseigné dans des collèges, des lycées, à l'IUFM de Marseille et à l'Université d'Aix-Marseille I.

Il s'occupe désormais des deux associations qu'il a fondées, « Terra Beata », qui publie deux revues (*Le carnet des études gréco-latines et des langues romanes*, *Le carnet des études anglo-saxonnes et nord-américaines*), et l' « Association internationale de chant lyrique TITTA RUFFO », du nom du célèbre baryton international, qui publie une revue trimestrielle essentiellement consacrée aux chanteurs lyriques historiques. Il a écrit de

nombreux ouvrages et publié des articles dans des revues pédagogiques, universitaires et lyriques, en France, en Grande-Bretagne et en Italie. En 2005, il a été nommé membre à titre étranger de l'Académie internationale « Greci-Marino » (Vinzaglio, Italie). Depuis 2007, il a été fait chevalier de l'Ordre de la même académie.

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.*

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 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 Moralès
- 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

NUMERO 16 (2006) FÉMINISME ET FÉMINITÉ : LE THÉÂTRE AU FÉMININ

Maurice ABITEBOUL : Introduction : Féminisme et féminité : le théâtre au féminin
Jérôme GARCIN : Tendance
Théa PICQUET : Féminisme et féminité dans la comédie du « cinquecento » : *Le Philosophe* de l'Arétin (1546)
Maurice ABITEBOUL : L'amante et l'épouse dans le théâtre de Shakespeare
Jean-Luc BOUISSON : Entre sexe faible et force dramatique : quelques aspects de la représentation de la femme dans l'univers dramatique shakespearien
Maurice ABITEBOUL : Les personnages féminins dans *Richard III* de Shakespeare (1592)
Véronique BOUISSON : La femme duelliste au théâtre : conjonction de l'amour et de la guerre
Jacques COULARDEAU : La femme en épicentre : *Epicène* de Ben Jonson (1609)
Christian ANDRÈS : Quelques considérations sur la féminité et le « féminisme » dans le théâtre profane de Lope de Vega
Emmanuel NJIKE : La féminité face au pouvoir politique : les tribulations des personnages féminins dans *Andromaque* (1667) de Racine
Nadia RIGAUD : La féminité en question : *Sir Anthony Love* de Thomas Southerne (1690)
Aline LE BERRE : Préjugés misogynes et stéréotypes féminins dans *Marie Stuart* de Schiller (1801)

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

Dépôt légal : mai 2007
I.S.S.N : 1162 - 7638
Prix : 17 Euros

Imprimerie F. ORTA - AVIGNON ☎ 04 90 82 27 38 - Imprim'Vert 2007