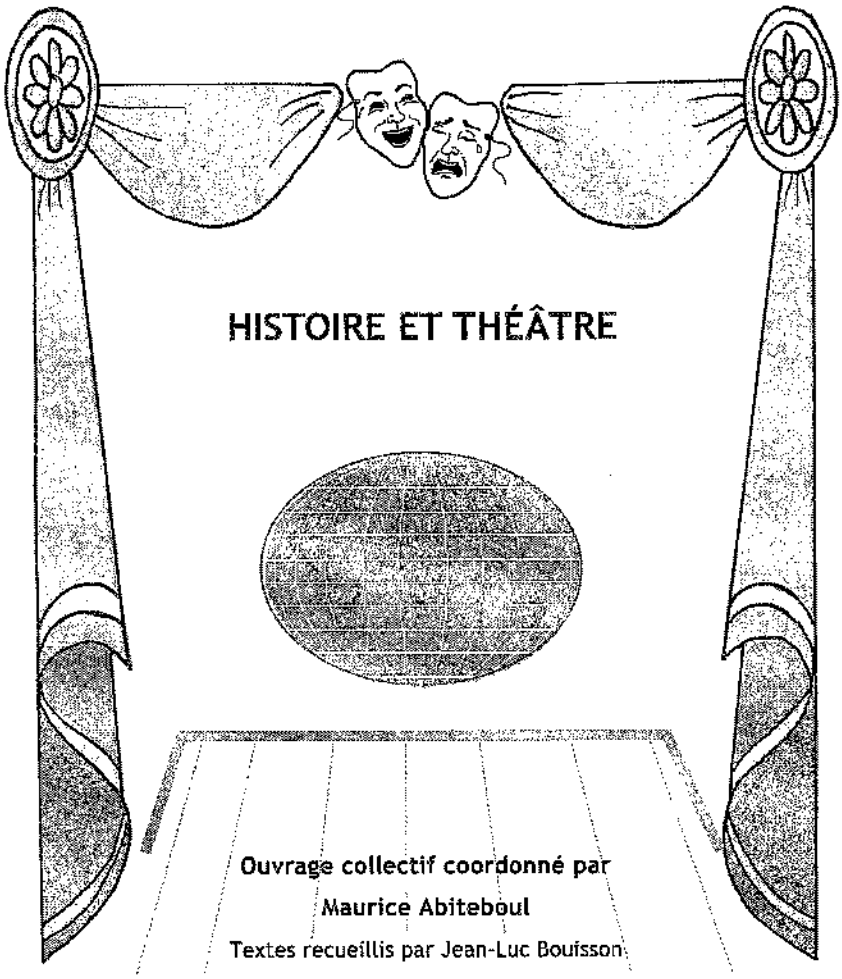
Cahier n° 18 - 2008

THÉÂTRES DU MONDE

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



HISTOIRE ET 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 « Identité Culturelle, Texte et Théâtralité »

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 : ⇨ 18 euros (ou 11 euros pour étudiants)

Abonnements et commandes doivent être adressés à
THÉÂTRES DU MONDE – ARIAS (Jean-Luc Bouisson)
Faculté des Lettres, 74, rue Louis Pasteur - 84029 - AVIGNON Cedex 1
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
« ICTT » de l'Université d'Avignon et de la Région PACA

SOMMAIRE DU N° 18 (2008)

HISTOIRE ET THÉÂTRE

Maurice ABITEBOUL ..... p. 5
Introduction : Histoire et théâtre

Véronique BOUISSON ..... p. 19
Histoire du duel au théâtre : la dimension spectaculaire de l'épée dans l'Antiquité et au Moyen Age

Théa PICQUET ..... p. 29
La comédie du Cinquecento et l'Histoire

Pierre SAHEL ..... p. 45
Notes sur l'Histoire shakespearienne

Jean-Luc BOUISSON ..... p. 53
La musique et le duel : marqueurs de la représentation de l'Histoire dans *Henry VI* de Shakespeare

Maurice ABITEBOUL ..... p. 69
Traces, empreinte et théâtralité de l'Histoire dans *Hamlet*

Christian ANDRÈS ..... p. 81
A propos de l'Histoire et de sa théâtralisation dans *Peribañez et le commandeur d'ocaña* (1614) de Lope de Vega

Aline LE BERRE ..... p. 89
Mythe et Histoire dans *La Pucelle d'Orléans* de Schiller

Nicole CADENE ..... p. 101
De la tragédie au drame historique : Marie Stuart sur la scène française au XIXe siècle.

Marie-Françoise HAMARD ..... p. 119
Le cas d'Alfred de Musset : du mythe vénitien à la mythographie personnelle : la crise du sujet saisi dans l'Histoire, ses traductions théâtrales

Jean-Pierre MOUCHON ..... p. 143
L'opéra et l'Histoire : le grand opéra romantique français de Giacomo Meyerbeer

Jacques COULARDEAU ..... p. 165
Thomas Becket et Thomas Stearns Eliot ou peut-on avoir foi en l'Histoire ?

Edoardo ESPOSITO ..... p. 191
Un ver au ministère de Dino Buzzati ou de l'échec de l'Histoire

Julien BRINGUIER ..... p. 207
Lire Synge aujourd'hui

Ouriel ZOHAR ..... p. 211
Le nord et le sud dans le roman *Saison de la migration vers le nord*, et ses caractéristiques durant la représentation et la mise en scène

Françoise QUILLET ..... p. 229
L'histoire terrible des idéologies et des fanatismes : *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge, L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*
Michel AROUIMI ..... p. 241
La bibliothèque de Bailly
Emmanuelle GARNIER ..... p. 253
Le théâtre d'ombres de Lluïsa Cunille dans *El gat negre*
Maurice ABITEBOUL ..... p. 267
Richard III de Carmelo Bene ou l'oubli de l'Histoire
René AGOSTINI ..... p. 271
Théâtre de l'Histoire, histoire du théâtre et *l'Histoire au présent* (texte anonyme, 1834)
René AGOSTINI ..... p. 277
Drame sans noeud ni quête
Louis VAN DELFT ..... p. 293
Psys à vendre
Olivier ABITEBOUL ..... p. 303
Histoire, humanité et individu : est-il nécessaire que l'histoire de l'humanité ait un sens pour que la vie d'un homme en ait un ?

NOTE DE LECTURE
Jean-Luc BOUISSON ..... p. 305
Maurice ABITEBOUL, *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans* Hamlet *de William Shakespeare*.

NOTICES SUR LES AUTEURS ..... p. 307
SOMMAIRES PRÉCÉDENTS ..... p. 313

HISTOIRE ET THÉÂTRE

L'histoire ne s'accorde pas avec la poésie
qui n'a pour bornes que la fantaisie du poète.
(Nicolas Perrot d'Ablancourt)

J'ai toujours pensé que l'histoire demande le même art
que la tragédie, une exposition, un nœud, un dénouement, et
qu'il est nécessaire de présenter tellement toutes
les figures du tableau qu'elles fassent valoir le principal
personnage, sans affecter jamais l'envie de le faire valoir.
(Voltaire)

Histoire et théâtre font bon ménage, semble-t-il. Du moins certains le pensent-ils.

On sait depuis longtemps que « le monde est un théâtre », ce monde où vivent et meurent les hommes, ce monde où ils souffrent et luttent mais aussi où ils peuvent connaître parfois les joies les plus profondes et les bonheurs les plus subtils, ce monde où s'inscrit leur histoire, ce monde *où se fait l'Histoire*. Et « les hommes et les femmes ne sont que des acteurs ». Certes. Il se peut que la vie ne soit qu'un songe et que l'histoire des hommes se joue dans un théâtre d'ombres. Il se peut que l'Histoire ne soit que la mémoire d'une accumulation d'illusions, de rêves avortés, de chimères envolées... ou, au contraire, de promesses, de projets et de plans que l'homme espère pouvoir un jour tenir, accomplir, réaliser.

Et puis l'homme écrit l'Histoire – écrit *son* histoire – en son théâtre.

Que l'Histoire ait inspiré nombre de dramaturges, l'abondance de telles œuvres au théâtre – chroniques et drames historiques notamment – en témoigne. Shakespeare, Lope de Vega, Schiller, Musset et combien d'autres illustres ancêtres de la chose théâtrale l'attestent superbement. Et nos modernes, T. S. Eliot, Dino Buzzati, Hélène Cixous et d'autres, ont pris vaillamment la relève. Car si le déroulement d'événements survenus en apparence de manière chaotique finit par faire ce qu'on appelle *a posteriori* l'Histoire, l'homme se plaît à y voir une nécessité – d'ordre téléologique –, sinon providentielle (ou à caractère « providentialiste »), du moins assez logique pour pouvoir en éliminer le caractère aléatoire qui le plongerait dans une perplexité insupportable. L'homme a donc besoin de donner un *sens*, une signification et une orientation, à ce qui lui arrive. Il n'y parviendra pas toujours forcément. Du moins aura-t-il tenté, par un effort d'*historicisation*, d'apporter un peu de cohérence à ce qui semblait cruellement en manquer – de mettre un peu d'ordre *esthétique*, de *construire* une œuvre dramatique (c'est-à-dire propre à rendre compte de l'*action* qui motive et anime les hommes face à leur destin) dans ce chaos destructeur dans lequel il se trouve plongé. Il pourra même, dans certains cas extrêmes, vouloir seulement témoigner de son *échec* dans sa tentative d'y voir plus clair : du moins aura-t-il *tenté* de s'approprier la conduite de sa vie, même de manière oblique, par la mise en images dramatiques d'une histoire factuelle, pleine de péripéties, qu'il haussera au statut et à la dignité d'Histoire – au risque d'ailleurs, parfois, de verser dans une *mythologisation* problématique.

Le présent numéro de *Théâtres du Monde*, consacré à la relation entre *Histoire et théâtre*, se propose donc de passer en revue un certain nombre d'œuvres théâtrales (et d'opéras) propres à mettre en lumière l'importance de la thématique choisie. Certains articles insistent plus spécialement sur les sources d'inspiration, d'autres sur des techniques de mise en valeur de l'Histoire ; certains soulignent les implications politiques ou la portée spirituelle de drames particulièrement situés dans leur cadre historique, d'autres replacent l'œuvre étudiée dans un contexte comparatiste qui en marque d'autant mieux la spécificité ; certains évoquent la force de la tradition, d'autres donnent à la modernité toutes ses lettres de noblesse. Nous avons tenu aussi, comme les précédentes années, à faire sa place à une certaine forme de créativité qui, dans le présent numéro, nous donne l'occasion de présenter – outre la suite des aventures de Perplexe, ce nouveau Candide, voyageant à travers l'histoire de la culture – une pièce de théâtre originale, dont la relation à l'Histoire ne manquera pas de frapper nos lecteurs. Une réflexion d'ordre philosophique clôt ce numéro qui aura fait la preuve, nous l'espérons, de l'urgence de la thématique de l'Histoire au théâtre.

Véronique BOUISSON, pour commencer, dans une brève « histoire du duel au théâtre » de l'Antiquité au Moyen Âge, souligne l'importance de cet élément éminemment dramatique et montre comment, par son « potentiel spectaculaire et représentatif », il accompagne « l'évolution des mœurs à travers les âges ». Au cours des siècles, bien sûr, le gladiateur de l'époque romaine devient le chevalier de l'époque médiévale – et ainsi, « le tournoi médiéval, comme les combats de gladiateurs, reste un jeu, une compétition durant laquelle les combattants s'affrontent avec différentes armes, parmi lesquelles l'épée occupe une place de choix ». Dans l'Antiquité, les combats de gladiateurs, à l'origine, sont livrés à l'occasion de *numerai* ou devoirs rendus aux morts mais, « de rituel sacré privé, ces manifestations devinrent des divertissements publics, des spectacles offerts par des notables ». De même, le tournoi médiéval, comme les jeux du cirque antiques, a subi une altération fondamentale et n'est plus, en temps de paix, que l'expression, « la représentation de la guerre, du duel armé ». Bien vite, d'ailleurs, la dimension spectaculaire inhérente aux faits d'armes « est exploitée par le théâtre de l'époque qui met en scène le chevalier ». Parallèlement, le soldat vantard et fanfaron, le *miles gloriosus* de Plaute, dans l'Antiquité, est devenu le « franc archer » – avant de prendre aussi les traits du *capitan*, dans la *commedia dell'arte*, ou encore du *matamore*. L'art du duel a ainsi subi, au cours des âges, une évolution certaine – évolution qui en fait désormais un art du spectacle à part entière, qui a acquis ses lettres de noblesse aujourd'hui et est pleinement reconnu sou l'appellation d' « escrime artistique ».

Théa PICQUET, quant à elle, fait porter son attention sur « la comédie du *cinquecento* et l'Histoire », se proposant d'examiner successivement « le temps historique, puis l'espace historique, enfin le rôle donné aux personnages historiques rappelés ou mis en scène ». C'est essentiellement dans les comédies de l'Arétin, dans *La Mandragore* de Machiavel, ainsi que dans certaines comédies de l'Arioste, de Bibbenia, de Donato Giannotti, de Luigi Alammani et de Girolamo Bargagli – tous auteurs de comédies présentés dans de précédents numéros de *Théâtres du Monde* – que sont puisés les exemples destinés à illustrer le rôle et « la place de l'Histoire dans le théâtre du *Cinquecento* ». C'est ainsi que l'on peut se demander, à bon droit, si « l'on peut parler

d'une comédie historique » à propos de telles comédies. Et il se précise qu' « un premier élément de réponse peut être fourni par le contexte historique, une période de grave crise politique et spirituelle » qui s'ouvre en 1494 avec la profonde division politique de l'Italie avec, notamment, la main-mise de l'Espagne sur l'Italie (ratifiée en 1549 par le traité de Cateau-Cambrésis). Il s'agit d'une période marquée par « la fin des espoirs de la Renaissance [...] le regret du passé et la création du mythe de l'Âge d'Or ». A quoi s'ajoute « la crise de l'Eglise qui débouche sur le Concile de Trente ». Outre ce contexte de crise « sont aussi évoqués certains événements historiques précis » comme, par exemple, le Sac de Rome de 1530 ou le siège de Florence. Plus importante encore est, dans ce théâtre, la présence de « la menace turque, qui traduit une des peurs obsessionnelles de l'époque ». Une large place, également, « est attribuée à l'espace historique ». En fait, il est manifeste que l'Histoire est bien présente dans ce théâtre – « à travers les événements historiques rappelés, les espaces historiques reconstitués [tout autant que] les personnages historiques évoqués, constituant aussi un document, un témoignage dignes d'intérêt ».

Pierre SAHEL, qui nous livre quelques réflexions sur l'Histoire telle qu'elle peut nous apparaître dans le théâtre de Shakespeare, rappelle que « le prologue de *Henry V* fait état des difficultés rencontrées, à tout le moins par le dramaturge, pour transformer en substance dramatique les écrits qu'il pouvait lire dans les très hétéroclites *Chroniques* » à sa disposition. Les drames historiques de Shakespeare, en effet, peuvent être perçus « comme une fresque mettant en scène la vengeance de Dieu depuis l'assassinat ou la déposition de l'oint du Seigneur (*Richard II*) jusqu'à la réconciliation de Dieu avec son peuple élu (l'anglais) à la fin de *Richard III* ». D'où la notion de justice immanente, par exemple – et d'accomplissement d'une *vindicta Dei* – de certains metteurs en scène s'alignant sur les partisans d'une « théorie éthique *providentialiste* » – que le texte de Shakespeare ne semble pas forcément cautionner. On peut en effet considérer que « la victoire miraculeusement obtenue [à Bosworth] par les forces du Bien sur les forces du Mal ne s'explique nullement par une hypothétique différence de visées (également réalistes, en fait, chez les deux puissants adversaires que sont Richard et Richmond). L'on est ainsi amené à se demander si « l'histoire dans Shakespeare [n']est [pas] une histoire sans h majuscule, dure, faite d'actes cruels, de complots, de calculs [et] point du tout une marche triomphale qu'il s'agirait de célébrer en la mettant en scène ». Ainsi, par exemple, « imposer aux *Henry VI* un schéma cohérent ou logique, mythique ou providentialiste reviendrait à accréditer les illusions » du héros éponyme de ces trois pièces. On en conclura donc que « l'histoire shakespearienne peut être considérée non pas comme une ligne droite mais comme la résultante des volontés et des aptitudes, parfois contradictoires, des hommes forts ». Tel est le cas dans *Macbeth*, notamment, où Malcolm, le fils du bon roi Duncan, est « proclamé roi par ses soldats victorieux et non en vertu d'un droit héréditaire inexistant ». En fait, il apparaît que « Shakespeare brosse, à travers ses œuvres, une histoire souvent réaliste [...], ensemble d'événements dignes d'être conservés dans la mémoire en étant théâtralisés ».

Jean-Luc BOUISSON, dans une étude qui met l'esthétique théâtrale en relation avec l'Histoire, propose de considérer la musique et le duel comme « marqueurs de la représentation de l'Histoire dans *Henry VI* de Shakespeare ». Il nous rappelle que, lors de la Guerre des Deux Roses, « ces épisodes sanglants et ces périodes de trouble sont mis en scène par Shakespeare dans les drames historiques constituant la première tétralogie notamment ». Il souligne que si le dramaturge réussit effectivement à donner à sa tétralogie

une cohérence organique, « grâce au thème de la royauté, nœud dramatique que l'on retrouve dans tous ses drames historiques », c'est en fait « la musique et le duel [qui] enveloppent ce thème et servent de fil conducteur en reliant les scènes les unes aux autres ». Et c'est « avec tambours et trompettes... et épées » que l'on fait ainsi « résonner l'Histoire ». Un schéma très clair s'établit ainsi « selon lequel la musique encadre l'action et le duel marque les différentes étapes du drame [tout au long de] la représentation de cette tranche d'Histoire d'Angleterre ». Il apparaît que musique et duel, tout au long de la pièce, sont des éléments structurants de première importance qui, dès qu'ils viennent à faire défaut, peuvent être comptés comme l'empreinte en creux de « l'effondrement des idéaux chevaleresques », comme la marque de la dégradation et du chaos. A titre d'exemples, rappelons l'épisode de Rouen où Shakespeare « façonne l'Histoire à des fins dramatiques et a recours à la musique militaire et aux épées pour théâtraliser l'événement », et aussi à l'épisode d'Angers « durant lequel Français et Anglais s'affrontent au rythme des fanfares d'alarme ». Dans les drames historiques – et dans *Henry VI* en particulier –, le rôle esthétique et dramatique de la musique et du duel est indéniable. Ici, en effet, « musique de guerre (et de pompe) et duel servent la représentation d'une époque bouleversée de l'histoire d'Angleterre ».

Maurice ABITEBOUL, pour sa part, tente de découvrir « les traces et l'empreinte de l'Histoire dans *Hamlet* » et s'interroge ainsi sur le socle historique sur lequel repose l'histoire d'Hamlet, Prince de Danemark (en tâchant de faire la part de la légende ou du mythe), sur la composante qu'auront constitué les influences exercées par certains esprits du temps, enfin sur la fonction que la réalité historique remplit dans la pièce et sur les enjeux qu'elle comporte. Il est clair que les sources auxquelles Shakespeare a eu recours, « directes ou indirectes, relevaient de récits légendaires », repris comme des chroniques ou comme ces *Histoires tragiques* que François Belleforest publia dans les années 1570, « histoires de crime et châtiment, où jalousie et haine, adultère et fratricide » ont la part belle. Auparavant, il y avait eu Saxo Grammaticus, poète et historien danois du XII[e] siècle, qui avait relaté en latin une histoire des rois de son pays dans ses *Historiae Danicae*. On peut même remonter jusqu'à un extrait poétique du IX[e] siècle, préservé par Snorri Sturlason – où il est bien question d'une légende et non point d'une relation historique. Il serait « difficile, dans ces conditions, de prétendre que le récit fondateur s'appuie vraiment sur une réalité historique ». Mais l'Histoire joue sur un autre plan, dans le sens que Shakespeare a subi l'influence d'esprits de son temps – indéniablement Timothy Bright et Lavater, Montaigne et Machiavel., « sans parler des leçons tirées de la Bible ou de l'esprit des Moralités médiévales ». C'est ainsi que le théâtre de Shakespeare apporte le meilleur des témoignages sur une période historique donnée. Sources et influences, on le voit, « témoignent de l'importance, des traces ou même de l'empreinte » qu'a laissées l'Histoire dans *Hamlet*. En fait, c'est dans l'histoire même d'Hamlet que s'inscrit la réalité historique la plus sensible *dramatiquement*. En effet, « la situation politique au Danemark semble confuse dès les premières scènes car il y a eu *usurpation* avec l'accession, par des moyens plus que douteux, de Claudius au trône occupé jusqu'ici par son frère, le roi Hamlet ». A quoi s'ajoutent des rumeurs de guerre qui menacent la paix et la sécurité du royaume. Ainsi apparaît une modification importante dans le cours de l'Histoire : la tradition est mise en péril par une modernité menaçante. L'Histoire du royaume de Danemark s'inscrit ainsi au fil de l'histoire du prince Hamlet – lequel exigera de son fidèle Horatio qu'il lui survive pour perpétuer sa mémoire et « pour que soit écrite pour les générations futures la page

d'Histoire qu'il a vécue » – car « l'Histoire est une longue mémoire » et Horatio pourra clamer ; « Oui, je puis tout vous dire, / Toute la vérité ». Il s'agit bien, en effet, de cette vérité historique que les chroniqueurs ont bien du mal à transcrire, cette vérité qui est le but ultime de l'Histoire.

Christian ANDRÉS nous rappelle qu'au Siècle d'Or espagnol, « le dramaturge se sent tout à fait libre d'utiliser le matériau historique en fonction de son inspiration et de ses propres impératifs artistiques, voire idéologiques ». C'est ainsi que Lope de Vega, notamment dans *Peribañez et le Commandeur d'Ocaña*, tragi-comédie de 1614, ne s'est pas privé de puiser dans l'histoire nationale – même si, en l'occurrence, on peut douter que l'intrigue de cette *comedia* ait vraiment un fondement historique, l'essentiel étant que l'on puisse « reconnaître son origine traditionnelle dans un *cantar* ou un fragment de *romance* dont la mémoire est conservée à jamais ». C'est en fait une simple tradition orale qui aura « suffi à Lope de Vega pour inventer magistralement et poétiquement toute l'intrigue, tous les personnages et les situations, et en y insérant parfois d'autres éléments historiques ». Il décide ainsi de situer sa pièce dans une époque troublée qui « se caractérise par des luttes féroces entre lignages nobiliaires pour la conquête du pouvoir, y compris royal ». Le grand dramaturge espagnol puise dans la *Cronica de Don Juan II* et il traite ses sources « à la fois pour créer un *effet de réel historique* et modifier le récit d'un événement à partir de la toute-puissance de sa liberté créatrice ». La théâtralisation de l'Histoire par Lope de Vega offre ainsi une illustration intéressante de ce que peut être – avec un peu d'invention et beaucoup de génie – la décision d'un dramaturge de créer un univers imaginaire en s'appropriant « un fragment de *romance* ou d'un *cantar* ou d'une *copla traditionnelle* », remaniés à sa façon et aussi en puisant à la source d'une chronique historique. En outre, dans un certain sens, la *comedia* se présentant aussi comme un « drame social », on peut considérer qu'elle offre le tableau d'une « époque historique donnée ».

Aline LE BERRE examine les rapports entre mythe et Histoire dans une pièce parue en 1801, *La Pucelle d'Orléans* de Schiller. Constatant que « c'est le mythe qui l'attire avec la marge de rêve et de fantasmes qu'il comporte », elle s'interroge sur la part de vérité historique que contient encore sa tragédie. En fait, le poète, semble-t-il, « se livre à une ambitieuse refonte des données historiques, même s'il en conserve certaines » et, dans l'ensemble, « il multiplie les entorses à la biographie généralement admise ». C'est ainsi qu'il imagine un coup de foudre entre Jeanne et un Anglais, Lionel, et surtout, « il escamote le procès en sorcellerie et la mort de Jeanne sur le bûcher », forgeant ainsi son propre mythe qui lui permet d'avoir recours aux interventions du merveilleux et de « privilégier le romanesque et le pathétique ». On a ainsi le sentiment que Schiller « scinde son héroïne en deux figures diamétralement opposées et presque étrangères l'une à l'autre [car] il y a, d'une part, la combattante, l'inspirée de Dieu, et de l'autre, l'amoureuse ». Bien que la deuxième partie de la vie de Jeanne d'Arc – avec son arrestation, ses interrogatoires, les souffrances et les injustices dont elle est victime et sa fin tragique sur le bûcher – ait présenté une chance unique d'offrir un matériau historique capital, c'est pourtant elle que le dramaturge, négligeant volontairement d'en tirer parti et de l'exploiter dramatiquement, a choisi de transformer en roman. Procédant à une totale refonte, en effet, « il n'a pas exploité sa situation de victime mais a plutôt insisté sur sa culpabilité en présentant son amour pour Lionel comme une tentation envoyée par Satan » et a « transposé sur le plan intérieur et psychologique le drame qu'elle a connu ». Schiller, assurément, a œuvré en dramaturge et

non en historien. Il a, en fait, « utilisé l'histoire comme prétexte, cadre et point de départ [mais] il s'octroie une grande marge de liberté », conscient que « le génie a tous les droits ».

Nicole CADÈNE, quant à elle, dans une étude portant sur la tragédie et le drame historique, examine la fortune d'un personnage historique au théâtre : « Marie Stuart sur la scène française au XIX[e] siècle ». En rappelant que trente-sept pièces (de Schiller, en 1800, et Pierre-Antoine Lebrun, en 1820, à l'opéra de Théodore Anne, en 1844, et de Daniel Stern [alias Marie d'Agoult], en 1856, à l'abbé Joubert, en 1897) ont été consacrées, pendant cette période, à la reine Marie Stuart, elle pose ainsi, en vérité, « le problème de la représentation de l'histoire au théâtre ». Plus précisément, elle examine « le temps de l'histoire au théâtre », rappelant que « l'observance ou non des unités de lieu et de temps affecte forcément la représentation de l'histoire sur scène ». Elle constate, par exemple, que « la durée de trois jours paraît s'imposer comme la nouvelle unité de temps dans les pièces mettant en scène Marie Stuart » et que l'on ne voit pas souvent de lien entre les différents épisodes représentés car les auteurs de drames historiques n'avaient peut-être pas vraiment « pour ambition de représenter fidèlement l'histoire et d'en proposer une interprétation ». Souvent le dramaturge, tel Schiller, « réussit à atteindre une vérité idéale, dégagée des contingences factuelles [et] à défaut d'être scrupuleusement fidèle à l'ordre des faits [...], il respecte la vraisemblance qui est à la fiction [...] ce que la réalité est à l'histoire ». En outre, même quand les drames historiques sont « méprisants de l'histoire », il reste cependant « l'exactitude des costumes et des décors », souvent « d'une grande probité historique ». A la Belle Epoque, en dépit d'une exactitude de plus en plus grande accordée à « la chambre de Marie Stuart », « l'histoire introduite sur la scène près d'un siècle auparavant par Schiller semble à nouveau s'éloigner : elle fait surtout figure de décor ». Mais la théâtralisation, au cours du XIX[e] siècle, de la vie de cette reine du XVI[e] siècle, aura « constitué un véritable défi que chaque auteur [aur]a résolu différemment selon sa sensibilité ».

Marie-Françoise HAMARD, qui examine deux pièces d'Alfred de Musset, *La Nuit vénitienne* (1830) et *Lorenzaccio* (1833), étudie « la crise du sujet saisi dans l'Histoire [et] ses traductions théâtrales ». Pour ce faire, elle se penche sur « le mythe vénitien [...], issu des manuscrits byroniens, généralement qualifié de *romantique* ». Sont ainsi établies par Musset des correspondances entre l'histoire de la Renaissance et celle du XIX[e] siècle, entre l'Histoire (ou la légende) et le trajet personnel. Et ainsi « la mise sous tutelle de Venise déchue [...] devient sous la plume de Musset un paradigme pour la déploration de la société française des années 1830 ». Et encore : « trahis comme Venise, modèle fantasmé [...], les hommes de 1830 n'ont plus qu'à ressasser leur mélancolie ». En fait, par une méthode « analogique, métaphorique », Musset défie moins la censure qu'il n'en appelle à une prise de conscience, se livrant à un réquisitoire impitoyable, à une dénonciation de l'oppression et de l'exclusion, s'appuyant avec amertume sur « un désenchantement politique » profond. Comment ne pas voir que « l'homme de Théâtre a recours aux données *objectives* de l'Histoire » ? Dans *La Nuit vénitienne*, le personnage de Laurette, « traîtresse sans scrupule de la cause nationale », incarne « cette bourgeoisie française de 1830, qui renonce au climat révolutionnaire pour consentir à la Restauration ». De même, dans *Lorenzaccio*, « le scénario est emprunté à l'histoire florentine : celle de la rébellion malheureuse, en 1527, des républicains contre les Médicis, valant ici comme un paradigme, choisie comme une

illustration de la faillite de la révolution française, en 1830 ». Mais c'est à Venise, « asile de la misère mais havre de la liberté », que se réfugient les républicains – mais il n'y aura pas de régénération véritable pour autant (et dans la France de 1830 non plus). Seul, en fait, « l'effort dramatique et poétique de Musset compense ou *répare* l'Histoire, lui offre une protection orphique [car], mettant courageusement en cause le mouvement de l'Histoire de lui contemporaine, rendant hommage et souffle à l'Histoire plus ancienne, il leur substitue [...] une poésie consolatrice ».

Jean-Pierre MOUCHON, pour sa part, fait porter sa réflexion sur les rapports entre l'opéra et l'Histoire – et plus particulièrement sue « le grand opéra romantique français de Giacomo Meyerbeer ». Il fait remarquer, pour commencer, que « s'il est un domaine par excellence où l'Histoire joue un rôle important, comme toile de fond, c'est bien celui de l'opéra car le librettiste [...] veut s'appuyer sur une trame chronologique vraisemblable ». Et l'on constate ainsi que, depuis les œuvres lyriques les plus anciennes jusqu'aux plus récentes, nous pouvons nous trouver plongés aussi bien dans la mythologie grecque que scandinave, dans l'Antiquité égyptienne et moyen-orientale aussi bien qu'en plein Moyen Âge, dans l'Angleterre de la Renaissance ou dans l'Italie, l'Espagne ou la Russie du XVI^{e} siècle, dans l'Allemagne ou la Suède du XVIII^{e} siècle ou au beau milieu du Paris du XIX^{e} siècle par exemple – sans parler d'événements intervenus à la fin du XX^{e} siècle. Pour ce qui est de Meyerbeer, auteur prolifique d'opéras au cœur du XIX^{e} siècle, on peut rappeler qu'il composa, outre les opéras français évoqués ici, des opéras italiens et des opéras allemands. Mais, parmi ses opéras français d'inspiration historique, il convient sans doute de mentionner l'un d'entre eux, *Robert le Diable* (1831), qui nous plonge en fait dans le fantastique et qui, certes, « ne comporte aucune vérité historique [et d'où] l'arrière-plan historique est complètement occulté [même si, cependant,] les décors et costumes nous interdisent de parler d'intemporalité ». Mais il faut surtout insister sur *Les Huguenots* (1836), opéra qui évoque « l'antagonisme farouche des catholiques et des protestants » et bien sûr le tristement célèbre massacre de la Saint-Barthélémy. *Le Prophète* (1849), dont l'action se situe en Allemagne et aux Pays-Bas, entre 1534 et 1536, a encore pour arrière-plan les affrontements religieux entre catholiques et protestants – même si, en fin de compte, « il y a peu de vérité historique et psychologique dans cet opéra ». Dans *L'Etoile du Nord* (1854), une fois de plus, « les faits historiques sont modifiés, bousculés, schématisés » par le librettiste et c'est la musique qui est en charge des passions et des sentiments. *L'Africain* enfin (1865) est « une œuvre prolixe et rocambolesque [qui] met en scène le navigateur Vasco de Gama sans le moindre souci de vérité historique et sert de cadre à un drame humain ». Meyerbeer a fait la démonstration, dans ses opéras français du moins, que « l'opéra est essentiellement le royaume de la musique et de l'illusion, que l'histoire lui sert de cadre grandiose [certes, mais que toujours] elle reste à l'arrière-plan, sans souci d'exactitude ni d'objectivité ».

Jacques COULARDEAU, à propos de la pièce *Meurtre dans la cathédrale* de T. S. Eliot produite en 1935, se pose la question : « Peut-on avoir foi en l'Histoire ? ». Bien d'autres œuvres – y compris notamment un film tourné par George Hoellering en 1952, une adaptation lyrique en italien en 1958, et en allemand en 1960, et bien sûr la pièce de Jean Anouilh en 1959, et surtout le film de Peter Glenville en 1964 – depuis cette tragédie fondatrice du dramaturge anglais, se sont intéressées à l'histoire de Thomas Becket, à sa canonisation et au pèlerinage de Canterbury. La pièce, en fait, se concentre sur une période

très courte de la vie de Becket, le mois de décembre 1170, soit de son retour à Canterbury après son exil à son exécution, quatre semaines plus tard. On comprend qu' « il s'agit d'un meurtre rituel, qui plus est dans un lieu de culte, et par des assassins agissant [pour] purger un abcès de résistance au roi Henry II ». Devant les péripéties apparemment aléatoires de l'Histoire, Becket a cette pensée marquée du sceau du scepticisme quant aux actions humaines (et de sa foi en la divine Providence) : « Seul le fou enchaîné dans sa folie peut penser qu'il tourne la roue sur laquelle il tourne » – ce qui ne l'empêche pas d'affirmer avec force sa détermination lorsqu'il décide de « passer de la Chancellerie à l'Archevêché », c'est-à-dire de renoncer au pouvoir politique (au service du roi) pour se consacrer uniquement à sa vocation spirituelle (au service de Dieu). En foi de quoi il défend « la hiérarchie de l'ordre féodal qui fait que le Roi ne peut rien contre le représentant de Dieu, le Pape, et donc contre le clergé ». Il y a certes, dans la pièce, quelques anachronismes historiques mais il demeure, au fond, cette référence à une réalité historique qui était la volonté des rois de « construire un Etat moderne » en tentant de « surimposer à la hiérarchie féodale, d'une part, et à la dichotomie spirituel / temporel, d'autre part, la préséance du Roi, [soit] : de créer un Etat idéal par l'unification des pouvoirs spirituel et temporel et l'administration du pays sous la seule autorité du gouvernement central ». Outre l'évocation d'une période ancrée dans l'Histoire, on ne peut s'empêcher de penser que, par la date de sa création, en 1935, elle était aussi « visionnaire en quelque sorte » (il y avait eu l'incendie du Reichstag en 1933, la Nuit des Longs Couteaux en 1934, bref on assistait alors à la montée du nazisme et donc « dans ce contexte, on est amené à penser que la pièce prend à partie le pouvoir étatique excessif qui se développe dans cette période », grosse de tous les fascismes et totalitarismes. On ne peut qu'en conclure que T. S Eliot, en fait, « adopte une position profondément postmoderne qui donne au public la responsabilité principale d'interprétation et donc de signification » historique.

Edoardo ESPOSITO souligne, dans son article sur « *Un Ver au ministère* de Dino Buzzati ou de l'échec de l'Histoire », que cette pièce, qui date de 1960, peut être considérée comme « une représentation somme toute atemporelle, dans la mesure où il n'y a pas de coordonnées historiques précises, du renversement d'un régime institutionnel monarchique par des conspirateurs » appelés les Morzes. Même si le contexte historique n'est jamais précisé de manière claire, on prend conscience qu'il existe ainsi une « ligne de démarcation tranchée [entre] un pouvoir monarchique et clérical, d'un côté, et une dictature populaire violemment anticléricale, de l'autre ». Surtout, l'on assiste à « l'échec de l'Histoire en tant qu'aptitude à lire convenablement le passé, à l'interpréter et à exploiter le savoir acquis pour mieux aborder les difficultés à venir ». La pièce ne fait jamais référence, certes, à des enjeux historiques circonstanciés, ne met pas en scène non plus des personnages permettant d'établir une correspondance exacte avec des personnages de l'Histoire, mais elle évoque admirablement un certain *climat*, une certaine atmosphère d'époque et, en effet, « bien qu'aucune coordonnée historique précise n'apparaisse dans ce texte, il n'est pas difficile d'y repérer l'écho d'un climat d'intolérance idéologique qui renvoie au temps de la Guerre froide, bien en place à l'époque où *Un Ver au ministère* a été écrit ». Si bien que la pièce pourrait bien ne pas être aussi anhistorique qu'on l'avait pensé initialement. La situation qui se développe dans la pièce, les enjeux qui y sont présentés et les conflits qui s'y livrent, et aussi, finalement, l'échec même de la révolution, tout témoigne de l'échec d'un régime qui s'enfonce « dans une situation d'impasse, qui n'est probableme t rien d'autre que l'échec de l'Histoire ».

Julien BRINGUIER, constatant que « Synge est témoin des transformations qui régissent notre monde actuel », observe que « le lire aujourd'hui, c'est peut-être un moyen de cerner ces pressions devenues invisibles et insaisissables » qui constituent l'essentiel de cette modernité que traverse l'Histoire. On peut lire dans Synge, aujourd'hui, cet esprit de résistance qui plaide en faveur des « laissés-pour-compte [...], rejetés du monde tout court » et contre « l'avènement d'une pensée standardisée dans une société multiple ». Autre leçon sans doute à retirer de l'œuvre de Synge : « lire Synge [c'est] rechercher cet espace, à la fois intérieur et extérieur, qui permet la rencontre mais évite la promiscuité ». Car le *monde béant* qui caractérise l'œuvre de Synge « est plus que jamais le monde d'aujourd'hui », un monde en quête de liberté, un monde ouvert sur l'Histoire qui s'écrit.

Ouriel ZOHAR expose, dans son article, le travail d'adaptation et de mise en scène qu'il a effectué à partir du roman de l'écrivain soudanais Tayeb Salih, *Saison de la migration vers le nord* (dont la traduction en français parut en 1972). Le narrateur, lui-même demeuré absent de son pays pendant sept ans, raconte l'histoire de Moustafa Saïd, « revenu au Soudan après avoir passé trente années en Angleterre ». Certains critiques estiment que l'œuvre traite d'une « confrontation infinie entre l'Est et l'Ouest, l'Est étant représenté dans l'histoire par le monde arabo-musulman ». L'Histoire est certes convoquée si l'on veut bien considérer que le héros, présent à Londres en 1928, « présidait le comité de lutte pour la libération de l'Afrique » et déclarait : « Ils nous ont apporté le virus de la violence européenne [...] le virus de la maladie destructive qui nous a contaminés il y a plus de mille ans. Oui, je suis venu pénétrer dans vos maisons comme une goutte de poison que vous avez injectée dans les veines de l'Histoire ». Mais pour le metteur en scène, il faut considérer que le protagoniste de l'histoire est plus proche de l'Occident que le narrateur qui, lui, n'a vécu que sept ans à Londres – et est donc *ipso facto* « le représentant de l'Occident au Soudan ». L'essentiel de l'histoire serait donc ailleurs – probablement dans « la représentation d'une personnalité complexe, compliquée, double ». L'Histoire, certes, joue son rôle, mais à un autre niveau qu'au plan factuel ou événementiel : nous assistons, en effet, à « une tentative d'entremêler les deux cultures, orientale et occidentale, parallèlement à l'enlacement dangereux de deux vies qui représentent deux aspects de l'auteur Tayeb Salih ». Ainsi se réalise une « unification symbolique [..], la fusion impossible du cœur et de l'intellect symbolisée par l'Orient et l'Occident – cette quête du sublime amour » qui traverse l'Histoire.

Françoise QUILLET analyse « l'histoire terrible des idéologies et des fanatismes » à travers deux textes d'Hélène Cixous mis en scène par Ariane Mnouchkine. Il s'agit tout d'abord de *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, qui fut représentée en 1985, et également de *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, qui date de 1987. Ces deux spectacles mettent l'Histoire directement au cœur de la représentation théâtrale car, « évoquant des désastres brusques et effroyables qui se produisent sur la scène du monde, [ils] traitent d'histoires meurtrières, de guerres intestines », fratricides, civiles. Plus tard, en 1997, *Et soudain, des nuits d'éveil* « évoquait l'asservissement du Tibet par la Chine et l'oubli de l'Occident », tandis que *Tambours sur la digue*, en 2000, faisait référence à une inondation imminente qui nécessiterait l'évacuation de la population contre « l'avis de ceux qui sont proches du pouvoir ». *L'Histoire terrible mais inachevée...* « couvre un quart de siècle, de la conférence de Genève, en 1954, jusqu'au coup d'Etat et à

la fuite de Sihanouk à Pékin en 1979 » et ainsi est évoquée « une des plus grandes tragédies du XX[e] siècle, les massacres du peuple khmer, confinant au génocide » – guerre civile « liée à la décolonisation occidentale de l'Orient ». De même, dans *L'Indiade*, il est question de guerre civile, cette fois « liée à l'affrontement des religions ». On voit que, par l'importance des événements évoqués aussi bien que par l'ampleur des moyens mis en œuvre pour en rendre compte *dramatiquement*, on a affaire ici à un théâtre épique qui n'est pas sans rappeler parfois les drames historiques shakespeariens. Ainsi, pour Hélène Cixous, il apparaît que « parler de l'Histoire d'aujourd'hui sans la falsifier [...] et tout en gardant son souffle épique, poétique, implique une double démarche : lire des textes, connaître l'Histoire et trouver la *légende* dans cette Histoire, c'est-à-dire la transformer en histoire pour garder son souffle épique, poétique ». On voit ainsi qu'Hélène Cixous et Ariane Mnouchkine se sont efforcées de rendre compte de notre Histoire, c'est-à-dire de « la tragédie contemporaine, qui se situe entre chronique et épopée » et, pour ce faire, se sont ingéniées à « désorienter nos horizons familiers ».

Michel AROUIMI, dans une étude consacrée à *Une Nuit à la bibliothèque*, pièce de Jean-Christophe Bailly, représentée en 2005 dans la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, nous intéresse à l'histoire même de l'humanité. Comme il le souligne, en effet, « l'histoire de l'humanité, telle qu'elle s'écrit au fil de tous les ouvrages publiés, apparaît comme le personnage principal de la pièce ». On peut en effet lire dans cette histoire « le drame de l'humanité, dont les élans civilisateurs et culturels semblent destinés à la catastrophe ». Les livres que l'on consulte dans cette bibliothèque sont poussiéreux et la poussière, qui n'est autre que du « temps visible », semble la métaphore adéquate pour exprimer le destin de l'humanité « sortie de l'Inconnu pour finir dans un abîme non moins certain » (« On la voit danser les jours de soleil »). Et puis, ce qu'évoque le monde des livres, c'est « un réseau d'histoires et de leurres » : ils sont ainsi implicitement assimilés à « des instants qui passent », au temps lui-même, au temps de l'Histoire en fin de compte (« Nous ne serions que du temps figé et qui tremble ») et assureraient « la perpétuation des événements éphémères qui s'y voient relatés ». En fait, ce qui semble conférer au livre son statut ambivalent, c'est qu'il « balance entre deux mondes opposés : le réel et l'imaginaire, celui des faits et celui du signe », le monde de l'Histoire et celui de l'art qui la transcende et lui donne comme un goût d'éternité.

Emmanuelle GARNIER examine, quant à elle, ce qu'elle nomme « le théâtre d'ombres de Lluïsa Cunille » et, pour ce faire, analyse sa pièce, *El gat negre* (*Le Chat noir*), écrite en catalan et jouée pour la première fois en 2001 à Barcelone. Ce chat noir, sombre présage « qui prend toute sa dimension dans le contexte de la montée du nazisme [...], sollicite la mémoire historique du spectateur ». En effet, ainsi est évoquée « la toile de fond où se dessinent les contours d'un passé funeste », l'action se situant dans une ville allemande, vers la fin de la république de Weimar, « au moment de l'avènement de l'hitlérisme ». Certains des personnages périphériques apparaissent comme des figures symboliques comme l'Officier qui, « à lui seul, représente l'armée allemande en tant qu'instrument de mise en œuvre de la doctrine nationale-socialiste du III[e] Reich ». Un autre personnage mineur, l'Accompagnant, qui choisit de siffler l'Internationale, représente, de son côté, une option idéologique tout à fait opposée à celle de l'Officier – les deux personnages fonctionnant comme en un théâtre d'ombres, certes, mais « contribuant [pleinement et efficacement] à la définition du cadre historique ». Parmi les personnages

principaux, il y a l'Invité et la Marionnette qui sont, l'un « une métaphore de l'enfer venant recruter ses futurs pensionnaires », l'autre, l'artisan de « l'enchâssement de la fiction dans l'Histoire réelle ». Il y a surtout certaines questions, en apparence anodines, qui se révèlent finalement de la plus haute importance. Par exemple, cette simple réplique : « Dis donc, qu'est-ce qui s'est passé hier soir ? » qui, rapportée au thème central de la pièce peut s'interpréter comme une allusion à l'Histoire elle-même : « Que s'est-il passé au temps du nazisme et de l'hitlérisme ? ». On voit que le texte (la parole) n'est jamais innocent dans son expression, même la plus futile en apparence. Le spectateur, calé dans son fauteuil, est soudain interpellé personnellement : *hier*, en effet, c'était l'Histoire même. Il est clair que « le monstre évoqué est bien réel, car historique » et, d'autre part, « qui mieux qu'un spectateur postérieur à la Seconde Guerre Mondiale dispose de la mémoire nécessaire à la bonne appréhension de l'ombre qui plane sur *El gat negre* ? »

Maurice ABITEBOUL commente la représentation d'une pièce de Carmelo Bene, jouée en avril 2008, pièce « adaptée de Shakespeare », comme il est précisé « avec honnêteté et prudence » dans le programme. Il s'agit d'un *Richard III* d'où sont quasiment absentes, ou presque, toutes références à l'Histoire et où le dramaturge italien fait la part belle à la thématique qui met en valeur les rapports de Richard et des femmes. Il s'agit certes d'un choix délibéré de l'auteur mais ce qui fait l'originalité de sa pièce, c'est la constante inventivité, tant sur le plan de la direction d'acteurs que sur celui de la mise en scène, novatrice à souhait, en vérité, à bien des égards. Dans ce spectacle, vidé en partie de sa substance « historique », l'intérêt, cependant, ne faiblit jamais vraiment – grâce aux trouvailles techniques et esthétiques notamment qui font finalement passer au second plan cet « oubli de l'Histoire » qui menaçait pourtant d'être rédhibitoire.

René AGOSTINI, dans un premier texte, nous livre pour commencer quelques réflexions sur « l'égrégore » – avant de méditer, brièvement (et ironiquement), sur une « histoire du théâtre ». Suit un « texte anonyme, publié à Dublin en 1834 » (dont il nous offre la traduction), texte intitulé *L'Histoire au présent* – dont on a peine à croire qu'il n'ait pas été rédigé … au XX^{e} siècle.

René AGOSTINI est l'auteur d'une pièce intitulée (malicieusement) *Drame sans nœud ni quête*, pièce que nous nous réjouissons de publier dans notre revue, et ce dans le cadre de ce que nous aimerions appeler un « Atelier de création ». Cette pièce est en prise directe avec la question de l'Histoire et nous plonge au cœur même du drame de l'humanité, perdue dans ses rêves d'éternité et en proie dans le même temps aux interrogations qui la hantent et la taraudent depuis la nuit des temps, quand « il était une fois, *une seule fois* », comme dit l'un des protagonistes de la pièce – en écho peut-être à ce merveilleux texte de Vladimir Jankélévitch dans lequel il est dit : « Ne perdez pas votre chance unique dans toute l'éternité, ne manquez pas votre unique matinée de printemps » (*Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*). L'on ne manquera pas de rapprocher ce texte, certains des personnages, le cadre, la situation surtout, le ton aussi parfois, et la thématique, de ce théâtre de dérision ou théâtre de l'absurde qu'ont illustré Becket, Pinter, Ionesco et quelques autres – y compris Woody Allen [voir notre « *Dieu* de Woody Allen : une pièce sans queue ni tête ? », in *TdM*, 4 (1994)]. L'inspiration, certes, évoque cette parenté illustre qui ne porte nullement ombrage à la pièce cependant. L'Histoire, cette histoire que vit l'humanité depuis qu'elle a conscience du temps qui passe, le Conteur voudrait la raconter.

Comment s'y prendre ? Il hésite : « Il fut une fois, dans un temps sans pareil, une histoire invraisemblable qu'il faudrait peut-être un jour... deux jours ou trois... en plein jour... que je vous raconte ». Et puis il y a l'Autre – l'homme – le passant « qui ne fait que passer ». L'Histoire est vécue mais comment la dire ? On ne peut que tâtonner, bégayer, trébucher sur les mots, chercher à en extraire la « vérité historique ». Car, il faut bien se rendre à l'évidence, « il y a longtemps que je vis cette histoire et que vous la vivez aussi, si vous n'avez pas perdu la mémoire, s'entend... il y a longtemps qu'elle se vit et qu'elle se raconte toute seule, et sans nous et avec nous et dedans et dehors ». Théâtre et Histoire ? oui, « le monde est un théâtre », nous a rappelé le grand William. « Mais cette histoire ne fait que passer, elle aussi, passer devant nous et dans nous ». C'est une histoire « où l'on entend résonner tous les drames et toutes les misères ». Histoire jusqu'à saturation, Histoire en phase terminale, Histoire en période d'Apocalypse. « Il était une fois une histoire impossible ». La lecture d'une telle pièce ne saurait laisser indifférent. On y sent frémir, au cœur de l'Histoire, notre propre histoire.

Louis VAN DELFT, lui aussi dans le cadre de notre « Atelier de création », nous offre, avec « Psys à vendre », la suite de sa chronique des « moralistes à la trappe » qui voit le jeune Perplexe, parvenu sur Moralia, rejoindre les « Spectateurs de la vie » dont Montaigne fait l'éloge. Là, il rencontre notamment Monsieur Marc-Aurèle qui porte sur le « théâtre du monde » un jugement sans doute plutôt sévère, voire désabusé, mais non dépourvu de lucidité : « Observer la vie humaine pendant quarante ou dix mille ans, aucune différence. On ne verra rien de plus ». Il y apprend aussi que « l'Histoire est maîtresse de vie ». Et lorsqu'il y rencontre *Herr* Karl Kraus, il apprend qu'il fut « l'un des tout premiers à pressentir à quel point son siècle serait barbare et que son livre *Les Derniers jours de l'humanité* était plus que jamais prophétique ». Quel rôle jouerait donc l'Histoire dans la grande aventure humaine ? Peut-être, tout bien considéré, faudrait-il éviter de tomber dans l'esprit de système et penser à « traiter chaque question comme si elle était seule, comme si elle était la première, comme si le monde était né d'hier » et, pour chercher le vrai, apprendre à se tenir libre...

Olivier ABITEBOUL, dont les réflexions sur l'Histoire humaine clôturent ce numéro, pose cette question ultime qui donne à notre enquête son caractère d'urgence en un temps où sont vouées à la confusion, à l'ambiguïté, voire à l'amalgame, les valeurs qui ont fondé l'histoire du monde : « Est-il nécessaire que l'Histoire ait un sens pour que la vie d'un homme en ait un ? ». Rejoignant le message que nous laissait pressentir Perplexe, il souligne que « la détermination d'un sens de l'Histoire, dans ce qu'elle a de nécessaire et d'universel, s'accompagne forcément d'un esprit de système, qui est incompatible avec le sens de l'existence d'un individu [car] système et existence s'excluent réciproquement ». C'est ce qui fait que le théâtre, comme moyen d'expression, est le terrain privilégié de l'individu, de l'homme soumis à ses passions, à ses émotions, à des mouvements de l'âme qui ne sauraient être mis en coupe réglée ni considérés du point de vue d'une humanité désincarnée qui irait *dans le sens de l'Histoire* –, suivant une conception selon laquelle « le devenir historique s'explique dans une perspective systématique ». Toutefois, et en cela le théâtre nous en fournit de nombreuses et magnifiques illustrations, « dès lors que l'on restitue à l'homme son pouvoir et sa liberté, on se rend comte que l'élément premier et constitutif du processus historique, c'est bien l'individu ».

Le théâtre n'a pas forcément pour vocation de faire référence à la longue mémoire. Ni d'être la caisse de résonance de l'Histoire. Pourtant il est, à plus d'un titre, le dépositaire des traces, voire de l'empreinte de l'Histoire car il ne peut éviter de porter témoignage de son temps – fût-ce avec réticence (et en vertu d'une pudeur *politique* qui, allègue-t-on parfois, ne saurait qu'être tout à son honneur), fût-ce au prix de scrupules surmontés (dans une douleur rédemptrice) par certains tenants d'une hypothétique théorie de « l'art pour l'art ». De son côté, l'Histoire – cette histoire du genre humain, qui s'écrit jour après jour et qui s'inscrit dans un *continuum* toujours en quête de sens – n'est autre que le *théâtre des opérations* qui constituent l'ordinaire de nos vies. Que l'homme joue le rôle qui lui semble bon – et qu'il s'efforce d'*interpréter* (c'est-à-dire qu'il tente à la fois de lui *donner corps* et de lui *donner sens*, de l'assumer et de le comprendre) de son mieux – sur cette scène, le *théâtre du monde*, le désigne certes comme acteur. Un acteur, assurément, qui n'a pas écrit l'histoire qu'il interprète, qui se demande si l'Histoire (*son* histoire) a un sens et « s'il est bien nécessaire qu'elle ait un sens pour que sa propre vie en ait un ».

Il y a sans doute un lien profond entre le théâtre et l'Histoire, un lien parfois distendu, il est vrai – mais empêchera-t-on jamais l'homme de chercher à imprimer un ordre, d'imaginer une mise en scène propre à donner sens à sa vie, de tenter de la *théâtraliser* quand l'Histoire qui conduit ses actes et les événements de sa vie lui apparaît parfois si chaotique, si imprévisible ? Qui reprochera jamais à l'homme d'avoir voulu, dans le chaos et la folie de ses jours, mettre un semblant d'ordre et de raison ? d'avoir parfois rêvé de faire de son destin une destinée ? de s'être efforcé de transcender l'Histoire en la portant au Théâtre ?

Maurice ABITEBOUL
Directeur de la publication

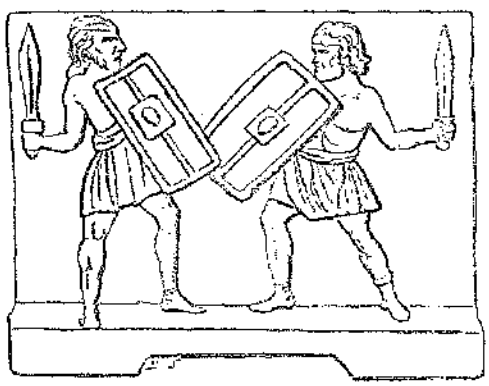
P.S. Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :

- N° 19 : Le théâtre dans le théâtre (2009)
- N° 20 : Le théâtre en fête : le rire et le sourire (2010)
- N° 21 : Le vrai / le faux au théâtre (2011)

HISTOIRE DU DUEL AU THÉÂTRE : LA DIMENSION SPECTACULAIRE DE L'ÉPÉE DANS L'ANTIQUITÉ ET AU MOYEN ÂGE

Le duel a toujours exercé une fascination chez l'homme. Expression de la bravoure, de l'honneur exacerbé, de la violence, de l'acte mortel, il attire la foule, pour qui ces attributs constituent un spectacle hors du commun. Ainsi, de tous temps, l'aspect spectaculaire du duel a été exploité par les politiques, afin de distraire le peuple, et par les dramaturges, afin de représenter cet acte à fort potentiel spectaculaire et représentatif de l'évolution des mœurs à travers les âges. *Panem et circensens* : « Du pain et des jeux », voici une formule de Juvénal – poète satirique latin de la fin du premier siècle de notre ère – qui souligne bien l'importance des jeux du cirque sous l'Empire romain. Dans ces divertissements, les jeux scéniques offraient une image différente du combattant, à travers la satire d'un type de personnage : le *miles gloriosus*, à savoir le soldat fanfaron, si bien représenté par Plaute. Au Moyen Age, les chevaliers remplacent les gladiateurs : ils offrent, des spectacles de combat, non plus dans le cirque, mais lors de tournois. Ces événements constituent les divertissements les plus appréciés par les Français, les Anglais, et bien d'autres nations, de l'époque. Ce simulacre de guerre où les chevaliers rivalisent d'adresse, s'affrontent en duel, est également représenté sur les tréteaux. Certains auteurs répondent ainsi à l'enthousiasme du peuple pour les exploits des héros de la chevalerie dans des Miracles et offrent ainsi le spectacle de ces affrontements armés ; d'autres font revivre la veine burlesque du *miles gloriosus*.

I. « *Du pain et des jeux* »



Gladiateurs sur une urne funéraire étrusque
Figure 3568 du *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*

« Rome est [...] la fille des jeux du cirque [...] »[1]. Dans la Rome antique, les Romains pouvaient effectivement assister très fréquemment à des jeux sportifs composés d'épreuves d'athlétisme, de boxe, de lutte et des célèbres courses de char, qui étaient souvent précédés de jeux scéniques, consistant en différentes représentations théâtrales. Outre ces *ludi*, les Romains pouvaient également se divertir en assistant aux combats de gladiateurs, les *numera*. Ces divertissements offerts au peuple par les notables reflètent l'évergétisme romain, à savoir une certaine façon de redistribuer la richesse tout en asseyant sa popularité et en confortant son pouvoir. Ils se multiplient sous l'Empire, suivant un calendrier de plus en plus chargé et des lieux bien définis, différents pour les *ludi* qui se déroulent dans le cirque (*circus*) et les *numera* qui ont lieu dans l'amphithéâtre. Ces deux termes ont une signification différente : les *ludi* sont les jeux du cirque, des compétitions sportives et des représentations théâtrales dans lesquelles l'aspect ludique est primordial ; les *numera* sont, par contre, des combats réels dans lesquels le sang coule et dont l'issue est souvent fatale pour le vaincu. Toutefois, les origines et l'essence même de ces divertissements publics sont identiques : à la base, ce sont des rituels sacrés donnés en l'honneur d'un défunt (*ludi funebres*). La cérémonie funéraire comprenait bien entendu le rite sacrificiel, acte essentiel dans la religion romaine. Des esclaves ou des prisonniers de guerre étaient ainsi immolés sur le tombeau du défunt. Ce sacrifice humain par le feu, pratique barbare empruntée aux Etrusques, fut ensuite remplacé par une autre pratique – qui l'était guère moins –, à savoir le combat des captifs par couples autour du bûcher funèbre. De rituel sacré privé, ces manifestations devinrent des divertissements publics, des spectacles offerts par les notables. Les *numera*, à l'origine des « devoirs rendus aux morts », devinrent ainsi des combats organisés par les familles romaines les plus riches. Jeux et combats offraient au peuple le même type de spectacle : la représentation de héros rivalisant de force, de courage, de bravoure. Les organisateurs donnaient donc au public une leçon de vertu, dans le but d'associer cette qualité à leur image et d'en tirer ainsi profit. Dans une Rome où l'apparat du pouvoir est primordial, les familles nobles doivent affirmer leur puissance grâce à des manifestations où elles peuvent l'exhiber publiquement. D'autre part « [...] l'importance du spectacle dans la vie publique romaine implique que tout rassemblement de la collectivité se fasse autour d'un acte spectaculaire [...][2] ». Et quoi de plus spectaculaire qu'un combat de gladiateurs ! Le terme gladiateur (*gladiator*), combattant à l'épée, vient du latin *gladius*, le glaive. Ce type de combat fit son apparition au deuxième millénaire avant Jésus-Christ et perdura jusqu'au début du cinquième siècle, malgré son interdiction par Constantin I en 325 de notre ère. Les gladiateurs étaient des esclaves, des prisonniers, des condamnés qui étaient choisis pour leur capacité physique et entraînés par des lanistes (l'entraîneur) dans des casernes, souvent impériales. Mais, de nombreux hommes libres choisissaient d'embrasser la carrière de gladiateur. A Rome, ces écoles de gladiateurs se trouvaient proches du Colisée, le plus grand amphithéâtre romain qui pouvait accueillir près de cinquante mille spectateurs et dans lequel étaient représentés des jeux très variés (mises en scène de batailles, de chasse aux animaux sauvages appelée *venatio*, de naumachies, qui étaient des simulacres de combats navals...), parmi lesquels les

[1] Jean-Paul Thuillier, *Le sport dans la Rome antique* (Paris, Errance, 1997) p. 7.

[2] Florence Dupont, *Le théâtre latin* (Paris : Armand Colin, 1988) p. 16.

numera. Avant le début des véritables combats qui se déroulaient en général l'après-midi et en guise d'intermède avec le spectacle du matin, les *paegniarii* présentaient au public des scènes burlesques de combats, pourvus d'armes inoffensives et dans lesquelles les coups de bâton et de fouet pleuvaient. Après cet intermède comique, les gladiateurs défilaient dans l'arène et s'exerçaient une dernière fois en public, ultime répétition avec des armes en bois ou émoussées (*arma lusoria*) avant de combattre dans l'arène. Ensuite, leur sort dépendait de leur habileté à manier l'épée ou les autres armes dont ils étaient équipés, et aussi du choix du public qui réclamait soit la vie sauve, soit l'égorgement du vaincu[3].

Ces spectacles, d'une grande violence et d'une cruauté certaine, étaient du goût du public. Les jeux sportifs et les combats présentés aux Romains déchaînaient la passion des spectateurs. Les jeux scéniques, qui faisaient également partie des divertissements proposés, étaient donc d'un tout autre genre. Il est évident que le théâtre romain qui avait pour public ce peuple des jeux, ne pouvait pas être un théâtre de la *mimesis*, reproduisant ces actions sanglantes et cet engagement physique. Ainsi, « le théâtre romain est un théâtre du jeu, ne s'autorisant que le rêve et le rire.[4] » Et lorsqu'on retrouve un gladiateur sur la scène théâtrale, en l'occurrence l'*auctoratus* – à savoir l'homme libre qui signe un contrat (*auctoratio*) avec un laniste –, c'est sous forme de caricature, dans des atelannes, fables bouffonnes qui clôturaient souvent les jeux scéniques, également très en vogue dans la Rome antique. Le serment gladiatorien alors passé entre les deux parties apparaît dans plusieurs écrits d'auteurs antiques, tels Sénèque, Horace ou encore Pétrone: « Nous lui prêtâmes serment de supporter le feu, les chaînes, les coups, la mort par le fer [...]. Comme des gladiateurs régulièrement engagés, nous consacrons de la façon la plus totale à notre maître, et notre corps et notre vie » (*Satiricon*, 117). Un tel engagement, qui fait en quelque sorte de l'homme libre un esclave du laniste, au même titre que les véritables esclaves, pouvait aisément servir le burlesque de ces courtes farces. Le gladiateur ainsi caricaturé fait alors rire le public, illustrant d'une autre façon la dimension spectaculaire proposée par des divertissements tels que les *numera*.

Le théâtre romain a pour but de divertir, de faire rire le public et on retrouve cette dimension ludique dans ces jeux osques (l'atellane), dans les pièces de Térence et de Plaute. Parmi les caricatures que ce théâtre ludique offrait au peuple, le soldat n'est pas épargné et Plaute, très prisé des Romains pour la vivacité de ses farces hautes en couleur, en donne une belle illustration dans *Le Soldat fanfaron*, une des plus célèbres pièces de l'auteur. Il dresse le portrait du *miles gloriosus*, ici dénommé Pyrgopolinice, le « vainqueur de tours ». Ce soldat de métier n'est en fait qu'un vantard, peu vertueux et il sera puni pour ses vices grâce à une intrigue qui permet au véritable amour de triompher. Ce qui nous intéresse ici, c'est le décalage entre l'image que le capitaine a de lui et ce qu'il est réellement. Ainsi, en début de pièce, il tient le discours suivant :

---

[3] Pour de plus amples précisions sur les *numera* (leur organisation, leur déroulement, les différents types de gladiateurs...), voir l'article « Gladiator » dans le *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* de Daremberg et Saglio, 1887, tome 2, vol. 2, pp. 1563-99.

[4] *Ibid.* 18.

> Veillez à ce que l'éclat de mon bouclier soit plus vif que les rayons du soleil dans un ciel serein ! De telle façon que le moment venu, une fois la mêlée engagée, il éblouisse dans la ligne de bataille les yeux de l'ennemi. Et sur ce, je veux consoler mon épée que voici, qu'elle ne gémisse pas, qu'elle ne se désole pas, si je la porte depuis longtemps déjà sans qu'elle ait rien à faire, elle qui est malheureuse et a grande envie de transformer les ennemis en chair à pâté. (Acte 1, scène1, 1-9)[5]

Dans cette première scène de la pièce, il fait vanter ses exploits par Artotrogus, parasite du soldat fanfaron, qui se prête au jeu en échange de la garantie d'être nourri par le capitaine, mais qui informe, en aparté, le public, sur la véritable nature de Pyrgopolinice :

> Si quelqu'un a vu plus grand menteur, ou plus vantard que cet homme-ci, je consens à devenir son esclave, je me remettrai à lui en pleine propriété. Mais il y a une chose : les olives confites qu'on mange, chez lui, sont extraordinaires !
> (1.1.25-29)

La grandeur que semble lui conférer ses armes, le bouclier et l'épée, est ainsi tout de suite démentie. Le héros qu'il croit être n'est donc qu'un vantard, qui plus est coureur de jupons, et qui doit être corrigé pour que triomphe la morale. Ainsi, en guise de combats, d'exploits et de faits d'armes, le soldat est roué de coups de bâton en fin de pièce. Le rire naît de la transformation du combat à l'épée et au bouclier contre de valeureux ennemis – que le soldat fanfaron dit avoir affrontés et vaincus dans le passé et dont il souhaite faire de la « chair à pâté » dans l'avenir – en une rossée que lui infligent des esclaves (acte V). Cette dégradation du combat à l'épée alimente le comique de la pièce et sert à l'élaboration du *miles gloriosus*, type de personnage qui sera repris dans la *commedia dell'arte* sous les traits du *capitan*, ou encore, pour ne citer qu'un exemple, par Shakespeare avec Falstaff dans une pièce historique, *Henry IV*, et une comédie ayant pour titre *Les Joyeuses Epouses de Windsor*.

Ainsi, dans la Rome antique, l'épée, instrument essentiel en temps de guerre, se retrouve, hors du champ de bataille, lors des fêtes offertes au peuple par les notables. Symbole de courage et de vertu dans les mains des gladiateurs, objet du rire dans celles du *miles gloriosus*, elle réunit les attributs caractéristiques de l'essence même de ces fêtes romaines : l'identification au héros et le divertissement ; elle devient, dans le cirque, l'arme du spectaculaire, à double tranchant, au service du politique.

[5] La traduction est de Pierre Grimal pour les éditions Gallimard (*Plaute, Térence : Œuvres complètes*, 1971).

II. Cavaliers et fantassins médiévaux : le « double tranchant » spectaculaire de la représentation de l'épée

Comme dans l'Antiquité, le Moyen Age offre une double représentation de l'épée : celle qui est utilisée dans des représentations guerrières où la violence, bien que codifiée, demeure parfois meurtrière, à savoir lors du tournoi, et celle qui se sert du soldat fanfaron, du *miles gloriosus*, pour divertir le public avec des spectacles comiques dans lesquels la dimension meurtrière de l'épée est satirisée.

1. Le tournoi médiéval : représentation du duel guerrier

Tournoi à l'épée
Enluminure du Codex Manesse, 1320

Au Moyen Age, entre les IXe et XVe siècles, le divertissement le plus prisé est le tournoi. Il n'est pas sans analogie avec les jeux du cirque antiques. Il est, en temps de paix, la représentation de la guerre, du duel armé. Le tournoi médiéval, comme les combats de gladiateurs, est un jeu, une compétition, durant laquelle les combattants s'affrontent avec différentes armes, parmi lesquelles l'épée occupe une place de choix, tant dans le cérémonial qui accompagne les affrontements que dans les duels sur le terrain. Tout comme les *numera*, les tournois sont une manifestation de la puissance des notables qui les organisent et suivent un calendrier précis. Ces événements offrent au public des spectacles dans lesquels le courage, la bravoure, l'habileté au combat des protagonistes sont autant de qualités, en plus du faste de la cérémonie, qui rejaillissent sur les organisateurs. Les acteurs principaux de ces mises en scène de la guerre sont les chevaliers. Dans la Rome antique, certains chevaliers, citoyens fortunés et honorables choisis par les censeurs, prenaient part aux *numera*. Au Moyen Age également, le combattant à cheval entretient des relations avec le pouvoir, avec la noblesse. En dehors du champ de bataille, le tournoi est pour lui une façon d'exister, de prouver son courage. Il n'est donc pas étonnant que l'âge d'or de la

chevalerie, à savoir le XIIe siècle, corresponde à l'apogée des tournois. Petit à petit, pour éviter le nombre trop important de blessés et de morts, lors des cembels primitifs notamment, les combattants utilisent des armes « courtoises », à savoir des épées émoussées. Ainsi, au XIIIe siècle, les tournois sont « un spectacle offert par une chevalerie aristocratique, encadrée et soumise aux pouvoirs englobants de l'Etat et de l'Eglise, qui cherche dans le luxe et le jeu à affermir la pérennité de son identité. »[6] Les phases magistrales de ce spectacle sont le *jouster*, à savoir le combat à la lance, et le *chaploier*, désignant le combat à l'épée. A cheval ou à pied, en mêlées ou en duels, l'épée est utilisée comme arme d'attaque, notamment pour asséner des grands coups de taille afin de désarçonner ou assommer l'adversaire, mais également comme arme défensive, afin de se protéger de ces coups violents. L'effet spectaculaire de tels chocs garantit le succès de ces affrontements à l'épée. La violence des affrontements et les dangers que présentent de tels combats, ne pouvant être évités malgré les codifications qui tentent de les réduire, les tournois font l'objet de nombreuses interdictions, de la part de l'Eglise notamment, interdits qui n'empêchent toutefois pas sa pratique de perdurer. Il en va de même pour le duel judiciaire qui met face à face un accusateur et un accusé qui règlent leur différend à l'épée dans un combat en champs clos.

La dimension spectaculaire de ces faits d'armes est bien entendu exploitée par le théâtre de l'époque qui met en scène le chevalier dans ses Jeux, Miracles, Mystères, Monologues et autres. Ainsi, le *Miracle de la Marquise de la Gaudine* (1350) met en scène un duel en champ clos, opposant un chevalier, Anthenor, qui défie, tout en gardant l'anonymat, l'oncle de la Marquise de la Gaudine, accusée à tort d'adultère par ce dernier et condamnée au bûcher, comme le résument les quelques lignes qui précèdent le début de la pièce :

> Cy commence un miracle de Nostre Dame de la marquise de Gaudine, qui par l'accusement de l'oncle de son mari, auquel son mari l'avoit commise à garder, fut condampnée à ardoir, dont Anthenor par le commendement de Nostre Dame s'en combati a l'oncle et le desconfit en champ.[7]

Pour confondre la marquise, l'oncle, à qui le marquis a confié sa femme et son domaine pendant son absence, se sert d'un nain. Son plan réussit, mais dans ce type de représentation, la manifestation divine permet de rétablir l'ordre perturbé et le triomphe de la vérité, de la vertu sur le vice. Ainsi, Nostre Dame envoie ses anges Michel et Gabriel au secours de la marquise :

> Sus, mi ange, bonne aleure
> Alons m'amie consoler

---

[6] Philippe Moyen, « L'évolution des tournois » dans *Histoire et images médiévales*, Thématique N° 10 (Apt : Astrolabe, 08-09-10/2007) 56.

[7] *Miracles de Nostre Dame par personnages*, éd. Gaston Paris et Ulysse Robert (Société des Anciens Textes Français, t. 2, Paris, Firmin-Didot, 1877) 123.

Que la voy forment desoler.
Je vueil que li soit desservi
Ce que de bon cuer m'a servy.
Alez ci devant moy chantant
Que son cuer soit joie sentant
En vous oir. (828-35)

L'intervention divine met en place un système duel, à savoir d'un côté le Vice et d'un autre la Vertu. Ainsi, le nain, instrument du complot, symbolise les forces obscures de l'homme. Il est associé au monde chtonnien. Les anges, au contraire, font partie du monde de l'éther et sont des symboles d'ordre spirituel. Il s'agit ici des archanges Michel, vainqueur des dragons et patron des soldats, et Gabriel, messager et initiateur. La rencontre de ces deux univers crée un réseau d'oppositions (chair / esprit, terre / air, ange / démon...) qui se matérialise dans le duel qui va opposer le chevalier Anthenor à l'oncle de la marquise. Le chevalier est ici au service de Dieu, plus précisément de Nostre Dame afin de sauver la dame en détresse. Il représente l'amour courtois, le *fin'amor*. Tout comme il doit maîtriser son corps lors d'un tournoi, le chevalier doit maîtriser ses sentiments dans ce jeu galant. Il est au service de Dieu pour qui il se bat lors des Croisades, étant ainsi soldat du Christ (*Miles Christi*), et il est également au service de sa dame. Ainsi dans ce *Miracle de Nostre Dame*, la marquise clame son innocence :

Priez Dieu qu'il me tiengne en foy,
Car je pren sur l'ame de moy
Que je sui innocen et pure. (1145-7)

La marquise est amenée en charrette au bûcher. C'est alors qu'intervient Anthénor, arrêtant le cortège et s'adressant au marquis :

Sire Marquis, a point trouvé
Vous ay ; escoutez me parler.
Je dy sanz plus avant aller
Qu'a tort condampnez ceste dame,
Et s'il a ci homme ne femme
Qui ose dire du contraire,
Je sui prest de l'espée traire
Et moy combatre. (1198-1205)

L'oncle est obligé de répondre et il accuse le chevalier de menteur : « [...] il ment parmy la bouche » (1210). Puis, il demande au chevalier de révéler son identité ; ce à quoi Anthénor rétorque :

Qui je sui ? Ne vous chaille qui.
Tant y a je sui chevalier,
Et plus dire ne vous en quier.

Mais vezci mon gage pour elle. (1212-7)

Le chevalier, accusé de mensonge par l'oncle, jette son gant. Il propose donc le combat pour soutenir et prouver par les armes le bien-fondé de son affirmation. L'oncle relève le défi :

Oil, voir, j'en feray bataille
Contre toy, et dy que tu mens
Et que bons et li jugemens ;
Vezci mon gant. (1218-21)

Le duel judiciaire est alors inévitable et les deux parties s'en remettent au jugement de Dieu. L'oncle va chercher ses armes et le duel commence. Les deux combattants échangent des coups d'épée, se protégeant de leur bouclier. Le chevalier prend le dessus et l'oncle est obligé de demander merci. Toutefois, il refuse d'avouer tout de suite et le chevalier tire sa dague et menace de l'enfoncer dans la gorge de son adversaire : « Ceste dague parmy la gorge / Vous bouteray. » (1308-9). L'oncle finit par avouer s'être servi du nain pour confondre la marquise et l'avoir tué pour qu'il n'y ait pas de preuve de sa trahison. Le « bon mot » prend ainsi le dessus sur le « mauvais ». C'est le triomphe de la vérité, de l'amour courtois, avec la révélation de l'identité du chevalier. Ainsi, dans ce Miracle, l'honneur est sauf grâce à l'épée du chevalier. L'épée, au service de Dieu et de la vérité, offre au spectateur du Miracle la vision, à la fois symbolique et concrète, de la victoire du Bien sur le Mal, dans un combat en champ clos effectivement représenté sur la scène.

2. Le franc archer : héritier du *miles gloriosus*

Franc archer et son équipement

Comme dans l'Antiquité, le théâtre médiéval représente le soldat fanfaron. On retrouve ainsi le modèle latin du *miles gloriosus* dans de nombreux monologues et farces, qui satirisent notamment le franc archer, appartenant à un corps d'infanterie composé de roturiers et servant dans l'armée de Charles VII. Ce dernier, qui voulait avoir une armée

permanente, incorpora ces soldats, en plus des cavaliers, quant à eux recrutés parmi la noblesse. Les francs archers étaient équipés par la paroisse à laquelle ils étaient rattachés. L'ordonnance de 28 avril 1448 stipulait que chaque archer devait être équipé d'un arc ou d'une arbalète, d'une trousse de flèches, d'une épée, d'une dague, d'une jaque ou brigandine, à savoir une petite cotte de mailles (jaque de mailles), et d'une salade, désignant un casque de forme ronde, le plus répandu dans la deuxième partie du XVe siècle. En échange de leur activité militaire, ces archers étaient dispensés du paiement de la taille, d'où leur appellation de francs archers. Ces soldats représentaient donc une charge financière pour les villages dans lesquels ils officiaient. De plus, ces soldats issus du peuple étaient assez mal entraînés et, de ce fait, peu efficace au combat. Qui plus est, ils profitaient de leur position de miliciens au service du roi pour s'octroyer des passe-droits auprès du peuple qui les équipait. Leur statut de privilégié et leur comportement peu exemplaire leur attirèrent la haine des citoyens qu'ils « exploitaient ». C'est ainsi que le franc archer, figure impopulaire dans la France du XVe siècle, fut satirisé dans les farces et monologues de l'époque. Parmi les monologues qui mettent en scène ce soldat fanfaron, *Le Franc-Archier de Cherré*, *Le Pionner de Seurdre* et *Le Franc-Archier de Baignollet* sont parmi les plus célèbres. Outre le fait qu'ils utilisent un sujet d'actualité, un fait de société, à savoir l'impopularité du franc archer, ces monologues, qui servaient souvent d'introduction à des pièces plus longues, comme les Moralités par exemple, partagent une même structure binaire. Dans un premier temps, le soldat fanfaron narre ses exploits guerriers. Dans ce récit plus qu'imaginaire, le franc archer se décrit comme un héros et met l'accent sur sa promptitude au combat, sa bravoure. Son discours abonde toutefois en contradictions, lapsus, incohérences qui le rendent peu crédible et remettent en question son courage aux yeux du public. Dans un deuxième temps, le monologue met en scène un duel contre un adversaire imaginaire ou insignifiant. Le contraste entre l'image du soldat héroïque que le franc archer a essayé de s'approprier et sa valeur réelle au combat, le décalage entre son discours et ses actes, créent le comique de situation. *Le Franc-Archier de Baignollet* (1468), considéré comme le modèle du genre, met parfaitement en scène cette opposition entre monde imaginaire et monde réel, au service de la satire d'un type social. Le soldat, ici prénommé Pernet (Petit Pierre), entre en scène en soufflant dans un cornet. Cette entrée « en fanfare » est à l'image du discours qui suit :

> C'est aujourd'hui la bataille ! J'ai beau
> corner !
> Allons bon ! il faut qu'on s'en retourne
> Chez soi malgré ses dents !
> Pourtant il y a longtemps que je n'ai pas
> vu une
>
> [saison
> Où j'eusse un cœur aussi hardi
> Que je l'ai aujourd'hui. Par la morbieu,
> j'enrage
> De n'avoir personne avec qui combattre !

Y a-t-il un homme qui avec quatre…
Que dis-je ? Y a-t-il quatre hommes qui
veulent
Combattre contre moi ? Qu'ils se
rassemblent vite !
Voilà mon gantelet pour gage.
Par le sang bieu, je ne crains pas de page,
S'il n'a pas plus de quatorze ans. (1-14)

Les lapsus de son discours sont révélateurs de sa couardise, comme par exemple l'inversion du « un contre quatre » ou encore la restriction sur l'âge de ses adversaires (vers 14). Le comique naît de la démystification du discours héroïque par l'expression contradictoire de la lâcheté du franc archer, qui ne se rend pas toujours compte de cette antinomie. Pour bien accentuer le manque de crédibilité du soldat et son aspect fanfaron, un « cocorico » sort de la foule au moment où le franc archer se vante de ne craindre personne (vers 35). Ce procédé, qui implique la participation d'un autre acteur hors scène, permet de créer une adhésion plus forte entre le public et ce qui se passe sur scène, une implication et une réaction du spectateur accrues par rapport au discours qui lui est proposé.

Cette première partie récitée pose les jalons de la satire, qui va ensuite être illustrée par la partie jouée. Dans cette deuxième phase, le monologue offre l'image concrète de la veulerie du franc archer de façon très originale. Le choix de l'ennemi qu'il va affronter est, en effet, peu ordinaire : il s'agit d'un épouvantail qui est déguisé en gendarme, tenant une arbalète et portant un costume avec un croix blanche devant et une croix noire dans le dos. Lorsque Pernet l'aperçoit, il a peur mais est rassuré par la croix blanche qui indique qu'ils appartiennent au même corps d'infanterie : « Je vois à votre croix blanche / Que nous sommes tous deux du même partie. » (195-6). Il lui demande alors de ne plus pointer son arbalète sur lui (201-2) et nous pouvons imaginer que, dans la mise en scène, il l'écarte avec la pointe de son épée, faisant ainsi pivoter l'épouvantail. C'est alors qu'il voit la croix noire que l'épouvantail porte derrière, signe distinctif des Bretons. Pernet est alors mort de peur et essaie de sauver sa vie en lui remettant sa salade, son épée, son jaque, sa ceinture et son cornet (227-9). Se croyant déjà occis, il lui dicte son épitaphe : « Ci-gît Pernet, franc archet / Qui mourut ici sans reculer / Car de fuir il n'eut jamais le temps. » (242-4). Nous retrouvons ici les contradictions qui alimentent le comique de situation, secondées ici par l'action elle-même lorsque le vent renverse l'épouvantail. Pernet s'aperçoit qu'il ne s'agit pas d'un homme. Il décide alors d'en faire son butin, non sans l'avoir, auparavant, transpercé de son épée.

Ainsi s'achève ce monologue, certainement le plus célèbre du genre. Ici, l'épée est l'instrument de la dérision, l'arme du burlesque, tant dans le verbe que dans le geste du franc archer. *Le Franc Archier de Baignollet* connut un grand succès. Il fut l'objet de nombreuses imitations et Rabelais cite même l'un de ses vers dans le *Quart Livre* : « Je ne crains riens fors les dangiers. » (LV, ll. 33), parfaite illustration du procédé satirique qui sert à l'élaboration du franc archer, digne héritier du *Miles gloriosus* de Plaute, type comique que l'on retrouve sous les trait du *capitan*, du *matamore* dans de nombreuses pièces, en France comme à l'étranger.

Conclusion

Dans l'Antiquité, comme au Moyen Age, le duel est un spectacle dont les peuples sont friands. Violents et meurtriers, les jeux d'épée sont offerts au public sur des scènes grandioses tel le cirque ou le champ clos, devant des milliers de spectateurs qui acclament ces héros armés et applaudissent leur adresse à manier l'épée. Parallèlement, le théâtre comique représente la satire du duel avec comme principal type de personnages le *miles gloriosus*.

A la Renaissance, avec le développement des arts, l'art dramatique et l'art du duel sont amenés à fusionner naturellement dans l'intrigue de nombreuses pièces, avec notamment le maître incontesté en la matière, à savoir William Shakespeare. Dans les siècles qui suivent, avec l'évolution des mœurs, les lois qui condamnent à mort les duellistes, les règles de bienséance, le duel est moins représenté sur scène. Toutefois, il reste ancré dans nos us et coutumes et, chez nous, le point d'honneur se retrouve fréquemment au cœur l'intrigue des drames durant le Classicisme et le Romantisme. L'art du duel n'est pas mort et Cyrano de Bergerac l'incarne parfaitement dans la pièce de Rostand. De nos jours, il est encore au service des dramaturges et évolue à travers une discipline spécifique, art du spectacle, sport spectaculaire, qui le met en scène sous toutes ses formes : l'escrime artistique.

Le Capitan – Gravure du XVIIe siècle

Véronique BOUISSON
Université d'Avignon

LA COMÉDIE DU CINQUECENTO ET L'HISTOIRE

« Du fait intellectuel au phénomène de société : à la fin du XVe siècle et au début du XVIe siècle sont données de fréquentes représentations de comédies antiques, puis des traductions et des adaptations de pièces classiques, enfin des œuvres originales en dialecte ou en italien littéraire, devant un public relativement nombreux et qui semble s'intéresser aux qualités dramatiques du spectacle et non pas seulement à son aspect culturel. Les motifs essentiels de ce renouveau du théâtre après des siècles de silence sont d'ordre intellectuel..., moral (soif de divertissement dans une période de grave crise) et social (existence d'un public potentiel tant bourgeois que courtisan) », écrit Christian Bec[1], suggérant ainsi une relation nouvelle entre le théâtre et la société.

Nous pouvons alors nous interroger sur la place de l'Histoire dans le théâtre du Cinquecento. Pour ce faire, nous étudierons certaines comédies de l'Arétin[2], *La Mandragore* de Machiavel[3], *I Suppositi* de l'Arioste[4], *La Calandria* de Bibbiena[5], *Il Vecchio Amoroso* de Donato Giannotti[6], *La Flora* de Luigi Alamanni[7], *La Pellegrina* de Girolamo Bargagli[8] et, après avoir défini les concepts, nous examinerons tout d'abord le temps historique, puis l'espace historique, enfin le rôle donné aux personnages historiques rappelés ou mis en scène.

Le substantif « Histoire » est, selon Alain Rey[9], un emprunt adapté d'abord sous la forme de « istorie » (début du XIIe siècle) au latin « historia », « récit d'événements historiques », mais aussi « récit fabuleux, sornettes », lui-même pris au grec « historia », « recherche, enquête, information » et « résultat d'une enquête», d'où « récit », « œuvre historique ». Le mot appartient à la famille de « eidenai » « savoir », qui se rattache à une

---

1 Christian Bec, *Précis de littérature italienne*, Paris, PUF, 1982, p. 151.

2 Pietro Aretino, *Il Marescalco* ; *Cortigiana* ; *Lo Ipocrito* ; *La Talanta*, *Il Filosofo*, *Commedia di Pietro Aretino intitolata Cortigiana* (prima redazione), dans *Tutte le opere, Teatro*, Milano, Mondadori, 1971, pp. 3-754.

3 Niccolò Machiavelli, *La Mandragola*, Torino, Einaudi, 1967.

4 L'Arioste, *I Suppositi*, dans *Commedie*, Milano, Rizzoli, 1962, volume I, pp. 103-185.

5 Bernardo Dovizi da Bibbiena, *La Calandria*, dans *Commedie del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1967, volume 2, pp. 7-97.

6 Donato Giannotti, *Il Vecchio Amoroso*, dans *Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1967, volume I, pp. 1-83.

7 Luigi Alamanni, *La Flora*, dans *Versi e Prose di Luigi Alamanni*, per cura di Pietro Raffaelli, Firenze, Felice Le Monnier, 1859, Tome II, pp. 321-403.

8 Girolamo Bargagli, *La Pellegrina*, dans *Commedie del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1967, volume 1, pp. 427-552.

9 Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 2, pp. 1723-1724.

racine indoeuropéenne « weid », comme le sanskrit « véda » et le latin « videre », « voir ». « Histoire » a d'abord eu le sens de « récit des événements de la vie de quelqu'un » (début XIIe siècle.). Puis, le mot prend un sens plus large : « récit des événements relatifs à un peuple, à l'humanité en général ». À partir du XIIIe siècle, il désigne l'ensemble des connaissances susceptibles de prendre une forme narrative, et relatives à l'évolution de l'humanité ; il recouvre alors ce qui met en jeu la mémoire et s'oppose à la poésie, à la philosophie et aux beaux-arts. Au XVIIe siècle, on trouve le sens de mémoire que la postérité garde du passé (1646) et « histoire peinte », puis « tableau d'histoire ». Parmi les nombreux autres sens du mot, retenons que « Histoire » contient l'idée de « récit » fondé sur l'établissement de faits observés ou inventés. Le terme n'a pris le contenu que nous lui connaissons que depuis le XIXe siècle, même si une référence à l'évolution de l'humanité est introduite dès le XIIIe siècle. le récit des événements, construit dans des documents ou à partir de témoignages, a souvent gardé des buts moraux ou a été utilisé comme argument de polémiques. Bien plus tard, on oppose une histoire événementielle, voire anecdotique, à une histoire qui élargit ses objets, adopte des méthodes scientifiques et participe à l'interprétation des évolutions humaines.

En ce qui concerne la définition, « historique » est, selon Alain Rey[10], un emprunt (seconde moitié du XVe siècle) au latin « historicus », du grec « historicos », qui concerne la connaissance d'une chose, en particulier d'histoire ou d'historien. « Historique » signifie « qui a rapport à l'histoire, au sens d'étude du passé » et qui s'intéresse aux aspects historiques, ou « qui résulte de l'histoire ». A partir du XVIIe siècle, « historique » s'oppose à « fabuleux », au sens (1694) de « qui relève de faits avérés ». Il s'emploie comme nom masculin (av. 1755) au sens « d'exposé chronologique des faits », puis de « narration, récit », d'où « faire l'historique d'une question », d'un mot. « Historique », adjectif, se dit en particulier (1740, « temps historiques ») de ce que l'on peut étudier à partir de documents écrits (opposé à « préhistorique »). Il s'utilise spécialement à partir du XVIIIe siècle (1763) dans « roman historique », œuvre dont l'intrigue est empruntée en partie à l'histoire, puis dans « pièce historique », « peinture historique », « film historique ». Depuis le XXe siècle, « historique » signifie par extension « qui est ou mérite d'être conservé par l'histoire » (journée historique), d'où « musée historique » (1840) et la locution (1900) « monument historique ».

Cela dit, en quoi pouvons-nous parler d'une comédie historique ou de l'Histoire dans la comédie du Cinquecento ?

Un premier élément de réponse peut être donné par le contexte historique, une période de grave crise politique et spirituelle, qui s'est ouverte à la descente en Italie de Charles VIII en 1494 et dans laquelle s'inscrit la comédie.

En 1494 en effet, la division politique de l'Italie est à son apogée, si bien que certains Etats font appel aux puissances étrangères. Le pape Innocent VIII recourt au roi de

[10] Alain Rey, *op. cit*, tome 2, pp. 1724-1725.

France contre Naples. Puis, comme le nouveau pontife Alexandre VI se réconcilie avec la cité parthenopéenne, le duc de Milan Ludovic le Maure sollicite à son tour Charles VIII. En 1499, le schéma est identique. Louis XII s'allie à Venise contre Milan, qu'il entend conquérir, et signe un traité de dix ans avec les Suisses. Il prend Milan, obtient l'appui du pape Borgia en comblant de faveurs son fils César et en l'aidant à s'emparer de certaines villes du Centre de l'Italie. Il s'accorde également avec l'Espagne au sujet de Naples. En 1508, pour la troisième fois en quinze ans, le mécanisme fonctionne de la même manière. Sur l'initiative du pape Jules II, la ligue de Cambrai réunit la France, l'Empereur, les cantons suisses et l'Etat pontifical contre la république de Venise. Les armées vénitiennes sont battues à Agnadel en 1509 et le pape reprend Ravenne.

Cependant, très vite, les Italiens trouvent pesante la présence des étrangers, des « barbares ». Ils tentent de les chasser du territoire en les opposant les uns aux autres, Français contre Espagnols, avec parfois le concours des Suisses. Les batailles se font plus dures. Ainsi, en 1495, Charles VIII, menacé par l'Empereur et la maison d'Aragon, doit se retirer. Ludovic le Maure explique d'ailleurs dans une lettre au sénat vénitien que la seule solution est d'exporter la guerre hors de la péninsule. En 1500, la situation se complique à cause de la rivalité entre les Français et les Espagnols lors de la conquête de Naples. En 1510, le schéma se perfectionne et la Sainte Ligue se donne pour objectif de chasser les Français hors d'Italie. L'année 1516 marque la fin des guerres d'Italie, grâce à une série d'accords : le concordat de Bologne signé entre la France et Léon X, le traité de Noyon entre les rois de France et d'Espagne, la « *pax perpetua* » entre la France et les Suisses. Et en 1529 la paix de Cambrai fixe un équilibre européen qui repose sur une division des zones d'influence, l'Italie passant directement ou indirectement sous l'autorité espagnole. En 1531, l'intervention espagnole réinstalle les Médicis en Toscane et les fait accéder à un pouvoir de type monarchique. Cette main-mise de l'Espagne sur l'Italie est d'ailleurs ratifiée en 1549 par le traité de Cateau-Cambrésis.

Les Italiens éprouvent alors un grand désarroi, témoigné par Machiavel, Guichardin[11] ou encore Castiglione. C'est la fin des espoirs de la Renaissance, qui se traduit par le regret du passé, par la création du mythe de l'âge d'or. Face à cette situation de crise, les préoccupations des intellectuels sont de type politique et social. Machiavel écrit *Le Prince*, Guichardin le *Dialogo del reggimento di Firenze*, Castiglione *Le Courtisan*, Della Casa le *Galatée*, comme autant de réponses à leur angoisse. Ils tentent de reconstruire une société détruite par les interventions étrangères. Conscients de la faiblesse de leur pays, ils comprennent qu'ils sont l'objet d'une politique européenne qui les dépasse. Dans le dernier chapitre du *Prince*, Machiavel essaie justement de réveiller le dynamisme de la péninsule, écrasée, dominée par les barbares qui la colonisent et l'exploitent.[12] Le mot de la fin[13] revient d'ailleurs à Pétrarque et aux vers 93-96 d'*Italia mia* :

---

11 Christian Bec, *Les écrivains politiques du début du XVIe siècle*, dans *Précis de littérature italienne*, Paris PUF, 1982, pp. 159-172.

12 Jean-Claude Zancarini, *De la rédemption de l'Italie*, dans *Governare Firenze*, a cura di Jean-Louis Fournel e Paolo Grossi, Paris, Quaderni dell'Hôtel de Galliffet, 2007, pp. 139-146.

13 Machiavelli, *Il Principe*, a cura di Giorgio Inglese, Torino, Einaudi, 1995, p. 175.

> Vaillance contre fureur
> Prendra les armes ; le combat sera bref,
> Car l'antique valeur
> Dans les coeurs italiens n'est pas morte encore.[14]

Cette crise politique s'accompagne d'une crise de l'Église qui débouche sur le Concile de Trente.

Les scandales suscités par les ecclésiastiques sont nombreux mais pas nouveaux, seulement peut-être plus évidents. Ainsi, Innocent VIII n'hésite pas à inviter la noblesse romaine au mariage de son fils, Alexandre VI soutient ouvertement César Borgia et entretient sans se cacher un bataillon de courtisanes. Les besoins financiers des papes augmentent, auxquels ils répondent par la vente de bénéfices et par le trafic des indulgences. En outre, on l'a souligné plus haut, la papauté participe aux conflits politiques. Voilà de quoi alimenter les activités schismatiques de Calvin en France et de Luther en Allemagne. En 1517, ce dernier affiche ses quatre-vingt-quinze thèses et prend parti contre la curie romaine.

> Sans vouloir toucher au christianisme... Luther l'a transformé... Il a transporté la religion du miracle à la nature, du fictif à la vérité.[15]

Rapidement, Luther gagne une large audience, notamment en Allemagne, en Scandinavie, aux Pays-Bas, en Suisse, un peu moins en France. La résistance catholique s'affirme avec Paul III. La Contre-réforme se fonde sur la répression : Inquisition, Index des livres interdits, autodafés, condamnations, exécutions. Le clergé est réorganisé : le catéchisme est rendu obligatoire, le prêche pour les prêtres, tout comme la résidence des évêques dans leur évêché. Dans ce cadre-là, le Concile de Trente, dix-neuvième concile œcuménique reconnu par l'Église catholique romaine est convoqué en réponse aux demandes formulées par Luther. Il se déroule en dix-huit ans, sur vingt-cinq sessions, quatre pontificats et trois villes, Mantoue, Bologne et Trente. L'apport conciliaire concerne tout d'abord les sources de la Révélation : le Canon (contenu considéré comme authentiquement révélé) dans lequel sont inclus les livres jugés apocryphes par les protestants, la Vulgate, déclarée authentique ; les éditions de la Bible sont soumises à la censure et les traductions en langue vulgaire mises à l'Index. Le Concile reconnaît également la tradition comme source de la révélation. Il statue également sur le salut : le dogme du péché originel est défini le 17 juin 1546. Il touche tous les hommes mais est effacé par le baptême. Le Concile aborde ensuite le problème de la Justification, c'est-à-dire des modalités de salut, qui reposent sur la foi et sur la grâce. Il confirme également la liste des sept sacrements : baptême, eucharistie, pénitence, confirmation, ordre, mariage, extrême-onction ; en définissant l'eucharistie, le Concile maintient le dogme de la transsubstantation : par l'eucharistie, s'opère le changement du pain en la substance du

---

[14] « Virtù contro a furore / Prenderà l'armi, e fia el combatter corto / Che l'antico valore / Nelli italici cor non è ancor morto. » La traduction est de Christian Bec, *Machiavel, oeuvres*, cit., p. 178.

[15] Michelet, *Renaissance et réforme*, Paris, Laffont, collection « Bouquins », 1982, pp. 259-260.

corps du Christ, du vin en la substance de son sang. En outre, les pères conciliaires s'apprêtent à réformer l'Église de l'intérieur : ils dénoncent les abus ecclésiastiques, renforcent les pouvoirs des évêques qui sont tenus de visiter chaque année toutes les églises de leur diocèse. L'accent est mis sur le rôle pastoral de l'Église. Des séminaires sont institués pour la formation du clergé et les artistes sont appelés à respecter la décence.

Ce contexte de crise politique et spirituelle apparaît parfois dans les comédies.

Certains événements historiques précis y sont évoqués, presque entre parenthèses. Ainsi, Callimaco explique, qu'étant à Paris, il n'envisageait pas de revenir dans une Italie dévastée par les guerres, après la descente de Charles VIII : « ... à l'âge de douze ans mes tuteurs, à la mort de mon père et de ma mère, m'envoyèrent à Paris, où je suis resté vingt ans. Comme, après dix années, commencèrent, avec la descente du roi Charles, les guerres d'Italie, qui mirent en ruine le pays, je décidai de demeurer à Paris et de ne pas entrer dans ma patrie, pensant vivre plus sûrement là-bas qu'ici. »[16]. Il ne précise pas la date de 1494. Différentes batailles sont rappelées par L'Arétin : la bataille de Cerignola, du 28 avril 1503, entre la France et les Espagnols commandés par Gonzalve de Cordoue[17], la bataille d'Agnadel de 1509, par laquelle la Lombardie passa au duché de Milan, évoquée par le domestique Fora[18], le siège de Padoue, d'août à octobre 1509, qui s'est conclu avec la victoire des Vénitiens[19], la célèbre bataille de Marignan entre l'armée impériale de Massimilien et les Franco-Vénitiens commandés par Gian Giacomo Trivulzio, des 13-14 septembre 1515, vantée dans la bouche du capitaine Tinca dans *La Talanta*[20], la défaite des Français, sous les ordres de l'amiral Bonnivet, à Abbiategrasso en 1524[21]. De même, le célèbre Sac de Rome de 1530 et le siège de Florence sont rappelés par l'Arétin dans *La Cortigiana*[22]. La rencontre à Marseille entre le pape Clément VII et François Ier, d'octobre-novembre 1533, est abordée dans *Il Marescalco*[23], à propos du mariage entre Henri II, fils du roi de France, et Catherine de Médicis.

Mais ce ne sont là que de rapides rappels, qui peuvent même passer inaperçus ; ce n'est pas le cas de la menace turque, qui traduit une des peurs obsessionnelles de l'époque. Dans *La Talanta*, la crainte de l'armée du sultan Soliman est telle que Blando parle d'« épouvante universelle »[24]. Dans *La Mandragore*, la femme anonyme interroge son

16 Machiavel, *La Mandragore*, I, 1, traduction de Christain Bec, dans *Machiavel, Oeuvres*, Paris, Laffont, 1996, p. 1104.

17 L'Arétin, *La Talanta*, III, 12, cit., p. 413.

18 L'Arétin, *La Talanta*, V, 8, cit., p. 461.

19 L'Arétin, *La Talanta*, III, 12, cit., p. 413.

20 L'Arétin, *La Talanta*, IV, 16, cit., p. 442.

21 *Ibidem*, IV, 8 p. 455.

22 L'Arétin, *La Cortigiana*, I, 4, cit., p. 104.

23 L'Arétin, *Il Marescalco*, III, 5, cit., p. 49.

24 L'Arétin, *La Talanta*, V, 1, cit., p. 452.

confesseur Fra Timoteo : « Croyez-vous que les Turcs viendront cette année en Italie ?... Ma foi, Dieu nous protège de ces horreurs... »[25]

D'ailleurs, dans la comédie du Cinquecento, les disparitions d'enfants sont toutes dues aux Turcs.

Par exemple, dans *La Calandria*, Fessenio, le valet démiurge, l'annonce dès le lever du rideau, dans l'Argument. En 1500, la ville de Modon, dans le Péloponnèse, qui était sous domination vénitienne, est attaquée par les Turcs. Ces derniers prennent la ville et la brûlent, tuant tous ceux qui se mettent sur leur passage[26]. Demetrio, citoyen de cette ville, y avait laissé deux orphelins, deux jumeaux de six ans, le garçon Lidio et la fille Santilla. Pour garder la vie sauve à Santilla, la nourrice et le valet Fannio, croyant Lidio tué par les Turcs, habillent la fille en garçon et lui donnent le nom de son frère. Ensemble, ils fuient la ville assiégée, mais sont rattrapés et conduits à Constantinople. Là, un marchand florentin, Perillo, les rachète tous les trois et les emmène avec lui, à Rome. Cependant, Lidio et le valet Fessenio sortent sains et saufs de la ville et s'installent en Toscane. Dans *I Suppositi*, Dulippo, de son vrai nom Carino, doit également ses mésaventures aux Turcs. Cleandro, son père, avait des biens à Otrante, dans les Pouilles, sur lesquels les Turcs firent main basse en même temps qu'ils enlevèrent son fils unique âgé alors de cinq six ans. Mais des Siciliens, amis de Filogono, un gentilhomme riche et renommé de Catane, sillonnaient la mer avec trois « bonnes galères armées » lorsqu'ils apprirent qu'un bateau turc revenait de Vlona, ville du sud de l'Albanie. Ils attaquèrent le bateau et s'en retournèrent à Palerme, où ils mirent en vente le butin, dont un petit garçon. Celui-ci plut à Filogono qui en fit l'acquisition pour 24 ducats.[27] Dans *Il Vecchio Amoroso*, Oretta, fille de Panfilo Teodosii et de Dorotea, honorables Pisans, fut enlevée par les Maures, alors qu'elle se trouvait tranquillement au bord de la mer avec sa nourrice, au Val di Serchio[28]. Dotée du nom de Diamante, elle se retrouve enfant esclave à Tunis, où elle est achetée par un riche marchand génois installé à Palerme, Lamberto Lomellini, qui a ses entrées auprès du roi de Tunis et auprès des grands seigneurs[29]. Flora, dans la comédie du même nom, fille naturelle d'un riche marchand florentin, Geri, qui la rappelle à Florence, et d'une noble palermitaine, est enlevée elle-aussi par les Turcs, alors qu'elle voyageait par mer, de Sicile à Livourne, en compagnie de Domenico dell'Oria, lui-même se dirigeant vers Gênes. Elle est emmenée à Tunis, où elle est vendue et conduite à Naples. Quelques années plus tard, elle accompagne

---

25 Machiavel, *La Mandragore*, III, 3, traduction de Christain Bec, dans *Machiavel, Oeuvres*, Paris, Laffont, 1996, p. 1120. Le texte italien parle de « diavolerie ».

26 Bibbiena, *La Calandria*, dans *Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1967, volume II, p. 23 : « Li turchi prendeno e ardeno Modone uccidendo quanti trovano per la città »

27 L'Arioste, *I Suppositi*, dans *Commedie*, Milano, Rizzoli, 1962, volume I, V5, pp. 174-175, puis p. 181.

28 Donato Giannotti, *Il Vecchio Amoroso, dans Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1967, volume I, V 7, pp. 79-80.

29 *Idem*, I 1, p. 13.

le ruffian Scarabone à Florence. Là, elle est achetée par un fils de bonne famille, Ippolito[30]. Dans *La Pellegrina*, Terenzio raconte comment il a été enlevé par les Turcs, lorsqu'il séjournait en compagnie de son père dans une maison de campagne non loin de Vienne et emmené à Rhodes, où il est resté onze ans en tant qu'esclave. Là, un très riche marchand de Palerme, rentrant d'Alexandrie et passant par hasard dans cette île du Dodécanèse, le libère par charité chrétienne, avec trois autres Italiens. Le jeune homme arrive donc à Palerme[31].

En bref, les disparitions d'enfants sont dues, dans la plupart des cas, à l'effrayante menace turque. Cela dit, la crise spirituelle est également sous-jacente.

Elle se traduit tout d'abord par une crise des valeurs traditionnelles, que nous avons développée par ailleurs[32]. La crise de l'Église, quant à elle, est illustrée par les portraits des moines dignes du *Décameron* de Boccace, tels Fra Timoteo de *La Mandragore* ou le protagoniste de la comédie Il *Frate* d'Anton Francesco Grazzini (il Lasca)[33]. Et L'Arétin va jusqu'à louer Mahomet[34] par la bouche d'un chevalier et évoquer les prédications de Luther[35].

Cependant, à côté du temps historique, une plus large place est attribuée à l'espace historique. La comédie du Cinquecento est une comédie citadine.

Ainsi, Florence constitue le décor de *La Mandragore* : « Regardez le décor / que l'on vous présente aujourd'hui : / c'est là votre Florence ; / une autre fois ce sera Rome ou Pise… »[36]. D'ailleurs, selon l'avis du parasite Ligurio, le vieux Nicia, à qui l'on conseille d'emmener sa belle épouse prendre les eaux, ne quitte pas volontiers des yeux la fameuse coupole de Brunelleschi.[37] Les personnages de *La Cortigiana* de l'Arétin évoluent dans la Rome de 1525 : « Voyez le Palais, Saint Pierre, la place, la garde, l'auberge du Lièvre, la Lune, la fontaine, Sainte Catherine et toute chose. Mais maintenant que vous reconnaissez Rome au Colisée, à la Rotonde… et que vous êtes certains qu'on y jouera une comédie, comment

---

30 Luigi Alamanni, *La Flora*, dans *Versi e Prose di Luigi Alamanni*, per cura di Pietro Raffaelli, Firenze, Felice Le Monnier, 1859, Tome II, pp. 321-403.

31 *La Pellegrina*, dans *Commedie del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1962, volume II, II 5 p. 74, V 1, p. 531.

32 Théa Picquet, - *« La Mandragore » de Nicolas Machiavel : succès d'une stratégie amoureuse ou constat d'échec d'une société décadente ? »*, dans *Contours de l'échec au Théâtre*, Avignon, *Théâtres du Monde*, cahier n°5, 1995, pp. 15-23.

- *Le Théâtre du Cinquecento et la crise de la famille*, dans *Théâtre et Société : la famille en question*, Avignon, *Théâtres du Monde*, cahier n°6, 1996, pp. 17-27.

33 *Il Frate*, dans *Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1967, volume I, pp. 85-119.

34 L'Arétin, *Il Marescalco*, V, 3, cit. , p. 79.

35 L'Arétin, *La Cortigiana*, I, 4, cit. , p. 104.

36 Machiavel, *La Mandragore*, Prologue, traduction de Christain Bec, dans *Machiavel, Oeuvres*, Paris, Laffont, 1996, p. 1101.

37 *Ibidem*, I, 2, p. 1107.

croyez-vous qu'on l'appellera ? ... »[38]. Cependant en 1534, « l'étranger » qui s'y rend ne la reconnaît plus : « Est-ce Rome ? miséricorde, je ne l'aurais jamais reconnue. »[39] En outre, à l'expression « *Roma caput mundi* » de la première rédaction répond la suivante : « *Roma coda mundi* », qui ouvre la scène 1 de l'acte I[40]. Il est vrai qu'entre-temps il y a eu le Sac de Rome, en 1530, et la ville avait été mise à feu et à sang par les troupes impériales. Cela dit, dans la première rédaction, l'histrion indique aux spectateurs le décor qui reproduit les lieux typiques de Rome : le « Palais » c'est le Vatican, « la place » la Place Saint-Pierre, « la garde » vraisemblablement le Château Saint-Ange ; « Sainte Catherine » est le nom populaire de l'église de Santa Maria in Catinari, située à proximité du Palais Farnèse, l'une des plus anciennes du quartier de la Regola. Rappelons que le culte de Sainte Catherine dérive d'une métathèse populaire : en effet, à l'origine, il s'agissait d'une église dédiée à la Vierge, qui côtoyait un hôpital destiné aux prisonniers rachetés par les pirates barbaresques. Ces prisonniers avaient pour habitude de suspendre leurs chaînes à l'autel de la Vierge en guise d'ex-voto. Pour cette raison l'église était dite « de Catenariis, in Catenarii, in Catinera... ». L'histrion nomme aussi « la Rotonde », le Panthéon. La Basilique Saint-Pierre est évoquée encore à travers l'image du visage du Christ, « la Véronique »[41] qui y serait conservée, alors qu'en réalité elle devrait se trouver à Saint Jean de Latran. Pour parfaire l'éducation du nouveau courtisan, Mastro Andrea lui fait visiter les beautés du Vatican[42] : « la Pigna », la pomme de pin en bronze, vestige de l'Antiquité, placée dans la cour du Belvédère ; « la Nave », la mosaïque de Giotto située dans la partie interne du portail de l'ancienne Basilique Saint-Pierre ; « la Guglia », l'obélisque du Vatican. Le Belvédère est rappelé également par le Rosso, qui aurait préféré que le pape Innocent VIII emploie son argent d'une façon différente[43]. D'autres églises sont citées : Santa Maria in Aracoeli, sur le Capitole, à propos du cardinal dont la soutane se retrouve chez un brocanteur[44] ; l'église Saint Laurent-hors-les-murs, célèbre comme but de processions, dont fait mine de parler Aloigia[45]. Cependant, Mastro Andrea montre également à Messer Maco d'autres lieux caractéristiques de la ville : « el Barco », c'est-à-dire les carrières de travertin sur la Via Tiburtina, près de Ponte Lucano ; la « Botte di Termini », qui est une réserve d'eau datant des thermes de Dioclétien ; le Colisée, les Arcades et le quartier du Testaccio[46]. Mais, peu sensible aux beautés de la ville éternelle, Maco les considère « des

---

38 *La Cortigiana*, 1ère rédaction, Prologue, dans *Tutte le opere di Piero Aretino, Teatro*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano Mondadori, 1971, p. 657.

39 *Idem*, 2e rédaction, Prologue, p. 100.

40 *Idem*, 2ème rédaction, I, 1, p. 101. Messer Maco: "In fin Roma è coda mundi".

41 *Ibidem*, Prologue, p.657.

42 Édition Petrocchi, Ière rédaction, II 2, p. 686.

43 *Ibidem*, II 1, p. 684 : « Io per me s'io fussi stato quel papa che fece Belvedere, aria spesi i miei danari in una ostaria, ch'almeno una volta il mese facesse un belvedere d'altro che de loggie o camere dipinte »

44 *Ibidem*, IV 15 p. 733.

45 *Ibidem*, IV 9, p. 730.

46 *Ibidem*, I 24, p. 682.

anticailles ».[47] C'est encore Mastro Andrea, le pédant, qui évoque la plus grande institution culturelle de Rome, l'Almo Collegio Capranico, dit « la Sapienza »[48]. Le Palais Strozzi, aujourd'hui disparu, se trouvait près de l'actuel théâtre Argentina : Sempronio va retirer de l'argent à la Banque Strozzi[49]. Piazza Navona constituait le marché principal de la ville.[50] Les personnages parcourent les rues et les quartiers de la ville[51]. Sont nommés « Borgo Vecchio », rue qui menait au Vatican, appelée aussi Via Santa ou Carriera dei Martiri, « Corte Savella » et « Tordinona », où se trouvaient les tribunaux et les prisons célèbres, « Ponte Sisto », où se situait l'hospice des mendiants, « Dietro Banchi » : Banchi Nuovi et Banchi Vecchi étaient non seulement le quartier administratif et financier, mais aussi celui des courtisanes. L'itinéraire proposé à Maco le conduit dans la zone la plus caractéristique du monde des affaires, de la vie élégante et des bas quartiers. D'ailleurs, la nuit, les rues ne sont pas sûres et Aloigia recommande à Togna de sortir habillée en homme pour ne pas tomber dans un « trentuno »[52].

L'espace urbain est donc bien identifiable. Mais, les lieux célèbres reviennent dans l'imagination. Ainsi, en état d'ébriété, Ercolano croit voir le Colisée sur son lit et craint de tomber dans le Tibre[53]. Le fleuve est évoqué également à propos de la saleté des plongeurs qui ne se laveraient pas les mains, même si le Tibre les poursuivait[54].

Dans *Il Marescalco,* L'Arétin fait l'éloge de Mantoue et de son gouvernement. En effet, la ville est qualifiée de « *urbe clarissima* »[55] par le pédant[56]; le duc[57] de « magnanime », d'exemple de bonté et de libéralité, en opposition avec le siècle dans lequel ils vivent, « (il) nostro pessimo secolo »[58]. Par la bouche de Messer Jacopo[59], on apprend qu'il fait le bien avant qu'on ne l'attende, que Dieu n'aurait pas pu en faire de meilleurs[60]. Messer Ambrogio, quant à lui, déclare qu'il ne serait pas un Gonzague s'il n'était humain et libéral[61]. Le joaillier se félicite lui-aussi d'avoir un si bon seigneur et souhaite que le marquis vive cent ans[62]. Le comte déclare que le duc de Mantoue est le seul à faire des

---

47 *Idem.*

48 *Ibidem*, II 19, p. 700.

49 *Ibidem*, II 5, p. 690.

50 *Ibidem*, III 3, p. 708.

51 *Ibidem*, II 2, p. 686.

52 Viol collectif, *Ibidem*, IV 8, p. 729.

53 *Ibidem*, V 2, p. 739.

54 *Ibidem*, V 14, p. 747.

55 « ville illustre ».

56 *Il Marescalco*, cit. , II, 11, p. 41.

57 Frédéric II Gonzague.

58 *Il Marescalco*, cit., Prologue, p. 5 : « notre siècle corrompu ».

59 *Ibidem*, I, 2, p. 11.

60 *Ibidem*, III, 9, p. 53.

61 *Idem.*

62 *Ibidem*, III, 6, p. 49 : « ... il nostro marchese è favorito di tutti, e però non sentiamo mai un duol di capo, e Dio ce lo guardi cento anni. »

cadeaux, à complimenter et à promouvoir ses serviteurs, qui sont mieux habillés que les premiers gentilhommes du pape ou de l'empereur[63] Cependant, si L'Arétin manifeste ainsi sa reconnaissance envers Mantoue, c'est à une autre ville que vont ses préférences : Venise.

En effet, faisant allusion à l'architecture de l'arsenal, il met l'accent sur les grands travaux entrepris par la République Sérénissime[64]. Son commerce de pierres précieuses est rappelé par le joallier qui veut s'y rendre pour troquer des émeraudes brutes contre des grenats et des perles[65]. Les Vénitiens eux-mêmes apparaissent dignes de la gloire divine pour avoir instauré les lois somptuaires qui freinent les appétits désordonnés des femmes[66]. Ils surpassent en outre tous les hommes par leurs richesses infinies, mais aussi par leur prudence et leur puissance[67]. Cela dit, compte tenu de la misogynie patente du maréchal-ferrant, l'éloge des Vénitiennes dans ses propos paraît bien surprenant. Pourtant, si Ambrogio déclare qu'elles sont aussi belles que nobles et aussi nobles que fières[68], le Marescalco ajoute que les Vénitiennes ont moins besoin d'ornements que les anges puisqu'elles sont belles outre mesure[69]. D'ailleurs, le pédant réussit à toucher notre personnage en supposant qu'il pourrait avoir une fille qui aurait la prudence, la présence, la magnificence avec lesquelles les Vénitiennes stupéfient la merveilleuse ville de Venise. Cet argument est le seul qui fasse fléchir le maréchal-ferrant. Il avoue en effet que si une femme ressemblait seulement à une vieille chaussure des Vénitiennes, il lui donnerait la bague à genoux[70]. La ville de Venise est ainsi érigée en modèle par L'Arétin.

Cela dit, à travers l'espace historique transparaissent les relations franco-italiennes, notamment entre Pise et Lyon.

Dans *La Pellegrina,* en effet, il est fait allusion à plusieurs reprises aux relations commerciales entre la France et l'Italie. Le choix de Lyon est significatif par lui-même, puisque la ville était très fréquentée par les marchands italiens et était le siège, jusqu'à la fin du XVIIe siècle, des célèbres foires internationales. Lucrezio dit justement que c'est l'une des plus grandes villes françaises[71]. Une remarque semblable s'impose quant au nom de la famille Lanfranchi, noble famille pisane, déjà citée par Donato Giannotti dans *Il Vecchio Amoroso*[72] et par Dante dans *La Divina Commedia.*[73]. Dans *La Pellegrina,* Lucrezio

---

[63] *Ibidem,* IV, 3, p. 58.

[64] *Ibidem,* II, 5, p. 34.

[65] *Ibidem,* IV, 7, pp. 65-68.

[66] *Ibidem,* II, 5, p. 35.

[67] Ce sont les propos de Messer Ambrogio, II, 5, p. 35.

[68] *Idem.*

[69] *Ibidem,* p. 35 : « ... le Veneziane hanno meno bisogno de gli ornamenti che gli angeli, perché son belle smisuratamente. »

[70] *Ibidem,* V, 3, p. 78.

[71] *La Pellegrina,* Édition citée, V, 6, p. 547: « Ella era l'una delle principali città di Francia. »

[72] *Il Vecchio Amoroso,* II, 6, dans *Commedie del Cinquecento,* Édition citée, Volume I, p. 36, où Dianora, parlant de son époux, déclare: « Egli non sa ancora chi sono i Lanfranchi. »

[73] *Enfer,* XXXIII, 32.

Lanfranchi est envoyé à Lyon pour y gérer les affaires de la famille[74]. À Pise, il continue à s'occuper des activités commerciales. Il attend ainsi des bateaux en provenance de Marseille[75], se rend au comptoir des Guadagni, autre grande famille de marchands et banquiers, florentins cette fois, pour y recueillir des informations provenant de France ou des Flandres[76]. Cela dit, Pise attire l'étranger également par son « Studio », la célèbre Université. Federigo y est justement venu pour parfaire ses études classiques. Il le dit clairement à Terenzio dont il recherche la compagnie érudite. Il souligne d'ailleurs la grande estime que les Allemands vouent à la langue toscane, surtout de la part de ceux qui comme lui se destinent à la vie de Cour[77].

En somme, le temps historique et l'espace historique sont bien présents dans la comédie du Cinquecento, qui ne passe pas sous silence certains personnages historiques.

Dans *La Cortigiana,* le marchand de livres ambulant, Furfante[78], propose « Il cortigiano falito », clin d'œil ironique à Castiglione[79], et différents livres d'histoire traitant de la paix entre François 1^er^ et Charles Quint, allusion à l'accueil réservé à François 1^er^ en Espagne ou aux tentatives de médiation de Clément VII entre la France et l'Espagne, avant la bataille de Pavie (25 février 1525) et non à la paix de Madrid, stipulée seulement en 1525, relatant « la prise du roi » c'est-à-dire la capture de François 1^er^ après la bataille, la réforme de la cour, composée par l'évêque de Chieti. Mais aussi « Les Caprices de Fra Mariano », courtisan de Léon X réputé pour ses farces, qu'il avait l'intention de mettre par écrit, les « Capricci » cependant ne virent jamais le jour. Les Églogues de Trasinio sont inconnues. La Vie de l'abbé de Gaète rappelle Baraballo, poète de la cour du même pontife. Messer Maco, lui, achète le livre du « courtisan failli »[80].

Cependant, le « condottiere de la plume » fait une place de choix aux hauts dignitaires de la Cour pontificale. Il met l'accent sur l'ascension aussi rapide qu'inexplicable de certains qui, comme Parabolano, de garçon d'écurie qu'ils étaient, ont été admis à la cour[81]. Et souligne comment, une fois montés en grade, ils ne regardent plus personne et de citer des personnages existants, Serapica et Accursio[82], déjà évoqués dans le

---

74 *La Pellegrina,* Édition citée, II, 1, p. 460.

75 *Idem*, I, 4, p. 447.

76 *Idem*, V, 3 p. 534.

77 *Idem*, I, 8, p. 457: "Vi dirò M. Terenzio: se bene io sono venuto in Italia per imparar le buone lettere, pur nel paese nostro si fa grande stima della lengua toscana e massimamente in chi vuol farsi uomo di corte, come disegno d'esser'io e però son venuto in questo Studio."

78 *La Cortigiana, cit,* I 4, p.667.

79 Voir à ce propos : José Guidi, *Visages de la vie de cour selon Castiglione et l'Arétin : du « Cortegiano » à la « Cortigiana »,* dans *Culture et société en Italie du Moyen-Âge à la Renaissance,* Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1990 (?), n° 13, pp. 219-228.

80 Voir José Guidi, *op. cit.*, p. 220.

81 *La Cortigiana,* I 7, cit., pp. 669-670.

82 Célèbres bouffons de la cour de Rome : Serapica, de son vrai nom Francesco da Cazanigo da Milano, apprenti chez l'orfèvre Caradosso, puis valet secret des papes Jules II et Léon X ; Accursio, de son vrai nom Giovanni Lazzaro de Magistris, gardien de chiens, puis valet secret de Léon X.

Prologue. Mais c'est surtout la décadence de la cour pontificale qui est dénoncéé. Valerio, dans son monologue, constate que sur des milliers de prêtres, seuls deux sont des chrétiens et, parmi ceux-ci, il cite celui qui sera le pire ennemi de L'Arétin puisqu'il tentera de le faire assassiner : Gian Matteo Giberti, dataire de Clément VII[83]. À un autre moment, il estime que la fortune se moque des gens d'Église puisqu'elle promeut des cardinaux et des papes de l'acabit de ser Adriano[84], c'est-à-dire du pape flamand Adrien VI, propulsé par hasard sur le siège pontifical. Et lorsque Sempronio déclare son intention de mettre son fils Camillo au service de la cour, Valerio brosse de celle-ci un tableau des plus sombres[85]. Il évoque l'heureux temps du pape Jean (Jean de Médicis, pape sous le nom de Léon X), où le courtisan avait une vie agréable et non misérable comme maintenant ; celui qui fait partie de la cour a tous les inconvénients sans aucun avantage et poursuit des illusions.[86] La cour est plus cruelle que l'enfer, car l'enfer punit les vices alors que la cour les adore[87]. Ainsi, deux hauts dignitaires sont cités en exemple pour leur avarice : Malfetta, de son vrai nom Alessandro Celadonio, évêque de Molfetta, et Ponzetta, qui faisaient des omelettes si fines qu'un jour l'une d'elles fut emportée par le vent jusqu'aux marches de Saint-Pierre et tomba sur la tête d'un jeune homme et lui servit de diadème[88].

Dans sa comédie *Il Marescalco,* l'Arétin dresse une véritable galerie de portraits qu'il immortalise. Dès le Prologue, il évoque deux musiciens de son époque : Bartolomeo Tromboncino[89], qui oeuvra à la cour de Mantoue, puis à celle de Ferrare, qui composa des « frottole », des compositions sacrées et mit en musique les poésies de Pétrarque ; Marco de la Aquila[90], célèbre joueur de luth avec qui l'Arétin était en correspondance épistolaire[91]. Mais c'est notamment à travers le personnage du pédant[92] que l'Arétin rappelle les grands personnages de son époque, des écrivains comme Pietro Bembo, appelé « pater Pieridum », Francesco Maria Molza, Giovanni Guidiccioni, Luigi Alamanni, qualifié de « melifluo »[93], Bernardo Cappello, « il terso Capello di Adria »[94], Le Tasse, « il lepido Tasso »[95], Giulio Camillo Delminio, « il miracoloso Iulio Camillo che infonde la scienza come i cieli »[96], Agostino Bevazzano, traducteur de Cicéron, « il clarissimo Beazzano veneto »[97], Bernardo

---

83 *Ibidem*, V 7, p. 741.

84 *Ibidem*, I 12, p. 672.

85 *Ibidem*, II 5, pp. 687-688.

86 *Ibidem*, Prologue, p. 657.

87 *Ibidem*, V 7, p. 741.

88 *Ibidem*, II 5, pp. 688-689.

89 *Il Marescalco*, cit., Prologue, p. 7

90 *Idem*, p. 9.

91 *Lettere*, dans *Tutte le opere*, cit. I, 283.

92 *Il Marescalco,* cit., V, 3, pp. 76-78.

93 « doux ».

94 « le clair cheveu d'Adria ».

95 « le spirituel Tasse »...

96 « le miraculeux Iulio Camillo qui inspire la science comme les cieux ».

97 « l'illustre Beazzano vénète ».

Accolti Aretino, Giovanni Pollio Lappoli, maître et ami de Vasari, « un Ioanni Pollio de Aretio », Agnolo Firenzuola, « il faceto Firenzola »[98], mais aussi, Vittore Fausto, érudit et architecte vénitien, traducteur de la *Mécanique* d'Aristote[99], Antonio Isidoro Mezzabarba[100], homme de lettres et juriste vénitien, destinataire de plusieurs lettres de l'Arétin, Lodovico Dolce[101], Agostino Ricchi[102], ami de l'Arétin et auteur de la pièce *I tre tiranni*, représentée à Bologne en 1530, en présence de Clément VII et de Charles Quint, Paul Jove, comparé ici à Tite Live et à Salluste pour son œuvre historique, Claudio Tolomei[103], Gabriele Cesano[104], qui avait dédié à l'Arétin son dialogue sur la langue, Gian Giacomo Calandra[105], secrétaire du marquis de Mantoue, ami de l'Arioste qui le cite dans *Le Roland furieux*[106], et à qui Matteo Bandello dédie une nouvelle[107], Onorato Fascitello[108], homme de lettres et érudit, moine bénédictin au service de Jules II, qui devint évêque par la suite. Suivent les artistes et les peintres, : Le Titien, Sebastiano del Piombo, Giulio Romano, Michel-Ange, Sansovino[109] ; les architectes, tels que Baldassare Peruzzi, Serlio Sebastiano, le célèbre orfèvre Luigi Anichini[110], d'autres musiciens comme par exemple Adrian Willaert, maître de chapelle à la Basilique Saint Marc de Venise, Francesco da Milano, joueur de luth au service d'Hippolyte de Médicis ou Alberto Ripa, musicien à la cour de François Ier ; le médecin Esculapio Polo, actif à Rome sous le pontificat de Clément VII, deux gentilshommes de la cour de Mantoue : Carlo Bologna et Vincenzo Guerrieri ; des hommes politiques, comme Alphonse d'Avalos, marquis de Pescara et de Vasto[111], le duc d'Urbin, Francesco Maria della Rovere, Jean des Bandes Noires, qualifié de « terrible », et même Alexandre de Médicis, mais aussi des femmes célèbres comme Vittoria Colonna[112], marquise de Pescara, ou madonna Bianca[113], épouse

---

98 « le facétieux Firenzola ».

99 V, 3, p. 76 : « ... eccolo il Fausto, il quale ha tanta dottrina che non la porteria la sua quinquereme. »

100 *Idem* : « ... il buon Antonio Mezzabarba, le cui leggi hanno fatto gran torto a le muse. »

101 *Idem* : « Lodovico Dolce, il quale ora fiorisce leggiadramente »

102 *Ibidem* : « Che ti parve de la comedia recitata in Bologna a tanti prencipi dal Ricco, da lui composta ne la prima sua adolescenza con l'imitazione de i buoni greci e latini ? »

103 *Idem* : « io vidi il Tolomeo Claudio eruditissimo armario di scienzie »

104 *Idem* : « ivi conobbi il Cesano più libero che lo arbitrio »

105 *Idem* : « ... sì come conosce il mondo il nostro Gianiacobo Calandra, il nostro Stazio »

106 XLII, 85.

107 Il s'agit de la nouvelle II, 5.

108 *Il Marescalco* cit, V, 3, p. 76 : « ... il Fascitello don Onorato, luminare maius del magnanimo San Beneditto de Nursia ».

109 *Ibidem*, p. 77.

110 *Idem* : « ferrariense inventore di intagliare gli orientali cristalli »

111 *Ibidem*, p. 75.

112 *Ibidem*, p. 78.

113 *Idem*. L'Arétin écrivit d'ailleurs un sonnet à l'occasion de sa mort : *Signore, al cui poter viddi già io.*

du comte Manfredi di Collato, dont la présence illumine le ciel comme auparavant elle avait illuminé la terre. Ces personnages sont cités avec le prétexte que le fils éventuel du maréchal-ferrant, ou la fille, pourrait leur ressembler, mais en réalité l'Arétin profite de sa comédie pour leur rendre hommage. Hommage ou « flatteries narquoises »[114], selon les termes de Paul Larivaille, puisque pendant que le pédant récite sa litanie, le maréchal-ferrant demande l'autorisation de s'asseoir et invite l'intellectuel à poursuivre la comédie[115] alors que le comte s'exclame : « On dirait un curé qui lit le calendrier aux paysans »[116]. D'autres personnages sont évoqués de façon encore plus insistante. Ce sont tout d'abord lui-même, puis Argentina Rangoni, à qui il dédie la pièce, et enfin le duc de Mantoue, dont il fait l'éloge. En effet, la scène du joaillier fait dire à l'estafier qu'il voudrait un collier avec une chaîne aussi grosse que celle que François Ier offrit à l'Arétin à Venise[117]. Il s'agit, rappelons-le, d'un collier aux anneaux en forme de langues[118]. Tout en faisant l'éloge de la libéralité du roi de France, puisque le poids du collier est mentionné (huit livres), l'Arétin se met en valeur lui-même en tant que destinataire d'un cadeau aussi somptueux. Ajoutons que la comédie est dédiée à Argentina Rangoni[119], exemple de pudeur dans un siècle corrompu. L'Arétin lui a d'ailleurs écrit plusieurs lettres[120].

En conclusion, même si le but de la comédie est de divertir, l'Histoire y est bien présente, ce qui reflète les préoccupations de la société de l'époque. À travers les événements historiques rappelés, les espaces historiques reconstitués, les personnages historiques évoqués, ce théâtre, notamment chez l'Arétin, constitue aussi un document, un témoignage dignes d'intérêt.

Et nous laissons le mot de la fin à Paul Larivaille qui affirme que les comédies « restent fertiles en trouvailles et (sont) riches de cette expérience du monde qui fait du théâtre de l'Arétin un des documents les plus précieux que nous ayons sur la société italienne au cours des décennies précédant le triomphe de la Contre-Réforme »[121].

Théa PICQUET
Université de Provence

---

114 Paul Larivaille, *L'Arétin entre Renaissance et Maniérisme 1492-1537*, Thèse présentée devant l'Université de Paris III le 15 janvier 1972, Lille, Service de reproduction des thèses, 1972, p. 173.

115 *Il Marescalco*, cit. , p. 76.

116 *Idem*, p. 77 : « Voi mi parete un piovano che sfoderi il calendario a i contadini. »

117 *Idem*, III, 6, p. 51.

118 Voir aussi sa lettre *Al re di Francia*, dans *Lettere*, a cura di Francesco Flora, cit. , I, 36, pp. 44-46.

119 *Il Marescalco*, cit. *Dédicace*, p. 3.

120 *Lettere*, cit. , 132, 136, 161, 326, 345, 397.

121 Paul Larivaille, *Le XVIe siècle italien*, Paris, Seghers, 1971, pp. 100-101.

NOTES SUR L'HISTOIRE SHAKESPEARIENNE

Décrire avec quelque précision la (les) conception(s) de l'histoire que suggère le théâtre de Shakespeare devrait, logiquement, demander la rédaction d'un livre épais, voire d'une copieuse thèse d' « ancien régime ». L'article qui suit ne prétend pas atteindre à une sorte d'érudition impressionniste ; il privera le lecteur ici du tableau exhaustif, là de l'étude nuancée normalement requis pour l'exploration d'un vaste sujet.

Ce n'est pas que manquent les travaux, courts ou longs, sur des aspects de l'histoire shakespearienne. C'est plutôt que, parfois, ils démentent les réactions, les impressions ou les émotions du lecteur ou du spectateur d'une pièce ou d'un ensemble de pièces. Avec ironie et sérieux à la fois, le prologue de *Henri V* fait état des difficultés rencontrées, à tout le moins par le dramaturge, pour transformer en substance dramatique les écrits qu'il pouvait lire dans les très hétéroclites *Chroniques* lesquelles ambitionnaient, pour certaines, de dire l'histoire depuis le commencement des temps. Shakespeare a essayé de résoudre, à sa manière, ses difficultés en écrivant une dizaine de pièces spécifiquement historiques – de la première « partie » de *Henri VI* à *Henri VIII*, mais également en produisant plusieurs autres œuvres où la référence à l'histoire est moins explicite. Les problèmes de la critique moderne diffèrent, bien sûr, des ambitions du dramaturge comme, du reste, des préoccupations des spectateurs : elle s'est assigné la tâche de déterminer quelle était la direction suivie par l'histoire shakespearienne. Elle a souvent accouché de plusieurs versions de ce qu'on peut appeler un néo-hégélianisme appliqué à l'œuvre de Shakespeare, à moins que ce soit d'une *Légende des siècles* para-hugolienne. Les drames historiques de Shakespeare sont ainsi perçus comme une fresque mettant en scène la vengeance de Dieu depuis l'assassinat ou la déposition de l'oint du Seigneur (*Richard II*) jusqu'à la réconciliation de Dieu avec son peuple élu (l'anglais) à la fin de *Richard III*, *via* bien des désordres, des guerres et d'autres dépositions. L'important, d'après des écrits aussi divers que ceux de A.W. Schlegel à ceux de Jan Kott, est de percevoir le schéma d'une épopée anglaise plus ou moins providentialiste – en ne prêtant pas trop attention aux différences, pourtant bien réelles, entre les genres épique et dramatique.

Nombre de metteurs en scène semblent avoir été heureux d'appliquer les vogues de la critique, au besoin en transformant les textes de Shakespeare ou en les alourdissant de divers symboles. Ainsi, en 1973, Terry Hands faisait jouer, à la Comédie Française, un ralenti allégorique et chargé de sens moral du combat opposant Richard III, dernier roi yorkiste et incarnation du mal, à Richmond, futur roi Tudor. Un quart de siècle plus tard, la leçon de morale, sinon le procédé, trouvait toujours grâce aux yeux d'autres metteurs en scène puisque Elijah Moshinsky, au Royal Shakespeare Theatre, accentuait le tour éthique de la fin de *Richard III* : seules, les nombreuses interventions des spectres des victimes du criminel Richard, émergeant des rêves des deux antagonistes, assuraient la victoire du vertueux Richmond. On comprend les idées – justice immanente, accomplissement d'une *vindicta Dei*, triomphe plus que militaire sur le tyran haï... – des metteurs en scène qui, au bénéfice d'un alignement sur une théorie éthique volontiers providentialiste, ajoutent une modalité qu'aucune notation textuelle ne suggère dans Shakespeare. Ce n'est pas un détail sans importance. La bataille de Bosworth, qui vit l'accession au trône du premier roi Tudor,

fut, aux dires des historiens d'aujourd'hui, une empoignade sordide[1]. Par la grâce de la mise en scène plus que par celle du créateur, on le verra, le combat est métamorphosé en une manière de parousie ou de Jugement Dernier où le surnaturel, bien sûr, tient sa place. Or, pour Shakespeare, Bosworth n'est pas une victoire miraculeusement obtenue par l'écrasement des forces du mal par des armées angéliques semblables à celle dont parle – ou, plus exactement, dont parlera – Richard II. Au contraire, les visées, fort réalistes, de Richard III et celles de Richmond ne semblent guère différer[2]. Les deux rivaux veulent s'adjoindre une parcelle de légitimité en épousant la fille du défunt roi Edouard. Tous deux ont le même cri de guerre « Saint Georges ! » Surtout, pour vaincre et accéder au trône, Richmond compte sur des appuis plus humains que métaphysiques. Dès son débarquement dans le royaume de Richard, le Yorkshire s'est soulevé pour le soutenir ; le Kent et le Devon ont pris les armes. Richmond espère peut-être faire sa jonction avec l'armée de Buckingham, l'ancien bras droit de Richard maintenant privé de la faveur royale ; il obtient le ralliement de Stanley, pourtant un moment sondé par Richard III dans sa marche vers le pouvoir[3]. Ce ralliement assure probablement l'égalité numérique des deux armées. Contre son ancien maître, Stanley se livre, en outre, à ce qu'on appellerait aujourd'hui une campagne d'intoxication en faisant glisser un billet démoralisant sous la tente d'un des capitaines de Richard et en espionnant les soldats loyalistes. Richmond, quant à lui, se sert de sosies qui, dans le combat, détournent de lui les coups tout en épuisant le tyran exaspéré d'avoir pour rien tué cinq leurres dans la mêlée. Point n'était besoin aux metteurs en scène, si, du moins, il s'était agi pour eux de respecter le texte d'origine, d'avoir recours aux spectres évoqués deux scènes avant le bataille[4]. Doit-on inférer que l'illégitime ambition de certains professionnels du théâtre d'aujourd'hui est de couvrir par leurs voix la voix du dramaturge ? Le psychologue ou le sociologue décèlerait facilement en eux quelque volonté de puissance ou, plus platement, une aptitude à suivre quelque mode sous leurs efforts pour appliquer à la scène des idées laborieusement élaborées afin de rationaliser et d'ordonner une succession d'actions dont Shakespeare, quant à lui, n'a pas songé à masquer le désordre. Car peu de choses, en fait, n'unifient ni même ne lient les drames historiques anglais les uns aux autres en deux « tétralogies ». Ce label, pourtant accepté et utilisé depuis des décennies par la critique, est aussi immérité qu'illégitime puisque les époques décrites par les drames, la chronologie des œuvres, les psychologies suggérées, les structures et les styles ont beaucoup moins de complémentarité que les drames des tétralogies (sans guillemets) du théâtre grec antique. Au demeurant, les sous-groupes romain ou grec de l'œuvre de Shakespeare n'évoquent pas davantage l'épopée de sociétés royales, républicaines ou impériales en marche vers leur destin.

Contre de trop belles et intellectuelles élaborations, ne faudrait-il pas déduire que l'histoire dans Shakespeare est une histoire sans h majuscule, dure, faite d'actes cruels, de complots, de calculs, de passes veules ou héroïques, d'échecs, d'élans brisés – point du tout

---

[1] Roger Lockyer, *Tudor Britain*, Longman Advanced History, 1997.

[2] (Re)lire les deux derniers actes de *Richard III*. Les références à cette pièce, comme celles aux autres drames, sont fondées sur l'édition des œuvres complètes de Shakespeare de Peter Alexander (London, Glasgow, 1951).

[3] *Richard III*, III, 2.

[4] *Ibid.*, V, 3.

une marche triomphale qu'il s'agirait de célébrer en la mettant en scène ? C'est le bruit et la fureur que décrivent, dès avant *Richard III*, les trois « parties » de *Henri VI*. La première brosse le tableau dramatique de la perte lamentable des chères conquêtes d'outre-Manche causée par la désunion et l'égoïsme des nobles anglais, causée aussi par le manque d'hommes et d'argent. *2 Henri VI* voit le déclenchement de complots, de contre-complots, la révolte armée de Richard d'York, les chantages sur fond de chicanes nobiliaires et de jérémiades royales. Dans *3 Henri VI*, la guerre civile atteint un de ses paroxysmes avec les moqueries infligées aux mourants et aux morts, le couronnement et le découronnement des chefs de Maisons rivales. Pour résumer et risquer une généralisation, l'histoire est désordonnée et dépourvue de forts desseins didactiques ou téléologiques. Les schémas globalisants, les mythisations simplificatrices sont d'autant plus inappropriés dans les réflexions critiques ou les ambitieuses représentations que le mythe est explicitement exclu de l'écriture des drames historiques anglais. Certes, vers la fin de *1 Henri VI*, le mythe d'Icare tente bien d'investir la représentation d'un épisode pathétique de l'histoire. Le dramaturge réunit sur le champ de bataille deux personnages – les Talbot, père et fils – et réactive le conte fabuleux d'Ovide sur le vol d'Icare et de Dédale. Avant l'engagement final, Talbot exhorte son fils à combattre fièrement à son côté et à imiter, à l'instar d'Icare, la prouesse paternelle ; lorsqu'on lui apportera la dépouille de John, Talbot évoquera un couple d'êtres ailés fendant l'air azur[5]. Il y a, dans les dialogues entre le père et le fils, un ton hautement stylisé qui isole les Talbot du monde historique ambiant. Le choc des notions abstraites, les répétitions qu'accentuent rimes et stychomithies, le langage des adieux trop spirituel pour être vraiment touchant, créent artificiellement un cercle clos où tente de renaître un instant le mythe ovidien. En fait, l'histoire ne tarde pas à isoler et bafouer et écraser le mythe. Bientôt, en effet, les vainqueurs francais s'acharnent sur les cadavres des Talbot et ne consentent à rendre les corps que parce que, disent-ils, ils commencent à empuantir l'air. Ce n'est, pareillement, que dans les endroits écartés des désordres de l'histoire, hors de l'espace et du temps empiriques que le mythe peut trouver sa place. Dans l'autre espace, seuls comptent des hommes qui, sans pitié, usent de la force, du calcul, de la ruse pour triompher. Dans *3 Henri VI*, l'histoire mythique d'Etéocle et Polynice n'est pas sans être suggérée, pour un temps bref et à l'écart du champ de bataille de Towton, par la rencontre d'un père qui a tué son fils et d'un fils qui a tué son père[6]. Dans *2 Henri VI*, le mythe où les petits Anglais pouvaient jouer à la marelle avec des écus francais, où les émeutiers du Kent se rient du pouvoir royal, où l'on rêve d'abolir les distinctions entre classes ou encore le luxe du savoir ne dure que le temps d'une partie de scène[7]. Au demeurant, imposer aux *Henri VI* un schéma cohérent ou logique, mythique ou providentialiste, reviendrait à accréditer les illusions du très éponyme héros de ces trois pièces. A travers le voile de la piété du personnage, transparaît certes un monde dans lequel Dieu provoque les moindres événements. Son préjugé providentialiste conduit le roi lancastrien à se croire le déchiffreur infaillible des voies de Dieu. Chaque fois que les événements lui échappent et que, du fait de ses partisans ou de ses ennemis, ils tournent à son avantage ou à son désavantage, ils sont assignés à la bonté ou au courroux du Tout-

[5] *1 Henri VI*, IV, 7.

[6] *3 Henri VI*, II, 5.

[7] *2 Henri VI*, IV, 2.

Puissant. Et le protagoniste conserve sa foi amorphe et sa passivité quand, autour de lui, d'autres agissent au mépris de toute règle religieuse.

Si l'on recherche qui, sinon Dieu, forge l'histoire shakespearienne, force est de se contenter d'une réponse quelque peu décevante : les hommes forts, les vainqueurs. Et leurs succès ne sont souvent que partiels ou éphémères. On l'a peut-être deviné, dans *1 Henri VI*, Talbot est un de ces personnages forts. Il est même l'épitomé sublime du respect des valeurs traditionnelles. Salué avec enthousiasme par les contemporains de Shakespeare qui firent un triomphe à la la pièce lors de ses premières représentations, s'il manque le rôle de héros du drame, c'est de bien peu : il est présent dans plus de la moitié des scènes. Brave au combat, soucieux d'observer les rites de la chevalerie, fidèle à son roi, il assume jusqu'au bout une seule fonction dramatique, proche de la fonction du demi-dieu épique. C'est sa force presque surhumaine qui marginalise les Français, réduits en hardes aux abois. Seule une armée quatre fois supérieure à la sienne – ou n'est-ce pas dix fois ? L'évidente admiration de Shakespeare fausse son arithmétique – peut avoir raison de lui à Patay. Et encore n'est-il vaincu que, parce qu'il est trahi par un de ses capitaines qui déserte face à l'ennemi.

L'histoire shakespearienne peut être considérée non pas comme une ligne droite, mais comme la résultante des volontés et des aptitudes, parfois contradictoires, des hommes forts. On ne peut guère avoir de doutes sur l'identité de l'homme fort de *1 Henri IV*. C'est le roi qui prend la plupart des initiatives ; c'est lui qui provoque même les conflits civils lorsqu'au bout d'une guerre, il escompte un avantage pour sa dynastie. Les exigences d'un Hotspur entraînent bien la menace d'une levée armée contre le pouvoir royal. Mais, à bien déchiffrer le langage d'une scène[8], on comprend que Henri IV est résolu à précipiter un conflit déclaré avant que ses ennemis latents n'aient le temps de s'organiser. Non content de renvoyer Worcester de la cour, il ne veut pas entendre les jérémiades de ceux qui tiennent à lui rappeler qu'il n'a jadis atteint le trône que grâce à leur appui. Le ton des futurs rebelles, lorsque la confrontation n'est encore que verbale, est plein de respect, d'humilité et de tact : Worcester appelle son souverain son « bon seigneur » ; Hotspur sait se faire suppliant (« je vous en prie… ») et essaie même de mettre les rieurs de son côté, de « détendre l'atmosphère », par son ironique récit de la fin de la bataille de Holmedon. Sir Walter Blunt, le féal ministre du roi, semble se prendre au jeu et incline à la modération. Mais le roi reste inflexible. C'est donc lui qui pousse les opposants vers un conflit ouvert, au cours duquel il pourra les détruire. Ce sera chose faite à la dernière scène de la pièce, à l'issue de la bataille de Shrewsbury. Mais pourquoi, se demande le roi, sauvegarder le trône pour un fils – croit-il – débauché et qui déserte la cour et les affaires politiques pour la taverne ? Ses efforts visent à inciter l'héritier de la couronne à prendre plus de responsabilités, voire à se joindre à lui pour noyer dans le sang la rébellion. Il convoque son fils à un entretien[9] au cours duquel il le compare à Richard II, l'indigne prédécesseur qu'il a jadis chassé du pouvoir. Le portrait qu'il brosse alors ne correspond pas à la peinture du monarque de *Richard II* ; il s'agit plutôt d'une caricature qu'il fait du prince à la taverne et qui l'autorise à déclarer que son interlocuteur du moment est un nouveau Richard alors que Hotspur est le nouveau Prétendant. Il accumule les louanges sur la tête du jeune rebelle et

[8] *1 Henri IV*, I, 3.

[9] *Ibid.*, III, 2.

blesse l'orgueil de son fils. C'est une stratégie rentable puisque le prince finit par promettre de ravir à Hotspur ses glorieuses qualités en échange de ses indignités à lui. Shrewsbury est l'aboutissement sanglant des manoeuvres du roi ; on peut dire que l'histoire, quelque peu contrariée par les initiatives ennemies, a fait évoluer le pouvoir royal vers une forme d'absolutisme et l'a libéré de la tutelle des grands feudataires. La force militaire doit seconder l'habileté de l'homme politique.

Ce sont là des traits que nous avons déjà perçus en analysant la fin de *Richard III*. Shakespeare les répète inlassablement, même dans les pièces qui ne sont pas dédiées à une forme de reconstitution historique. Le but des adversaires de Macbeth est la reconquête de l'Ecosse. Ils n'arrivent à leurs fins que par l'aide des troupes assemblées par le vieux Siward. Malcolm, le fils du bon roi Duncan, chasse finalement l'usurpateur de son trône en jouant au lion et non en faisant montre des belles qualités spirituelles (la bonté, l'humilité...) dont est mort son père. Il sait aussi jouer au renard en testant la fidélité de ceux qui lui ont fait des offres de service[10] et en développant des stratagèmes militaires[11]. Proclamé roi par ses soldats victorieux et non en vertu d'un droit héréditaire inexistant et, de toutes facons, bafoué, il n'omet pas, en fin réaliste, de rappeler les derniers exilés politiques et de châtier les collaborateurs de l'ancien régime[12].

L'histoire de Shakespeare, on le voit, s'aventure au cœur de ses tragédies. Peu de choses, en effet, séparent certaines pièces historiques de certaines tragédies. Les rois donnent leur nom aux titres qui composent les « tétralogies » aussi bien qu'à maintes pièces tragiques. Richesse et beauté accompagnent ceux qui occupent la position socialement suprême, mais il arrive aux monarques shakespeariens d'exprimer le désir que la grandeur disparaisse, elle qui les isole du monde ordinaire. Richard II pleure et souhaite la venue de la mort, sort commun des hommes communs. La tombe devient même pour lui l'idéal d'un monde à investir, pourvu qu'elle soit petite et obscure[13]. Le même idéal est atteint à Shrewsbury par Hotspur[14]. Northumberland, son père, quête peut-être un idéal tout proche lorsque, au fil des drames où il apparaît, il s'érige en un être paradoxal, injustifiable ou marginal. Traître à son roi dans *Richard II*, traître à l'usurpateur dont il a été l'éminence grise *(1 Henri IV)*, il ne veut plus, dans *2 Henri IV*, être fidèle à son clan.

Ailleurs, rien ne différencie des personnages éminemment politiques des êtres tragiques, en lutte contre le temps. A commencer par le Richard II du monologue sur le temps qui le dévore au fond de son cachot[15]. Il faudrait aussi citer les itinéraires vers le tragique de personnages fourvoyés dans les dédales de l'histoire ; d'un York, le presque roi, agenouillé et sanglotant aux pieds de Marguerite, la presque femme, qui le coiffe d'une couronne de papier et qui le force à essuyer ses larmes avec un mouchoir teinté du sang du plus jeune de ses enfants[16] ; ou encore d'une Jeanne d'Arc rejetant la cause francaise à laquelle elle semblait s'être vouée, offrant sans succès son corps et son âme aux vampires

---

[10] *Macbeth*, IV, 3.
[11] *Ibid.*, V, 4.
[12] *Ibid.*, V, 9.
[13] *Richard II*, III, 3, 153-54.
[14] *1 Henri IV*, V, 4.
[15] *Richard II*, V, 5.
[16] *3 Henri VI*, I, 4.

infernaux, avant de supplier ses vainqueurs d'épargner sa vie[17]. Ce serait presque suggérer que l'histoire shakespearienne prend une direction résolument et uniquement tragique. Mais ce serait ignorer les vastes territoires historiques peuplés par Falstaff et d'autres bouffons dont la justification dramatique est parfois de parodier les mondes sérieux où d'autres hommes oeuvrent pour donner ses impulsions à l'histoire. Et le spectateur de *Richard III*, pièce sombre dont plusieurs inflexions sont assurément tragiques, rit de la grossière crédulité des citoyens de Londres devenus spectateurs d'un théâtre mi-comique mi-sérieux sur les tréteaux dressés par Gloucester[18]. Ou peut-être le même spectateur sourit-il de la prouesse du dramaturge qui a fait de son héros éponyme l'apôtre, à la fois, de la monarchie, de l'aristocratie et encore de la démocratie - l'histoire des démocraties ne grouille t-elle pas de mal élus ?

Les outils d'analyse de l'histoire shakespearienne ne sont pas nécessairement si déficients que ses éléments ne puissent être sommés. S'il est vrai que cette histoire bégaie, ralentit, s'emballe ou revient hanter des lieux où elle est passée, ses ambiguïtés et ses contradictions sont peut-être bien le fait du dramaturge. Il arrive, dans *Henri VIII*, pièce historique tardive avec plusieurs accents de drame romanesque (*romance play*), que le style scénique soit aussi tellement (et volontairement) tremblé qu'aucune mise au point ne permet une lisibilité indubitable[19]. Alors que le ministre dominant, le cardinal, s'interroge sur les dispositions du monarque, il est lui-même épié par plusieurs courtisans qui s'interrogent, quant à eux, sur l'air sombre du prélat, également perçu, bien sûr, par le spectateur de la pièce. La quasi habituelle supériorité du spectateur est ici certaine, puisqu'il entend le long *aside* de Wolsey sur Anne Bullen. Survient le roi qui demande à la cantonade si ses courtisans ont aperçu le cardinal – lequel est toujours sur la scène. Pour répondre à la question du roi, Norfolk, un des courtisans, se lance dans la description de Wolsey par le menu – étonnant pléonasme scénique. Ce qui est vrai et évident se mêle à ce qui est incertain ou spéculatif : le spectateur perçoit les « étranges attitudes » de Wolsey rapportées ou décrites par des observateurs qui en ignorent ou en interprètent mal les causes. Un tel style dramatique ne facilite absolument pas l'analyse de la révolution de palais décrite plus tard par *Henri VIII* ni, plus généralement, la perception d'un mouvement de l'histoire : l'accroissement du pouvoir absolu entre les mains d'un seul homme, le roi. Si la lecture de cette scène n'élucide évidemment pas le mécanisme ou l'essence de l'histoire shakespearienne, elle achève de mettre en pièces la théorie d'une histoire simple, sinon simpliste.

Pour terminer sur certains qualificatifs ce qui n'a pas ambitionné d'être une enquête scientifique, disons que Shakespeare brosse, à travers ses œuvres, une histoire souvent réaliste, parfois comique, parfois tragique, volontiers ironique, ensemble d'événements relatifs à l'évolution passée d'un groupe social et dignes d'être conservés dans la mémoire en étant théâtralisés. Certes, il ne prend pas en compte la totalité de la condition humaine des périodes considérées, ce qui pourrait être l'idéal de l'historien d'aujourd'hui, mais se

---

[17] *1 Henri VI*, V, 3.
[18] *Richard III*, III, 5-7.
[19] *Henri VIII*, III, 2.

contente d'explorer des expériences individuelles, qui importent plus que des éléments doctrinaires pour faire « passer » avec succès des entités dramatiques.

Pierre SAHEL
Université d'Aix-en Provence

LA MUSIQUE ET LE DUEL : MARQUEURS DE LA REPRÉSENTATION DE L'HISTOIRE DANS *HENRY VI* DE SHAKESPEARE

Le seizième siècle, et plus particulièrement l'époque élisabéthaine, peut être considéré comme une période de transition dans l'histoire de l'Angleterre. Au siècle précédent, le pays est dévasté par des guerres et des luttes qui vont laisser des cicatrices que seule la stabilité du règne d'Elisabeth pourra temporairement refermer. Pas plus tôt boutée hors de France à l'issue d'une lutte interminable et impitoyable, la Guerre de Cent Ans, l'Angleterre se trouve plongée au coeur d'une querelle intestine qui va ravager le pays, la Guerre des Deux Roses. Ces épisodes sanglants et ces périodes de troubles sont mis en scène par Shakespeare, dans les drames historiques constituant la première tétralogie notamment, à savoir dans les trois parties de *Henry VI* et dans *Richard III*. En 1485, le comte de Richmond met fin au conflit qui opposait les familles rivales des Lancastre et des York lors de la bataille de Bosworth. C'est avec cet épisode de l'histoire de l'Angleterre que Shakespeare clôt *Richard III*. Richmond accède au trône d'Angleterre, marquant ainsi l'avènement de la dynastie des Tudors. La pièce, après avoir mis en scène le combat opposant Richard à Richmond, se termine sur une note d'optimisme :

> Enfin nos plaies civiles sont fermées, et la paix renaît.
> Dieu veuille qu'elle vive ici longtemps![1]

La première partie de *Henry VI*, à l'image des autres pièces de la tétralogie, constitue une parfaite illustration de l'utilisation de la musique et du duel au service de la représentation de l'histoire.

I. La musique et le duel : éléments structurels de la représentation de l'Histoire

La première tétralogie, composée des trois parties de *Henry VI* et de *Richard III*, se déroule au son des trompettes et des tambours et au rythme des combats singuliers ou collectifs au cours desquels s'affrontent en duel les principaux personnages des pièces. Dans ces pièces, que la critique anglaise désigne sous le nom de *histories* ou *chronicle-plays*, la construction du drame repose essentiellement sur l'utilisation abondante des tambours, des trompettes et des épées dans les scènes de cérémonie et de guerre. Elles retracent, de façon chronologique, certains épisodes de l'histoire anglaise. Leur particularité réside dans l'élaboration d'une structure qui présente des tableaux, des scènes agencées par les fanfares et les combats. Généralement, la structure dramatique des *chronicle-plays* ne s'organise pas autour d'un personnage central, ni ne repose réellement sur un thème central :

---

[1] « Now civil wounds are stopped; peace lives again. / That she may long live here, God say *Amen*. » (V. viii. 40-1)

> [...] l'oeuvre ne se présente pas encore comme un tout organique soutenu par un thème majeur ou une émotion capable de capter tout l'intérêt, mais plutôt comme une succession discursive de scènes (arbitrairement) distribuées dans le temps et dans l'espace, sans trop se soucier de la peinture des caractères ni de l'enchaînement logique des événements.[2]

Cette négligence dans la construction formelle qui naît de l'orientation et de l'essence historiques du drame s'estompe chez Shakespeare. Le dramaturge réussit effectivement à donner à sa tétralogie une cohérence organique grâce au thème de la royauté, noeud dramatique que l'on retrouve dans tous ses drames historiques. La musique et le duel enveloppent ce thème et servent de fil conducteur en reliant les scènes les unes aux autres. Au centre de la royauté, de son exercice et de l'attrait qu'elle exerce, se trouvent, en effet, la musique, symbole et représentation de la pompe royale, et la guerre, occupation et préoccupation premières des monarques qui veulent consolider ou sauvegarder la couronne royale. Ainsi dans *Henry VI*, aussi bien dans la première partie que dans les suivantes, à défaut de personnage central autour duquel puisse se construire le drame, ce sont la musique et le duel qui assurent l'unité organique de l'oeuvre. Pour preuve, la première partie de *Henry VI* a même été qualifiée de *That Drum-and-trumpet Thing*[3], de façon assez peu élogieuse. Cette remarque, qui entre dans une polémique sur l'authenticité de l'oeuvre, ne nuit en rien à notre illustration. Le traitement de la musique dans les combats, en effet, est homogène dans la tétralogie, ce qui tendrait à prouver que Shakespeare est bien l'auteur de la première partie de *Henry VI*[4] (pièce qui a été le plus attaquée par les « désintégrateurs ») et des suivantes également. De plus, cette remarque souligne à quel point, dans *1 Henry VI*, la musique est importante, et à quel point, mêlée au duel, son rôle structural est primordial. Les liens qui unissent ces deux arts sont parfaitement illustrés par le discours élogieux de Talbot parlant du comte de Salisbury qui est à l'agonie :

> Tant que sonnait une trompette ou que battait un tambour,
> Son épée ne cessait de frapper sur le champ de bataille.[5]

---

[2] Henri Fluchère, *Shakespeare, Œuvres complètes* Paris : Gallimard, 1959) vol. 1, xci.

[3] Maurice Morgann, cité par Lawrence R. Ryan, ed., dans son introduction à la première partie de *Henry VI* (New York : Signet Classic, 1986) xxiii.

[4] L'étude de Caroline Spurgeon sur les images renforce cette hypothèse. L'auteur montre que la métaphore du jardin se retrouve dans les *histories* de *1 Henry VI* à *Richard II* inclus. Voir Spurgeon 217-27 et notamment 224 : « The other point of interest is the question of authorship. The fact that this metaphor [of the garden] is continuous, that it starts in *1 Henry VI* and is developed in the two later parts, seems to me one of many proofs that the same mind and imagination has functioned through all five plays, and that the writer of *Richard III* and of *Richard II* had, therefore, at least a very great share in the authorship of 1, 2 and 3 *Henry VI*. »

[5] « Whilst any trump did sound or drum struck up / His sword did ne'er leave striking in the field. » (I. vi. 58-9)

II. Avec tambours et trompettes... et épées ou comment faire résonner l'Histoire

Dans l'ordre chronologique de l'histoire, à savoir dans la première partie de *Henry VI*, les exemples de manifestation directe sur la scène de la musique et du duel abondent. Ainsi, la pièce s'ouvre sur une marche funèbre jouée pour les funérailles de Henry V, roi vainqueur des Français à Azincourt. Ces tambours voilés constituent la première pierre de l'édifice dramatique. Leurs roulements, accompagnés de la présence du cadavre d'Henry V sur scène, sont le prélude aux malheurs qui vont s'abattre sur l'Angleterre et qui représenteront les différents épisodes constitutifs du drame. Cette marche funèbre annonce le passage d'une certaine harmonie à un chaos certain, de la victoire à la défaite, d'un roi énergique à un roi dont les armées ne pourront conserver les conquêtes de Henry V en France, un roi qui sera incapable d'empêcher la guerre civile. Ces deux séries d'événements, dislocation militaire d'un royaume et effondrement du système politique, sont les épisodes qui composent la pièce, avec comme éléments d'unité de structure et d'action la musique et le duel. Les éloges posthumes de Glocester, dernier hommage au roi défunt (« L'épée qu'il brandissait aveuglait les hommes de ses rayons[6] »), et la nouvelle de la défaite de Talbot rapportée par le troisième messager (I. i. 108-140), illustrent également l'effondrement du royaume d'Angleterre. Le roi exemplaire est mort et le chevalier modèle est vaincu (« [...] Lord Talbot a eu le dessous[7] »). La structure du drame se met ainsi en place en ce début de pièce. Elle se consolide avec la manifestation directe de ses éléments constitutifs dans la deuxième scène de la pièce. Une fanfare de trompettes et le son du tambour accompagnent l'entrée de Charles, Dauphin de France :

> [*Une fanfare résonne. Entrent Charles le Dauphin, le Duc d'Alençon, et René, Duc d'Anjou, au son d'une marche et accompagnés de soldats.*][8]

Cette musique confère majesté et puissance au Dauphin de France. Elle lie les deux thèmes principaux de la pièce : l'effondrement du royaume anglais sur le continent et la dislocation politique. La marche funèbre qui ouvre la pièce et la marche militaire qui fait la transition avec l'épisode suivant encadrent la première scène qui contient les duels passés et annonce ceux à venir. La musique met « en marche » le chaos dans lequel le royaume d'Angleterre, ravagé par la guerre, va plonger. Dans cette pièce qui s'ouvre sur une marche funèbre, les roulements de tambour illustrent l'association de cet instrument au son primordial. Il est l'origine de la manifestation (théâtrale, en l'occurrence), et illustre son association symbolique au rythme de l'univers (dramatique, dans notre cas). C'est lui qui donne naissance à la pièce et qui va permettre son développement, avec l'aide des fanfares de trompettes et du duel. Le tambour se montre ici sous son aspect destructeur. En rapport avec le tonnerre et la foudre, on le retrouve dans de nombreuses pièces de Shakespeare comme instrument du chaos, donnant sa voix aux nombreuses tempêtes du théâtre shakespearien.

---

[6] « His brandished sword did blind men with his beams. » (I. i. 10)

[7] « [...] Lord Talbot was o'erthrown. » (I. i. 108)

[8] [*Sound a flourish. Enter Charles the Dauphin, the Duke of Alençon, and René Duke of Anjou, marching with drummer and soldiers.*] (I. ii. 1)

Ce schéma, selon lequel la musique encadre l'action et le duel marque les différentes étapes du drame, va se reproduire tout au long de la pièce et devenir l'ossature de la représentation de cette tranche d'histoire de l'Angleterre. Ainsi, on retrouve la musique et le duel réunis pour annoncer le prochain épisode dans le commandement du Dauphin : « Sonnez, sonnez l'alarme; nous allons fondre sur eux![9] » Cet appel aux armes va se matérialiser lorsque la fanfare d'alarme retentit à la fin du discours de Charles, certain de la victoire des troupes françaises. Dans l'indication scénique suivante, *[Fanfare d'alarme. Les Français sont repoussés par les Anglais avec de grandes pertes]*[10], tambours et trompettes sont associés au bruit des épées qui s'entrechoquent dans la bataille, comme l'indique le terme *alarum*. Ils structurent le drame et, instruments de l'ironie de l'auteur, ils créent même ici un coup de théâtre, aspect qui sera étudié ultérieurement ; ils orientent et font évoluer l'action et les personnages en alternant temps faibles et temps forts, et en régissant les entrées et les sorties des acteurs. Ils créent des tableaux, des changements de scènes et les enchaînent en faisant défiler, de façon alternative, les deux volets de la reconstitution historique, à savoir la Guerre de Cent Ans et les querelles intestines qui vont ravager l'Angleterre. Shakespeare donne ainsi à sa structure une force visuelle et sonore qui rend moins monotone ce qui pourrait n'être que la représentation d'une simple succession d'événements historiques. Une telle structure facilite également la compréhension des épisodes en assurant une clarté dans les enchaînements.

Avant lui, les dramaturges n'ont pas véritablement intégré l'art du duel dans leurs spectacles et ne représentaient pas fréquemment, ni directement, les combats sur la scène. Ceux-ci sont alors suggérés par la musique, par le bruit des armes qui s'entrechoquent et se heurtent en coulisses. Même s'il y avait des combats représentés sur scène, comme dans les Moralités de George Wapull, William Wager ou Ulpian Fulwell pour n'en citer que quelques-uns, la représentation du duel dans ces drames allégoriques gardait une dimension symbolique.

Certes, les prédécesseurs et contemporains de Shakespeare mettent en scène des combats, à l'image de Lodge, de Greene, ou de Peele par exemple, mais Shakespeare, plus que Marlowe et mieux que Chapman,[11] les met au service de l'art dramatique avec l'aide de la musique. La mise en scène et la structure de la première partie de *Henry VI* est donc novatrice car la musique ne suggère plus le duel ; elle l'annonce et en fait partie intégrante. Grâce à la fusion de la musique, du combat et du drame, Shakespeare permet à l'auditoire de

---

[9] « Sound, sound, alarum! We will rush on them. » (I. ii. 18)

[10] [*Here alarum. The French are beaten back by the English with great loss.*] (I. iii. 1)

[11] Lodge est peut-être le premier dramaturge élisabéthain à mettre en scène de façon réaliste et aussi abondante le duel, dans *The Wounds of Civil War* (1588), notamment. Greene, avec sa pièce intitulée *Comicall History of Alphonsus, King of Aragon* (1587), est le premier qui a exploité véritablement l'association théâtre-escrime au sein d'une pièce historique. Peele met également en scène des combats de façon réaliste avec *The Battle of Alcazar* (1587) notamment, ainsi que Chapman, plus tard, dans *Bussy d'Amboise* (1607). Quant à Marlowe, le premier grand dramaturge de la littérature anglaise avec *Tamburlaine* notamment, il ne matérialise pas les combats directement sur la scène, même s'il l'anime de fanfares et de mouvements de troupes. Pour des exemples plus détaillés sur les combats, ou l'absence de combats chez ces dramaturges, voir les commentaires de Charles Edelman, *Brawl Ridiculous : Swordfighting in Shakespeare's Plays* (Manchester : Manchester University Press, 1992) dans le chapitre intitulé « Stage combat before Shakespeare » : 11-23.

visualiser ce qu'il devait imaginer durant les représentations d'autres dramaturges. Le spectacle est donc plus vivant, bien structuré et captive les spectateurs, friands de musique et d'action.

III. Le duel au service de l'élaboration du personnage historique

Tambours, trompettes et épées fusionnent pour structurer la pièce dans ces scènes de guerre qui opposent les troupes françaises aux troupes anglaises. Toutefois, ils assurent aussi leur rôle structural individuellement, même si lorsque l'un de ces instruments se manifeste, les autres ne sont pas loin. Ainsi, on retrouve le caractère novateur de Shakespeare dans la mise en scène, non seulement de batailles collectives, mais aussi de combats singuliers qui opposent les personnages principaux et nobles de la pièce. Ce procédé structural, tout comme la musique, permet d'introduire et de présenter les personnages autour desquels le drame s'articule. Ainsi, Charles défie en combat singulier Jeanne d'Arc, surnommée La Pucelle, afin de tester sa valeur :

> Je ne mettrai ta valeur qu'à cette seule épreuve :
> Tu jouteras avec moi en combat singulier.[12]

Selon la tradition du théâtre élisabéthain, les rôles de femmes étaient tenus par des enfants. Or, ici, le personnage de Jeanne d'Arc a été interprété par un adolescent plutôt que par un enfant. Effectivement, l'arme mentionnée et utilisée par la Pucelle, « [...] voici mon épée à la lame affilée[13] », fait référence à une épée, arme trop lourde à l'époque pour être maniée par un acteur trop jeune :

> Pour les besoins du combat de Jeanne, il est peu probable que son rôle fut tenu par un très jeune garçon, car l'épée de quatre-vingt-dix centimètres communément utilisée, tout comme le bâtard encore plus long, aurait été trop lourde pour qu'un enfant pût les manier.[14]

L'efficacité au combat de Jeanne d'Arc est décisive car elle détermine la décision de Charles (I. iii. 86-91). Ce duel est important dans la structure du drame car Jeanne d'Arc, ainsi ralliée à la cause française, devient le personnage essentiel dans la lutte contre les Anglais. Elle va donc se retrouver au centre des épisodes qui structurent la pièce. Le duel en fait un être hors du commun, tout comme il l'avait fait pour Talbot précédemment lors du rapport des exploits de ce preux chevalier par le messager. La force de ce personnage est surhumaine car divine :

---

[12] « Only this proof I'll of thy valour make : / In single combat thou shalt buckle with me. » (I. iii. 73-4)

[13] « [...] Here is my keen-edged sword » (I. iii. 77)

[14] Edelman 56 : « Joan's fencing requirements make it unlikely that she was played by a very young boy, as the standard thirty-six-inch sword, no less the longer bastard-sword, would have been too heavy for a child to use. »

« La mère du Christ m'assiste; sans elle, je serais trop faible.[15] » Shakespeare, par un procédé oxymoronique qui associe féminité et force physique, fait revivre un personnage historique qu'il place au coeur de la structure dramatique de son oeuvre. Grâce à l'utilisation du duel, le dramaturge recrée sur la scène deux personnages historiques d'exception : Talbot et Jeanne d'Arc. A travers leur présentation respective, il prépare habilement leur inévitable affrontement. Son utilisation du duel lui permet donc de fortifier la structure de la pièce. Afin que cette structure soit crédible, Shakespeare apporte un soin particulier à l'élaboration de la représentation de la musique et du duel. Les didascalies ne permettent pas, dans la plupart des cas, de mettre en relief ces différents passages musicaux et / ou de combats autour desquels s'articule l'action. C'est le cas pour le combat qui oppose Charles et Jeanne d'Arc. Il n'est pas décrit et la seule indication est contenue par les didascalies : *[Ils se battent]*[16]. Il est donc moins aisé au lecteur de se rendre compte de l'importance de la musique et du duel dans la structure même de la pièce, inconvénient qui disparaît bien entendu lors de la représentation théâtrale. Il semble donc intéressant d'apporter quelques précisions sur la mise en scène du combat afin de mieux mettre en évidence son importance structurale. Selon l'histoire, Jeanne prend le dessus dans cet affrontement en terrassant le Dauphin à coups d'épée portés à deux mains. On peut imaginer que pour des raisons de vraisemblance et d'authenticité mais surtout pour des raisons de sécurité, les acteurs revêtaient des armures, comme les combattants durant la Guerre de Cent Ans. L'armure permet, en l'occurrence, d'assurer une protection totale à l'acteur qui reçoit les coups d'épée. Ces coups portés à deux mains nécessitaient l'utilisation d'une arme avec une poignée assez longue. L'épée utilisée lors de ce combat entre Charles et Jeanne d'Arc était vraisemblablement le bâtard dont le nom provient du fait qu'il était plus léger que l'épée médiévale à deux mains afin de pouvoir être manié d'une seule main, mais qu'il possédait toutefois une poignée assez longue pour offrir au combattant la possibilité d'assener des coups plus violents en la maniant à deux mains. L'hypothèse de l'utilisation du bâtard par le personnage de Jeanne d'Arc semble la plus probable car l'épée à deux mains aurait été trop lourde pour qu'un adolescent pût la manier et elle était beaucoup moins utilisée qu'aux siècles précédents, dans ce type de combat singulier notamment. Toutefois, la poignée de l'arme devait être assez longue pour que l'acteur mime des coups violents, rendus plus spectaculaires car portés avec les deux mains. L'utilisation des deux mains semble confirmée par le pluriel *hands* dans la réplique du Dauphin : « Arrête, arrête ton bras » (I. ii. 83). Un combat au théâtre, afin d'avoir un effet visuel et une efficacité dramatique, doit offrir une ampleur perceptible par les spectateurs. La technique de combat au bâtard devait permettre au public élisabéthain qui entourait la scène d'apprécier la violence des coups portés et de mettre en évidence la force exceptionnelle de Jeanne d'Arc. Ce duel permet donc de présenter un personnage qui va jouer un rôle primordial dans la pièce et dont les interventions structurent le drame. Il centre et tisse également le thème et l'impression générale de chaos qui définissent la pièce : l'ordre semble bouleversé comme l'illustre la victoire de cette femme sur un monarque. Elément qui renverse l'ordre naturel, le duel est aussi l'instrument qui crée une structure et donc reflète un certain degré d'ordre au sein de la pièce à travers ces apparitions spécifiques.

Dans la première scène de la pièce, la marche funèbre annonce la mort d'Henry V,

[15] « Christ's mother helps me, else I were too weak. » (I. iii. 85)

[16] [*They fight*] (I. iii. 82)

motif à cause duquel l'Angleterre se retrouve dans une fâcheuse posture. Elle contient le chaos à venir et symbolise l'essence même du drame. Toutefois, même s'il n'est pas mis en scène, le duel transparaît dans la querelle verbale de Glocester et de Winchester, querelle qui va rapidement dégénérer en véritable affrontement physique entre les partisans de ces deux personnages. Le duel entre Charles et La Pucelle est l'élément majeur du deuxième épisode de la pièce. Ici, c'est la musique qui est absente de l'action. Toutefois, ce combat annonce toutes les fanfares qui vont retentir autour de l'action de Jeanne d'Arc. Musique sans représentation du duel, duel sans présence de musique, ces deux éléments fusionnent toutefois pour consolider la structure de la pièce. Ils oeuvrent ensemble au début de la troisième scène qui oppose les troupes françaises et anglaises, avant et après avoir été présents de façon isolée. En solo ou à l'unisson, ce sont bien eux qui bâtissent, articulent et font évoluer le drame. Ils structurent l'alternance des épisodes de guerre externe et de querelles internes, créant ainsi un flux et un reflux qui fait battre le coeur des spectateurs au rythme des épisodes qu'ils construisent.

La quatrième scène montre également la façon dont les différentes parties de la pièce s'organisent autour de la musique et plus particulièrement du duel, en l'occurrence. Ici, la querelle verbale mentionnée dans la scène initiale débouche logiquement sur un affrontement physique entre les gens de Glocester et ceux de Winchester. Alors que la scène précédente représentait des combats ayant pour enjeu la conquête d'un territoire entre deux nations ennemies, cette fois la querelle est interne et sert de prélude à la guerre civile qui va ravager l'Angleterre et dont les combats formeront l'ossature de la suite de la tétralogie. Le duel lie les deux séries d'événements qui composent la pièce, la guerre contre les Français et la guerre civile au sein du royaume anglais, devenant ainsi le noyau structural. Le ton monte et ce *crescendo* débouche sur l'ordre que Glocester donne à ses gens :

> Dégainez, mes gens, en dépit du privilège de ce lieu :
> Habits bleus contre habits jaunes...[17]

Il n'est plus question d'exploits militaires et de héros tels que Talbot ou Jeanne d'Arc, ni de musique qui rythme le combat. Ils sont remplacés par des ferrailleurs et des bretailleurs et par le tumulte le plus complet, comme le précisent les indications scéniques *[Ici un grand tumulte, au milieu duquel entrent le maire de Londres et ses officiers]*[18], ou encore *[L'escarmouche recommence]*[19]. Il s'ensuit un chaos total, une lutte désorganisée que le maire qualifie de « tumultueuse bagarre[20] ». Ici, le combat n'est plus réglé et ordonné comme l'était celui de Charles et de Jeanne d'Arc, et il n'est pas ponctué, ni régi, par le son des trompettes et des tambours. Le public n'apprécie plus des coups bien portés et d'une ampleur esthétique; dans cette scène, Shakespeare lui offre l'image du chaos avec une absence totale de règles. L'absence de musique est significative : elle montre que le chaos devient seul maître de la scène, excluant toutes notions d'ordre, de degré, d'harmonie. Le duel devient rixe et la musique cède la place au vacarme. Les couleurs mêmes des livrées des opposants servent la

---

[17] « Draw, men, for all this privileged place. / Blue coats to tawny coats... » (I. iv. 45-6)
[18] [*Enter in the hurly-burly the Mayor of London and his Officers.*] (I. iv. 56)
[19] [*Here the factions skirmish again.*] (I. iv. 68)
[20] « tumultuous strife » (I. iv. 69)

représentation emblématique du chaos : le bleu, la plus froide des couleurs, s'oppose au jaune, la plus chaude. Le combat prend des dimensions universelles et devient combat du ciel (représenté par le bleu) et de la terre (l'ocre jaune). Les rivalités internes ont des répercussions sur tout le royaume et le duel fait donc le lien entre le microcosme et le macrocosme. Ainsi, le « duel des couleurs » devient symbole de chaos universel, chaos que l'on retrouve si on transfère le symbolisme à la « musique des couleurs ». Ainsi, selon les notions traditionnelles, le bleu correspond parfois au si bémol et à l'intervalle de septième mineure (ou *diahepta* selon la terminologie ancienne) et le jaune au mi bémol et à l'intervalle de tierce mineure (ou *semiditonus*). Le symbolisme reconnu pour la tonalité de si bémol mineur est l'obscur et le terrible, et pour le mi bémol mineur, il s'agit de l'horrible et de l'affreux[21]. On retrouve bien la notion de chaos représenté par le « duel des couleurs ». Afin de restructurer l'action et mettre fin à ce feu d'artifice jaune et bleu, couleurs des livrées des serviteurs de l'évêque de Winchester et des partisans de Glocester, Protecteur du Royaume, le tumulte doit cesser. Seule une intervention officielle peut freiner, momentanément, cette explosion de haine :

> Homme de tout rang, assemblés ici en armes aujourd'hui contre la paix de Dieu et du roi, nous vous sommons et vous commandons, au nom de Son Altesse, de retourner à vos logis respectifs, et de ne plus porter, manier ou employer désormais épée, arme ou dague sous peine de mort.[22]

Les armes mentionnées montrent que Shakespeare illustre le phénomène « duel » sous ses différentes formes dans sa mise en scène et dans son agencement des divers épisodes qui structurent la pièce. Il a recours, en effet, au combat individuel et collectif, et il utilise les différentes techniques du duel. Ici, *sword* et *dagger* renvoient à la technique de la dague et de la rapière, développée au quinzième siècle lorsque les armes s'allègent, avec pour conséquence une moindre utilisation de l'épée à deux mains et de la lance. Dans cette scène, l'utilisation de la dague et / ou de la rapière par les combattants serait un moyen efficace de créer le chaos. De plus, l'utilisation d'épées plus lourdes et plus longues, demandant une plus grande ampleur de mouvement, semble exclue dans cette scène. Etant donné, en effet, le nombre de combattants sur la scène, le fait qu'ils ne portaient pas d'armures mais des livrées qui n'assuraient pas de protection contre les coups, il aurait été beaucoup trop dangereux de faire vivre un tel chaos avec des armes difficilement maniables dans un tel contexte. Ce changement de physionomie du duel correspond à un procédé structural qui permet d'alterner les deux volets constitutifs du drame, guerre externe et interne, et d'illustrer le thème de la dégradation des idéaux chevaleresques. Tout ceci aboutit à l'effondrement du royaume d'Angleterre et cette chute est structurée par le duel et orchestrée par la musique. Leur

---

[21] Ce symbolisme musical est étudié par Roger J. V. Cotte dans son ouvrage *Musique et symbolisme, résonances cosmiques des instruments et des oeuvres* (St-Jean-de-Braye : Editions Dangles, 1988) 25-43.

[22] « All manner of men, assembled here in arms this day, against God's peace and the king's, we charge and command you, in his highness' name, to repair to your several dwelling-places; and not to wear, handle, or use any sword, weapon, or dagger, henceforward, upon pain of death. » (I. iv. 72-7)

absence reflète le manque de structure qui plonge le pays dans le chaos. Harmonie et code de l'honneur n'ont plus leur place au sein de cet édifice qui s'écroule.

Dans la scène suivante, le terme *alarum* restructure le drame autour de la Guerre de Cent Ans, avec la musique et le duel comme noeud dramatique. Cette scène annonce le combat et, à ce stade de l'action, le spectateur retrouve tous les instruments et thèmes rencontrés en début de spectacle : la musique, la mort d'un noble anglais (Salisbury en l'occurrence), et le duel à venir. Les tambours, les trompettes et les épées propagent le chaos à l'ensemble de la pièce, comme l'illustre le discours de Talbot :

> Quel est ce fracas? Quel est ce tumulte dans les cieux?
> D'où vient cette alarme et ce bruit?[23]

La musique et le duel affirment ainsi leur rôle structural en présentant les différents thèmes (guerre externe, lutte intestine, chaos, mort, bataille...) qui constituent l'action et en les reliant au centre du chaos. Les trompettes qui encadrent la mort de Salisbury et qui clôturent la scène rappellent les trompettes de l'*Apocalypse* : elles sonnent la chute du royaume anglais en France, mais aussi la désintégration d'un système politique et des valeurs nobles. Le tambour de guerre, directement associé au tonnerre et à la foudre par les didascalies (*[Coup de tonnerre. Ensuite une fanfare d'alarme]*[24]), est ainsi présenté sous son aspect destructeur. Il relie le chaos sur la terre à celui des cieux, opérant ainsi la fusion microcosme-macrocosme précédemment mentionnée. Si ces instruments se chargent de valeurs symboliques, leur rôle structural reste essentiel; la musique est ainsi un artifice qui permet aux acteurs d'emmener le corps de Salisbury hors de la scène et de faire la transition avec l'épisode suivant qui met en scène les combats franco-anglais.

Cette scène s'articule autour des trompettes, des tambours et des épées, réunis et s'exprimant pleinement dans cet épisode qui oppose les Français aux Anglais et, plus particulièrement Jeanne d'Arc à Talbot. La scène s'ouvre sur le combat qui oppose Talbot au Dauphin, suivi de celui qui oppose Jeanne à plusieurs adversaires anglais; le tout précédé d'une fanfare militaire :

> [*Le combat commence. Fanfare d'alarme. Escarmouches. Talbot passe sur la scène, poursuivant le Dauphin et le chassant devant lui; puis la Pucelle passe, chassant les Anglais devant elle.*][25]

La rencontre et l'affrontement des deux héros deviennent inévitables, comme le mentionne l'indication scénique suivante : *[Ils se battent]*[26]. Shakespeare met de nouveau en place un

---

[23] « What stir is this? What tumult's in the heavens? / Whence cometh this alarum and the noise? » (I. vi. 76-77)
[24] [*Here an alarum, and it thunders and lightens.*] (I. vi. 75)
[25] [*Here an alarum again, and Lord Talbot pursueth the Dauphin and driveth him. Then enter Joan la Pucelle driving English men before her and exeunt. Then enter Lord Talbot.*] (I. vii. 1)
[26] [*Here they fight.*] (I. vii. 8)

combat auquel participent les personnages principaux de la pièce. Il s'agit du deuxième duel de Jeanne d'Arc, le premier l'ayant opposée au Dauphin qui est aussi le premier adversaire de Talbot. Par une sorte de translation, le duel, grâce à sa fonction structurale, diffuse et décode pour le spectateur tous les messages que le dramaturge lui adresse. Ainsi, le duel met en relief l'opposition et la différence entre un preux chevalier anglais, Talbot en l'occurrence, et un monarque français plutôt peureux, voire efféminé. De plus, l'adresse de Jeanne d'Arc au combat rend le personnage plus démoniaque qu'héroïque. Elle est qualifiée de diablesse et de sorcière par Talbot qui désire l'affronter :

> [...] Je veux me battre avec toi;
> Diable ou diablesse, je veux t'exorciser;
> Je veux te tirer du sang, sorcière que tu es,
> Et envoyer vite ton âme à celui que tu sers.[27]

S'appuyant sur une superstition de l'époque selon laquelle celui qui tirait du sang d'une sorcière se mettait hors d'atteinte de son pouvoir, Shakespeare illustre, à travers le duel, la décadence et la chute du royaume anglais. Afin de renforcer le rôle structural du duel, il intègre dans l'épisode des éléments qui flattent le goût des spectateurs et les confortent dans leurs visions et interprétations. Ainsi, le jingoïsme anglais fait ressortir des défauts attribués à la nation française : le caractère efféminé chez certains hommes (le Dauphin, en l'occurrence), et le goût pour la sorcellerie, ce dernier aspect étant illustré par la superstition susmentionnée. Le dramaturge se sert des pratiques, de la culture et des croyances populaires élisabéthaines, afin de rallier le public à la cause de Talbot. L'identification au héros et l'impact des thèmes sur le spectateur sont ainsi renforcés. Toutefois, les allitérations (*devil, dam, thee, thy, thou*) confèrent au discours de Talbot une sorte de bégaiement qui contraste avec le ton arrogant de Jeanne. La situation devient ironique et l'idéal chevaleresque semble bafoué : Talbot, qui ne sait où il est ni ce qu'il fait[28], n'apparaît plus comme un héros mais comme le jouet de cette « arrogante gourgandine[29] » qui lui tient tête. La musique (celle des fanfares de guerres et celle du texte) et le duel servent donc la représentation de la disparition du chevalier héroïque. La suite de la scène met en relief ce phénomène : tambours, trompettes et épées créent un mouvement qui recentre l'action sur l'effondrement et la dislocation du royaume d'Angleterre. Ils encadrent le discours de Talbot qui ne peut que constater la chute de son pays. Quatre fanfares d'alarme retentissent et ponctuent le discours de Talbot qui est aussi interrompu par l'assaut. Face à l'impuissance de ses troupes, il n'a pas d'autre solution que le repli et ainsi la retraite sonne, clôturant la scène. Les trompettes assurent de nouveau la transition entre deux scènes. Elles annoncent l'entrée de Jeanne d'Arc, victorieuse, du Dauphin et de ses forces : *[Fanfare. Paraissent sur les remparts la Pucelle, Charles, René, Alençon et des soldats.]*[30] Le son de ces trompettes contraste avec celui de la retraite

---

[27] « [...] I'll have a bout with thee. / Devil or devil's dam, I'll conjure thee. / Blood will I draw on thee - thou art a witch - / And straightway give thy soul to him thou serv'st. » (I. vii. 4-7)

[28] « I know not where I am nor what I do. » (I. vii. 20)

[29] « [...] high-minded strumpet. » (I. vii. 12)

[30] [*Flourish. Enter on the walls Joan la Pucelle, Charles the Dauphin, René Duke of Anjou, the Duke of Alençon and French soldiers with colours.*] (I. viii. 1)

ordonnée par Talbot. La musique permet un changement de tableau en introduisant le camp français victorieux sur scène. Elle crée une atmosphère nouvelle de joie et de gaieté qui met encore plus en relief la débâcle anglaise. Une fanfare accompagne les acteurs hors de scène à la fin de ce premier acte. La musique encadre donc le discours euphorique des Français, tout comme elle avait encadré le désarroi de Talbot et les combats dans la scène précédente.

Dans ce premier acte, à l'image de la pièce et de la tétralogie, la musique et le duel sont omniprésents. Les tambours voilés de la marche funèbre, augures des malheurs à venir, ouvrent la pièce et présentent le royaume d'Angleterre endeuillé. Les trompettes closent l'acte sur l'euphorie des Français victorieux, sur le point de banqueter. Entre ces sons, les épées retracent les événements historiques. Elles confirment tous les mauvais présages annoncés par les tambours voilés anglais et sont les instruments de la victoire française qui retentit dans la fanfare de trompettes en fin d'acte. Tambours, trompettes et épées théâtralisent donc la chute du royaume anglais à travers les guerres externes et internes qui ravagent le pays. Leurs manifestations agencent les différentes phases du drame. Ils présentent les personnages et dirigent leurs actions. Ce sont les indicateurs du pouvoir, les instruments de la victoire - ou de la défaite - et ils accompagnent les personnages à travers leurs péripéties jusqu'à leur mort.

IV. La marche funèbre : le son du chaos

Le rôle structural de la musique et du duel peut permettre de résoudre le problème posé par le début du deuxième acte, la présence d'une marche funèbre anglaise en l'occurrence. Cet acte s'ouvre sur le spectacle des sentinelles françaises qui prennent leur poste de garde avec l'ordre d'être vigilantes :

> Si vous remarquez quelque bruit, quelque soldat
> S'approchant des murailles, faites-nous le savoir
> Au corps de garde par quelque signal éclatant.[31]

L'indication scénique suivante a fait l'objet de discussions :

> [*Arrivent Talbot, Bedford, Bourgogne et des soldats portant des échelles : leurs tambours font entendre un sourd roulement.*][32]

On peut effectivement se demander pourquoi les Anglais qui préparent une attaque surprise joueraient à ce moment précis une marche funèbre et pourquoi les sentinelles ne sonnent pas l'alerte immédiatement. Cette marche aurait pour conséquence de casser l'effet de surprise sur lequel repose la stratégie anglaise, même s'il s'agit de tambours voilés. Plusieurs hypothèses sont envisageables. Dans son édition, Cairncross, en accord avec Dover Wilson, pense que

---

[31] « If any noise or soldier you perceive / Near to the walls, by some apparent sign / Let us have knowledge at the court of guard. » (II. i. 2-4)

[32] [*Enter Lord Talbot, the Dukes of Bedford and Burgundy, and soldiers with scaling ladders, their drums beating a dead march.*] (II. i. 8)

l'indication scénique *[their drums beating a dead march]* (*[leurs tambours jouent une marchent funèbre]*) en ce début de deuxième acte est erronée :

> Cette indication scénique, comme le signale Dover Wilson, est manifestement destinée aux funérailles de Salisbury, à l'acte II. ii. 6 ou 7, juste après l'entrée des trois mêmes personnages, Talbot, Bedford, et Bourgogne.[33]

John H. Long, dans son étude sur l'utilisation de la musique dans les drames historiques de Shakespeare, propose une autre solution. Selon lui, l'indication scénique serait bien à sa place à l'acte II. i., et les sentinelles ne réagissent pas car elles prennent cette marche pour une marche française et non anglaise :

> [Les sentinelles françaises] sont sur les remparts d'Orléans; la nuit est noire, froide et pluvieuse. Manifestement, la visibilité est faible. Au loin, ils entendent le bruit du tambour dont les roulements sont ceux d'une marche, et peut-être, ils entendent également un corps de troupes. Pourquoi ne font-ils pas une sommation ou ne sonnent-ils pas l'alarme? Car ils présument que les troupes qui avancent sont françaises... Peut-être devons-nous comprendre que les sentinelles, lorsqu'ils entendent la marche funèbre anglaise, croient qu'il s'agit d'une marche française, et c'est cette erreur qui garantit le succès du stratagème anglais.[34]

Ces deux interprétations, celle de Cairncross tout comme celle de Long, sont plausibles. Mais, on peut aussi envisager le fait que cette marche a pour but d'accompagner les Anglais sur la scène et de les suivre dans leur progression, créant ainsi une atmosphère tendue. Le metteur en scène n'a peut-être pas voulu rendre le passage forcément vraisemblable sur le plan de la réalisation de l'action, mais il a voulu faire appel à l'imagination du spectateur afin de créer l'atmosphère propice à l'action à venir. Dans les deux cas, cette marche funèbre n'est pas sans rappeler celle qui a ouvert la pièce et annoncé la mort de Henry V. Sur le plan structural, le parallélisme est mieux respecté si la marche funèbre résonne au début de l'acte II, tout comme elle avait résonné au début de l'acte I. Toutefois, la division en actes n'étant

---

[33] A. S. Cairncross, ed., introduction, *The First Part of King Henry VI* (London : The Arden Shakespeare, 1962) 17 : « This direction, as Dover Wilson points out, is obviously intended for the funeral of Salisbury, at II. ii. 6 or 7, just after the entry of the same three characters, Talbot, Bedford, and Burgundy. »

[34] J. H. Long, *Shakespeare's Use of Music: the Histories and Tragedies* (Gainesville : University of Florida Press, 1971) 21: « [the French sentinels] are on the walls of Orleans; the night is dark, cold, and rainy. Obviously, the visibility is poor. In the distance they hear drumbeats sounding the slow rolls of a march, and perhaps they also hear a large body of troops. Why do they not challenge or sound an alarm? Because they assume that the approaching force is French... Perhaps we are to understand that the sentries, hearing the English funeral march, mistake it for a French march, and it is this error that permits the English stratagem to succeed. »

pas matérialisée sur la scène élisabéthaine, cet argument du parallélisme perd sa valeur. La transition entre les deux actes se fait aux sons des trompettes qui accompagnent la joie des Français. Les roulements des tambours voilés de la marche funèbre peuvent effectuer la transition entre les première et deuxième scènes de ce deuxième acte. Ils opéreraient ainsi la restructuration du drame autour du thème de la dislocation du royaume d'Angleterre à cause de la disparition progressive de l'idéal chevaleresque, représentée par la mort de Salisbury et amorcée avec celle de Henry V. Elle devient un leitmotiv dans la pièce qui rappelle l'omniprésence de la mort au sein de ces déchirements et de ces affrontements successifs. Elle associe une nouvelle fois la grandeur de Henry V à celle de Salisbury qui fait l'objet du discours de Talbot en ce début de deuxième scène, alors qu'il n'est pas mentionné dans la scène précédente. De plus, si elle est placée après la victoire de Talbot, elle met plus en relief l'aspect dérisoire de celle-ci. La représentation du succès de Talbot, en effet, n'a rien de glorieux et prend un caractère comique lorsque les français sautent par-dessus les murs de la ville d'Orléans et font leur apparition à moitié déshabillés :

> [*Les Français sautent sur les murs en chemise. Arrivent par différents côtés le Bâtard, Alençon, René, à demi déshabillés.*][35]

De plus, la remarque d'Alençon minimise l'éclat de la victoire adverse :

> En fait d'exploits, depuis que je suis la carrière des armes
> Je n'ai jamais ouï parler d'une entreprise
> Plus aventureuse et plus désespérée que celle-ci.[36]

Cet assaut de Talbot aurait pu être représenté comme un exploit s'il y avait eu affrontement. Le duel aurait pu exploser de façon tragique et donner à la vengeance de Talbot une résonance et une ampleur dignes du personnage. Au contraire, cette force et cette tension sont désamorcées par l'absence du combat; il est remplacé par la fuite et la scène prend ainsi l'allure d'une farce dans laquelle la marche funèbre semble ne pas avoir sa place. Elle ne préserverait pas la cohérence, le vraisemblable, l'unité d'action et de ton dans la pièce. L'absence de duel semble régir l'absence de musique au coeur de cet épisode qui prend une tournure assez comique. Cette nouvelle tonalité peut difficilement être véhiculée par les tambours, les trompettes ou les épées, dans un tel contexte. La marche funèbre prend toute sa dimension, structurale, symbolique et ironique rattachée à Salisbury dans la scène précédente. En fonction du rôle structural de la musique et du duel, de leur utilisation et représentation sur la scène shakespearienne, la marche funèbre serait apparemment mieux placée au début de la deuxième scène, accompagnant le camp anglais qui, à ce stade de l'action, se préoccupe du défunt Salisbury :

---

[35] [*The French leap o'er the walls in their shirts. Enter several ways the Bastard of Orleans, the Duke of Alençon, and René Duke of Anjou, half ready and half unready.*] (II. i. 39)

[36] « Of all exploits since first I followed arms / Ne'er heard I of a warlike enterprise / More venturous or desperate than this. » (II. i. 44-6)

Apportez le corps du vieux Salisbury,
Et déposez-le ici, sur la place du marché,
Au centre même de cette ville maudite.[37]

La marche funèbre recentre l'action sur la mort au coeur du camp anglais, symbolisée par Salisbury. Elle met en place un dynamisme structural, une sorte de tourbillon qui aspire le royaume d'Angleterre dans un chaos dont le cadavre de Salisbury devient ici le centre.

V. L'effondrement des vertus chevaleresques

Dans les épisodes suivants, tambours, trompettes et épées continuent de structurer l'action en se focalisant sur le personnage de Talbot. C'est lui qui permet à l'Angleterre de ne pas sombrer totalement dans un chaos destructeur. Mais la guerre civile fait rage. Les épées, interdites à l'acte I. iii. sont remplacées par des pierres lors des affrontements entre les gens de Glocester et ceux de Winchester :

Les gens de l'évêque et du duc de Gloucester,
A qui il a été défendu récemment de porter des armes,
Ont rempli leurs poches de pierre[38]

Toutes les lois du duel chevaleresque sont abolies dans cet épisode où seule la haine transparaît. A l'image de la tétralogie, elle se propage et gagne les serviteurs des deux factions rivales qui, comme dans *Roméo et Juliette*, se rallient à la cause de leurs maîtres et prennent part à la querelle. Dans ces épisodes, qui mettent en scène la querelle intestine, les trompettes, les tambours et les épées sont absents. Toutes les notions d'ordre et de structure qui régissent l'utilisation de la musique militaire et le maniement des armes ne peuvent pas s'exprimer dans ces rixes. L'absence des éléments qui structurent la pièce reflète l'absence de structure dans ces manifestations qui éclatent spontanément et qui ont pour seul moteur la haine.

La musique militaire et les armes reprennent leur rôle structural dans l'épisode de Rouen. Dans cet épisode, Shakespeare façonne l'histoire à des fins dramatiques et il a recours à la musique militaire et aux épées pour théâtraliser l'événement. En réalité, la perte de Rouen par les Anglais est plus tardive; elle a lieu en 1449, dix-huit ans après que Jeanne d'Arc y fut brûlée. Shakespeare s'inspire des chroniques de Fabyan et de Hall pour élaborer le stratagème de la Pucelle, mais c'est son utilisation de la musique et du combat qui articule l'épisode et le cimente à la pièce. Le son des trompettes et des tambours, le bruit des épées dans les mouvements de troupes sont omniprésents et orientent l'évolution de l'action. Leur fonction structurale se reflète dans les nombreuses indications scéniques qui ponctuent les entrées et sorties des acteurs et font évoluer le drame : *alarum, excursion, retreat, drum sounds afar off,*

[37] « Bring forth the body of old Salisbury / And here advance it in the market place, / The middle centre of this cursed town. » (II. ii. 4-6)

[38] « The Bishop and the Duke of Gloucester's men, / Forbidden late to carry any weapon, / Have filled their pockets full of pebble stones » (III. i. 81-3)

trumpets sound a parley, English march, French march (*fanfare d'alarme, escarmouche, retraite, sons de tambour au loin, trompettes sonnant un parlementaire, marche anglaise, marche française*). Tous ces termes montrent que les trompettes, les tambours et les épées tissent une trame qui assure l'unité, la solidité et la cohérence de l'épisode.

Tout au long de la pièce, musique de pompe ou querelles féroces, musique militaire ou duel stratégique organisent l'action. Après avoir déchu le lâche John Falstaff de l'Ordre de la Jarretière (IV. i. 13-7), Talbot part vers de nouveaux combats au moment même où Vernon et Basset veulent régler leur différend par un duel. L'épée est encore l'instrument qui cimente les épisodes de la pièce, aidée dans son rôle structural par la trompette qui rappelle la souveraineté, assez précaire toutefois, du roi qui parvient à éviter une querelle au début du quatrième acte. Le tambour confirme lui aussi sa fonction structurale dans l'épisode de Bordeaux. Ces trois instruments s'unissent pour guider l'action vers la chute de Talbot. Ils donnent à sa lutte et à sa mort tout l'éclat et toute la grandeur dignes du personnage. Il se bat comme un lion aux côtés de son fils; mais il succombe tout de même, au milieu du chaos, trahi par son pays qui se divise.

Le dernier acte de la pièce est également régi par les tambours, les trompettes et les épées. Ils mettent en scène l'épisode d'Angers durant lequel Français et Anglais s'affrontent au rythme des fanfares d'alarme. York se bat en duel contre Jeanne d'Arc qui est capturée. Cette capture met en déroute les troupes françaises qui perdent ainsi leur meneur sur le champ de bataille, tout comme l'Angleterre avait perdu le sien en la personne de Talbot. Musique et duel structurent ces deux épisodes qui semblent interrompre la guerre franco-anglaise. Mais une autre « sorcière » va prendre la place de Jeanne d'Arc. Il s'agit de Marguerite d'Anjou qui sera également l'un des instruments du malheur anglais. En cette fin de pièce, les épées regagnent leur fourreau et les tambours se taisent. Ce retour au calme est suggéré par les paroles de York :

> Maintenant licenciez votre armée quand il vous plaira;
> Suspendez vos enseignes et faites taire vos tambours[39]

Toutefois, cette paix ne fait pas place à l'établissement d'un souverain qui ait l'envergure de la gérer. Ainsi, les fanfares royales sont absentes en cette fin de pièce qui se concentre sur la personne du roi. Le royaume ne semble pas pouvoir se structurer, s'organiser autour de ce roi faible, tout comme la pièce ne se structure plus autour des tambours, des trompettes et des épées, annonçant par ce relâchement le chaos à venir.

Conclusion

Ainsi, par leur présence, ou leur absence, par leurs combinaisons multiples, la musique et le duel agencent les épisodes du drame en une sorte de « blason parlé ». Le terme « blason » illustre bien la fusion musique-duel qui organise le drame. Tels les signes qui composent un écu armorial, ces deux arts donnent sa substance et sa couleur au drame. Le

[39] « So, now dismiss your army when ye please. / Hang up your ensigns, let your drums be still; » (V. vi. 173-4)

mot « blason », en effet, est d'origine musicale. Son étymologie allemande (*blasen*) signifie « sonner de la trompe ». Il est ici fait référence à la coutume médiévale selon laquelle le héraut annonçait le chevalier à sons de trompe lors d'un tournoi. Dans *1 Henry VI*, la pièce annonce effectivement un héros, Lord Talbot. Toutefois, elle met en scène sa chute et les trompettes qui sonnent le combat prennent des accents de mort : la mort du héros chevaleresque. Cette mort prend les couleurs d'azur et d'or du blason de la maison de France, pays contre lequel Talbot perd son ultime combat. On retrouve également les fleurs de lys de ce blason sur l'épée de Jeanne d'Arc (« [...] mon épée à la lame affilée, / Qu'ornent de chaque côté cinq fleurs de lys. »[40]) qui conduit les troupes françaises. Mais, le jaune et le bleu sont également les couleurs des livrées des hommes de Winchester et de Glocester qui s'affrontent dans des combats qui bafouent le code de la chevalerie. Ces deux couleurs évoquent aussi Jupiter[41], la divinité du ciel et de la lumière diurne. Le son du tambour est en rapport direct avec la foudre et le tonnerre, deux des attributs de cette divinité. Quant au soleil, il cesse momentanément de briller sur le royaume d'Angleterre avec la mort de Henry V. Dans ce « blason » que la musique et le duel élaborent afin de peindre ces deux aspects de l'histoire anglaise (la guerre contre la France et la querelle intestine), le blanc et le rouge – couleurs des roses qui deviennent le symbole de l'opposition entre les deux Maisons rivales – sont également présents, lors de la scène des jardins du Temple (II. iv.) qui a, certes, une importance dramatique, mais aucune authenticité historique; ce qui tendrait à prouver que « musique et duel des couleurs » servent bien la peinture du drame. Le rouge (ou gueules dans le langage héraldique) est associé à Mars, le dieu de la guerre. La pièce est, effectivement, placée sous le signe de cette divinité qui semblerait s'abreuver du sang des hommes, des chevaliers anglais en l'occurrence, qui meurent au combat. Quant au blanc, il est synonyme de l'unisson[42], et il rappelle que la musique et le duel « blasonnent » la pièce afin de peindre l'image du chaos général dans lequel le royaume d'Angleterre est en train de sombrer.

Dans tous les drames historiques, à l'exception de *Henry VIII*, la musique de guerre et de pompe, matérialisée par les trompettes et les tambours, ainsi que les combats à l'épée médiévale, structurent le drame. Bien plus présents sur la scène que dans les autres pièces musique de guerre (et de pompe) et duel servent la représentation d'une époque bouleversée de l'histoire d'Angleterre. Instruments de la représentation du chaos, on les retrouve logiquement dans les tragédies, celles qui mettent en scène l'histoire romaine, mais aussi d'autres épisodes historiques plus ou moins légendaires.

Jean-Luc BOUISSON
Université d'Avignon

[40] « [...] my keen-edged sword, / Decked with five flower-de-luces on each side » (I. ii. 78-9)
[41] Voir le « Tableau des correspondances alchimiques et héraldiques » reconstitué par Cotte 24.
[42] Cotte 27.

TRACES, EMPREINTE ET THÉÂTRALITÉ DE L'HISTOIRE DANS *HAMLET*

La tragédie d'*Hamlet* n'est certes pas un drame historique comme put en composer Shakespeare avec, par exemple, *Henry V* ou *Richard III*. Il convient cependant de ne pas perdre de vue que le titre complet de la pièce, écrite vers 1600 ou 1601, est *L'histoire tragique d'Hamlet,* ***Prince de Danemark***. Cette simple référence, dans l'intitulé même, au *lieu* où se situe l'action, le Danemark, et au *titre de prince*, qui désigne le protagoniste principal, ne peut que suggérer que le cadre historique va mettre en jeu des valeurs qui dépassent largement – fussent-elles exemplaires – les épreuves et la crise personnelle que traverse le jeune héros.

C'est donc à trois séries de questions essentielles que nous nous trouvons confrontés. Tout d'abord, sur quel socle historique l'histoire d'Hamlet repose-t-elle ? Quelle est la part de la légende (ou du mythe ?) – que l'étude des sources peut contribuer à préciser – et quel crédit peut-on attribuer aux récits dont s'est inspiré Shakespeare en composant sa tragédie ? Ensuite, dans quelle mesure peut-on dire que l'Histoire (du moins l'Histoire contemporaine) – à travers les influences qu'ont exercées sur Shakespeare certains esprits de son temps – a laissé une empreinte sur la pièce de *Hamlet* ? Enfin, plus précisément, sur le plan dramaturgique, quelle fonction la réalité historique remplit-elle dans la pièce et quels enjeux comporte-t-elle ? de quelle nature sont-ils ? quelle en est la portée ?

Quelle que soit la complexité du personnage d'Hamlet, il faut bien prendre conscience que son histoire personnelle s'inscrit dans un contexte historique général bien défini – qu'il convient donc de bien prendre en compte. La liste des personnages, par exemple, – et tout particulièrement les principaux d'entre eux –, insiste à part égale sur leur titre (qui leur confère leur statut au sein du *royaume* – et comportera des implications au niveau de l'*Histoire*) et sur leur degré de parenté (qui établit leurs liens respectifs au sein de la *famille royale* – et ne manquera pas d'avoir des incidences dans le registre de la *tragédie*). C'est ainsi qu'Hamlet est annoncé *à la fois* comme « *Prince* de Danemark » et comme « *fils* du Roi Hamlet et de la Reine Gertrude ». Claudius est présenté comme « *frère* du défunt Roi » mais aussi comme étant « aujourd'hui *Roi* de Danemark ». Quant à Gertrude, elle est introduite comme « *Reine* de Danemark », certes, et non pas seulement comme étant « *veuve* de feu le Roi Hamlet [et] aujourd'hui *épouse* de Claudius ». Pour ce qui est des didascalies, la toute première d'entre elles, placée à la fin de la liste de personnages, indique avec une grande précision : « La scène est au Danemark : Elseneur et ses environs ». Il convient dès lors de s'interroger sur les fondements historiques de cette « histoire tragique » qui se déroule au milieu d'événements qui font dire au soldat Marcellus : « Il y a quelque chose de pourri dans ce royaume de Danemark » (1.4.90).

Des traces de l'Histoire : sources mythiques et légendaires

Malgré tout, il est prudent de ne pas trop espérer retrouver dans *Hamlet* les traces d'une vérité historique – bien difficile à établir, assurément. Ce dont on peut être certain, en revanche, c'est que Shakespeare eut recours, pour composer sa pièce, à des sources qui, toutes, directes ou indirectes, relevaient de récits légendaires – embellis par les talents de conteur de leurs auteurs – bien plus que d'une mémoire historique – s'appuyant sur une documentation fiable et des preuves irréfutables.

Au premier chef, il y a les *Histoires tragiques* de François de Belleforest (publiées à de multiples reprises entre 1570 et 1601) qui, dans son cinquième Livre notamment, relate dans une version modernisée une histoire de vendetta se produisant, comme il le souligne avec insistance, dans un pays non encore christianisé mais en prenant bien soin de la replacer dans une atmosphère qui voit la justice divine prendre le pas sur la pure vengeance exercée par les hommes à leur simple profit – et, naturellement, en condamnant cette dernière. Ce que Shakespeare retient de Belleforest, c'est une histoire de crime et châtiment où jalousie et haine, adultère et fratricide, sont présentés dans une perspective chrétienne où est signalé, pour le héros, le danger d'être soumis aux ruses du démon prenant les apparences d'un fantôme et où est soulignée avec force la thématique qui oppose esprit de vengeance et esprit de justice[1]. Il convient aussi d'insister sur l'idée novatrice du narrateur français qui consistait à doter le héros d'un caractère mélancolique (contrairement à son devancier qui n'avait voulu considérer son comportement que comme la mise en œuvre d'une simple ruse[2]). Toutefois, le narrateur français avait lui-même puisé dans des sources plus anciennes, s'inspirant pour sa part de récits trouvés dans Saxo Grammaticus – Saxo l'érudit.

Saxo était un poète et historien danois qui vivait au XII[e] siècle et qui fut chargé par l'archevêque Absalon de rédiger en latin une chronique relatant l'histoire des rois de son pays. Il recueillit les témoignages que put lui fournir la tradition orale et, tâchant de faire œuvre d'historien, il s'employa à les réunir sous le titre prometteur de *Danorum Regum heroumque Historiae* (texte également connu sous l'intitulé *Gesta Danorum* et imprimé en 1514 sous le titre de *Historiae Danicae*). L'histoire d'Hamlet (Amlodi dans le texte original) se trouve aux livres III et IV de cette chronique, mais, comme le fait observer très justement François Maguin[3], « dans les neuf premiers livres de sa chronique, Saxo s'attache surtout à rassembler les légendes, mais il fait ensuite un vrai travail d'historien et le livre XVI se termine en 1182 avec le règne de Valdémar I[er] » – ce qui laisse à penser que le récit de l'histoire d'Hamlet, relatée aux livres III et IV, relève principalement du domaine de la légende (sinon du mythe) et que l'Histoire, sans doute, y tient peu de place. Mais, qu'elle relève de l'Histoire ou de la légende, l'intrigue qui transparaît dans le récit de Saxo met en œuvre les mécanismes d'une vendetta que Shakespeare n'aura aucun mal à réactiver dans

---

[1] Voir Maurice Abiteboul, in Henri Suhamy, éd., *Dictionnaire Shakespeare*, Paris, Ellipses, 2005.

[2] Raymond Gardette, « *Hamlet le Danois* : la légende », in Maurice Abiteboul, éd., *Lectures d'une œuvre : ''Hamlet''*, Paris, Editions du Temps, 1996, 137 : « L'originalité de Belleforest est dans l'attribution à Amleth d'un état mélancolique, à la place de la léthargie (*stoliditas*) et de l'inertie (*inertia*), dont le héros de Saxo feint d'être atteint. »

[3] François Maguin, « Introduction » à *Hamlet*, Paris, GF-Flammarion, 1995, 16, note 1.

sa tragédie : le roi Hamlet et Claudius y ont pour ancêtres, respectivement, Horwendil et Feng – lequel tue son frère par jalousie et épouse sa belle-sœur, Gerutha (Gertrude) et Amleth, le fils du premier couple royal, va simuler la folie pour tenter d'éviter de tomber dans les pièges qui lui seront tendus par Feng. Ruses, espionnage, trahisons, violences, rien ne manque à la panoplie narrative de Saxo – et Shakespeare aura soin de retenir la leçon et de l'appliquer en termes dramatiques dans sa pièce. D'inspiration légendaire ou historique, la tragédie que met en scène le grand dramaturge élisabéthain conserve, dans ses grandes lignes, le schéma du récit de Saxo – transmis aussi, nous l'avons vu, à travers Belleforest.

En remontant plus loin dans le temps, on peut même évoquer ce qui est sans doute la première référence à Hamlet. Il s'agit, comme le rappelle Raymond Gardette[4], d'un « extrait poétique dû à un auteur du IX^e^ siècle, Snaebjörn, préservé par Snorri Sturlason dans une anthologie de légendes nordiques (*The Prose Edda*, c. 1230) ». Plus précisément, on sait, notamment grâce aux travaux de Gollancz[5], que c'est dans un fragment islandais datant de 919, que le nom du héros apparaît pour la première fois. A l'origine, il est donc bien question d'une *légende*, certes, et non point d'une relation historique – d'une de ces sagas nordiques pleines de bruit et de fureur et plus proche assurément du mythe, comme le suggère André Lorant[6], que de faits avérés s'inscrivant dans un *continuum* historique. Ce que donnent à voir les mythes cosmologiques, présents dans les âges anciens (à savoir l'éternel combat entre, d'une part, l'hiver glacial qui n'en finit pas de mourir et continue cependant de régner sur la terre et, d'autre part, le renouveau, promesse de renaissance, que symbolise le printemps[7]) – et encore présents, de façon sous-jacente, sur la scène shakespearienne, théâtralisés à travers les luttes pour le pouvoir et la perpétuation d'une violence qui ne cesse de se déchaîner –, c'est certainement la récurrence des conflits, souvent fratricides, entre les tenants d'une tradition rassurante et ceux d'une modernité souvent effrayante – ou du moins menaçante[8]. C'est aussi, d'une certaine manière, l'éternel recommencement de la volonté de puissance, nourrie par l'ambition et l'esprit de vengeance, le retour cyclique de la violence et la constante remise en question du pouvoir politique – dont l'Histoire – et, singulièrement, les drames historiques de Shakespeare – nous fournissent de multiples exemples.

Mythe nordique de l'éternel retour remontant au IX^e^ siècle (Snaebjörn), légende scandinave de vengeance, de haine et de violence appartenant aux sagas du XII^e^ siècle (Saxo Grammaticus), ou chronique historique d'inspiration chrétienne du XVI^e^ siècle (Belleforest), l'histoire d'Hamlet nous est parvenue, à travers Shakespeare, considérablement enrichie et surtout théâtralisée avec génie. Mais si les sources auxquelles a puisé le dramaturge permettent difficilement d'affirmer que le récit fondateur (et ses

---

[4] Gardette, *op. cit.*, 129.

[5] Sir Israel Gollancz, *The Sources of "Hamlet", with essay on the Legend*, Oxford UP, 1926.

[6] André Lorant, *"Hamlet"*, in Pierre Brunel, éd., *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher, 1988.

[7] Gardette, *op. cit.*, 129..

[8] Voir Maurice Abiteboul, *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans "Hamlet" de William Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, 2007.

avatars) s'appuie vraiment sur une réalité historique, les influences exercées sur lui autorisent du moins à définir le cadre historique dans lequel s'inscrit la genèse de l'œuvre.

L'empreinte de l'Histoire : quelques influences

Shakespeare, en effet, vit pendant la Renaissance, une période en pleine effervescence, politique, sociale et religieuse, en plein bouillonnement culturel, intellectuel, scientifique et artistique[9]. Rien d'étonnant alors à ce qu'il ait été imprégné de la culture de son temps – et, en particulier, qu'il ait connu les fameuses *Dix Tragédies* de Sénèque, traduit depuis peu et remis au goût du jour – et qu'il ait aussi subi l'influence d'esprits de son temps comme, notamment Timothy Bright ou Lewis Lavater, Montaigne ou Machiavel – sans parler des leçons tirées de la Bible et de l'esprit des Moralités médiévales. C'est en ce sens surtout qu'il convient de voir la marque de l'Histoire dans *L'histoire tragique d'Hamlet*.

Il est clair que l'influence de Sénèque, le philosophe aussi bien que l'auteur tragique, s'est exercée avec vigueur sur Shakespeare et tous ses contemporains. Rappelons en effet que les *Ten Tragedies* furent traduites en anglais et publiées entre 1559 et 1581 et qu'elles eurent une influence prépondérante sur tous les dramaturges élisabéthains – puis jacobéens. Il faut noter surtout que la mise en œuvre des passions, notamment la haine et la fureur, le recours à la violence et à la vengeance en particulier, le déploiement d'horreurs et d'atrocités (et donc de souffrance et de douleur), la mise en scène de la figure du Spectre, sont tous des éléments présents à des degrés divers dans le théâtre de Shakespeare – et singulièrement dans *Hamlet* – et, par leur côté spectaculaire et leur pouvoir de fascination, sont le reflet d'une volonté chez les dramaturges du temps de capter l'attention de leur public, de le *captiver* au sens fort. C'est ainsi que la présence du Spectre dans *Hamlet* (la source des révélations qui vont déclencher l'action) doit sans doute beaucoup à Sénèque – même si, dans Belleforest aussi, on trouve de fréquentes allusions à des « ombres » et à des pouvoirs divinatoires d'Amleth concernant le passé qui pourraient bien être en rapport avec une occulte accointance avec le démon. (Belleforest, en effet, écrit qu'Amleth « avait été endoctriné en cette science avec laquelle l'esprit malin abuse les hommes ».)

Une autre influence notable – qui est un autre témoignage de l'importance, voire de l'impact, de l'esprit du temps (de l'Histoire en train de se faire) sur la composition de *L'histoire tragique d'Hamlet* – est perceptible dans le recours probable à un ouvrage dû à Lewes Lavater (traité publié en latin en 1570 et traduit en français en 1571, puis traduit en anglais en 1572 par Robert Harrison et réédité en 1596[10]) à savoir *Trois Livres des Apparitions, des esprits, fantômes, prodiges et accidens merveilleux*. Comment ne pas voir dans le succès de tels ouvrages le témoignage d'une dilection spéciale du temps pour le monde de l'étrange et de la démonologie ? Comment ne pas comprendre alors l'intérêt marqué de notre dramaturge pour une question qui tourmentait ses contemporains ?

Plus encore que ces ouvrages et traités concernant l'univers mystérieux de l'au-delà, c'est manifestement la Bible qui représente chez les dramaturges du temps la source

---

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

[10] Voir Maguin, *op. cit.*, 24.

première d'inspiration. A quoi il convient d'ajouter ce que l'on a pu appeler avec bonheur « l'héritage médiéval » légué par les Moralités et autres Chroniques ou Interludes de l'âge précédent. Il y a en effet dans *Hamlet* de multiples allusions ou références au Livre sacré, qui donnent à la pièce son souffle et l'imprègnent de l'esprit religieux qui caractérise toute une époque. C'est ainsi que l'on peut relever des allusions à la fille de Jephté (quand il est question d'Ophélie et de son père Polonius) directement tirées du *Livre des Juges* (Jg 11, *30-40*), à la « malédiction première » (à propos du meurtre du roi Hamlet par son frère Claudius) qu'est le meurtre d'Abel par Caïn (référence indirecte à un passage de la *Genèse* : Gn 4, *10-11*), à David et la femme adultère (réminiscence biblique dans la « scène de Claudius en prières »), scène évoquée dans les *Psaumes* (Ps 51, *9*) et dans le *Livre du Prophète Isaïe* (Is 1, *18b*), à Esaü, incapable de se repentir (comme l'est Claudius, meurtrier de son frère) dans l'*Epître aux Hébreux* (H 12, *17*). C'est encore le schéma biblique qui permet de mettre en scène Adam, Eve et le Serpent au jardin d'Eden : l'action néfaste du serpent est évoquée à propos du meurtre du roi Hamlet dans son jardin (référence au *Livre de la Sagesse*, Sg 2, *24*) et la fragilité de Gertrude, prompte à céder à la tentation renvoie implicitement à la faiblesse de la première femme, Eve, telle que l'évoque le récit de la chute dans la *Genèse* (Gn 3, *1-24*). Par ailleurs le pouvoir corrupteur de Claudius est évoqué dans la « scène de l'alcôve » (3.4.64-66) par Hamlet en des termes qui font référence à la *Genèse* (Gn 41, *22-24*). On pourrait encore mentionner, certes, de nombreuses références à l'Evangile de Luc (Lc 19, *40* ou 16, *22*) ou aussi à l'Evangile de Matthieu.(Mt 3, *9*) par exemple – et bien d'autres encore. Et il conviendrait en outre de souligner l'importance dans *L'histoire tragique d'Hamlet* de cette spiritualité vivante et agissante qui transparaît à travers toute la pièce, de faire observer l'insistance faite sur la réalité du mal, sur le sens du mystère, sur la foi irréductible en la divine Providence, sur la mise en lumière des vertus et des valeurs rédemptrices (confiance et générosité, contrition, pardon et esprit de réconciliation, charité et pitié, amour et rédemption)[11].

Mais, dans l'esprit du temps – autre marque du cadre historique dans lequel s'inscrit la tragédie de Shakespeare –, il convient aussi de faire sa part à cet « héritage médiéval[12] » dont a bénéficié tout le théâtre de l'époque. Qu'il s'agisse du *memento mori* (le crâne du pauvre Yorick), du *contemptus mundi* (ce mépris du monde affiché à maintes reprises par Hamlet lors de ses crises de mélancolie), de l'insistance sur le thème de *vanitas vanitatum* (les allusions à la fragilité humaine et à la faiblesse féminine), des diverses *libido* dénoncées au cours de la pièce, *libido sentiendi* (Gertrude tout spécialement), *libido dominandi* (surtout celle de Claudius) et *libido vindicandi* (aussi bien celle d'Hamlet que celle de Laërte) notamment (en elles se résumait l'attaque frontale que laissaient découvrir les Moralités médiévales contre les Sept Péchés Capitaux – réduits aux trois catégories de la *chair*, du *monde* et du *démon*), ou encore de l'importance du regret et de la nostalgie des *ubi sunt* (le chagrin d'Ophélie devant la détérioration apparente de l'état mental d'Hamlet) ou même de la notion de *de casibus* (avec l'évocation de la chute du vieux roi Hamlet – et, plus tard, le spectacle de la chute de Claudius) qu'avait remise au goût du jour – après Boccace et Chaucer – un John Lydgate avec *The Fall of Princes*, tout cela – avec encore

[11] Voir Abiteboul, *Qui est Hamlet ?, op. cit.*, ch. VII, 77-91.

[12] Voir Willard Farnham, *The Medieval Heritage of Elizabethan Tragedy*, Oxfprd, Basil Blackwell, 1963.

l'insistance sur les notions d'ordre et de hiérarchie et la conscience du péché, la survivance du Vice de la Moralité médiévale et le recours à l' *exemplum* que la tradition emblématique n'avait cessé de nourrir – fait que *La Tragédie d'Hamlet*, et le théâtre de Shakespeare en général, apporte le meilleur des témoignages, sans doute, sur une période historique vue à travers le prisme de la littérature théâtrale.

Parmi les influences quasi contemporaines qui s'exercèrent sur Shakespeare – et dont on perçoit assez nettement la présence dans *Hamlet* – et qui sont comme le reflet du temps, ce temps historique appelé la Renaissance –, on doit mentionner tout d'abord celle de Timothy Bright dont le fameux *Traité de la mélancolie* fut édité en 1586 et connut un succès retentissant auprès des lettrés de l'époque. Quelque trente-cinq ans, en effet, avant la parution du célèbre traité de Robert Burton, *L'Anatomie de la mélancolie* (1621), l'ouvrage de Bright ouvrait déjà des perspectives d'une étonnante modernité sur l'analyse et les symptômes de cette maladie, connue aussi au Moyen Age sous le nom d'acédie : la tristesse du sujet aussi bien que ses tendances suicidaires pouvaient certes être attribuées à des causes diaboliques – dont la rencontre d'Hamlet avec le fantôme, dans la pièce de Shakespeare, est sans doute une réminiscence – mais la description de la crise de mélancolie comme une manifestation psychosomatique où le sujet est atteint corps et âme en même temps (avec alternances de moments d'accablement et d'euphorie notamment) est particulièrement perceptible dans le comportement du personnage central de la tragédie.

Montaigne – publié seulement en 1603 en anglais (traduit par John Florio) mais connu en Angleterre bien des années déjà auparavant – imprime aussi sa marque à travers le scepticisme et l'inquiétude diffus qui s'expriment dans mainte tirade d'Hamlet. Les angoisses et les doutes qui s'accumulent devant les interrogations du temps, la remise en question de bien des acquis culturels et des valeurs morales ou spirituelles léguées par la tradition, les incertitudes du temps, les bouleversements scientifiques (et les querelles cosmologiques qui s'ensuivirent alors), les troubles politiques et les principes religieux battus en brèche (et le renversement des notions d'ordre et de hiérarchie) qui perturbent les esprits et désignent comme les maux du siècle le désordre et l'instabilité – que traduit de manière adéquate une esthétique baroque du mouvant et du déséquilibre, du clair-obscur, du contrepoint et du trompe-l'œil –, tout cela contribue à créer dans *Hamlet* une atmosphère trouble, faite d'incertitudes et d'interrogations (rappelons-nous le désordre, l'état de corruption qui règne et les rumeurs de guerre au début de la pièce), et de doutes que le héros – accablé de chagrin et sombrant dans une mélancolie paralysante – ne parvient guère à lever.

Quant à Machiavel – qui avait battu en brèche les principes idéalistes du Moyen Age chrétien en soulignant avec lucidité dans *Le Prince* (ouvrage paru en italien en 1532 et connu en Angleterre bien avant d'y être traduit) l'importance pour le Prince ou celui qui gouverne (et pour tout détenteur du pouvoir en général) de faire preuve avant toute chose de réalisme et d'efficacité –, son influence est perceptible, par exemple, dans le portrait du roi Claudius qui, une fois épuisées les ressources de l'art diplomatique, n'hésite pas à avoir recours à la manière forte contre Hamlet – et ce, par les moyens les plus déloyaux si nécessaire. Là encore, c'est l'esprit du temps qui prévaut, qui met en avant les théories qu'avait énoncées le grand Florentin, relayé en cela par la suite par Francis Bacon dans ses *Essais* (1597-1612).

Sources et influences, on le voit, jouent un rôle fondamental dans le processus d'élaboration de la tragédie shakespearienne. Les unes et les autres témoignent, à des degrés divers, de l'importance des traces ou même de l'empreinte qu'a laissées l'Histoire, de manière directe ou indirecte, dans *L'histoire tragique d'Hamlet*. Notamment, qu'elles soient classiques (Sénèque) ou religieuses (la Bible ou « l'héritage médiéval »), voire contemporaines (Lavater ou Timothy Bright, Montaigne ou Machiavel), les influences perceptibles dans *Hamlet* renvoient inévitablement à une période historique qui nous est ainsi dévoilée de manière oblique, nous l'avons signalé, à travers une atmosphère diffuse.

Reste à présent à préciser quelle construction et quelle théâtralisation auront permis, dans *Hamlet*, d'assurer à la réalité historique un socle stable et solide et d'asseoir son droit à l'existence.

Vérité historique et théâtralité dans *Hamlet*

La situation politique au Danemark semble confuse dès les premières scènes. Il y a eu, en effet, usurpation avec l'accession, par des moyens plus que douteux, de Claudius au trône occupé jusqu'alors par son frère, le roi Hamlet. Accession par la violence, par l'assassinat, plus précisément, et cérémonies d'intronisation et noces effectuées dans la précipitation – comme le reconnaît volontiers la reine Gertrude, veuve remariée en toute hâte et qui attribue les agissements bizarres de son fils à « la mort de son père et notre trop prompt mariage » (2.2.57).

A cela s'ajoutent ces rumeurs de guerre qui menacent la paix et la sécurité du royaume. La toute première scène s'ouvre sur « une terrasse sur les remparts ». C'est la nuit. Des sentinelles montent la garde car un danger d'invasion est à redouter. La relève de la garde entre Bernardo et Francisco s'effectue dans une atmosphère d'angoisse et de suspicion. Un froid mortel envahit le soldat qui murmure, sur le point de quitter son poste de garde : « Je suis transi jusqu'au cœur ! » (1.1.9). On apprend bientôt, de la bouche de Marcellus, un autre officier de la garde, que le pays est en état d'alerte. Il s'interroge en effet :

> Pourquoi ce guet, si strict et si vigilant,
> [Qui] fatigue chaque nuit les sujets du royaume ?
> Pourquoi, chaque jour, coule-t-on tant de canons de bronze
> Et pourquoi importe-t-on tant de matériel de guerre,
> Et pourquoi tant de charpentiers requis, dont le dur labeur
> Ne connaît plus semaine ni dimanche ?
> Que se prépare-t-il pour que cette hâte fiévreuse
> Appelle ainsi la nuit au travail du jour ? (1.1.71-78).

Et Horatio, l'homme renseigné, nous informe que Fortinbras, neveu de l'actuel du roi de Norvège, et fils de l'ancien monarque tué en combat régulier par le roi Hamlet à présent décédé – ce qui devait entraîner, par traité signé en bonne et due forme, la perte de toutes ses terres – remet en question le dit traité et revendique à nouveau ces terres, par la force si nécessaire, et à cette fin a levé une armée en marche contre les forces danoises. Et Horatio ajoute pour notre gouverne :

Telle est à mon avis
La cause principale de nos préparatifs,
La raison de ce guet et la source profonde
De ce grand train hâtif qui trouble le pays (1.1.104-107).

Et comme pour confirmer cet état de guerre larvée, apparaît le Spectre, fantôme du roi Hamlet assassiné, revêtu de sa cuirasse de combat. Horatio, faisant au jeune prince le récit de cette surprenante et effrayante apparition, fournit les détails de cette rencontre : « Une forme, semblable à votre père, / Armée de toutes pièces et de pied en cap, / Est apparue » (1.2.197-199). Il n'en faut pas davantage à Hamlet pour en conclure que ces présages ne peuvent être que funestes : « Le spectre de mon père, en armes ! Tout n'est pas bien » (1.2.255). La suit ne lui donnera pas tort – même si l'intervention du Spectre s'avérera finalement destinée à inciter Hamlet à venger une offense personnelle (mais qui a des répercussions au niveau de l'Etat lui-même) plus qu'à représenter directement un avertissement concernant les événements politiques qui menacent le royaume. Il est vrai, cependant, que le microcosme et le macrocosme se répondant inéluctablement, la tempête qui bouleverse la vie intime d'Hamlet trouve un écho inévitable dans la tourmente qui dans laquelle est balayé le royaume. Et quand Marcellus déclare : « Il y a quelque chose de pourri au royaume de Danemark » (1.4.90), il faut bien comprendre qu'il s'agit sans doute des conséquences du fratricide sur le plan familial mais la sphère du privé n'est que le reflet de cette énorme menace qui plane, dans la sphère du public et du politique, sur l'Etat qui risque de perdre son intégrité sous les coups de l'agression étrangère.

Il y a aussi, dans la présentation du personnage du roi Claudius, l'indication d'une modification d'importance dans le cours de l'Histoire. Au roi fidèle aux nobles traditions (qu'avait léguées l'héritage médiéval) qu'était le défunt Hamlet, plein de droiture – au point de régler une affaire d'Etat comme la souveraineté de son royaume par un combat singulier (le fameux Jugement de Dieu) avec le roi de Norvège, évitant ainsi une guerre sanglante et épargnant la vie de ses sujets – s'oppose le roi de la « modernité », le roi félon, retors et sans scrupules, capable de ruses et de déloyauté pour parvenir à ses fins. L'homme de la tradition assassiné par l'homme « nouveau », celui des temps modernes, le Prince qui s'est mis à l'école de Machiavel et pour qui la fin justifie les moyens. Hamlet dresse un portrait contrasté de ces deux frères – et de ces deux moments de l'Histoire que sont le Moyen Age et l'âge de la Renaissance –, dans la « scène de l'alcôve », montrant à sa mère le degré de déchéance auquel elle est parvenue en épousant le frère de son défunt mari et suggérant, de manière emblématique, que l'on est passé d'un âge d'or à un âge de fer, d'un noble passé historique à une vile modernité : « Etes-vous aveugle ? / Avez-vous pu quitter la superbe montagne / Pour paître dans ce marais ? » (3.4.65-67).

Il est de fait que Claudius, dès son entrée en scène, apparaît comme ce monarque des temps modernes qui agit de manière « politique », c'est-à-dire avec cette diplomatie quelque peu hypocrite qui ne respecte les valeurs qu'en apparence et fonde sa stratégie de conquête et de conservation du pouvoir sur l'habileté et l'opportunisme plutôt que sur la loyauté et la stricte observance des règles (périmées désormais) d'un quelconque code de l'honneur. La toute première tirade qu'il prononce est un modèle du genre. Après avoir rapidement expédié les prétendus regrets que lui a causés la mort de son frère – et qui lui servent de brève oraison funèbre –, il rappelle, dans un style artificiel où l'oxymore le

dispute au paradoxe, dans quelles circonstances il a épousé Gertrude, la veuve du roi Hamlet « avec de l'allégresse aux obsèques et un chant funèbre au mariage » (1.2.12). Mais, n'oubliant pas le rôle qui désormais est le sien, il prend soin d'emblée d'évoquer les affaires de l'Etat. Prenant les décisions efficaces qui s'imposent, il affiche sa volonté de traiter avec le roi de Norvège pour faire en sorte que soit évité le conflit que risque fort de déclencher, dans sa fougueuse soif de revanche, le jeune Fortinbras :

> Nous avons écrit
> A Norvège, l'oncle du jeune Fortinbras,
> Qui, impotent, cloué au lit, ne sait qu'à peine
> Ce qu'entreprend son neveu : nous le prions
> De mettre un terme à ses agissements, car les levées,
> Les conscriptions, le plein des effectifs,
> Se font parmi ses sujets (1.2.26-33).

A la suite du quoi, il dépêche en mission ses ambassadeurs, Cornélius et Voltimand, deux diplomates chargés d'obtenir du roi de Norvège qu'il empêche l'intervention armée que projetait Fortinbras contre les forces danoises. L'entreprise de Claudius, il faut lui rendre cette justice, est couronnée de succès puisque l'on apprend bientôt que le Danemark, finalement, ne constituera pas la cible du bouillant Fortinbras mais qu'en échange ce dernier recevra l'autorisation de traverser le royaume afin d'être en mesure, le moment venu, de conduire ses forces armées sur le territoire de la Pologne. C'est du moins ce que rapporte Valtimand, de retour de mission :

> [Le Roi] a passé des ordres
> A Fortinbras, lequel s'est incliné,
> A accepté les réprimandes de Norvège et, en bref, a fini
> Devant son oncle par jurer que jamais plus
> Il ne ferait la guerre à votre Majesté (2.2.67-71).

Mission accomplie, donc, et succès diplomatique de l'habile Claudius qui, dans la sphère privée, comme dans la sphère publique, va s'ingénier, dans une partie de bras-de-fer sans merci avec Hamlet, à avancer ses pions (Polonius, Rosencrantz et Guildenstern) pour tenter de l'emporter sur le jeune prince mais finira par se résoudre à employer la manière forte pour tâcher de se débarrasser de lui. Par la suite, en effet, la conduite de Claudius dans ses rapports de force avec Hamlet témoignera de manière éloquente de son habileté, de sa perversité et de son machiavélisme. Comme toujours, la ruse et la violence seront les deux moteurs principaux de l'action, cette action qui fait l'Histoire.

Mais l'Histoire est une longue mémoire. Hamlet, plus que tout autre, en a conscience, lui qui, pour tenter d'annihiler l'oubli – cet « oubli bestial » que redoutait tant le Spectre qui l'avait chargé de la lourde et périlleuse (pour l'âme) mission de le venger –, pour que demeure et soit respecté le souvenir de son histoire tragique, a besoin que subsistent vivants des témoins, gardiens de cette longue mémoire à venir qui s'inscrira dans l'Histoire. C'est la raison majeure pour laquelle il demande avec tant d'insistance à Horatio, son fidèle ami, vive après lui pour que, précisément, survive sa mémoire. Toute l'histoire

du prince Hamlet et de la famille royale danoise, en effet, devra s'inscrire dans les mémoires pour que se perpétue leur souvenir dans la conscience collective. Le vœu du prince, en effet, est que soit écrite pour les générations futures la page d'Histoire qu'il a vécue afin que se perpétue à jamais son souvenir :

> Oh, par Dieu, Horatio, quel nom terni
> Me survivrait si rien n'était connu !
> Si jamais j'ai eu place dans ton cœur,
> Prive-toi un moment des joies du ciel,
> Et respire à regret dans cet âpre monde
> Pour dire ce que je fus (5.2.326-331).

Et de fait, Horatio sera l'artisan zélé d'une mémoire à construire. Il est probable que, s'acquittant avec dévotion de sa tâche, il remplira scrupuleusement son rôle de gardien du souvenir, comme l'atteste la première évocation qu'il esquisse à la fin de la pièce :

> Et laissez-moi apprendre au monde ignorant
> Comment ceci s'est produit. Je parlerai
> D'actes lascifs, sanglants, contre nature,
> De jugements et meurtres de hasard,
> Des morts que provoqua une ruse obligée,
> Et, dans ce dénouement, d'intrigues maladroites
> Retombées sur leurs inventeurs. Oui, je puis tout vous dire,
> Toute la vérité (5.2.361-368).

« Toute la vérité » : il s'agit bien, en effet, de cette vérité historique que les chroniqueurs ont bien du mal à transcrire, cette vérité qui est le but ultime de l'Histoire. A chacun sa vérité. Celle de Fortinbras, en fin de compte, se fera aussi entendre car il ne manquera pas, son heure venue, de réclamer haut et fort pour lui-même ces fameux « droits de mémoire » qui vont lui donner la faculté de revendiquer une légitimité longtemps oubliée : « J'ai des droits jamais oubliés sur ce royaume. / Cette occasion m'incite à les faire valoir » (5.2.371-372). En cela, il est clair qu'il ne fera qu'affirmer des exigences qui constituent véritablement le droit de continuer l'Histoire, tragiquement interrompue par la mort du prince de Danemark.

Conclusion

Après le temps du défunt roi Hamlet, il y eut donc le temps du roi Claudius. Mais le jeune prince Hamlet, à la suite de son père, évoqué au début comme « le défunt roi de Danemark » (1.1.48), comme l'unique garant de la tradition, revendique à son tour cet héritage lorsqu'il proclame avec révérence et fierté : « Mais me voici, / Moi Hamlet le Danois » (5.1.240-241). Si bref que soit son « intérim » en effet, il aura suffi pour lui permettre de réactualiser à la fois le souvenir de son père assassiné et la mémoire de tout un peuple, réhabilité dans sa dignité après le règne d'un roi corrompu. Ainsi la mémoire aura permis de triompher des troubles et des perturbations des « temps modernes » (« Le temps

est hors de ses gonds. O sort maudit / Qu'il m'incombe à moi de le remettre en place ! », 1.5.188-189, se plaignait Hamlet, accablé par le pesant fardeau de la vengeance) et de fournir le cadre (mythique ou historique) qui garantit leur pérennité à la légende ou à l'Histoire.

Ce n'est pas le souffle puissant de l'*Histoire* qui balaye les épisodes, violents ou pathétiques, qui jalonnent la pièce de *Hamlet* mais l'on a plutôt affaire à un léger frémissement qui la parcourt, donnant seulement au spectateur le sentiment qu'il existe bien quelque chose comme une *réalité historique* qui transcende l'homme et le gouverne en ses moindres mouvements – et que seuls peuvent traduire ou suggérer, maladroitement le plus souvent, des indices, des traces, voire une empreinte.

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

A PROPOS DE L'HISTOIRE ET DE SA THÉÂTRALISATION DANS *PERIBAÑEZ ET LE COMMANDEUR D'OCAÑA* (1614) DE LOPE DE VEGA

Le roi Enrique le troisième
que l'on appelle de nos jours le
Justicier
car ni Caton ni Aristide
ne l'égalent en équité,
l'an mil quatre cent six
se trouvait dans la Ville de Madrid...[1]

Au Siècle d'Or espagnol, la conception que l'on se fait de l'histoire obéit sans doute à bien d'autres critères que ceux de nos jours ; en tout cas le champ même de l'histoire s'avère bien plus extensible, plus large, et les connaissances tenues pour certaines plus facilement, si l'on peut dire, et, pour sa part, le poète, le dramaturge se sent tout à fait libre d'utiliser le matériau historique en fonction de son inspiration et de ses propres impératifs artistiques, voire idéologiques, et même personnels. Car ce qui compte avant tout, c'est que le recours à l'histoire serve efficacement à son intrigue et restitue ainsi une atmosphère prégnante qui donne l'illusion d'un passé vécu et authentique, d'un événement ayant « réellement » existé, et tel que le spectateur peut le voir « incarné », interprété alors sur les planches. Lope de Vega ne s'est pas privé de puiser dans l'histoire universelle maints sujets, tout en donnant la préférence et la priorité à l'histoire nationale de son pays, remontant jusqu'aux débuts de la monarchie espagnole.

[1] A l'Acte III, à partir du v. 9, p. 153 dans l'édition espagnole que j'utilise, celle de Juan María Marín chez Cátedra, Madrid, 2006 (1ère édition, 1979), et la traduction est mienne. *Peribáñez y el comendador de Ocaña* est parue pour la première fois en 1614 dans la quatrième *Parte* du théâtre de Lope. Florence Delay, dans sa traduction de *Pedro et le Commandeur* - la première pièce de Lope qui a fait son entrée au répertoire de la Comédie-Française le 2 décembre 2006 – et qui a servi à la mise en scène du colombien Omar Porras, nous propose : « Le roi Enrique le troisième / qu'on appelle le Justicier / car ni Caton ni Aristide / ne le surpassent en équité / l'année mille quatre cent six / se trouvait à Madrid… » (*L'avant-scène théâtre*, N°1214, 1er décembre 2006, Paris, p. 78). Je précise que chaque fois que je cite Lope, je le traduis d'abord moi-même, et j'en donne le texte original en note, ainsi que la belle traduction récente de Florence Delay à qui je rends hommage.

Il y a aussi cette idée – inactuelle ? – que « les faits imaginaires, les faits historiques et les données sensibles pèsent également sur notre comportement et notre destinée », comme l'a écrit l'hispaniste Charles-Vincent Aubrun. Il est vrai également que la distinction entre la légende et l'histoire n'est pas chose aisée, du moins à cette époque, mais hier comme aujourd'hui l'histoire n'est-elle pas toujours une construction humaine, ou un récit tentant de la reconstruire le plus exactement possible, avec ses marges d'erreur, avec ses zones d'ombre et de lumière ?... Mais pour bien étayer la façon qu'a Lope de Vega de concevoir l'histoire, il me semble important de me référer à quelques lignes de l'épître dédicatoire à don Fernando de Vallejo qui précède le texte imprimé de sa *comedia* légendaire, *La campana de Aragón* – pièce dont je ne connais pas de traduction disponible en français - et que je me propose maintenant de porter à la connaissance du lecteur puisqu'elles ont, à mon avis, un rapport étroit avec notre sujet :

> La force des histoires lorsqu'elles sont représentées est bien plus forte qu'à leur lecture, et quelle différence ne remarque-t-on pas entre la vérité et la peinture, l'original et le portrait ; en effet, dans un tableau les figures sont muettes et les personnes figées dans une seule action ; tandis que dans la *comedia* elles parlent et courent çà et là, et éprouvent diverses affections par moments, telles que les événements, les guerres, les paix, les conseils, les différents états de la fortune, les changements, la prospérité, la décadence des royaumes et des périodes impériales et des grandes monarchies. De l'histoire Cicéron a dit que le fait de ne pas savoir ce qui s'était passé avant nous était le propre d'hommes demeurés toujours enfants : l'utilité de l'histoire est bien connue, et elle est si louée par tant de personnes ; mais entre toutes, me plaisent ces paroles véritablement sages dans la préface de Jovius[2] au prince de la République de Florence :
>
> « Après cette vie, laquelle est destinée à la génération humaine à l'intérieur d'incertaines et étroites limites de brièveté, aucune chose ne peut être davantage heureuse que d'avoir répandu la gloire de son nom par

[2] Il s'agit de Paulus Jovius, et l'ouvrage en question est probablement les *P. Jovii historiarum sui temporis tomi duo (ab anno 1494 ad ann. 1547*, publié à Florence en 1550-1552, et que notre dramaturge – excellent latiniste – a pu lire soit dans le texte latin original, soit dans la traduction espagnole de Gaspar de Baeza, Salamanque, 1562.

d'immortelles mémoires d'un cœur invaincu et une certaine espérance d'éternelles louanges de ses actions. »[3]

Je remarque par conséquent que pour Lope de Vega – et cela est exprimé ici sans ambages – la représentation dramatique de l'histoire, d'un fait ou personnages historiques, est bien supérieure au récit que l'on peut trouver consigné dans un ouvrage écrit, parce que « la force » se trouve dans le spectacle et non dans l'inertie du discours écrit... Autrement dit, et si mon interprétation des propos de Lope est juste, l'histoire « vivante », mise en scène, est bien plus séduisante, instructive et efficace que l'histoire qui demeure écrite passivement dans des livres plus ou moins savants, et peut assurer par la même occasion la renommée au dramaturge qui se sert de sources écrites (ou de la tradition orale) dans la mesure où il contribue à sa manière à ce dont parle Cicéron, et Paulus Jovius, c'est-à-dire à la mémoire des faits et des hommes, à leur postérité.

Mais voyons enfin ce qu'il en est de l'histoire dans la fameuse *comedia* – dite de Commandeur[4] - qu'est *Peribañez.* Bien peu d'éléments proviennent de sources écrites, certes, mais Lope de Vega s'en est quelque peu servi, et c'est la manière même dont il utilise sources écrites et fond historique qui doit importer ici le plus. En effet, il me paraît légitime de considérer, avec Ch.-V. Aubrun et J.-F. Montesinos, que « l'essentiel de la tragi-comédie procède de la tradition orale »[5], ce qu'avait déjà supposé bien avant eux l'érudit

---

[3] En espagnol : «La fuerza de las historias representada es tanto mayor que leída, cuanta diferencia se advierte de la verdad a la pintura y del original al retrato; porque en un cuadro están las figuras mudas y en una sola acción las personas; y en la comedia hablando y discurriendo, y en diversos afectos por instantes, cuales son los sucesos, guerras, paces, consejos, diferentes estados de la fortuna, mudanzas, prosperidades, declinaciones de reinos y periodos de imperios y monarquías grandes. De la historia dijo Cicerón que no saber lo que antes de nosotros había pasado, era ser siempre niños: conocida es su utilidad, tan encarecida de tantos; pero entre todas, me agradan aquellas palabras verdaderamente sabias en la prefación del Jovio al príncipe de la república de Florencia: / "Después de esta vida, la cual está dispuesta a la generación humana con inciertos y estrechos términos de edad breve, ninguna cosa puede se más feliz que el haber extendido la fama de su nombre con memorias inmortales de ánimo invicto y cierta esperanza de eternas alabanzas de sus hechos", T. XLI des *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, III, éditées par D. Juan Eugenio Hartzenbusch, Ediciones Atlas, Madrid, 1950, p. 35.

[4] Dans la masse énorme des pièces de Lope qui ont été conservées, il a été tentant d'essayer de classer en genres et sous-genres toute sa production dramatique, et *Peribañez et le Commandeur d'Ocaña* appartient à ce groupe de *comedias* où des villageois s'affrontent à l'injustice et la tyrannie de Commandeurs d'Ordres militaires. *Peribañez* en est la plus célèbre avec *Fuenteovejuna* (traduit par *Fontovéjune* ou *Font-aux-cabres*).

[5] Dans la Notice (en français) de l'édition de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* publiée par la Librairie Hachette, Paris, 1943, p. XVI.

espagnol Menéndez Pelayo[6]. Plus exactement, celui-ci avoue ignorer si l'intrigue de *Peribañez* a quelque fondement historique, mais ne doute pas de son origine traditionnelle qu'il reconnaît dans un *cantar* ou un fragment de *romance* dont la mémoire est conservée à jamais et sûrement grâce à Lope de Vega, et qui serait ces quelques vers : « La femme de Peribañez / est merveilleusement belle ; / le Commandeur d'Ocaña / à son charme n'est pas rebelle »[7], et probablement davantage encore ceux-ci, sans doute les plus connus de tout Espagnol depuis des siècles : « J'aime mieux mon Peribañez / avec sa cape gris brun / que vous, le Commandeur, / dans la vôtre toute brodée »[8]... On le voit suffisamment avec ce rare matériau, un seul nom subsistait à l'époque de Lope de Vega, celui de « Peribañez », nom paysan, et la fonction du Commandeur, le rapport au seigneur d'Ocaña, mais aussi et surtout le souvenir d'une belle villageoise mariée (anonyme) qui ose rester fidèle à son mari bien aimé, et ne pas céder au désir du seigneur tyrannique. Et quatre vers recueillis d'une tradition orale suffisent à Lope de Vega pour inventer magistralement et poétiquement tout le reste, toute l'intrigue, tous les personnages et les situations, et en y insérant parfois d'autres éléments historiques. C'est ainsi que Lope décide de faire se dérouler son drame d'honneur paysan dans un siècle lointain, au XVe siècle, sous le règne de la nouvelle dynastie des Trastamare, avec le troisième d'entre eux, le roi Enrique III dit « le Justicier » (1390-1406). Cette époque troublée se caractérise par des luttes féroces entre lignages nobiliaires pour la conquête du pouvoir, y compris royal, et les chroniques évoquent les règnes de Jean Ier (1379-1390), le père du roi qui apparaît dans notre *comedia*, Henri III « le Dolent »[9] (1390-1406) appelé ici, dans la pièce de Lope, plus dignement Enrique III « el Justiciero », celui de Jean II (1406-1454), et d'Henri IV (1454-1474). Lorsque son père meurt, Enrique III n'a que dix ans, et la situation est des plus confuses puisque tout le monde voulait être régent. Ce roi, qui exercera pleinement ses responsabilités à partir de l'âge de treize ans où il fut mis fin à sa minorité, contribuera à consolider le pouvoir du roi de Castille face aux nobles, et son règne aura été plutôt pacifique, dans l'ensemble, avec la

---

[6] En effet, nous pouvons lire cette affirmation de Menéndez Pelayo dans le tome V des *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, CSIC, Madrid, 1949, p. 37, mais il s'agit là d'une partie de la publication posthume des œuvres complètes du grand érudit espagnol, alors que ces notes servaient de prologues à l'édition académique qu'il fit des *comedias* de Lope entre 1890 et 1912, année de sa mort.

[7] En espagnol : «La mujer de Peribáñez / hermosa es a maravilla ; / el Comendador de Ocaña / de amores la requería », Acte II, vv. 868-872 (*op. cit.*, p. 860). C'est un Faucheur qui chante. Florence Delay, quant à elle, nous propose : « La femme de Peribañez / est d'une beauté qui enflamme / et le Commandeur d'Ocaña / lui a déclaré sa flamme », *op. cit.*, p. 72.

[8] En espagnol : « Más quiero yo a Peribáñez / con su capa la pardilla / que no a vos, Comendador, / con la vuesa guarnecida», Acte II, vv. 876-879, *op. cit.*, p. 860. Florence Delay : « J'aime mieux mon Peribañez / dans sa cape de laine brune / que vous, monsieur le Commandeur, / dans la vôtre toute dorée », *op. cit.*, p. 72.

[9] Appellation sans doute injustifiée, dans la mesure où on lui connaît plutôt du caractère et beaucoup d'énergie.

poursuite de l'alliance avec la France, si la longue conquête des Canaries fut alors entreprise. Lope de Vega retiendra de la *Crónica de don Juan II* le début du premier chapitre, et de manière scrupuleuse, puisqu'il va citer tous les prélats, chevaliers et «procuradores » qui assistèrent aux *Cortes* de Tolède, à la fin de l'année 1406. C'est d'ailleurs, tout compte fait, le seul matériau de nature véritablement historique qu'a utilisé Lope pour rédiger la tirade de Leonardo, un serviteur du Commandeur d'Ocaña, soit environ soixante-dix vers qui constituent un assez long *romance*[10].

Tout lecteur de *Peribañez* connaissant un tant soit peu l'espagnol peut s'en convaincre en lisant les vers de Lope qui débutent presque le troisième Acte (à partir du vers 9) dans une édition espagnole de son choix, et en les comparant à la traduction de Florence Delay dans l'ouvrage déjà cité dès ma première note. Autrement dit, Lope de Vega a versifié ce qu'il a lu au début de la *Crónica de don Juan II*[11], et je me contenterai seulement de relever quelques différences qui montrent partiellement la manière qu'avait le dramaturge Lope de Vega de traiter ses sources, de les utiliser à la fois pour créer un « effet de réel » historique, et modifier (peu ou prou) le récit d'un événement à partir de la toute-puissance de sa liberté créatrice. C'est ainsi qu'il va commencer par citer « l'évêque de Sigüenza », sans en donner le nom, alors que la Chronique le mentionne : « Don Juan », mais fait part tout comme dans la Chronique du décès de l'évêque de Tolède, don Pedro Tenorio. Et Lope suit fidèlement la liste des noms mentionnés dans la Chronique, dans le même ordre : don Sancho de Rojas, évêque de Palencia ; don Pablo, évêque de Carthagène[12] ; don Fadrique, comte de Trastamare (futur duc d'Arjona) ; don Enrique Manuel, cousin du Roi... Inutile de préciser que tous ces personnages énumérés par la *Crónica de don Juan II* ou le texte de Lope ont bel et bien existé, et que l'on sait un certain nombre de choses sur chacun d'entre eux. Par exemple, l'évêque de Carthagène, « don Pablo », est également connu sous le nom de Pablo de Santa María, et l'on sait qu'il est né vers 1350 et qu'il est mort en 1435, mais aussi et surtout qu'il fut un philosophe et un théologien juif, qu'il se convertit au catholicisme et en devint même un prédicateur célèbre. Cet évêque connaîtra une remarquable ascension sociale et politique puisqu'il sera Grand Chancelier de Castille. Enfin, toujours à son sujet, il a été (rarement) remarqué que la

[10] Je rappellerai – si besoin est – que le *romance* est une séquence de vers octosyllabes, dont le nombre n'est pas déterminé, avec une même rime assonante aux vers pairs, les vers impairs ne rimant pas. Cette forme poétique est très populaire, traditionnelle, et très ancienne, vraisemblablement antérieure au XVe siècle.

[11] Il s'agit du « Capítulo I. *Cómo el rey don Don Enrique partió de Madrid e vino a Toledo* ».

[12] A son sujet, voici un autre exemple du respect scrupuleux de la source dont peut faire preuve Lope, puisqu'un vers (le vers 46) signale qu'il sera ensuite évêque de Burgos. La source historique de la Chronique dit ceci : « e Don Pablo, Obispo de Cartagena que después fue Obispo de Burgos » (je traduis bien que cela soit inutile: "et don Pablo, évêque de Carthagène qui fut ensuite évêque de Burgos »), tandis que Lope écrit : « don Pablo, el de Cartagena, / a quien ya a Burgos señalan » (« don Pablo, celui de Carthagène / dont on parle déjà pour être évêque de Burgos »).

mention de l'archevêché de Burgos pour don Pablo évêque de Carthagène est le second anachronisme que Lope commettrait dans ces vers, puisque l'action est alors censée se passer en 1406, et que cette nomination n'interviendra qu'en 1415. Certes, mais l'éminent critique[13] qui en fit naguère la remarque aurait dû également signaler que Lope, respectant fidèlement sa source en prose de la Chronique n'a fait que versifier ce qu'il a lu, et que ce petit « saut » dans le temps n'a guère d'importance, puisque Lope n'écrit pas ici un récit d'historien rigoureux, scientifiquement parlant, sur la fin du règne du roi Enrique III de Castille, mais utilise essentiellement dans cette scène une source historique réelle et déterminée uniquement pour donner une coloration moyenâgeuse à son drame d'honneur paysan, restituer une ambiance passée plus marquante et vivante que celle qui gît dans un ancien texte historique en prose, donner en un mot une allure historique à sa *comedia* au moment qu'il juge opportun et de la manière qui lui paraît la plus appropriée à la logique dramatique et à l'intrigue imaginaire de sa pièce.

Mais ce qui me paraît intéressant par ailleurs, c'est de constater une certaine divergence entre la source écrite de la *Crónica de don Juan II* et ce qu'en a retenu Lope de Vega, ou du moins ce qu'il a omis de dire dans cette longue tirade énumérative que fait Leonardo à son maître et seigneur. La Chronique précise bien que le roi Enrique III veut entreprendre la guerre contre le roi de Grenade qui refuse de lui restituer le château d'Ayamonte au terme d'une trêve, et de lui payer un tribut, mais aussi qu'il tomba alors gravement malade, et qu'il confia cette mission à son propre frère l'Infant don Fernando. Or, d'un tel fait, il n'est pas question dans les vers de Lope, ce qui n'est pas sans incidence sur le déroulement de l'intrigue, et surtout l'image du roi qui restera *in fine* dans la mémoire du spectateur ou du lecteur, celle d'un roi qui mérite alors pleinement son surnom de « Justicier » puisque le drame se termine sur le jugement magnanime rendu par Enrique III, et un véritable coup de théâtre. En effet, celui-ci qui voulait d'abord condamner à mort Peribañez – sans même entendre sa défense – pour n'être qu'un paysan ayant eu l'audace incroyable de tuer son seigneur, le Commandeur d'Ocaña, va être capable de se raviser, d'admettre qu'il existe aussi un honneur paysan, que le Commandeur qui voulait séduire et violer la femme de Peribañez, la belle Casilda, a criminellement agi, et a donc mérité la mort, une punition exemplaire.

Menéndez Pelayo avait classé cette pièce de *Peribañez et le Commandeur d'Ocaña* dans le groupe des *comedias* qui s'inspirent des chroniques et légendes d'Espagne, si aujourd'hui les spécialistes ont tendance à distinguer un sous-genre appelé *comedias villanescas* (littéralement *comedias* de vilains, de paysans ou du peuple) ou encore de commandeurs, car on y retrouve un schéma argumentaire commun : un noble, la plupart du temps un commandeur (appartenant donc à un Ordre militaire chevaleresque prestigieux, mais dont le comportement individuel est à l'opposé des valeurs chrétiennes qu'il est

[13] Il s'agit de Donald McGrady dans son excellente édition critique de *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, dans sa note au vers 2132, p. 109 (Biblioteca Clásica, Crítica, Barcelona, 1997).

supposé incarner, comme c'est ici le cas du passionné et dépravé don Fadrique), un noble donc porte préjudice à l'honneur d'un (riche) paysan ou de toute une collectivité[14]. Il s'ensuit alors une rupture violente de l'ordre social établi, car si l'offensé – ou les offensés – tente de résister à l'oppression d'abord pacifiquement (dans *Peribañez*, c'est surtout le cas de la belle Casilda, car le mari rentrant chez lui inopinément et trouvant son seigneur sur le point de violer sa femme n'a pas d'autre choix que d'accepter passivement la chose ou de tuer l'agresseur, ce qu'il fit), la réponse finale ne peut être que la violence et la mort pour l'agresseur. D'où le recours à la justice, et à l'intervention du roi, la seule autorité capable de rétablir la paix et le retour à l'ordre social un moment altéré par la cruauté d'un seul, le seigneur, en constatant les torts du noble offenseur et en pardonnant le meurtre au roturier (ou à la collectivité comme dans *Fuenteovejuna*) offensé. Mais sommes-nous encore dans ce qu'il est convenu d'appeler aujourd'hui « l'histoire » ? Sûrement pas, si l'on considère que l'intrigue ce cette *comedia* est très largement romanesque et imaginaire, mais *Peribañez* a tout de même un rapport à l'histoire, au sens où Lope a génialement inventé toute une intrigue qu'il a située de sa propre autorité et liberté de dramaturge à la fin du règne de Enrique III, soit en 1406, à partir d'un fragment de *romance* ou d'un *cantar* ou d'une *copla*[15] traditionnelle, et au sens où une soixantaine de vers à l'Acte III sont la versification fidèle d'un extrait d'une chronique historique en prose, celle du roi Juan II. Par ailleurs, mettre en scène un conflit d'honneur entre un roturier et son seigneur renvoie à ce que Menéndez Pelayo appelait déjà « un drame social », ce qui n'est pas sans rapport non plus avec les mécanismes sociologiques et l'axiologie d'une époque historique donnée. C'est tout un aspect important de cette belle et riche *comedia* de commandeur qu'est *Peribañez et le Commandeur d'Ocaña* que je n'ai pas approfondi dans ces quelques propos, parce que je l'estime bien connu et suffisamment analysé par de nombreux critiques, espagnols ou étrangers[16]. Je laisse toutefois le dernier mot à Menéndez Pelayo qui a donné en son temps

[14] Voir *Fuenteovejuna*, le plus bel exemple de *comedias* de ce genre où tout un village se rebelle contre le tyran libidineux et le massacre. C'est aussi une pièce dont l'inspiration historique est très nette, et dont j'avais déjà parlé dans une étude précédente [« Du tyrannicide dans *Fuente Ovejuna* (1619) de Lope de Vega : œuvre 'révolutionnaire' ou conservatisme politique ? », *Théâtres du Monde*, 7, 1997, p. 59-64].

[15] La *copla* est une strophe d'inspiration populaire, qui peut constituer un poème à elle seule. Lope de Vega nous donne avec sa *comedia* de *Peribañez et le Commandeur d'Ocaña* un magnifique exemple de glose dramatique à partir d'une *copla* traditionnelle.

[16] Pour la critique espagnole, et pour ne pas être prolixe, je renvoie aux pages éclairantes et denses de Juan María Marín, dans l'édition que j'ai utilisée ici même et que j'ai indiquée dans ma première note, notamment les pages 17-38 de son Introduction. Quant à la critique française, je mentionnerai les travaux du grand hispaniste Noël Salomon, et en particulier sa thèse toujours passionnante et enrichissante à consulter, *Recherches sur le thème paysan dans la « Comedia » au temps de Lope de Vega*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines, Bordeaux, 1965.

des jugements auxquels je souscris tout à fait, parce qu'ils me paraissent toujours justifiés, notamment celui-ci :

> [...] tout le reste est également hautement historique, dans un tout autre genre de réalité plus profonde que celle qui peut être reflétée dans les pages des chroniqueurs. *Peribáñez* est un drame social, en même temps qu'un drame passionnel et un merveilleux tableau de genre, où le grand peintre réaliste atteint la perfection de son art, et semble se réjouir amoureusement dans son propre ouvrage, épurant les détails graphiques avec un plaisir particulier [...] Les paysans de Lope sont de véritables paysans, non des courtisans déguisés comme ceux de Rojas. Ce qui chez les uns est spontané, est réflexif chez les autres. Leur amour de la campagne n'a rien de littéraire. Ils ressentent avec une barbare énergie la vie de la nature, et s'identifient quasiment avec la terre qu'ils labourent. »[17]

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

[17] Pour le texte en espagnol, voir le tome V des *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, déjà signalé dans notre note 6, p. 38-39.

MYTHE ET HISTOIRE DANS *LA PUCELLE D'ORLÉANS* DE SCHILLER

Schiller est fasciné par les figures féminines célèbres. Après *Marie Stuart*, drame publié en 1800, il élabore une pièce centrée sur Jeanne d'Arc: *La Pucelle d'Orléans*, parue en 1801. Si la réputation de Marie Stuart reste entachée par les compromissions d'une existence mouvementée qui ne fut pas toujours irréprochable, il en va tout autrement de Jeanne, traditionnellement considérée comme une pure héroïne, une guerrière salvatrice, dotée de pouvoirs surnaturels. D'emblée, Schiller se détourne de la moyenne humanité faillible pour se consacrer à un mythe. C'est le mythe qui l'attire avec la marge de rêve et de fantasmes qu'il comporte. C'est pourquoi on peut se demander quelles relations il entretient avec la vérité historique, dans quelle mesure et pour quelles raisons il la transforme.

I. Jeanne, la vierge surhumaine

On s'attendrait à ce que Jeanne d'Arc constitue une exception dans la galerie des héroïnes schillériennes. A première vue, elle ne correspond à aucun type, ni à celui de l'ingénue, ni à celui de la femme fatale, encore moins à celui de la pécheresse ou de la sorcière. Cependant, *La Pucelle d'Orléans*, n'en est pas moins marquée par les clichés misogynes qui hantent l'imaginaire de son auteur.

Celui-ci se livre à une ambitieuse refonte des données historiques, même s'il en conserve certaines, comme les origines modestes de Jeanne, ses activités de bergère à Domrémy, son caractère visionnaire, « l'appel de l'esprit »[1]. Il reprend également le fameux épisode de sa présentation à la cour royale à Chinon, lorsqu'elle identifie le roi parmi les seigneurs rassemblés sans qu'on le lui ait désigné. Cependant, d'un autre côté, il multiplie les entorses à la biographie généralement admise. Il campe d'abord une héroïne très guerrière, qui combat personnellement et se fait un point d'honneur de tuer ses adversaires. Or, il est bien connu que la vraie Jeanne d'Arc n'a jamais manié l'épée.

En outre, il imagine un coup de foudre entre elle et un Anglais, Lionel, qu'elle affronte sur le champ de bataille, et auquel, le premier, elle laisse la vie sauve. Il fait de cette rencontre le tournant de sa carrière et la cause de ses déboires futurs. Affaiblie et perturbée par cet amour, elle perd la protection divine. Son père, qui la croit possédée, lui adresse des reproches publics lors du sacre du roi à Reims. Or, loin de repousser ces accusations, elle reste muette, suscitant par une telle attitude la perplexité et l'effroi de l'assistance. Finalement, tous se détournent d'elle. Bannie pour sorcellerie, elle s'enfuit dans une forêt, se fait capturer par les Anglais, est livrée à Lionel. Mais, reprenant de l'empire sur elle-même, elle repousse ses avances et affirme qu'il reste pour elle un ennemi. Il l'enchaîne alors et va combattre les Français. En apprenant que ceux-ci sont submergés et écrasés, Jeanne brise ses chaînes pour voler à leur aide. Elle change, par son apparition, l'issue du

1 Schiller, *La Pucelle d'Orléans*, traduit et préfacé par Walter Thomas, Paris, Aubier, 1950, I, 4, p. 16: « des Geistes Ruf ».

combat, transforme la déroute en victoire et sauve le roi de France, Charles VII, qui avait été fait prisonnier. Mais, elle a été mortellement blessée. Entourée du roi et des troupes françaises, qui l'honorent et la remercient, elle expire. Une telle fin scelle son triomphe.

Schiller escamote le procès en sorcellerie et la mort sur un bûcher qui ont clos l'existence de la vraie Jeanne, peut-être parce qu'ils donnent de l'humanité une image par trop sinistre, et surtout parce qu'il ne veut pas dévaluer son personnage. Il conçoit Jeanne sur le modèle des héros du *Sturm und Drang*, c'est-à-dire comme une créature titanesque et hors-norme, pleine de fougue et d'impétuosité, comme une nature sublime qui réalise des exploits inaccessibles au commun des mortels. C'est ce côté surdimentionnel qui l'a fasciné. Il répugne à la montrer rabaissée et humiliée, mais préfère la faire mourir les armes à la main, en pleine gloire. Il multiplie les interventions du merveilleux, et privilégie le romanesque et le pathétique. Il se crée sa propre Jeanne, se forge son mythe et l'alimente de représentations féminines stéréotypées.

Il scinde en fait son héroïne en deux figures diamétralement opposées et presque étrangères l'une à l'autre. Il y a d'un côté la combattante, l'inspirée de Dieu, et de l'autre l'amoureuse. La première illustre le stéréotype de la femme terrible, et la seconde celui de la femme coupable. La Jeanne, première version, apparaît comme une walkyrie quelque peu déshumanisée[2]. Afin de mettre en valeur son ardeur belliqueuse, Schiller occulte sa féminité. Alors que son père fiance ses deux soeurs « car la femme a besoin de protecteur dans les maux de la guerre et l'amour fidèle aide à soulever tous les fardeaux»[3], il la juge « renfermée »[4] : « Ce coeur-là me déplaît qui, dans les années sentimentales, se referme sur soi, dur et froid. »[5] Jeanne rappelle, par sa nature hybride et insolite, Elisabeth d'Angleterre la « reine vierge ». Jeune bergère, elle parvient à éliminer un loup qui décimait les troupeaux:

> Rappelez-vous comment elle a dompté le loup féroce, la farouche bête sauvage qui désolait nos troupeaux, l'effroi de tous les bergers. Elle toute seule, la vierge au coeur de lion, lutta contre le loup et lui arracha l'agneau qu'il emportait déjà dans sa gueule sanglante. Quelque tête vaillante que ce casque ait recouverte, il ne saurait en décorer une plus digne.[6]

---

2 Voir Benno von Wiese, *Friedrich Schiller*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1959, p. 729: « Partout se manifeste le penchant de Schiller à accentuer plus fortement le côté légendaire de la tradition historique; il accumule les prophéties, si bien que Jeanne prend les traits d'une sibylle païenne. »

3 *La Pucelle d'Orléans, op. cit.*, Prologue, sc.1, p. 4: « Denn das Weib / Bedarf in Kriegesnöten des Beschützers, / Und treue Lieb' hilft alle Lasten heben. »

4 *Ibid.*,Prologue, sc. 2, p. 5: « verschlossen »

5 *Ibid.*, Prologue, sc. 2: p. 6: « Das Herz gefällt mir nicht, das streng und kalt / Sich zuschliesst in den Jahren des Geftihls. »

6 *Ibid.*, Prologue, sc. 3, p. 10: « Denkt nach, wie sie den Tiegerwolf bezwang, / Das grimmig wilde Tier, das unsre Herden / Verwüstete, den Schrecken aller Hirten. / Sie ganz allein, die löwenherz'ge Jungfrau, / Stritt mit dem Wolf und rang das Lamm ihm ab, / Das er im blut'gen Rachen schon davon trug. / Welch tapfres Haupt auch dieser Helm bedeckt, / Er kann kein würdigeres zieren! »

Cette prouesse, préfiguration de ses actions guerrières, indique qu'elle réussit là où des hommes échouent. Schiller, soucieux d'esquisser un portrait psychologique vraisemblable, imagine difficilement une fragile jouvencelle dans une activité militaire. Aussi la masculinise-t-il. Fascinée par un casque, d'origine mystérieuse, donné à l'un des compagnons de son père par une étrange bohémienne, elle s'en empare, « car son sein renferme un coeur viril. »[7]

Paradoxalement, Schiller attribue cette force à une caractéristique typiquement féminine: la virginité: « Une vierge pure accomplit tout ce qui est beau sur terre, si elle résiste à l'amour terrestre. »[8] Il procède à une surévaluation typiquement masculine de cette qualité, à laquelle il prête un pouvoir magique, en établissant une corrélation entre elle et la protection divine, en particulier celle de la mère du Christ. Ainsi, il s'inscrit dans une perspective religieuse traditionnelle. Envisageant l'acte sexuel comme une souillure pour la femme, il confère à Jeanne un statut de nonne laïque. Le drame véhicule sur ce point les préjugés et représentations mythiques qui hantent l'inconscient collectif. Il est vrai historiquement que le roi Charles VII avait fait examiner Jeanne pour constater sa virginité et que la jeune fille avait pris des vêtements d'homme pour ne pas être violée. Jeanne d'Arc a donc souffert de sa condition de femme plongée dans un univers brutal de guerrier. Mais Schiller évacue le problème en surévaluant sa virginité au détriment de sa féminité. Traçant une représentation magique d'une réalité physiologique banale, il attribue à son héroïne une position d'intermédiaire entre Dieu et les hommes. Inaccessible aux sentiments humains, Jeanne repousse les demandes de ses prétendants, à qui elle reproche de n'apercevoir en elle « qu'une femme »[9]. Par ce terme, qui prend ici une acception péjorative, elle se désolidarise d'un sexe qu'elle méprise.

Au combat, elle se révèle plus inexorable que les hommes et tue tous ses ennemis. Le dramaturge la montre sur scène aux prises avec un Anglais, Montgomery, qui tremble devant elle: « Malheur à moi! Que vois-je? Voilà paraître l'effroyable guerrière. »[10] Sa virginité la rend invulnérable et menaçante pour ses adversaires. Montgomery implore sa pitié: « Arrête, femme effrayante! Ne transperce pas l'homme désarmé. J'ai jeté mon épée et mon bouclier, je m'affaisse sans défenses à tes pieds en t'implorant. »[11] Schiller inverse ici la répartition traditionnelle des rôles entre l'homme et la femme. Il ne le fait pas au nom de l'émancipation féminine, mais afin de souligner la singularité de Jeanne. Montgomery, saisi d'épouvante comme devant une apparition surnaturelle, reste paralysé et incapable de se défendre.

Jeanne, loin d'être émue, se montre intraitable: « Fou leurré! Homme perdu! C'est entre les mains de la Pucelle que tu es tombé, ces mains fatales d'où il n'est plus de

---

7 *Ibid.*, Prologue, sc. 3, p. 10 : « Denn ihre Brust verschliesst ein männlich Herz. »

8 *Ibid.*, acte I, sc. 10, p. 41 : « Eine reine Jungfrau / Vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden, / Wenn sie der ird'schen Liebe widersteht. »

9 *Ibid.*, acte III, sc. 4 p. 85: « Und ihr erblickt in mir nichts als ein Weib. »

10 *Ibid.*, acte II, sc. 6, p. 59: « Weh mir!Was seh'ich! Dort erscheint die Schreckliche! »

11 *Ibid.*, acte II, sc. 7, p. 60 : « Halt ein, Furchtbare! Nicht den Unverteidigten / Durchbohre. Weggeworfen hab' Schwert und Schild, / Zu deinen Füssen sink'ich wehrlos, flehend hin.»

délivrance ou de salut à espérer. »[12] Elle prétend être pire que le crocodile ou la lionne à qui on a enlevé ses petits. Schiller verse dans la caricature. Transformant son héroïne en figure quasi monstrueuse, en gorgone, il évoque une guerre des sexes sans merci et renoue avec une peur masculine type, qui apparaît dans les récits populaires, celle de la femme surpuissante et castratrice, absorbant et anéantissant son partenaire masculin. Ainsi ce drame, qui réserve au merveilleux une place essentielle, se meut à la lisière du conte populaire, même s'il est écrit en vers, dans une langue littéraire et recherchée. Il décrit un univers manichéen, fantasmagorique qui ignore les nuances, où les conflits se résolvent par la mort du vaincu.

Jeanne prend les traits d'une créature androgyne et asexuée, douée par là-même de pouvoirs spéciaux: « N'invoque pas mon sexe! Ne m'appelle pas femme! Comme les esprits immatériels qui ne convolent pas à la manière terrestre, je ne me rattache à aucun sexe humain, et cette cuirasse ne recouvre pas de coeur. »[13] Schiller se livre à une amplification épique. Il arrache Jeanne à sa condition humaine, allant jusqu'à la comparer à « un spectre terrifiant »[14]. Il la « surdimensionne », en l'assimilant à ces personnages mythiques d'ogresse ou de divinité vengeresse et insensible. Jeanne se prétend l'instrument des projets divins: « Vierge auguste, tu agis puissamment en moi! Tu revêts de force mon bras peu belliqueux et ce coeur, tu l'armes d'inflexibilité. »[15] Schiller qui semble influencé par l'Ancien Testament, puisqu'il conçoit le divin en termes de punition et de rigueur, utilise le merveilleux pour arracher son héroïne à la sphère de l'humanité et justifier son comportement belliqueux.

En même temps, une telle présentation se nourrit de préjugés misogynes. Schiller ne peut concevoir qu'une femme exerce une activité d'homme. A ses yeux, Jeanne d'Arc ne peut donc appartenir à l'humanité féminine moyenne. Il la dépeint repoussant avec indignation les demandes en mariage de Dunois et de La Hire qui ont combattu à ses côtés: « Une femme peut-elle s'envelopper d'airain de guerre, prendre part à la bataille des hommes? Malheur à moi si je tenais en main l'épée vengeresse de mon Dieu et si dans mon coeur vain je nourrissais quelque inclination pour un homme mortel. »[16] Si Schiller donne une telle stature à Jeanne d'Arc, c'est parce qu'il attribue à l'homme et à la femme des domaines d'activité spécifiques. Depuis *Marie Stuart*, sa position n'a pas varié. Il est intimement convaincu de l'incompatibilité entre féminité et politique, à plus forte raison, sphère militaire. A ses yeux, la femme doit se cantonner à la sphère privée, l'amour, la famille, la maternité.

---

12 *Ibid.*, acte II, sc. 7, p. 61 : « Betrogner Tor! Verlorner! In der Jungfrau Hand / Bist du gefallen, die verderbliche, woraus / Nicht Rettung noch Erlösung mehr zu hoffen ist. »

13 *Ibid.*, acte II, sc. 7, p. 61 : « Nicht mein Geschlecht beschwöre! Nenne mich nicht Weib. / Gleichwie die körperlosen Geister, die nicht frei'n / Auf ird'sche Weise, schliess ich mich an kein Geschlecht / Der Menschen an, und dieser Panzer deckt kein Herz. »

14 *Ibid.*, acte II, sc. 7, p. 63 : « ein Gespenst des Schreckens ».

15 *Ibid.*, acte II, sc. 8, p. 64 : « Erhabne Jungfrau, du wirkst Mächtiges in mir! / Du rüstest den unkriegerischen Arm mit Kraft, / Dies Herz mit Unerbittlichkeit bewaffnest du. »

16 *Ibid.*, acte III, sc. 4, p. 85 : « Darf sich ein Weib mit kriegerischem Erz / Umgeben, in die Männerschlacht sich mischen? / Weh mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes / In Händen führte und im eiteln Herzen . Die Neigung trüge zu dem ird'schen Mann! »

C'est une conception qu'il fait défendre par l'archevêque de Reims: « La femme est née pour être l'affectueuse compagne de l'homme... si elle obéit à la nature, c'est alors qu'elle sert le plus dignement le Ciel. »[17] La référence à la nature fournit un argument commode pour justifier une inégalité entre les sexes. Déjà dans *Marie Stuart*, Schiller y avait recours pour expliquer qu'une « moitié de l'espèce humaine »[18] soit soumise à l'autre. Pour expliquer le rôle militaire de Jeanne, il se livre à un tour de prestidigitation: elle n'est pas femme, mais ange, esprit. Il dénie ainsi à son action toute valeur d'exemple émancipateur. Au contraire, il montre que, dès que son coeur parle, elle perd son pouvoir.

II. Jeanne, amoureuse et coupable

Il est frappant que Schiller évacue les raisons objectives et historiques de l'échec militaire de Jeanne d'Arc et de sa capture par les Anglais, pour leur substituer des raisons psychologiques et sexuelles. Il pratique une lecture masculine et psychanalytique de son destin, en imaginant que Jeanne, touchée par l'amour, se trouve privée de ses aptitudes militaires et de son invulnérabilité.

C'est surtout la deuxième partie de sa vie qu'il transforme en roman. Historiquement, il s'agit pourtant de la partie la plus poignante, celle de son arrestation, de ses interrogatoires, des iniquités qu'elle subit, le tout aboutissant au bûcher. Elle a été alors délaissée par ses partisans, même par Charles VII à qui la postérité a reproché sa passivité. Ce procès contre une jeune fille ignorante et seule, entourée de juges qui lui posaient des questions insidieuses, constitue un épisode particulièrement tragique.

Bizarrement, Schiller a procédé à une totale refonte. Il n'a pas exploité sa situation de victime mais a plutôt insisté sur sa culpabilité en présentant son amour pour Lionel comme une tentation envoyée par Satan. Au cours d'une scène insolite, Jeanne combat un étrange « *chevalier revêtu d'une armure toute noire avec la visière fermée* »[19], qui disparaît sous terre et semble devoir être assimilé au démon. C'est dans la scène suivante qu'elle se trouve opposée au chef militaire anglais Lionel, et et que, pour la première fois, elle laisse la vie sauve à son adversaire : « *A cet instant, elle le regarde en plein visage; sa vue la saisit, elle demeure immobile, puis laisse lentement tomber le bras.* »[20] Cette découverte de l'amour, qui s'accompagne d'un acte de pitié, est présentée comme un tentation satanique et une trahison de la mission divine.

Cette preuve d'humanité et d'altruisme devient un signe de faiblesse, un péché, que Jeanne se reproche: « J'ai violé mon voeu. »[21] Bourrelée de remords, elle a le sentiment

---

17 *Ibid.*, acte III, sc. 4, p. 83 : « Dem Mann zur liebenden Gefährtin ist / Das Weib geboren – wenn sie der Natur / Gehorcht, dient sie am würdigsten dem Himmel! »

18 Schiller, *Marie Stuart*. Traduit et préfacé par Hippolyte Loiseau, Paris, Aubier, 1941, II, 2, p. 188, v. 1183.

19 *La Pucelle d'Orléans, op. cit.*, acte III, sc. 9, p. 91 : « *Ein Ritter in ganz schwarzer Rüstung, mit geschlossenem Visier.* »

20 *Ibid.*, acte III, sc. 10, p. 94: « *(In diesem Augenblicke sieht sie ihm ins Gesicht, sein Anblick ergreift sie, sie bleibt unbeweglich stehen und lässt dann langsam den Arm sinken.)* »

21 *Ibid.*, acte III, sc. 10, p. 95 : « Gebrochen hab' ich mein Gelübde. »

d'avoir trahi sa mission divine: « Porter, moi, l'image d'un homme dans mon sein pur? Ce coeur, rempli de la gloire du Ciel, ose battre pour un terrestre amour? Moi, la libératrice de mon pays, la guerrière du Très Haut, m'enflammer pour l'ennemi de ma patrie? »[22] Schiller rejoint ici la tradition misogyne, en établissant une corrélation entre amour et culpabilité. Il souligne que Jeanne retrouve la faiblesse inhérente à son sexe, dès que la femme s'éveille en elle. Devenant alors une amante sous dépendance, jouet de ses instincts et de sa passion, elle ne se domine plus et ne peut plus exercer son rôle de chef de guerre.

Aux yeux de Schiller, un tel état d'âme est le lot commun des femmes. C'est ainsi qu'il dépeint Agnès Sorel, la maîtresse du roi, uniquement absorbée par la pensée de l'homme aimé, incapable de se hausser à un sentiment plus général: « Ce n'est pas l'allégresse des peuples ni leur joie en présence de la victoire qui occupe ce faible coeur. Il n'en est qu'un qui le remplisse tout entier, il n'a place que pour ce seul sentiment. C'est lui l'adoré... »[23] Agnès Sorel, qui se qualifie de « faible », reste indifférente à la grande politique. Elle n'existe que par et pour son amant.

Jeanne amoureuse se met à lui ressembler. Lors du sacre de Charles VII, qui devrait marquer son triomphe, elle a le visage « pâle et défait »[24], ses pas sont « chancelants »[25]. Quand son père l'accuse de sorcellerie devant toute l'assemblée, elle reste silencieuse. Lorsqu'il lui demande: « Appartiens-tu aux saints et aux purs? »[26], elle répond par un silence, que la foule interprète comme l'aveu d'un pacte satanique. Elle est alors pressée de questions: « Explique que tu es innocente et nous te croyons [...] Nie que l'ennemi est en ton coeur, et donne-moi le démenti. »[27]Se croyant coupable d'aimer, elle a perdu toute force de résistance. On entend alors des coups de tonnerre, comme si le Ciel voulait la condamner. L'archevêque l'adjure: « Au nom de Dieu, je te demande: Gardes-tu le silence dans le sentiment de ton innocence ou de ta faute? »[28] Mais il n'a pas plus de succès que les autres questionneurs: « *Jeanne reste immobile. Nouveaux et violents coups de tonnerre.* »[29] Après avoir fait preuve de détermination, Jeanne s'auto-punit, et se voit abandonnée à elle-même.

Schiller banalise la tragédie humaine vécue par Jeanne d'Arc. Il la dépeint non pas entourée d'ennemis vindicatifs et mesquins qui ont juré sa perte, mais d'ignorants, de gens de bonne volonté qui ne la comprennent pas. Il substitue à la multiplicité de ses

---

22 *Ibid.*, acte IV, sc. 1, p. 98 : « Ich eines Mannes Bild / In meinem reinen Busen tragen? / Dies Herz, von Himmelsglanz erfüllt, / Darf einer ird'schen Liebe schlagen? / Ich, meines Landes Retterin, / Des höchsten Gottes Kriegerin, / Für meines Landes Feind entbrennen! »

23 *Ibid.*, acte IV, sc. 2, p. 103 : « Nicht / Der Völker Hochgefühl und Siegesfreude / Beschäftigt dieses schwache Herz. Es ist / Nur einer, der es ganz erfüllt, es hat / Nur Raum für dieses einzige Gefühl: / Er ist der Angebetete. »

24 *Ibid.*, acte IV, sc. 8, p. 110 : « Wie bleich und wie verstört ihr Antlitz war! »

25 *Id.*: « ihre Schritte wankten. »

26 *Ibid.*, acte IV, sc. 10, p. 116 : « Gehörst du zu den Heiligen und Reinen? »

27 *Ibid.*, acte IV, sc. 11, p. 117 : « Erkläre, / Du seist unschuldig, und wir glauben dir. [...]Leugn'es, dass der Feind / In deinem Herzen ist, und straf' mich Lügen! »

28 *Ibid.*, acte IV, sc. 11, p. 118 : « Im Namen Gottes frag' ich dich: Schweigst du / Aus dem Gefühl der Unschuld oder Schuld? »

29 *Id*

tourmenteurs, dont le principal était le célèbre évêque Cauchon, un seul accusateur qu'il incarne en la personne de son père, Thibaut d'Arc. Or, si Thibaut cause le malheur de sa fille, il n'en agit pas moins dans une intention louable, pour sauver son âme. D'autre part, il est bien connu que la vraie Jeanne a témoigné d'une pugnacité et d'un don de la répartie remarquables au cours de son procès. Schiller montre ici tout le contraire. Il en fait un personnage aboulique, rongé par ses propres scrupules.

Il transpose sur le plan intérieur et psychologique le drame qu'elle a connu, pour le réduire à n'être plus que celui d'une personnalité confrontée à la découverte de l'amour et aux compromissions qui l'accompagnent. Son optimisme, son humanisme hérité de *l'Aufklärung* l'incitent à escamoter la réalité du supplice enduré par une petite paysanne ignorante et pieuse, confrontée à l'univers cruel des enjeux de pouvoirs. Aussi efface-t-il tout ce qu'il y a de profondément choquant dans le sort qui lui a été réservé. Il s'octroie, au nom de la liberté de l'artiste, concept hérité du *Sturm und Drang*, une totale indépendance par rapport aux données historiques qu'il bouscule allègrement. Pire, il montre que involontairement, par son refus de répondre, sa résignation, Jeanne induit son entourage en erreur, et qu'elle est responsable de son bannissement, qui n'a d'ailleurs rien à voir avec l'ignominie du bûcher. D'une certaine manière, c'est elle qui choisit son destin. Schiller reste fidèle à l'idéal classique. Il ne veut pas délivrer une image trop noire de l'humanité, mais montrer l'évolution d'une âme qui au travers d'épreuves s'épure et s'élève pour atteindre au sublime. Mais ce parti pris d'édulcoration ne provient-t-il pas également d'une misogynie sous-jacente? Alors que le drame de Jeanne est emblématique de la chasse aux sorcières pratiquée au Moyen Âge, c'est-à-dire de persécutions dirigées contre les femmes et le pouvoir qu'elles peuvent exercer sur les esprits, il montre qu'au fond Jeanne n'est victime que d'elle-même. Il passe sous silence les jalousies et la force des préjugés auxquels elle a pu se heurter dans la France du XV^{e} siècle.

III. Le dépassement

C'est pourquoi il choisit un dénouement édifiant et oecuménique. Dans une troisième phase, Jeanne triomphe de son amour, assimilé à une épreuve, et retrouve son ancienne énergie face à la reine Isabeau de Bavière, entre les mains de laquelle elle est tombée. Schiller aime à organiser ces chassés-croisés de femmes antagonistes, auxquels il a déjà procédé entre Marie Stuart et Elisabeth d'Angleterre. Sur ce point encore, il s'écarte de l'histoire, pour se livrer à son goût des tableaux manichéens. La rencontre de ces deux femmes n'est attestée par aucun document, même si certains critiques se sont demandés si Jeanne n'était pas la fille d'Isabeau. Dans la voix populaire, elles étaient associées puisqu'une prédiction circula selon laquelle « une femme perdra la France (Isabeau), une femme la sauvera (Jeanne) ». « La mémoire collective des peuples aime les diptyques bien tranchés: ainsi Isabeau servira de repoussoir à Jeanne ; à l'une elle conférera la sainteté, à l'autre des actes démoniaques ; la Pucelle dénoue l'ouvrage d'Isabeau la maudite. »[30] L'ancien *Stürmer und Dränger* Schiller s'inscrit tout à fait dans cette perspective populaire de diabolisation et de sublimation, en imaginant une confrontation des deux femmes parce

30 Jean Verdon, *Isabeau de Bavière*, Paris, Tallandier, 1981, p. 12.

qu'elle est, d'un point de vue scénique, frappante et hautement symbolique.

A ses yeux, l'efficacité dramaturgique prime sur l'exactitude historique. La seconde est subordonnée à la première, car les préoccupations esthétiques et morales l'emportent chez lui sur toute autre considération. Il oppose ainsi la femme âgée à la jeune fille, la pécheresse à la sainte. Jeanne incarne la pureté et le sens de l'honneur, tandis qu'Isabeau est la reine corrompue, au passé chargé, qui a trahi son mari et son fils, pour passer au camp de l'ennemi. Or, elle voudrait imiter Jeanne, être l'inspiratrice, celle qui galvanise les troupes: « Une jeune fille victorieuse conduit l'armée ennemie, je veux conduire la vôtre. Je veux vous tenir lieu de pucelle et de prophétesse. »[31] Son désir assez grotesque de jouer les pucelles met précisément en lumière son incapacité physiologique à tenir un tel rôle. Encore une fois, Schiller souligne l'importance de la virginité, élément déterminant à ses yeux, qui fait des deux femmes deux créatures d'essence différente.

Aussi met-il l'accent sur les nombreuses aventures masculines d'Isabeau, afin de la décrédibiliser. Elle est rejetée même par ses alliés, Talbot et le duc de Bourgogne, qui la dissuadent de rester parmi les soldats: « Allez! Votre présence n'amène ici rien de bon. Le combattant se scandalise de vous. »[32] En condamnant la femme qui a vécu, Schiller défend une vision puritaine. Il en fait une lépreuse, inspirant de la répulsion et du mépris aux hommes de son entourage. Ceux-ci estiment qu'elle leur porte malchance et exerce sur les soldats, en raison de sa réputation scandaleuse, un effet inverse à celui de Jeanne: « Partez! Le soldat perd courage lorsqu'il croit se battre pour votre cause. »[33] Qualifiée par Lionel de « Furie »[34], elle apparaît comme une anti-Jeanne, sulfureuse et malfaisante: « Nous ne craignons plus le diable dès que vous n'êtes plus là. »[35] Pour Schiller, se référant à un schéma moral traditionnel, Isabeau reste l'épouse adultère, coupable en tant que telle.

Pourtant, il lui confère une certaine fougue et franchise, qui transparaissent dans son discours revendicatif, aux accents émancipateurs : « J'ai des passions, le sang chaud, comme une autre, et je suis venue en reine dans ce pays pour vivre et non pour paraître. Devrais-je mourir à la joie parce qu'un destin maudit unit à un mari aliéné ma jeunesse heureuse ? »[36] Cette répartie donne la clé du personnage, tel que le voit Schiller. Isabeau fait preuve d'indépendance d'esprit en proclamant son amour de la vie, son rejet des contraintes, celles de la morale, mais aussi celles du protocole et de la comédie sociale. Par sa revendication d'un épanouissement personnel et d'un auto-accomplissement ainsi que par son individualisme et son impétuosité, elle se rattache aux figures du *Sturm und Drang*. Elle assume son amoralité et refuse la contrition, car seules comptent, à ses yeux, les joies terrestres. Isabeau et Jeanne incarnent deux versants de la féminité, d'un côté, la sensualité

---

31 *La Pucelle d'Orléans, op. cit.*, acte II, sc. 2, p. 52 : « Ein sieghaft Mädchen führt des Feindes Heer, / Ich will das eure führen, ich will euch / Statt einer Jungfrau und Prophetin sein. »

32 *Ibid.*, acte II, sc. 2, p. 52 : « Geht! Eure Gegenwart schafft hier nichts Gutes, / Der Krieger nimmt ein Aergernis an Euch. »

33 *Id.*, «Geht! Der Soldat verliert den guten Mut, / Wenn er für Eure Sache glaubt zu fechten. »

34 *Id.*, p. 52.

35 *Ibid.*, acte II, sc. 2, p. 53 : « Wir fürchten / Vor keinem Teufel mehr, sobald Ihr weg seid. »

36 *Ibid.*, acte II, sc. 2, p. 54 : « Ich habe Leidenschaften, warmes Blut / Wie eine andre, und ich kam als Königin / In dieses Land, zu leben, nicht zu scheinen. / Sollt' ich der Freud' absterben, weil der Fluch / Des Schicksals meine lebensfrohe Jugend / Zu dem wahnsinn'gen Gatten hat gesellt? »

et, de l'autre, la sublimité. La première est exclusivement tournée vers l'ici-bas, tandis que la seconde ne pense qu'à l'au-delà. En même temps, elles ont un point commun: la passion. Mais tandis que l'une s'y adonne, l'autre la transcende.

Schiller montre également qu'Isabeau possède, à défaut de sens moral, un solide bon sens. Ainsi blâme-t-elle l'ingratitude de son fils, le dauphin, qui a banni celle qui l'a sauvé, et elle se moque de Jeanne: « C'est une sotte qu'elle est, elle qui s'est sacrifiée pour son roi et qui en reçoit maintenant le royal salaire... »[37] Femme rouée et sans illusion, Isabeau tourne en dérision la droiture et l'innocence de Jeanne. Elle cherche à la dévoyer, en favorisant sa relation amoureuse avec Lionel. Ce dernier incite Jeanne à changer de camp: « Les tiens t'ont expulsée, tu es dégagée de tous tes devoirs envers ton indigne patrie. »[38] Lionel, prenant ici les traits d'un tentateur, suggère à sa prisonnière de rentrer dans la voie commune, de rejoindre l'humanité moyenne, en se détournant d'un roi qui l'abandonne.

Or, il importe à Schiller de présenter son héroïne comme une âme éthérée, emplie d'un idéal et d'une exigence intérieure qui vont bien au-delà de la morale commune et lui interdisent de trahir à son tour celui qui l'a trahie. Jeanne ne se situe pas sur le même plan que ses alliés. Elle ne puise pas dans leur infidélité et leur lâcheté un prétexte à les imiter. Elle repousse donc la proposition de Lionel : « Tu es pour moi l'ennemi, l'odieux ennemi de mon peuple. Il ne peut y avoir rien de commun entre toi et moi. T'aimer, je ne le puis. »[39] Au nom d'un principe moral plus élevé, elle est capable d'imposer silence à son inclination naturelle et de surmonter sa sensualité. Par un parcours analogue à celui que suit Marie Stuart, c'est-à-dire celui du renoncement, elle ne devient une âme réellement sublime qu'après avoir connu la souffrance et l'épreuve : « A présent je suis guérie et cette tempête de la nature, qui la menaçait de sa fin fut mon amie. Elle a purifié le monde et moi-même aussi. En moi il y a la paix... »[40] Elle fait allusion au violent orage qui s'est déclenché lors du sacre, reflet de l'orage au fond d'elle-même, provoqué par la lutte entre sa passion et sa mission. Comme Marie Stuart, il lui faut rompre les liens qui la rattachent au monde. Pour Schiller, l'accès au sublime implique un arrachement et un dépassement. C'est ce cheminement intérieur ascensionnel qu'il ambitionne d'évoquer.

Comme la trame historique ne lui fournit qu'un prétexte, il la falsifie considérablement. A la fin de la pièce, son héroïne, qui a retrouvé son unité intérieure, redevient la guerrière et la femme forte. De sa prison, où elle suit la bataille entre Français et Anglais, elle prend nettement parti pour les siens: « Voilà la marche guerrière de mon peuple [...] Sus, mes braves, sus! La Pucelle est près de vous. »[41] Elle a retrouvé son énergie, et lorsqu'elle apprend que les Français fuient, que Dunois est blessé et le roi prisonnier, elle veut se porter à leur secours et prie Dieu afin qu'il la délivre: « Tu le veux,

---

37 *Ibid.*, acte V, sc. 5, p. 127 : « Eine Närrin ist sie, die für ihren König / Sich opferte und jetzt und jetzt den Königslohn / Dafür empfängt - »

38 *Ibid.*,, acte V, sc. 9, p. 132 : « Verstossen haben dich / Die Deinen, aller Pflichten bist du ledig. »

39 *Id.*: « Du bist / Der Feind mir, der verhasste, meines Volks. / Nichts kann gemein sein zwischen dir und mir. / Nicht lieben kann ich dich. »

40 *Ibid.*, acte V, sc. 4, p. 125 : « Jetzt bin ich / Geheilt, und dieser Sturm in der Natur, / Der ihr das Ende drohte, war mein Freund, / Er hat die Welt gereinigt und auch mich. / In mir ist Friede

41 *Ibid.*, acte V, sc. 11, p. 135 : « Horch! / Das ist der Kriegsmarsch meines Volks! [...] Auf, meine Tapfern! Auf! Die Jungfrau ist / Euch nah. »

et ces chaînes se détachent, et cette muraille de la tour se fond... »[42] Elle saisit alors ses chaînes et les brise: « Au même moment, elle se jette sur le soldat le plus rapproché, lui arrache son épée et se précipite au dehors. »[43] Schiller laisse une possibilité de double interprétation, en ne précisant pas si cette libération provient d'un miracle ou de la force colossale de la Pucelle. Celle-ci, qui a recouvré toute son assurance, redevint une combattante intrépide, inspirant une terreur sacrée aux ennemis et galvanisant ses troupes: « Tout cède devant elle. Les Français s'arrêtent, ils tiennent tête de nouveau ! [...] Elle pénètre droit jusqu'au roi lui-même... Elle l'a rejoint... Elle l'arrache de force au combat... »[44] Elle a reconquis ses anciennes capacités, même si elle a perdu son invulnérabilité, puisqu'elle reçoit une blessure mortelle. Ces péripéties, qui n'ont rien d'historique, permettent au dramaturge de préserver l'image guerrière et victorieuse de son héroïne.

Comme pour Marie Stuart, sa mort, qui ne s'accompagne pas de souffrance mais de sérénité, prend l'allure d'une apothéose : « Elle s'est éteinte ! Voyez partir un ange ! Voyez comme elle gît là, calme et sans souffrir, telle une enfant endormie! La paix du Ciel repose sur ses traits... »[45] Elle est réhabilitée et reconnue par les puissances surnaturelles comme par l'autorité temporelle puisque le roi fait amende honorable: « Tu es une sainte comme les anges, mais nos yeux étaient plongés dans la nuit. »[46] Sa mort signifie pour elle un passage vers l'éternité, un recommencement et sa réconciliation avec les siens : « Et je suis vraiment au milieu de mon peuple et je ne suis plus bannie et repoussée? »[47] Son dernier discours est rempli d'allégresse : « De légers nuages me soulèvent... La lourde cuirasse se change en vêtement ailé. Montons, montons... La terre recule... Courte est la douleur, éternelle la joie ! »[48] Il est symptomatique que le dernier mot prononcé dans le drame soit celui de « joie ». Il s'agit d'une fin symbolique, qui magnifie la mort présentée comme délivrance de la pesanteur terrestre, accès à la sphère sublime. Ainsi apparaît clairement le parti pris d'idéalisation de Schiller, qui privilégie la composante romantique et le merveilleux chrétien.

Il y a loin entre cette mort poétisée et l'abomination de la mort sur le bûcher de la vraie Jeanne. Schiller refuse le principe de réalité. Pour faire oeuvre de moraliste, il

---

42 *Ibid.*, acte V, sc. 11, p. 137 : « Du willst, und diese Ketten fallen ab, / Und diese Turmwand spaltet sich. »

43 *Ibid.*, acte V, sc. 11, p. 138 : « In demselben Augenblick stürzt sie sich auf den nächststehenden Soldaten, entreisst ihm sein Schwert und eilt hinaus. »

44 *Ibid.*, acte V, sc. 12, p. 138 : «Alles weicht vor ihr, / Die Franken stehn, sie stellen sich aufs neu! [...] Grad' auf den König dringt sie an – Sie hat ihn / Erreicht – Sie reisst ihn mächtig aus dem Kampf. »

45 *Ibid.*, acte V, sc. 14, p. 140 : « Sie hat geendet! / Seht einen Engel scheiden! Seht, wie sie daliegt, / Schmerzlos und ruhig wie ein schlafend Kind! / Des Himmels Friede spielt um ihre Züge... »

46 *Id.*: « Du bist heilig wie die Engel, / Doch unser Auge war mit Nacht bedeckt. »

47 *Id.*: « Und ich bin wirklich unter meinem Volk / Und ich bin nicht mehr verachtet und verstossen? »

48 *Ibid.*, acte V, sc. 14, p. 141 : « Leichte Wolken heben mich - / Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide. / Hinauf – hinauf – Die Erde flieht zurück – Kurz ist der Schmerz, und ewig ist die Freude! »

embellit et métamorphose les données brutes. Il esquisse de Jeanne un portrait à mi-chemin entre la walkyrie et l'ange, mais ne parvient pas vraiment à lui conférer une épaisseur humaine, précisément parce qu'il refuse son humanité, parce que, à ses yeux, la féminité, rimant avec péché et culpabilité, doit être dépassée. Il adopte une perspective religieuse de méfiance à l'égard de la sensualité, en montrant que la femme abdique son autonomie et sa force, dès qu'elle tombe sous l'empire d'un sentiment amoureux.

Ce personnage emprunte donc un peu à tous les types, sans en incarner vraiment un. Jeanne apparaît d'une part comme la femme victime, puisqu'elle est accusée à tort, puis abandonnée par tous, et que la pièce s'achève sur sa mort. Mais cette mort fait d'elle une victime magnifiée et réhabilitée. D'un autre côté, Schiller souligne ses dons surnaturels de prescience, sa capacité à entrer en communication avec l'au-delà, ce qui la rapproche plutôt du type de la femme forte et dominatrice. Mais, même si elle suscite l'amour de plusieurs de ses compagnons, il n'en fait aucunement le type de la séductrice, mais plutôt une anti-femme, en mettant l'accent sur sa pureté et sa virginité, et en la présentant comme une créature à part, refusant de partager le destin de ses congénères du même sexe. Cédant à certains a priori misogynes, il ne la magnifie que parce qu'elle surmonte la féminité en elle.

Schiller avait du goût pour l'histoire. Il a donné des cours à l'Université d'Iéna, dans laquelle il avait été nommé professeur sur la recommandation de Goethe. Il a rédigé des études, entre autres, une *Histoire de la guerre de trente ans*, unanimement reconnue. Il a donc le sens de la fidélité aux données historiques. Mais il est aussi dramaturge. Et lorsqu'il exerce cette activité, son attitude change diamétralement. Il utilise alors l'histoire comme prétexte, cadre et point de départ, mais il s'octroie une grande marge de liberté, conformément à la conviction chère aux *Stürmer und Dränger* que le génie a tous les droits, en particulier celui d'en user librement avec la vérité des événements au nom d'une vérité plus haute, celle de l'universellement humain.

Il s'approprie donc le personnage de Jeanne qu'il remodèle dans une telle perspective. Il introduit dans le drame un épisode amoureux parce qu'il s'agit d'un ingrédient presque obligé des drames de l'époque, permettant d'agrémenter l'intrigue grâce à une touche sentimentale. Par ailleurs, il édulcore la tragédie vécue par Jeanne, parce qu'il considère le théâtre avant tout comme une institution morale, qui doit élever l'âme du public. Mû par l'ambition d'éduquer, il escamote les épisodes de la vie de Jeanne qu'il estime peu propices à cet objectif. Dans ses pièces, il ne veut pas faire oeuvre de chroniqueur, mais délivrer un message moral. Il réinterprète la figure historique qu'il a choisie à la lumière de ses conceptions. Ce qui l'intéresse, c'est de montrer un parcours vers le sublime, avec la mort comme couronnement et apothéose.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

DE LA TRAGÉDIE AU DRAME HISTORIQUE : MARIE STUART SUR LA SCÈNE FRANÇAISE AU XIXe SIÈCLE.

« Le poète oserait-il assassiner Rizzio ailleurs que dans la chambre de Marie Stuart ? » Par cette interrogation, Victor Hugo posait le problème de la représentation de l'histoire au théâtre[1]. Elle s'applique avec un à-propos idéal aux trente-sept pièces que le XIXe siècle français a consacrées à Marie Stuart[2].

En 1820, Pierre-Antoine Lebrun[3] adapte *Marie Stuart* de Schiller[4] à la scène française. Le sujet en est les dernières heures de la reine d'Écosse avant son exécution. Le drame de Schiller et la tragédie de Lebrun ont ensuite suscité de nombreuses parodies et adaptations jusqu'à la Belle-Époque. En 1844, Théodore Anne[5] entreprend de renouveler le thème dans un opéra qui représente l'héroïne dans les épisodes les plus dramatiques de son existence (parmi lesquels, le meurtre de son conseiller Rizzio), une formule maintes fois reprise par des dramaturges de la seconde moitié du siècle.

L'adaptation à la scène de la vie complexe et controversée de cette reine du XVIe siècle - martyre catholique pour les uns, adultère et meurtrière pour les autres[6] - constitue un véritable défi que chaque auteur a résolu différemment selon sa sensibilité - artistique, politique, religieuse - et l'horizon d'attente dans lequel il s'inscrit. Elle suppose des infléchissements apportés à l'histoire à trois niveaux : celui du temps, celui des événements historiques, celui, enfin, des personnages.

I. Le temps de l'histoire au théâtre

Au théâtre, le temps linéaire d'une vie doit être cantonné dans une durée limitée, plus ou moins contraignante selon la forme dramatique adoptée.

---

1 V. Hugo, préface de *Cromwell*, Garnier-Flammarion, 1965, p. 82.

2 Le présent article est issu d'une thèse, *Marie Stuart (1820-1899), image et images de la reine d'Écosse au XIXe français* sous la direction de C. O. Carbonell, soutenue le 12 décembre 1997, Université Paul Valéry, 3 vol. dactyl.

3 P. A. Lebrun, *Marie Stuart*, édition présentée par R. Dumont, Publications de l'Université de Rouen, 1972. Création le 6 mars 1820 au Théâtre français.

4 F. Schiller, "Marie Stuart", t. III des *Oeuvres dramatiques* traduites de l'allemand par P ; de Barante, Ladvocat 1821.

5 T. Anne, Niedermeyer, *Marie Stuart*, C. Tresse, 1845. Création le 6 décembre 1844, Académie royale de musique.

6 Pour des précisions biographiques, voir A. Fraser, *Marie Stuart reine de France et d'Écosse*, traduit de l'anglais par C. Céran, R. Laffont,1973 ; M. Duchein, *Marie Stuart, la femme et le mythe*, Fayard, 1988.

1) *Marie Stuart*, drame ou tragédie ?

Dans la tragédie classique, le temps et l'espace étaient enfermés dans les limites étroites d'une journée et d'un lieu ; les théoriciens du drame romantique contestent cette règle des « deux unités[7] »: selon eux, seul le respect de l'unité d'action se justifie. L'observance ou non des unités de lieu et de temps affecte forcément la représentation de l'histoire sur scène.

La tragédie de Lebrun et le drame de Merle et Rougemont[8], également créé en 1820 et inspiré de Schiller, donnent lieu à quatre parodies dont les auteurs rivalisent d'imagination et de fantaisie pour les qualifier : *Marie Jobard,* par exemple, est une « imitation burlesque en six actes et en vers[9] », tandis que *La Poste dramatique* est désignée comme une « folie (...) sans unité de lieu, en un acte, en prose, en vers, en couplets et en roulades[10] ». C'est souligner l'importance attachée aux questions formelles à une époque où l'art dramatique tente de se libérer de règles fixées deux siècles auparavant. Lebrun, dans son adaptation de Schiller s'est-il montré timoré, ou au contraire trop audacieux ? Le débat est récurrent tout au long du siècle.

2) De la tragédie classique au drame romantique

En 1820, Doigny du Ponceau a tiré parti du succès de la pièce de Lebrun pour publier anonymement sa *Marie Stuard* écrite à la fin du XVIIIe siècle, plus respectueuse des règles du théâtre classique. L'argument en est la tentative manquée de libération de la reine d'Écosse captive d'Élisabeth, par le duc de Norfolk[11]. L'auteur se borne à mentionner que « la scène se passe à Londres ». Il ne donne aucune indication de temps, mais l'action est censée se dérouler en un jour. Pas d'indication de date non plus : la tragédie est intemporelle. Le duc de Norfolk et Marie Stuart peuvent ainsi mourir le même jour, alors que dans la réalité leurs exécutions sont distantes de quinze ans[12].

Le drame de Schiller se déroule entre Fotheringay, la prison de Marie Stuart, et Westminster, le palais d'Élisabeth. Des dix-neuf ans de captivité de la reine d'Écosse, il n'a retenu que les derniers mois, entre l'annonce de sa sentence de mort (22 novembre 1586) et son exécution (8 février 1587). Mais ces trois mois sont condensés en trois journées, et ces trois journées contiennent toute une vie : grâce à la remarquable scène d'exposition, aux tirades nostalgiques de Marie Stuart, et par le biais des anachronismes[13], de larges pans de

---

7 V. Hugo, *Op. cit.*, p. 84.

8 J. T. Merle, N. Balisson de Rougemont, *Marie Stuart,* Barba 1820. Création le 20 août 1820, Théâtre de la Porte Saint-Martin.

9 Scribe, Dupin, Carmouche, *Marie Jobard,* Madame Huet, 1820. Création le 11 avril 1820, Théâtre des Variétés.

10 Armand, Léon, *La Poste dramatique,* Barba, 1820. Création le 26 avril 1820, Vaudeville.

11 Anonyme [Doigny du Ponceau] *Marie Stuard,* Boucher, 1820. Non créée.

12 Le duc de Norfolk, prétendant à la main de Marie Stuart, fut exécuté le 2 juin 1572 pour avoir conspiré contre Élisabeth.

13 M. Paulson, *The Queens Encounters,* Peter Lang, 1987.

la vie de l'héroïne sont dévoilés. La captive se remémore la France et sa gloire passée, se repent pour son ancienne faute - avoir laissé assassiner son second mari Darnley par son amant Bothwell afin de pouvoir l'épouser - affirme son innocence dans les complots contre la vie de sa rivale. Avant de mourir, elle communie avec une hostie envoyée par le pape. Schiller a placé de surcroît dans ces trois jours les négociations matrimoniales d'Élisabeth avec le duc d'Anjou et leur rupture (1579). Il peut ainsi opposer les fastes et les fêtes de la cour de Westminster au dépouillement de celle de Fotheringay, et justifier par l'importance de cette négociation la non-intervention de la France en faveur de sa reine douairière. Ainsi, la brièveté de la période considérée ne constitue pas un obstacle à la connaissance des événements du passé, car le poète lui confère une densité exceptionnelle : le drame est un « miroir de concentration (...) un point d'optique.[14] »

Désireux d'accommoder l'œuvre du poète allemand au goût et aux règles du théâtre français, Lebrun a ramené la durée de l'action à vingt-quatre heures[15] ; il a artificiellement atténué la dualité des lieux, l'intrigue se déroulant désormais à Fotheringay, dans le château ou les jardins : les deux unités de temps et de lieu se trouvent ainsi rétablies. La densité de la tragédie est moindre : l'auteur n'a pas repris les négociations matrimoniales d'Élisabeth avec le duc d'Anjou (nuisibles à l'unité d'action), ni la dernière communion de Marie Stuart (contraire aux convenances), imité en cela par les auteurs des pièces édifiantes inspirées du drame allemand[16].

Selon Madame de Staël, *Marie Stuart* est la plus classique des pièces de Schiller[17]. Elle l'est en effet par son sujet tragique, et la concentration des événements sur une période limitée et continue : progressivement, la durée de trois jours paraît d'ailleurs s'imposer comme la nouvelle unité de temps dans les pièces mettant en scène Marie Stuart. Chez Merle et Rougemont, à chaque journée, correspond un acte ; Daniel Stern (alias Marie d'Agoult) intitule ses scènes historiques *Trois journées de la vie de Marie Stuart*[18], peut-être en hommage discret à Schiller. Mais ici, l'action se situe en amont dans l'existence de l'héroïne, pendant son règne écossais, et les trois journées ne sont pas consécutives. La noblesse protestante écossaise complote l'assassinat de Darnley. Elle parvient à y associer la reine qui le méprise d'avoir participé au meurtre de son favori Rizzio, et voit en lui un obstacle à sa passion pour Bothwell (première journée). Darnley meurt dans l'explosion de Kirk o Field où l'avait attiré Marie Stuart (deuxième journée). À Carberry Hill, la reine s'apprête à affronter la noblesse révoltée par son mariage avec Bothwell, principal assassin de Darnley. Abandonnée par son armée, elle se livre finalement aux conjurés (troisième journée). Ces scènes historiques publiées en 1856 reflètent le renouvellement thématique intervenu depuis 1820.

---

14 V. Hugo, *op. cit.*, p. 90.

15 R. Dumont, introduction à *Marie Stuart* de Lebrun, *op. cit.*, p. 14-15.

16 Anonyme, *Marie Stuart*, typographie Duclaux, 1862 ; abbé Joubert, *Marie Stuart*, Librairie catholique, 1897.

17 G. de Staël, *De l'Allemagne*, Hachette, 1958, éd. comtesse de Pange, t. II, chap.XVIII.

18 D. Stern, *Trois journées de la vie de Marie Stuart*, Pillet, 1856. Non créée.

3) Drames historiques, scènes historiques et tableaux « shakespeariens » : le temps libéré ?

Sous la Restauration, Guilbert de Pixerécourt[19] puis Planard et Fétis[20] adaptent à la scène *L'Abbé,* roman historique de Walter Scott[21]. Le thème en est la captivité de Marie Stuart au château de Lochleven où elle fut contrainte d'abdiquer après sa défaite à Carberry Hill. À la même époque, Empis fait de Bothwell le héros de son drame[22]. Dans les trois cas, l'intrigue se déroule en divers lieux, avec une prédilection marquée pour les salles « gothiques[23] » et des extérieurs - place publique[24] ou terrasse[25] - donnant de préférence sur des paysages enneigés. L'action - dont la durée n'est jamais explicitement mentionnée- se déroule sur une ou deux journées consécutives, tendant vers un but précis : l'évasion de Lochleven dans les deux mélodrames inspirés de Scott, l'accession de Bothwell au pouvoir suprême après l'élimination de Darnley dans le drame d'Empis.

Cela cesse d'être le cas dans les pièces qualifiées par la critique de « shakespeariennes » où l'unité d'action se dissout dans une durée et un espace démesurés. Depuis le début du siècle, Shakespeare opposé à Racine sert de référence - ou d'alibi - à tous les auteurs souhaitant s'affranchir des règles contraignantes du théâtre classique. Dans un opéra créé le 6 décembre 1844, Théodore Anne substitue à l'unité de l'acte celle, plus fragmentée, du tableau. À chaque tableau, correspond un décor, un épisode différent de la vie de Marie Stuart, chacun presque indépendant des autres : les adieux à la France de la jeune veuve de François II à Calais, l'assassinat de Rizzio dans le boudoir de la reine, l'explosion de Kirk o Field, l'abdication de Lochleven, les retrouvailles (imaginaires) de Marie Stuart avec Bothwell après son évasion, sa captivité à Fotheringay, sa rencontre (également imaginaire, inspirée de Schiller) avec Élisabeth dans les jardins de Fotheringay, enfin l'échafaud, à peine entrevu. Entre le premier et le dernier tableau, vingt-sept ans se sont écoulés ; Marie Stuart a quitté la France, a régné sur l'Écosse, s'est morfondue dans ses prisons anglaises. La critique a reproché à Théodore Anne d'avoir produit une oeuvre décousue. Néanmoins, l'expérience sera maintes fois renouvelée : Devicque et Crisafulli[26], Barrière et Davyl[27] Samson et Cressonnois[28] multiplient dans leurs drames historiques les

---

19 G. de Pixerécourt, *Le Château de Lochleven,* Pollet 1822. Création le 3 décembre 1822, Théâtre de la Gaieté.

20 Planard, Fétis, *Marie Stuart en Écosse, ou le château de Douglas,* Lelièvre 1823. Création le 30 août 1823, Opéra Comique.

21 W. Scott, *L'Abbé,* Nicolle, 1821.

22 Empis, *Bothwell,* Barba, 1838. Création en juin 1824, Théâtre français.

23 Pixerécourt, *op. cit.*, acte I ; Planard, *op. cit.*, actes I et II ; Empis, *op. cit.*, actes I et IV.

24 Pixerécourt, *op. cit.*, acte II.

25 *Id.*, acte III.

26 H. Crisafulli, E. Devicque, "Marie Stuart en Écosse", *Théâtre contemporain illustré,* Michel Lévy, 1856. Création le 23 août 1856, Théâtre impérial.

27 T. Barrière, L. Davyl, *Le Gascon,* Calmann-Lévy, 1878. Création le 1er septembre 1873, Théâtre de la Gaieté.

changements de lieux et d'époques, au détriment du rythme ou de la cohérence. Une sorte d'unité factice est finalement rétablie, qui consiste à placer l'échafaud en point de mire. Même dans les pièces dont la mort de Marie Stuart n'est pas le sujet, il est systématiquement évoqué. Mais impossible d'établir un lien véritable entre les différents épisodes, de donner un sens à l'histoire. L'action progresse à grands renforts de trahisons, de malentendus et de quiproquos.

Marie d'Agoult réussit au contraire à établir une forte unité entre les *Trois journées* - chronologiquement plus rapprochées - de la vie de Marie Stuart. Ici, chaque événement participe d'une impitoyable réaction en chaîne au terme de laquelle la belle pécheresse, persuadée qu'elle sera exécutée, se repent : « O mon Dieu, j'ai beaucoup failli, mais j'ai beaucoup souffert ! que ton amour surpasse ta justice ![29]» Par le biais de la prémonition de la reine, Marie d'Agoult parvient à transporter l'échafaud de Fotheringay à Carberry Hill.

Trois auteurs de pièces édifiantes ont également situé leur intrigue dans une temporalité discontinue. Dans *Marie Stuart* de J. A. Guyet[30], le premier acte se déroule en France (paradis), le second en Écosse à Lochleven (purgatoire), le troisième en Angleterre à Fotheringay (enfer) : une géographie de l'au-delà se dessine sur terre. Enfant d'adoption du Paradis, Marie Stuart va y retourner. L'acte I d'*Aurore et Soir* de l'abbé Sockeel se déroule également en France, à Fontainebleau. Princesse accomplie, Marie Stuart vole au secours d'une famille paysanne en détresse. Elle sait déjà le bonheur fugace, et d'avance, se proclame prête au sacrifice :

« O mon Dieu, aujourd'hui ma couronne est de roses (...) mais si pour vous servir (...) vous voulez qu'elle soit d'épines ; voici ma tête ! faites-la saigner ! faites-la tomber !...[31] » Le soir venu à Fotheringay (acte II), elle n'est pas surprise du sort qui l'attend : il était prévu de longue date. Que s'est-il passé dans la journée ? La question ne se pose plus. En 1892, l'abbé P. G. D. propose une pièce de rechange au second acte de cette opérette, exemple unique de *Marie Stuart* « en kit »... Il a réduit à cette fin la tragédie de Lebrun[32].

Faute d'acquérir une vision juste de l'histoire en dehors de vagues notions chronologiques, les jeunes filles apprendront ici la résignation. Passée l'enfance, la vie ne semble plus devoir leur réserver qu'épreuves et renoncements. Enfin, ici, l'histoire possède un sens, providentiel.

L'affranchissement des unités de temps et de lieu ne se traduit donc pas forcément par une meilleure représentation de l'histoire. Seule Marie d'Agoult parvient à établir un lien entre les différents épisodes représentés. L'association de plusieurs époques n'est investie d'un sens que dans les pièces édifiantes. Mais les auteurs de drames historiques avaient-ils vraiment pour ambition de représenter fidèlement l'histoire et d'en proposer une interprétation ?

---

28 L. Cressonnois, C. Samson, *Marie Stuart, reine d'Écosse,* Archives nationales, série F18 (censure) carton 1176, manuscrit de la pièce non publiée. Création en octobre 1890, Théâtre du Château d'eau.

29 *Op. cit.,* 3e journée, sc. 14.

30 J. A. Guyet, *Marie Stuart,* Périsse frères, 1851.

31 Abbé Sockeel, *Aurore et soir,* R. Haton, 1890-91, "Aurore", sc. 10.

32 Abbé P. G. D., *Marie Stuart,* 1892. *Avertissement.*

II. L'avènement de l'histoire sur scène : du pathétique au spectaculaire

1) L'histoire inaccessible

Parmi les auteurs de tragédies, seul M. J. V., justifie brièvement le choix de son sujet. Il assigne à son oeuvre la fonction morale qui est traditionnellement celle de la tragédie : montrer le crime pour en inspirer l'horreur[33]. Pour cela, il n'est pas nécessaire de préciser les contingences historiques. M. J. V., Doigny du Ponceau et, plus tard, C. F. Martin[34] entretiennent avec l'histoire une relation ténue. Ils ne donnent pas d'indication de date, de décor ou de costume. S'ils se réfèrent au passé, celui-ci reste étrangement lointain et inaccessible, évoqué dans des tirades solennelles, imparfaitement traduit par une rhétorique inadaptée : pour retourner en Écosse, Marie Stuart « repasse les flots, [les] yeux baignés de larmes[35]» ; au lieu du Parlement anglais, un « Sénat homicide [36]» prononce la sentence. Sa prison est « un cachot humide, infect et sans toiture[37] ».

2) « On voudrait applaudir, mais le bruit des bravos est sans cesse étouffé par celui des sanglots[38] »

Quel est le statut de l'histoire chez Schiller ? Le poète s'est solidement documenté avant d'écrire son drame. Cela ne signifie pas qu'il ait souhaité offrir du passé une représentation littérale ou en proposer une interprétation scientifique. Loin de là, le catholicisme et le protestantisme, investis surtout d'une fonction décorative, sont situés à l'arrière-plan de l'intrigue[39]. La date de l'exécution de la reine a été retardée d'un jour, pour faire coïncider l'annonce de sa condamnation avec l'anniversaire de l'assassinat de Darnley (9 février) dont elle se repent : Marie Stuart acceptera de payer pour une faute qu'elle n'a pas commise afin d'expier son crime ancien. Quant à l'opposition politique entre les deux reines, elle se double d'une rivalité sentimentale, puisque Leycester, favori d'Élisabeth est ici de surcroît l'amant de Marie Stuart. C'est donc à la femme et à la pécheresse repentie plus qu'à la reine et à la martyre que s'est intéressé Schiller, davantage aux tourments de son âme qu'à sa défaite historique. Sa préoccupation est d'abord morale : il utilise la scène pour prêcher la vertu et dénoncer le vice. L'histoire de Marie Stuart s'y prête admirablement : « Il y aura là, à satiété, cette terreur que réclame Aristote, et pour ce qui est de la pitié, on l'y trouvera aussi[40] ». Mais l'histoire, fortement caractérisée, accède pleinement à l'existence, pour devenir source d'émotion.

---

33 M. J. V., *Marie Stuart*, 1820. Non créée.

34 C. F. Martin, *Marie Stuart*, chez l'auteur, 1841. Non créée.

35 *Id.*, acte I, sc. 2.

36 Doigny du Ponceau, *op. cit.*, acte V, sc. 2.

37 C. F. Martin, *op. cit.* acte I, sc. 1.

38 H. Moreau, à propos de la première de *Marie Stuart* de Lebrun. Cité par E. Eggli, *Schiller et le romantisme français*, Gamber, 1927, t. I, p. 514.

39 M. Paulson, *op. cit.*, p. 176.

40 Schiller à Goethe, cité par H. Loiseau, «Introduction » à *Marie Stuart* de Schiller, Aubier, 1941, p. 33.

Au premier acte, « le théâtre représente une salle de l'appartement de la reine d'Écosse, dans le château de Fotheringay ». Dès la première scène, la configuration des lieux se précise : il y a là une armoire, que le geôlier Paulet assisté de Drury force avec un levier de fer pour en retirer divers papiers et « un bandeau royal enrichi de pierreries et entouré de fleurs de lis françaises ». À part ce meuble, la salle est presque vide, mais les protestations accusatrices d'Anna Kennedy, la nourrice de la reine déchue, permettent de se figurer sa physionomie d'antan : « Qu'est devenu le dais qui surmontait son trône ? » demande-t-elle à Paulet. Le luth, les livres - à l'exception d'une Bible - et le miroir de la reine ont été enlevés : déjà, celle dont la sentence vient d'être prononcée est traitée comme une femme morte. Désormais, à la place des « coupes d'or », la table de la reine « est servie d'un étain grossier ». La scène est interrompue par l'arrivée de Marie Stuart qui s'approche, « la tête couverte d'un voile, un crucifix à la main ». Schiller prête à Paulet une remarque faite à la reine catholique par le comte de Kent au matin de son supplice : « Un Christ dans la main, l'orgueil et la vanité dans le cœur ». Pour élaborer ce décor, choisir chaque accessoire - une préoccupation quasi-inexistante chez ses prédécesseurs - Schiller s'est inspiré de l'histoire. Chaque détail renseigne sur la condition, la situation et la personnalité de l'héroïne.

Par ailleurs, chaque invention du dramaturge trouve un écho dans la réalité. Le personnage fictif de Mortimer ressemble par certains traits au jeune Babington dont la conspiration visant à libérer la captive pour la placer sur le trône d'Angleterre au détriment d'Élisabeth est à l'origine de sa condamnation à mort. La rencontre des deux reines, si vivement souhaitée par Marie Stuart, s'est effectivement produite... de façon virtuelle suggère Mickael Paulson, par le biais de leur correspondance[41]. Même l'idylle entre Marie Stuart et le comte de Leycester, favori d'Élisabeth possède un lien avec l'histoire, la reine d'Angleterre ayant effectivement offert son favori en mariage à sa rivale, en 1565. Comme Scott dans ses romans historiques, en réalisant dans la fiction ce qui aurait pu se produire dans l'histoire, Schiller réussit à atteindre une vérité idéale, dégagée des contingences factuelles. Enfin, à défaut d'être scrupuleusement fidèle à l'ordre des faits - mais tel n'est pas son but - il respecte la vraisemblance qui est à la fiction, selon Diderot, ce que la réalité est à l'histoire[42].

Chez Lebrun, le souci du respect de l'esthétique et des convenances théâtrales s'effectue parfois au détriment du vraisemblable : ainsi, pour limiter le nombre de personnages sur scène, il a fondu en un seul Melville le maître d'hôtel de Marie Stuart et Talbot le conseiller d'Élisabeth. Dans un incessant va-et-vient entre le Palais et la prison, Melville prodigue indifféremment ses conseils avisés à la reine d'Écosse et à celle d'Angleterre qui lui font également confiance. Cependant, sa tragédie reste inscrite dans l'histoire moderne dont elle renvoie le reflet déformé.

En plaçant l'histoire jusqu'ici intemporelle de Marie Stuart dans son contexte, Schiller et Lebrun l'ont rendue accessible au public. Sous la Restauration, celui de la pièce de Lebrun se l'approprie aussitôt, par un anachronisme : il projette sur cette histoire le souvenir d'une tragédie plus récente, celle de Marie-Antoinette. La distance entre passé et

---

41 M. Paulson, *Op. cit.*, p. 184.

42 R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, 1978, p. 103.

présent semble abolie, et l'émotion atteint son paroxysme lorsque Leycester, interprété par Talma, décrit le supplice de la reine, demeuré invisible au public. L'émotion procède aussi pour une part de l'effet d'illusion provoquée par l'apparition des personnages. Ils sont en effet en train d'acquérir des signes extérieurs d'historicité qui les authentifient : pour incarner Marie Stuart, mademoiselle Duchesnois a endossé un costume historique[43]. Cette tendance au réalisme de la représentation s'accentue par la suite.

3) L'histoire, « clou » du théâtre historique

Dans la préface de son opéra, Anne garantit la conformité de la vie de son héroïne avec celle du personnage historique[44] renvoyant même à des précisions érudites placées en fin de livret. Mais il a infligé de nombreuses entorses à l'histoire : cet ancien garde du corps de Charles X ne recourt à l'historiographie que pour affirmer l'innocence de cette reine déchue, si chère aux Bourbons en exil[45]. Devicque et Crisafulli se sont étroitement inspirés de cet opéra pour écrire leur drame historique. Ils proclament aussi l'innocence de l'héroïne, sans doute pour séduire l'actrice pressentie pour interpréter le rôle-titre, Adélaïde Ristori, admiratrice de Marie Stuart qu'elle a déjà incarnée de manière bouleversante dans une recréation du drame de Schiller, à la salle Ventadour en 1855, à l'occasion de l'Exposition universelle.

Dans *le Gascon*, le lien avec l'histoire est encore plus mince : le héros Artaban est un personnage fictif. Certains critiques lui ont trouvé une parenté avec son compatriote, d'Artagnan de Dumas[46]. On pourrait trouver des équivalents historiques au traître Maxwell et à la belle Stella, (Bothwell, et une « Marie » de la reine par exemple[47]), mais Barrière et Davyl leur ont préféré des noms fictifs. Restent deux personnages historiques : Marie Stuart et Châtelard, gentilhomme dauphinois qui fut exécuté en 1563 pour crime de lèse-majesté après avoir été trouvé à deux reprises dissimulé derrière le lit de la reine. Barrière et Davyl imaginent au contraire entre eux une idylle contrariée.

À l'histoire, Samson et Cressonnois empruntent des lieux (Holyrood le palais de la reine, Kirk o Field, Lochleven...), des dates (chaque tableau est scrupuleusement situé dans le temps) des situations (par exemple l'assassinat de Rizzio, l'exécution de la reine), des noms (Marie Stuart, Rizzio, Bothwell, Élisabeth...). Les personnages possèdent aussi certaines caractéristiques extérieures généralement attribuées à leurs homonymes historiques : Marie Stuart est belle, Bothwell viril et Rizzio chante bien. Au-delà, règne la fantaisie : Bothwell profite d'un évanouissement de la reine après le meurtre de Rizzio (9 mars 1566) pour la violer ; Marie Stuart s'oppose fermement à l'assassinat de Darnley ; elle s'abandonne à la tyrannie de Bothwell, jusqu'à l'apparition du sceptre de Darnley ; nouvel

---

43 M. A. Allévy, *La Mise en scène en France dans la première moitié du XIXe siècle*, Droz, 1938, p. 77.

44 *Op. cit.*, "Avant-propos", p. I.

45 N. Cadène, *Marie Stuart dans la France romantique*, Association franco-écossaise, 1999.

46 *Le Petit Journal*, 5 septembre 1873.

47 Marie Stuart était accompagnée depuis son enfance par quatre compagnes qui portaient le même prénom qu'elle : Marie Seton, Marie Beaton, Marie Livingston et Marie Fleming.

Hamlet, le comte épouvanté rôde sur les rives de Lochleven où la reine est contrainte d'abdiquer (26 juillet 1567).

Qu'y a-t-il d'historique dans des drames aussi méprisants de l'histoire ? Essentiellement l'exactitude des costumes et des décors qui font aussi une grande part de leur attrait. Dans ce domaine, sous la Monarchie de Juillet, la scène prestigieuse de l'Opéra est pionnière. Selon Catherine Join Dieterle, « La représentation de lieux magnifiques remplace l'expression de concepts (...) Le décor devient pour les spectateurs aussi important que le livret ou la musique[48]. » Une telle remarque s'applique bien à *Marie Stuart* de Théodore Anne : « La vue du Port de Calais, le château de Lochleven au clair de lune, les jardins de Fotheringay, et la salle gothique d'Holyrood méritent d'être cités avec éloges. Félicitons aussi M. Théodore Anne d'avoir multiplié les changements de vue, sans lesquels le théâtre moderne n'est pas possible.[49] » Désormais, le départ de France se devra de figurer dans toute pièce aspirant au succès. À propos de *Marie Stuart en Écosse,* Théophile Gautier ironise : « Depuis le Corsaire de l'opéra, la mode est aux vaisseaux, et il n'y a pas de succès sans une mer en toile peinte, moutonnant avec plus ou moins de vérité autour d'une coque de navire[50]. » Dans le *Gascon,* le départ de France est également représenté. Souvent oublieux de l'intrigue, les critiques se focalisent sur l'apparence du spectacle. Dans la *Gazette de France,* Adolphe Racot évalue le coût des décors à 200 000 francs, puis surenchérit : « Il y a là une série de décors qui sont d'immenses tableaux dignes d'une exposition spéciale et qu'on admirerait même sans voir une action s'y poursuivre. La forêt de Saint-Germain, le Louvre, le port où Marie Stuart fait ses adieux, la vieille ville d'Édimbourg, avec ses rues étroites et ses toits pointus s'élançant vers le ciel brumeux de l'Écosse, la vue d'Holy-Rood, par un effet de neige surtout, sont autant de chefs-d'œuvres capables de faire oublier le fameux cloître de *Robert le Diable,* cité jusqu'ici comme le suprême du genre[51]. »

En 1890, la troupe du Théâtre du Château d'Eau crée *Marie Stuart en Écosse* de Samson et Cressonnois. Les costumes, conçus par le dessinateur de l'Opéra ont été élaborés avec une exactitude rigoureuse. Les critiques louent la grande « probité historique » du drame, avec, « à peine, de ci-delà (...) quelques licences romantiques[52] » ! L'exactitude historique est ainsi désormais assimilée au réalisme de sa représentation matérielle. Dans ces décors somptueux se déploie une mise en scène spectaculaire : l'infortuné Rizzio est régulièrement assassiné au théâtre. Mais il faut attendre la fin du siècle pour voir tomber le dernier tabou. Grâce à l'assouplissement de la censure, il est devenu possible de représenter la décollation de Marie Stuart (bientôt, le cinéma s'y essaiera à son tour[53]) : « Le bourreau est là avec sa hache. La reine procède elle-même à sa toilette de condamnée. Sans faiblesse, elle pose sa tête sur le fatal billot ; la hache se lève et retombe tranchant le cou blanc. C'est

---

48 C. Join Dieterle, "La monarchie, source d'inspiration de l'Opéra, à l'époque romantique", *Revue d'histoire du théâtre,* 1983, p. 437.

49 T. Gautier, *L'Art dramatique en France depuis vingt- cinq ans,* Hetzel, t. III, p. 305.

50 T. Gautier, "Revue dramatique", *Moniteur Universel,* 25 août 1856.

51 *La Gazette de France,* 9 septembre 1873.

52 L. Kerst, *Le Petit Journal,* 9 octobre 1890

53 *The Execution of Mary Queen of Scots,* Alfred Clark, Kinescope Edison, 1895.

d'un réalisme effrayant, et par des moyens d'une simplicité étonnante, le maximum d'intensité dramatique est obtenu à ce point que je défie le plus sceptique de ne pas sentir en ce moment une larme trembler dans sa paupière[54]. »

Ainsi, comme chez Alexandre Dumas, l'histoire est « le clou » auquel s'accrochent les fictions théâtrales. Mais elle est aussi le clou du spectacle pour un public avide de dépaysement visuel, prétexte à des mises en scène dramatiques. Ce n'est plus l'émotion comme au temps de Schiller ou de Lebrun, mais des émotions fortes qu'elle inspire, arrachées aux spectateurs à grands renforts d'effets spéciaux. Elle ne les place plus face à leurs propres interrogations, elle les en divertit.

4) L'histoire « à la croisée des chemins[55] » : *Trois journées de la vie de Marie Stuart*

Dans une interrogation sur les rapports de l'art et de la science, en un temps où l'historiographie hésite entre les séductions du romantisme et la rigueur de la méthode érudite, Marie d'Agoult place au cœur de sa réflexion la question du rapport entre histoire et théâtre : « Il semble que les arts menacés d'abandon dans une société sans loisirs se rapprochent et cherchent à s'entendre comme pour se prêter un mutuel secours. Les limites qui les séparaient s'effacent ; les genres se mêlent. (...) le dramaturge, qui naguère cherchait l'émotion dans une fiction belle et touchante, l'arrache maintenant avec effort aux plus laides réalités. L'histoire enfin, aux prises avec des difficultés presque insurmontables, essaye de leur échapper et voudrait se fuir elle-même en empruntant à la peinture ses plus vives couleurs, à la musique ses harmonies les plus vagues, ses détails au roman, ses effets à la scène, ses négligences et jusqu'à ses paradoxes à la conversation familière[56]. » Elle ajoute : « les matériaux de l'histoire moderne » sont encore « trop épars » pour qu'on puisse « les ramener à l'unité, cette condition essentielle de l'art ». C'est pourquoi *Trois journées de la vie de Marie Stuart* appartient à « l'un de ces genres mixtes et possède une valeur de préparation, et comme d'essai pour frayer les voies au génie des temps à venir ». Il s'agit d'introduire « l'histoire vraie au théâtre ». Marie d'Agoult s'appuie sur l'historiographie la plus récente, n'hésitant pas à recourir à l'expertise de l'historien Mignet. Elle se réfère aux lettres de la reine d'Écosse publiées par le prince Labanoff[57], à ses biographies par Dargaud[58] et Mignet[59]. Sa pièce comporte des citations de documents originaux. Ici, aucun personnage fictif, et une interprétation des faits généralement fidèle à celle des historiens libéraux précédemment mentionnés. Les effets visuels et sonores auraient été nombreux dans sa représentation si elle avait eu lieu : à l'instant où un oiseau (noir) frappe au carreau, un portrait du roi se détache du mur à grand fracas tandis qu'un feu-follet danse sur la tombe de Rizzio[60] ; un chien hurle[61], une comète passe[62], le lit où repose le roi ressemble à

---

54 *Le Petit Journal*, 9 octobre 1890.

55 J. Vier, *La comtesse d'Agoult et son temps*, A. Colin, t. IV, p. 127.

56 *Op. cit.*, *Avant -propos*, p. 2.

57 A. de Labanoff, *Lettres et mémoires de Marie Stuart*, Londres, 1844, 7 vol.

58 J. M. Dargaud, *Histoire de Marie Stuart*, Firmin Didot, 1850, 2 vol.

59 F. Mignet, *Histoire de Marie Stuart*, Paulhin Lheureux, 1851, 2 vol.

60 D. Stern, *op. cit.*, 1e journée, sc. 9

un catafalque[63]. On aurait tort de considérer cela comme des inventions de mise en scène : tous ces détails ont été puisés chez Dargaud.

Enfin, l'histoire de l'Écosse trouve un écho dans celle de la France contemporaine, et l'analyse de la Révolution écossaise pourrait fournir une clé pour le présent, offrant aussi un moyen détourné d'en parler quand même, malgré la censure napoléonienne : ici, le lien présent/passé, inexistant dans les drames historiques, est renoué. Ces *scènes historiques* ressemblent aux tentatives du même nom faites par Vitet sous la Restauration [64] qui n'avaient pas non plus franchi les feux de la rampe. Après cet essai, malgré les encouragements de quelques amis et les félicitations de Michelet – « Vous portez d'un pied léger le lourd fardeau de l'histoire[65] » -, Marie d'Agoult abandonne définitivement l'expression théâtrale.

5) L'histoire exemplaire de Marie Stuart

Quel rapport les auteurs d'édification entretiennent-ils avec l'histoire ? Tout dépend de l'image que l'historiographie en offre. Aussi longtemps qu'elle a présenté Marie Stuart comme coupable, ils optent pour des sujets a-historiques. Cet extrait de *L'Enfance de Marie Stuart*, comédie - la seule, probablement, qu'ait jamais inspirée la reine d'Écosse ! - de Charles Duffaud jouée en 1834 par les jeunes acteurs du théâtre de Monsieur Comte, l'illustre :

« *Le connétable* : Vous avez raison, mes enfants, profitez de votre jeune âge : ce temps-là passe si vite.

Marie (gaiement) : J'approuve entièrement Monsieur le connétable, et je suis toujours ses conseils...

Le connétable (d'un air de doute) : Oh ! toujours !

Marie : N'allez-vous pas encore me rappeler cette vilaine punition que je viens de subir, grâce à vous ; cela me fait penser que je devrais vous en vouloir beaucoup... [66] »

Dans le dernier tiers du siècle, des historiens catholiques réhabilitent Marie Stuart. Dès lors, l'enfance de l'héroïne intéresse moins que ses derniers moments ; les pièces édifiantes se bardent d'érudition : l'abbé Joubert assortit ses alexandrins de références bibliographiques à consulter « pour la démonstration du martyre au sens théologique du mot[67] ». L'histoire n'a droit de cité qu'à condition d'être exemplaire. À défaut, elle est impitoyablement bannie, remplacée par un univers fictif et anodin.

---

61 *Id.*, 2e journée, sc. 6.

62 *Id.*, 2e journée, sc. 7.

63 *Id.*, 2e journée, sc. 6.

64 M. H. Jones, *Le théâtre national en France, 1800-1830*, Klincksieck, 1975, chap. IX.

65 C. Dupêchez, *Marie d'Agoult*, Perrin, 1989, p. 241.

66 H. Duffaud, *L'Enfance de Marie Stuart*, Bréauté libraire, 1834, acte I, sc. 7. Création le 20 octobre 1834, Théâtre de Monsieur Comte.

67 *Op. cit.*, acte V, sc. 8.

III. Qui est Marie Stuart ?

L'évolution du personnage de Marie Stuart dans le théâtre au XIXe siècle pourrait illustrer la théorie développée par Robert Abirached selon laquelle le théâtre bourgeois substitue alors à la *mimesis* aristotélicienne une « dramaturgie du miroir » dont le sens va progressivement s'inverser : si dans un premier temps le miroir est utilisé comme instrument de perfection, il reflète ensuite l'image du spectateur, absorbé dans sa propre contemplation[68].

1) « Peins-toi en ces horreurs Andromaque éperdue »

Les auteurs classiques n'établissent pas de relation entre leur personnage principal et son homonyme historique. À l'image de l'histoire squelettique où s'inscrit son destin, il est un être lointain et peu caractérisé. S'agit-il d'ailleurs de Marie Stuart, ou d'une quelconque Andromaque ?

> « Rappelez-vous Stuard, par les soldats traînée
> De ses propres sujets victime couronnée
> J'entends les hurlements de ce peuple assassin
> Et mon palais désert me redemande en vain
> Le cri de sa fureur de toutes parts m'assiège :
> Les malédictions, voilà tout mon cortège !
> Je vois devant mes pas marcher l'affreux drapeau
> Qui d'un roi massacré me montre le tableau ;
> Le corps de mon époux tout couvert de poussière
> Sans honneurs, sans cercueil étendu sur la terre.[69]»

L'héroïne n'ayant jamais été incarnée, cela achève de la maintenir dans l'irréalité. Dans le théâtre romantique et les drames historiques, sa physionomie se précise.

2) Une reine à son miroir

Marie Stuart de Schiller possède de nombreuses affinités avec son modèle historique. À la suite de l'historien protestant Robertson, son auteur pense qu'elle fut complice de l'assassinat de Darnley. Cette interprétation coïncide avec son but véritable : montrer les tourments et le repentir d'une âme pécheresse. Son combat pour s'abstraire des contingences humaines rend le drame pathétique et exemplaire. Mais en acceptant son injuste condamnation comme expiation de son crime passé, Marie Stuart se réappropriait aussi son destin. En refusant de s'humilier devant Élisabeth, elle réaffirmait sa majesté royale.

Lebrun l'a innocentée, probablement pour la rendre présentable sur la scène française de la Restauration[70]. Désormais, elle est avant tout une victime. Elle conserve

---

68 R. Abirached, *op. cit.*, p. 45.

69 Doigny du Ponceau, *op. cit.*, acte II, sc. 2.

cette caractéristique aussi bien dans les pièces édifiantes que dans les drames à grand spectacle. Des méchants acharnés à sa perte – la perverse Élisabeth ou quelque redoutable arriviste – tirent les ficelles de son destin.

Cette évolution atteint son terme dans le drame de Samson et Cressonnois. Marie Stuart consume ses nuits à attendre le retour improbable de Darnley, qui passe les siennes en joyeuse compagnie. Elle proteste : « vous m'avez donné pour rivales toutes les prostituées de la ville ![71] » Elle est ensuite présentée dans son intimité avec le comte de Bothwell, commencée par un viol. Francisque Sarcey a décrit la scène dans son feuilleton dramatique du *Temps ;* Marie, évanouie à la vue du sang de Rizzio, les conjurés enfuis, Bothwell s'approche furtivement : « "C'est pour moi qu'ils ont travaillé" (...). Il ôte méthodiquement ses gants, son ceinturon, fait le geste d'enlever son habit, et... la toile tombe.[72] » Il savoure son triomphe : « Avant qu'elle ne fût mienne, elle ne connaissait en fait d'amour que les tendresses d'un enfant malade et les étreintes politiques d'un prince efféminé (...). Aujourd'hui, en dépit des fréquentes révoltes, elle est l'humble exécutrice de mes volontés et de mes caprices (...) La justice venge mes rancunes, le trésor paye mes dettes.[73] » Marie Stuart renchérit : «Ah ! James, qu'avez-vous fait de moi ? Depuis que vous m'avez prise (...) Toutes les loyautés se fondirent à la seule chaleur de vos caresses [ah ! c'est qu'elles ne ressemblaient hélas ni à celles de François ni à celles d'Henri. Elles furent pour moi comme des révélations de l'amour !] . Aujourd'hui, votre oeuvre est complète. Je vous ai sacrifié les uns après les autres mes devoirs de reine, mes dignités d'épouse, mes obligations de mère, mes pudeurs de femme. Vous êtes le chef absolu de mon être.[74] » Un public républicain assiste probablement sans déplaisir à l'humiliation d'une reine. L'audace apparente de la pièce peut aussi exciter son intérêt. Cependant, la condition royale de Marie Stuart – même si elle ne se comporte pas en reine mais en femme dominée - permet opportunément d'établir une distance entre elle et les femmes « ordinaires ». Par ailleurs, sa responsabilité dans l'adultère avec Bothwell est atténuée : elle résulte d'un viol auquel elle ne pouvait se soustraire puisqu'elle était inconsciente. Cela ne la dispensera pas d'éprouver par la suite des remords et de subir le châtiment de l'échafaud. Le seul élément subversif pour l'ordre moral et social bourgeois, la comparaison entre les caresses d'un amant avec celles d'un époux, a été censuré. Ainsi, le portrait de Marie Stuart reste normatif, d'une exemplarité partiellement inversée (sur le plan moral, voici l'exemple à ne pas suivre) et distanciée (mais il s'agit d'une reine du XVIe siècle). Loin d'ébranler l'ordre social, il contribue à le conforter. Mais Marie Stuart cesse de représenter un modèle comme c'était le cas dans le drame de Schiller. On peut

---

[70] N. Cadène, « Marie Stuart dans le théâtre de la Restauration : reine de France ou d'Écosse ? » in P. Mironneau, G. Lahouati (dir.), *Les figures de l'histoire de France au théâtre au tournant du siècle des Lumières, 1760-1830* , actes du colloque Pau, 24 et 25 mai 2002, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC, 2007, p. 247-256.

[71] Samson et Cressonnois, *Op. cit.*, 2e tableau, sc. 4.

[72] *Le Temps,* 13 octobre 1890.

[73] *Op. cit.*, 3e tableau, sc. 3.

[74] *Id.* , 3e tableau, sc. 4. Le passage placé entre crochets a été censuré.

désormais la considérer comme le reflet des fantasmes soigneusement bridés de la société qui se divertit de ses infortunes.

3) Marie Stuart au pensionnat

Dans les pensionnats de demoiselles, la question de l'identification des personnages se pose différemment : le message s'adresse autant aux interprètes de la pièce – une sorte de morale en action – qu'au public. Aussi la présence de personnages masculins pose problème : les acteurs sont ici des actrices. Peut-on leur faire endosser des rôles, des comportements – et des vêtements masculins ? Cela semble dangereux, surtout lorsque certains de ces personnages, à cause de l'attrait exercé sur eux par la reine d'Écosse, adoptent un comportement fougueux et déraisonnable. L'abbé Joubert a féminisé le trop entreprenant Mortimer, mais il a conservé à Lord Burleigh et à Paulet leur identité sexuelle d'origine. Les autres auteurs se montrent plus restrictifs. Ainsi l'abbé Sockeel autorise pour toute présence « masculine » celle de jeunes pages dans des rôles de figuration destinés à des jeunes filles pré-pubères, une audace dont il se justifie longuement[75].

En l'absence de témoignages sur les représentations de Marie Stuart dans les pensionnats, il est difficile de pousser plus loin l'analyse. Plusieurs questions restent en suspens. Ainsi – est-ce un effet secondaire du travestissement des personnages ou le résultat d'une volonté délibérée ? – les héroïnes de ces pièces se trouvent en situation de pouvoir : elles agissent sur la scène au nom de leurs frères ou de leurs époux, personnages fantoches qui n'existent qu'au travers de leurs propos. Chez l'abbé P. G. D., Marie Stuart dissuade Gertrude – version féminisée de Mortimer – de tenter quoi que ce soit en sa faveur, car Leycester va la sauver : « sa sœur plaide ma cause et je compte sur elle. [76] » La très efficace Lady Leycester convainc la reine d'Angleterre de rencontrer sa rivale, tandis que la sœur de Burleigh la pousse à la rigueur. Mais plus probablement faut-il voir dans la sœur ou l'épouse la servante dévouée, le reflet fidèle du frère ou du mari, et entendre dans chacun de ses propos la voix de son maître ...

On s'interrogera enfin sur l'identité du modèle présenté aux jeunes filles. Marie Stuart est-elle jugée exemplaire pour chacune d'entre elles – dans ce cas, son rôle serait attribué au mérite - ou seulement pour quelques-unes ? Les rôles seraient alors distribués selon des critères sociaux[77], et la plupart des jeunes filles seraient alors invitées à s'identifier aux suivantes de la reine, voire à ses servantes. Dans les pièces, la hiérarchie sociale est en effet représentée et respectée. Jacquette Cheppi, gardienne du pensionnat dans *Marie Stuart à l'école*[78], ne possède pas les qualités des distinguées autres fillettes : elle n'est ni belle, ni cultivée, ni intelligente, mais joyeuse, honnête et dévouée ; les jolies pensionnaires s'amusent gentiment de sa spontanéité maladroite, de ses fautes de syntaxe et

---

75 *Op. cit.*, "Observations de l'auteur".

76 *Op. cit.*, acte I, sc. 7.

77 Lorsque, en 1934, la ville de Roscoff commémore l'arrivée de la jeune Marie Stuart (alors âgée de moins de 6 ans) en France en organisant un tableau vivant, c'est la fille du Maire, une adolescente de 12 à 14 ans, qui l'incarne. Informations communiquées par la mairie de Roscoff. Voir aussi « La reine d'Écosse, Marie Stuart, à Roscoff », *Le Matin*, 30 juillet 1934.

78 Abbé Laubie, *Marie Stuart à l'école*, Imprimerie Clapoulaud, 1850.

de son accent. À l'autre extrémité de l'échelle sociale, Marie Stuart surpasse en perfection toutes ses compagnes.

Marie Stuart de l'abbé Soullier débute par un tableau inattendu : la reine est en train de composer une coiffure pour Marie Seton qui chante : « Qu'il est beau de porter la couronne... » Mais la coiffure est en réalité destinée à orner le front d'Élisabeth. Pour mieux souligner la fin de l'illusion, Marie Stuart entonne : « Qu'il est dur de porter la couronne... » La séance d'essayage est terminée[79].

4) Marie Stuart, *alter ego* de Marie d'Agoult ?

Il reste à s'interroger sur la relation que Marie d'Agoult entretenait avec son personnage. Elle-même ne s'en est pas expliquée dans ses *Mémoires*. Mais avec « la mantille, la coiffure, les manches bouffantes, le deuil satiné[80]» qu'elle arbore, son biographe Jacques Vier lui trouve une allure très « mariestuardienne »... Selon lui, cette femme passionnée qui abandonna le foyer conjugal pour suivre son amant « n'est pas loin de se découvrir quelque mystérieuse parenté avec cette reine qui porte son nom[81]. » Il souligne aussi l'étroitesse de sa marge de manœuvre : elle se veut fidèle à l'histoire, dont Mignet vient de signer une version pour le moment incontestée. Elle partage de surcroît la prédilection de l'historien pour le camp de la Réforme. Pourtant, elle s'écarte parfois de son modèle, atténuant la responsabilité de la reine dans l'assassinat de Darnley, lui donnant le courage de tenir tête à Bothwell ou au réformateur John Knox, le plus irréconciliable de ses ennemis. Comme tant d'autres femmes du XIXe siècle, historiennes, peintres ou actrices, la dramaturge offre une vision plus positive de Marie Stuart[82].

Jamais « la chambre de Marie Stuart » ne fut représentée avec autant d'exactitude qu'à la Belle Époque... Pourtant, l'histoire introduite sur la scène près d'un siècle auparavant par Schiller semble à nouveau s'éloigner : elle fait désormais surtout figure de décor. Dans les drames historiques comme dans les pièces édifiantes, le beau personnage de la reine, victime abreuvée d'outrages ou arrogante martyre, s'est affadi.

De cet héritage composite, notre temps a seulement retenu le drame de Schiller. Source d'inspiration inépuisable, il a récemment suscité une création de Liba Théâtre au Festival « off » d'Avignon en 2000, *La très excellente, lamentable et tragique histoire de Marie Stuart reine d'Écosse,* interprétée par des clowns, une nouvelle mise en scène par Ingmar Bergman au Théâtre royal de Stockholm en 2002, enfin, au printemps 2008, une adaptation par Fabian Chappuis au Théâtre 13 à Paris[83].

---

79 Abbé Soullier, *Marie Stuart,* Imprimerie J. B. Chatras, 18 78, acte I, sc. 1.

80 J. Vier, *op. cit.*, t. IV, p. 133.

81 *Id.*, t. IV, p. 122-123.

82 N. Cadène, « L'histoire au féminin : la "vie" de Marie Stuart par Agnès Strickland », *Romantisme,* n° 115, 2002, p. 41-52.

83 P. Chassaigne, « Marie Stuart, version Schiller », *L'Histoire* mars 2008, n° 329 p. 28-29.

ANNEXE : les pièces consacrées à Marie Stuart au XIXe siècle français

A) Sources d'archives

CRESSONNOIS Lucien, SAMSON Charles, *Marie Stuart reine d'Écosse,* drame en cinq actes et douze tableaux. Archives Nationales, série F 18 (censure), carton 1176, manuscrit de la pièce non publiée.

B) Sources imprimées

ANNE Théodore, NIEDERMEYER, *Marie Stuart, opéra en cinq actes,* Paris, C. Tresse, 1845.

Anonyme [Doigny du Ponceau], *Marie Stuard, tragédie en cinq actes,* Paris, Boucher, 1820.

Anonyme, *Marie Stuart, tragédie en cinq actes,* Alger, Typographie Duclaux, 1862.

ARMAND, LEON, *La poste dramatique, folie à propos de Marie Stuart, sans unité de lieu, en un acte, en prose, en vers en couplet et en roulades,* Paris, Barba, 1820.

BARIN Abbé Élie, *Marie Stuart, drame historique en trois tableaux,* Paris, R. Haton, 1896.

BARRIÈRE Théodore, DAVYL Louis, *Le Gascon, drame en cinq actes et neuf tableaux,* Paris, Calman Lévy, 1878.

CRISAFULLI Henri, DEVICQUE E., "Marie Stuart en Ecosse", drame historique en cinq actes et douze tableaux, in : *Théatre contemporain illustré,* 231e et 232e livraison, Paris, Michel Lévy, 1856.

DETHOU A., *Les adieux de Marie Stuart à la France,* Paris, Lavinée, 1856.

DUFFAUD H., *L'enfance de Marie Stuart, comédie en un acte mêlée de chants,* Paris, Bréauté libraire, Répertoire dramatique de l'enfance, 1834.

EMPIS, *Bothwell, drame historique en cinq actes et en prose,* Paris, Barba, 1838.

F. D. [Dizac], *Marie Stuard, essai tragique en cinq actes et en vers,* Brive, Imprimerie Léon Roche, 1856.

FELIX, *La Marie Stuart de Schiller, pot pourri en trois actes,* Paris, Ledevin, 1820.

GIMET DE JOULAN, *Marie Stuart en Ecosse ou les premiers puritains, drame en trois actes et en vers,* Paris, sous les galeries de l'Odéon, 1851.

GOUJON Julien, LAVELLO Rodolphe, *Marie Stuart, drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux (version de Schiller),* Paris, L. Gregh, s. d.

GUYET J. A., *Marie Stuart, drame historique en trois actes composé pour les distributions de prix et les récréations littéraires dans les pensionnats de demoiselles,* Paris, Lyon, Périsse frères, 1851.

HENRY, CARMOUCHE, *Le Leycester des Faubourgs ou l'amour et l'ambition, vaudeville grivois en un acte,* Paris, Pollet, 1824.

JOUBERT Abbé, *Marie Stuart, tragédie en cinq actes et en vers,* Paris, Librairie catholique, 1897.

LAUBIE Abbé, *Marie Stuart à l'école, drame historique en trois actes mêlé de couplets et spécialement destiné aux pensionnats de jeunes demoiselles,* Limoges, Imprimerie Clapoulaud, 1850.

LEBRUN Pierre-Antoine, *Marie Stuart, tragédie en cinq actes,* édition présentée par Robert Dumont, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1972 (réédition).

MARTIN C. F., *Marie Stuart, tragédie en cinq actes et en vers,* Paris, chez l'auteur, 1841.

MERLE Jean-Toussaint, ROUGEMONT Michel Nicolas Balisson de, *Marie Stuart, drame en trois actes et en prose imité de la tragédie allemande de Schiller,* Paris, Barba, 1820.

M. J. V., *Marie Stuart, tragédie en cinq actes,* Paris, 1820.

P. G. D. Abbé, *Marie Stuart, tragédie par Pierre Lebrun réduite en trois actes et arrangée pour pensionnats et congrégations de jeunes filles,* Bordeaux, 1892.

PIXÉRÉCOURT R. C. Guilbert de, *Le Château de Lochleven, mélodrame historique en trois actes imité de Walter Scott,* Paris, Pollet, 1822.

PLANARD, F. A. E., ROGER J. F., FÉTIS, *Marie Stuart en Écosse, ou le château de Douglas,* drame lyrique en trois actes et en prose, Paris, Lelièvre, 1823.

POUJOL Adolphe, *Marie Stuart, monologue dramatique en deux parties,* Paris, Barbé, s. d.

REY Charles, *Henri et Marie Stuart, tragédie en cinq actes,* Nîmes, J. Borely, 1852.

RIQUIEZ Emile, *Marie Stuart d'après Schiller, drame en cinq actes et sept tableaux en vers,* Paris, L. Cerf, 1893.

RISTELHUBER Paul, *Marie Stuart, traduction de Schiller,* Paris, Alphonse Delahays, 1859.

SCRIBE, DUPIN, CARMOUCHE, *Marie Jobard, imitation burlesque en six actes et en vers,* Paris, Madame Huet, 1820.

SOCKEEL Abbé, *Aurore et soir, drame lyrique pour jeunes filles en deux actes,* Paris, R. Haton, 1890-1891.

Tome I : "Marie Stuart à Fontainebleau"

Tome II : "Marie Stuart à Fotheringay"

SOULLIER Abbé Martial, curé de Troche, *Marie Stuart, drame pour pensionnats de jeunes filles,* Limoges, imprimerie J. B. Chatras, 1878.

STERN Daniel, *Trois journées de la vie de Marie Stuart, scènes historiques,* Paris, Pillet, 1856.

VILLENEUVE F. de, VANDERBURCH Émile, *La jeunesse de Marie Stuart, drame en deux actes mêlé de chants,* Bruxelles, Riga, 1829.

XXX Abbé, *Marie Stuart, drame en quatre actes mêlé de chants à l'usage des pensionnats de demoiselles,* Paris, Lethielleux, s. d.

Nicole CADENE,
Groupe Femmes Méditerranée, UMR Telemme
Université d'Aix-en-Provence

LE CAS D'ALFRED DE MUSSET : DU MYTHE VÉNITIEN À LA MYTHOGRAPHIE PERSONNELLE LA CRISE DU SUJET SAISI DANS L'HISTOIRE, SES TRADUCTIONS THÉÂTRALES

A mon frère revenant d'Italie

On sait qu'Alfred de Musset composa la majeure partie de son œuvre rattachée au motif vénitien avant son séjour dans la ville des Doges.

Cette anticipation apparente, de la mythologie empruntée sur le vécu personnel, correspondrait-elle à une priorité ? Priorité donnée à la reconduite d'un cliché, de valeurs littéraires acceptées et utilisées avant toute expérience, sur le témoignage de l'homme concerné par l'Histoire de son temps, préoccupé par la chronique de ses voyages?

Ne s'agirait-il pas plutôt de la tentative, par ce même sujet, de se doter d'une mythographie propre, sous prétexte de la Culture, utilisée pour donner procuration à l'Histoire, qui parle par sa voix ? Tentative de raconter sa vie, en la fondant, en l'indexant sur un support imaginaire, vénitien en l'occurrence, à elle préalable.

En miroir de la ressource mythologique convoquée, Musset provoque un face-à-face : entre l'Histoire de la Renaissance et celle du XIXe siècle.

Manœuvre spéculaire et goût des symétries, qui rapproche deux époques, réactualise un mythe, pour mieux cerner et exprimer les aventures du sujet, perdu dans l'Histoire de lui contemporaine – qui le rejette et qu'il veut dénoncer.

Des correspondances sont trouvées, exposées, entre les temps, les lieux, la dimension de l'Histoire ou celle de la légende, le trajet personnel enfin.

A ces égards, la convocation d'une donnée « surdéterminée » est essentielle : celle du mythe vénitien, tel que le reprend et le reconstitue – le réactualise – avant tout pour Musset un illustre prédécesseur et modèle en Littérature : Lord Byron. Ce mythe, issu des manuscrits byroniens, généralement qualifié de « romantique »[1], s'ancre (s'encre) quant à

Nous abrégeons dans les notes en *MOC* I ou II la référence aux *Œuvres Complètes* d'Alfred de Musset citées intégralement ci-dessous:
MOC I : Alfred de Musset *Théâtre complet*, éd. établie par Simon Jeune, Gallimard, la Pléiade, 1990.
MOC II : Alfred de Musset *Poésies complètes*, éd. établie par Maurice Allem, Gallimard, La Pléiade, 1976.
La Nuit vénitienne et *Lorenzaccio* (*MOC* I), très fréquemment citées, seront respectivement présentées sous les initiales *NV* et *L*.

[1] George Gordon Byron, particulièrement grâce au chant IV du *Pèlerinage de Childe Harold*, qui parut en 1818 (*Childe Harold's Pilgrimage*), est considéré comme celui qui « lança » la mode vénitienne à l'âge du Romantisme. Il séjourna dans la ville des doges, de 1816 à 1819, lui consacra plusieurs ouvrages, exprima la mélancolie qu'il prêta à une cité dépossédée de sa grandeur passée, déchue, mais toujours belle, toujours propre à se laisser chanter, les souvenirs de la gloire ancienne et l'imagination sollicitée suppléant aux absences, les ombres, les fantômes aux réalités évanouies:
« [...] A thousand years their cloudy wings expand
Around me, and a dying Glory smiles

lui également dans l'Histoire vénitienne, principalement évoquée dans ses contours évoluant du XVIe au XIXe siècle. Son influence, les enjeux qu'il propose à notre dramaturge, prêt à le modeler à son tour, sont à considérer, pour comprendre comment, à travers lui notamment, Musset donne à sa vie un sens, et un sens à l'Histoire.

Palimpsestes : l' « autobiographie », l'écriture par Musset de son histoire, se teinte de références mythologiques empruntées, elles-mêmes fondées sur des interprétations de l'Histoire.

Ses relations historiques indirectes donc, et « fictionnalisées », se fondent plus précisément sur un propos dysphorique et ludique : l'évocation, la reconstitution littéraires de la Venise déchue, la République exemplaire, dont la liberté fut trahie par Bonaparte, lors de sa « vente » aux Autrichiens, par le traité de Campo Formio, en1797.

La mise sous tutelle de Venise, déjà racontée par Byron, devient, sous la plume de Musset, un paradigme pour la déploration de la société française des années 1830.

Les conquêtes napoléoniennes sont finies, la Grande Révolution est loin, celle de 1830 escamotée, récupérée : c'est toujours la Restauration; après les rois Louis XVIII et Charles X, on assiste à la montée de Louis-Philippe sur le trône. S'installe un climat de mélancolie.

Trahis comme Venise, modèle fantasmé d'une *Res Publica* : d'une propriété commune, d'un espace de volontés libres, les Hommes de 1830 n'ont plus qu'à ressasser leur nostalgie, à chanter leurs espoirs déçus, sous forme de thrène. Condamnés à l'inaction, ils n'ont plus qu'à mettre leurs forces au service d'amours nécessairement malheureuses: conçues dans l'obsession de la « défaite ».

A moins que leur talent ne leur permette de s'inscrire diversement dans l'Histoire, en livrant des confidences à peine masquées, en ayant recours à des porte-parole, en pratiquant la « mise en abyme », dans des livres. Ce sera le recours d'Alfred de Musset. Ouvrages qui

---

O'er the far times [...]
Those days are gone -- but Beauty still is here. [...]
I can repeople with the past --and of
The present there is still for eye and thought
And meditation chasten'd down enough;
And more, it may be, than I hoped or sought [...] »
(G. G. Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto the fourth, I, III, XIX: voir Byron *Childe Harold*, texte anglais annoté par Emile Chasles, Hachette, Paris, 1883, p. 179, 180, 188).
« Des milliers d'années étendent autour de moi leurs ailes sombres, et une gloire mourante sourit sur ces temps éloignés [...]
Ses jours de gloire sont passés,— mais cependant Venise est encore belle [...]
Je puis la repeupler avec le passé;
elle a encore assez de présent pour exercer l'œil, la pensée et la méditation, et plus, peut-être, que je n'avais espéré ou attendu d'elle. [...] »
(*Œuvres complètes* de Lord Byron, traduction nouvelle par M. Paulin, t. 3, Dondey-Dupré Père et Fils éd., Paris, 1830, p. 209, 210, 215).
Envisagé comme un rival par Chateaubriand, Byron par ces vers inspira Musset, qui avoua bien volontiers sa dette envers un Lord précurseur. Ombres, fantômes: c'est avec ces "esprits" en tête qu'Alfred exploita en particulier, dans ses textes dramatiques et poétiques, la thématique du double, ou "spectre", à lui si chère, apportant un mythème original au mythe déployé par Byron.

transposent la détresse, la situent, voilée, dans son temps, ou la font voyager vers des cieux antérieurs. Vers la Renaissance italienne, ou plus proprement vénitienne, par exemple.

Dans le mythe déjà formé (Byron s'affichant là comme le précurseur, ou exégète romantique de l'Histoire), on puise : on dialogue avec une légende, on s'interroge sur ses référents, on déploie un imaginaire – détour pour revenir à soi, parler de soi.

Enfant dépossédé du siècle maudit, Alfred de Musset utilise la faconde byronienne pour la prolonger, et témoigner de l'impuissance de tout engagement historique, proposant dans le même mouvement un manifeste de Littérature engagée.

Ayant avoué pour Maître le « défricheur » anglais, le créateur second se souvient, et se situe.

Tentative mémorialiste non pas égotiste, mais admirative (elle rend hommage) et fédératrice: Musset fera précéder le récit de sa *Confession d'un Enfant du Siècle* de l'expression d'une vocation de prise de parole, au nom de ceux qui comme lui sont nés sous une mauvaise étoile, et se reconnaîtront en ce qu'il peut écrire : « Si j'étais seul malade, je n'en dirais rien; mais comme il y en a beaucoup d'autres que moi qui souffrent du même mal, j'écris pour ceux-là »[2].

Manœuvre singulière, généreuse et désespérée, qui honore un patrimoine d'adoption (la sphère de parole vénitienne entre autres, qui alimente aussi la *Confession*) pour mieux dénoncer, en l'occurrence, l'héritage douloureux laissé aux hommes de la période post-bonapartiste : cette « génération ardente, pâle, nerveuse » conçue « entre deux batailles », faite de solitaires séparés de leurs pères guerriers, exclus de la vie sociale, réduits à comparer d'un « œil sombre » leurs « muscles chétifs »[3].

Le narrateur vit un drame, intime et social, d'envergure nationale, qu'il communique, en 1836, par la fameuse *Confession* précitée, où apparaît aussi bien, déguisé, le triste épisode sentimental partagé avec George Sand à Venise.

Auparavant, il aura déjà chanté – anticipé pourrait-on presque dire – son malheur, de façon plus discrète. En vers, en prose.

Des signes précurseurs de l'entreprise au fond néo-rousseauiste d'Alfred de Musset (rappelons au passage que son père s'était illustré par la rédaction d'une biographie et par l'édition des Œuvres de Jean-Jacques) sont à chercher dans son Théâtre, en particulier.

La référence vénitienne constituera un support privilégié – éloquent – de notre étude.

Deux pièces retiendront notre attention: *La Nuit vénitienne*, sifflée, huée, « tombée », lors de sa première représentation, le 1er décembre 1830, puis largement oubliée, et le célèbre drame *Lorenzaccio*, publié en 1834, rédigé dès 1833 – avant tout séjour à Venise, notons-le, donnée qui accrédite la dimension « mythologique » de l'écriture.

Le symbolique « masque » vénitien – entendu là comme costume, objet, décor, ou plus généralement propos scénique – jouerait, dans les deux cas, le rôle d'un révélateur

[2] Alfred de Musset *La Confession d'un enfant du siècle*, première partie, chapitre premier, Gallimard, Folio classique, 2007, p. 19.
[3] *Ibid.*, p. 20.

paradoxal: celui du « mal du siècle », déplacé; distanciation éclairante, dans l'espace et/ou dans le temps.

L'Histoire contemporaine se joue bien sur la scène, masquée.

La méthode de Musset, analogique, métaphorique, défie moins la censure qu'elle ne provoque, en appelle à une prise de conscience.

Si *La Nuit* ne plaît guère, *Lorenzaccio* sera d'ailleurs « lue » en ce sens, dès sa publication.

Les phénomènes d'actualité, dotés d'une étrange apparence (étrangère), diffusent, avec leur lumière sombre, un malaise trouble et troublant.

Un message se propage : celui du désenchantement politique, appuyé sur un réquisitoire impitoyable. Une société de l'oppression, de l'exclusion, est dénoncée, qui ressemble à une autre. Par la métaphore née d'une logique analytique, elle en devient la sœur: non plus bâtarde, mais légitime, générée par les mêmes lois de l'Histoire.

Le dramaturge, en suggérant un parallèle, pose une causalité implacable. Musset poète devient historien, au sens presque moderne du mot. Il invente, essaie une méthode[4].

Artiste engagé s'il en est – contrairement à une certaine réputation qui, aujourd'hui encore, s'attache à sa mémoire – l'homme de Théâtre a recours aux données « objectives » de l'Histoire : il lit des chroniques, compulse des annales, se documente diversement, tout autant qu'il se sert de sa sensibilité, de son intelligence, discriminante et « comparatiste », de sa culture littéraires, pour s'inscrire dans une lignée qu'il avoue, et enrichit d'une filiation: ajoutant des mythèmes au mythe vénitien.

Il offre une grille circonstanciée d'interprétation – une lecture – des phénomènes, donne du « sens » à l'Histoire: il suggère des liens de cause à effet entre des événements, joués, déroulés, dits, proches ou à des siècles d'intervalle.

Il participe ainsi, sans afficher outrancièrement sa vocation (quelques essais parus dans la revue *Le Temps* le désignent comme un chroniqueur et pamphlétaire, un peu à la manière d'un Hugo) à ce vaste mouvement qui origine l'Histoire moderne, entendue comme science nouvelle, initiée et portée par un Guizot, un Augustin Thierry, sans parler du visionnaire Michelet, entre 1820 et 1830 plus particulièrement[5].

---

[4] En parlant de « méthode », voir par exemple l'exposé introductif – et instructif ! – de Frederic C. Lane à son livre exemplaire, *Venise, une République maritime* (1973), parrainé par Fernand Braudel (éd. Flammarion, coll. Champs, 1985 p. 15):

« Pour le plus grand délice des poètes et des politiciens, l'histoire de Venise a suscité une foule de mythes. [...]. Je ne me suis pas acharné à distinguer le vrai du faux. Les légendes sont bien trop nombreuses. [...]. Mais je n'ai pas non plus cherché à évacuer totalement la légende de l'histoire. La recherche historique ne peut s'attaquer en profondeur à la mythologie sans aboutir à une sorte de suicide. D'ailleurs, le pouvoir de l'imagination est tel que l'histoire se trouve tout autant vivifiée par la création de légendes que par leur décryptage ».

(Traduction de Yannick Bourdoiseau et Marie Ymonet)

[5] Voir sur ces points Marcel Gauchet *Philosophie des sciences historiques, Le moment romantique*, Textes réunis et présentés par M. Gauchet, éd. du Seuil coll. Point, 2002.

En présentant les textes qu'il met en perspective, textes des « nouveaux historiens », ou « historiens romantiques » du début du XIXe siècle, Marcel Gauchet en annonce les enjeux :

« L'histoire peut alors devenir érudite sans cesser d'être philosophique; elle est capable d'allier la reconstruction narrative du passé pour lui-même à la ressaisie herméneutique qui en découvre indéfiniment le sens pour nous au miroir de sa différence" (on pourrait ajouter de sa ressemblance...).

La phénoménologie – l'expérience et le témoignage direct du sujet, observateur du monde qui l'entoure –, la philosophie appliquée – l'intuition de l'Histoire, conçue comme une donnée globale dont il s'agit de rendre compte, de démonter utilement les mécanismes; la tentative d'une pensée systématique, fondée sur une méthode analogique et scrupuleusement érudite, qui inclut la Littérature comme pièce à conviction : tous ces éléments fondent la démarche de Musset, créateur inspiré, historien informé, l'art et la science mêlés donnant à leur tour naissance à une mythologie : Venise renaît littérairement de ses cendres, au moment où la France perd le pouvoir politique de se renouveler.

Cette France de 1830, de façon symétrique, se voit immortalisée sous le masque de la défaite, emprunté à l'Italie comme une seconde peau, de papier : parchemin, palimpseste – écrit greffé sur d'autres écrits: en abyme, en miroir.

Creuset des anamorphoses, des métamorphoses, que l'écritoire avisé de Musset. Autobiographe et analyste sociopolitique, l'auteur polyvalent est un historien mythographe.

Insistons sur ce travail considérable, cette alchimie, qu'a représenté l'aventure dramatique de celui dont la postérité (sinon ses proches même: Sand, qui lui reprochait son dilettantisme...) a parfois ignoré l'incroyable puissance de s'inspirer avant de dire, de réfléchir avant de s'épancher, de servir les autres, au lieu de ne conter que lui-même, d'offrir à ses lecteurs, sinon à de réticents ou indésirables spectateurs, sous couvert d'une savante et trompeuse légèreté de ton (pudeur et modestie mesurée obligent), les accents d'un désespoir énergique, d'un renoncement fécond: au bonheur, non à sa déploration orphique.

Nous évoquerons donc la dramaturgie de Musset relative à la crise morale du sujet qu'il représente, personnellement et au nom de tous ceux qui souffrent de la situation politique française, significativement rapportée au contexte vénitien, tel que l'écrivain l'a lu, à travers l'Histoire et la Littérature relatives à la cité ducale.

Si la France de 1830 est perçue comme une époque déplorable, déplorée dans la *Confession* de 1836, la Venise, contemporaine du sujet ou plus ancienne, fournit à l'analyse visée l'occasion d'une symétrie féconde.

Les enfants de l'Empire, écrit Musset, émus par la destinée héroïque de leurs géniteurs, soldats des guerres napoléoniennes – qui leur apparaissaient, le temps d'une trêve, pour les soulever sur leurs poitrines ensanglantées « chamarrées d'or » – nourris de rêves de gloire, n'ont plus, la Restauration annoncée, qu'à « s'asseoir », sur les décombres d'un Monde perdu, otages d'une époque où toute action semble vaine, tout espoir de conquête obsolète : « Alors il s'assit sur un monde en ruines une jeunesse soucieuse »[6].

Ces frustrés de l'Histoire, qui peuvent rêver, errer encore et toujours – *ex-vagare* –, à défaut de pouvoir agir, se réfugient – Musset, par sa *Confession*, en livrerait son propre exemple, paradigmatique – dans des histoires d'amour, seules aventures proposées à leur oisiveté forcée.

C'est là que le motif vénitien (« vénusien », au risque familier des paronomases) se déploie, cliché attendu, conduit, reconduit, selon une démarche conforme au caractère non dynamique d'une situation bloquée: forme-sens.

"Par l'intégration du *récit* et du *système*, selon les propres termes de Michelet, un espace de recherche et de pensée est ouvert, où une science historique nouvelle va pouvoir se déployer ». (p.38)
Musset aurait sa place dans ce champ d'interrogations.

[6] Alfred de Musset, *La Confession... op. cit.*, p. 22.

Le mythe vénitien entre en scène, pour Musset, dès l'enfance de son art : s'installe – fait signe et sens.

La première pièce de son répertoire (non reniée, la seconde dans les faits, après *la Quittance du Diable*) évoque d'entrée de jeu – effet titulaire – la Ville de Vénus : *La Nuit vénitienne*, « charmante nouvelle dialoguée », suivant un critique de l'époque, jouée sans succès (euphémisme) à l'Odéon le 1er décembre 1830, devant un public amateur de mélodrames[7] plante le décor, hautement stéréotypé : un balcon, une gondole, des musiciens, des masques, la promesse d'une fête : la scène est à Venise, conformément à une mode d'époque...

Mode lancée par les lectures de Casanova, dont les *Mémoires* font fureur (Casanova, auquel Sand par exemple se réfère souvent), et par celles de Byron, de son *Marino Faliero* aux *Deux Foscari*, à *Childe Harold's Pilgrimage*, et surtout, dans le contexte qui nous requiert, à *Beppo, Histoire vénitienne*, qui constituerait pour Musset ici, avec le *Don Juan* du même Byron, et les réminiscences d'*Othello* de Shakespeare, un support évident, un modèle dramatique.

Les joutes amoureuses de sa *Nuit* (qui a pour sous-titre significatif *Les Noces de Laurette)* ont pour cadre une cité très « balisée », que Musset fait sienne dans ses *Premières Poésies*, et la célèbre évocation intitulée *Venise*, palimpseste et fantasmagorie, antérieure à tout voyage effectif.

« Dans Venise la rouge / Pas un cheval qui bouge », avait d'abord écrit le poète (en 1830), avant de réimprimer ses vers (en 1840).

Il faudra les commentaires ironiques des avertis, et le séjour de 1834, pour convaincre Alfred de renoncer à un faux effet de couleur locale, et transformer le cheval en « bateau » – même si Byron, d'après le témoignage de Dumas entre autres, eut bien recours (provocation et hapax), dans la cité fameuse pour ses canaux, au transport hippique...

Anecdote amusante, exemple significatif aussi, de la priorité donnée à la filiation littéraire, à l'imagination, sur la vraisemblance, la vérité, a fortiori, du référent.

Venise, personnifiée au fil des strophes, prend, dans la composition de 1830, les traits de la Courtisane alanguie souvent chantée, asile de créatures à elle semblables : Vanina, Narcissa, femmes masquées, livrées aux plaisirs des sens, "charmes", "larmes" et

---

[7] Voir *L'Odéon, Histoire administrative, anecdotique et littéraire du second théâtre français (1818-1853)*, par Paul Porel et Georges Monval, Paris, A. Lemerre éd., vol. 2, 1882, p. 146 :
La Nuit vénitienne y est comparée à une « charmante nouvelle dialoguée », une « élégante fantaisie », sa chute attribuée à des « spectateurs habitués à une littérature mélodramatique », déçus par un dénouement de comédie, impatients, déconcertés, écrira *Le National* (ici cité) par des « entrées peu motivées », des « promenades continuelles », des « tirades démesurées ».
Le Courrier des Théâtres, également cité par Porel et Monval, « plus cruel encore », dénonce « cette rhapsodie, cette soi-disant pièce », « jouée au milieu des huées et des sifflets du parterre ». Charles Maurice conclut, à propos du nom prononcé de « Monsieur Alfred de Musset » : « voilà un nom qui ne sortira jamais de son obscurité ! ».
Intéressante prophétie...

« volupté » : maître-mot, mot final du poème, qui prescrit – impose à l'avance – l'image que doit renvoyer la ville des Doges, à qui se conforme à une tradition reconnue et choisie[8].

Ville de l'Amour, sensuel surtout, « Venise la rouge » sert encore de décor à cette *Nuit vénitienne*, pièce qui défia, par les méandres de ses échanges et monologues, sa légèreté feinte, son style précieux et simple, nouveau, inimitable, ses raccourcis et ses

---

[8]Nous restituons ici quelques strophes significatives du poème de Musset *Venise* (*Premières Poésies*, *MOC* II, p. 80-2) :

« Dans Venise la rouge,
Pas un bateau qui bouge,
Pas un pêcheur dans l'eau,
Pas un falot.

Seul, assis à la grève,
Le grand lion soulève,
Sur l'horizon serein,
Son pied d'airain. [...]

–Ah ! maintenant plus d'une
Attend au clair de lune,
Quelque jeune muguet,
L'oreille au guet.

Pour le bal qu'on prépare,
Plus d'une qui se pare,
Met devant son miroir
Le masque noir.

Sur sa couche embaumée,
la Vanina pâmée
Presse encore son amant,
En s'endormant;

Et Narcissa la folle,
Au fond de sa gondole,
S'oublie en un festin
Jusqu'au matin. [...]

Laissons la vieille horloge
Au palais du vieux doge,
Lui conter de ses nuits
Les longs ennuis.

Comptons plutôt, ma belle,
Sur ta bouche rebelle,
Tant de baisers donnés...
Ou pardonnés.

Comptons plutôt tes charmes,
Comptons les douces larmes,
Qu'à nos yeux a coûté
La Volupté! »

longueurs, le public de l'époque[9]. Son échec persuada Musset de faire basculer ce texte destiné à la scène, et ses suites, « dans un fauteuil », confiant à la seule lecture la partition de représentations ultérieures peut-être, car il ne faut jurer de rien. La réception décevante, voire insultante, de *La Nuit* n'en confirma pas moins son auteur dans sa vocation de dramaturge: elle ne fut suivie d'aucun reniement, mais se retrouva au rebours incluse, de façon délibérée, dans la série des ouvrages à signer.

L'ambiance installée par Byron dans *Beppo, histoire vénitienne*, qui met en scène des figures du plaisir, du jeu, se retrouve dans *La Nuit*, mais diversement modulée.

Résumons *Beppo* : un marchand vénitien, mari parti faire ses affaires au loin, longtemps absent et cru mort, se trouve à son retour supplanté par un rival ; déguisé en Turc (l'ennemi vénitien quasi héréditaire !), il surprend la femme adultère, qui n'a fait que se conformer à un usage local: celui qui veut qu'une belle ne sache demeurer seule, et à bon droit accepte la compagnie d'un « cavalier servant »...

Loyalement rallié à cette coutume (l'humour domine !), le mari fraternise avec l'amant. La fête continue...

Dans *La Nuit*, s'il est bien question de fête et de masques, la tonalité apparemment aussi légère, est plus grave : Razetta, l'amant supplanté – inversion du schéma byronien – par le mari imposé à Laurette par son tuteur (on retrouve le Molière tant aimé de Musset, celui de *L'Ecole des femmes* !), renonce à faire tuer son rival, ou à se tuer lui-même, et retourne au jeu, aux plaisirs du corps, dont il est coutumier, Don Juan sans doute invétéré : les ombres de Molière et de Byron se mêlent ici. Ses amis et des « femmes », de leurs gondoles, l'appellent, le rappellent, à la raison des passions futiles.

L'hypothèse du crime, du suicide, a cependant plané sur la scène, l'espace d'une tirade, déjà proche de celle qui immortalisera le héros de la liberté, ou de la confiance trahie, Lorenzaccio, délibérant avec lui-même avant de tuer son cousin (voir la scène X de l'acte IV : « *Une place ; il est nuit* »...), quatre ans plus tard. Lorenzo vivra le meurtre d'Alexandre comme un suicide – nous y reviendrons.

Razetta, protagoniste masculin de *La Nuit*, songe à faire tuer le prince d'Eysenach, promis de sa maîtresse Laurette, ou à se supprimer lui-même. Au finale de la première scène (de cette pièce courte, « lever de rideau » en réalité, composé de trois scènes étrangement équilibrées, avec seulement deux changements de décor), il jauge l'amour et la haine qui l'animent, se déclare déterminé à « risquer sa tête », à se noyer, ou à tuer celui qu'il déteste.

Il doute en même temps de son courage, et du bien-fondé de résolutions si noires: Lorenzo est profilé déjà. Jusqu'à son surnom péjoratif de Lorenzaccio, qui désigne la lâcheté potentielle, l'inféodation au vice, l'impossibilité de refonder un acte pur.

D'hésitations en changements de résolutions, Razetta finit donc par rejoindre ses compagnons de débauche, anonymes qui joignent leurs accents tentateurs à la « symphonie » s'élevant d'une « *gondole chargée de musiciens* »[10].

La pièce en surface se termine comme une comédie : « C'est dit. Puissent toutes les folies des amants finir aussi joyeusement que la mienne », conclut Razetta, avant de monter

[9] Voir note 5.
[10] *NV* III, *MOC* I, p. 28.

dans la barque, « *qui disparaît au bruit des instruments* »[11].

Entre-temps cependant, donnée qui transforme la raison du plaisir retrouvée de Razetta en possible acte de désespoir, sa réplique optimiste en provocation bravache : entre les projets mortifères du héros et le dénouement en forme de tour de passe-passe – légèreté d'une structure dramatique presque circulaire : Razetta retourne à sa vie d'avant, sans sa maîtresse – celle-ci, la jeune Laurette, a agi.

Ou plus précisément s'est abstenue : faire ou ne pas faire...

Razetta avait fait parvenir à la jeune femme un billet portant ces mots :

> Mon stylet est caché sous le pied de ton clavecin. Prends-le, et frappe mon rival, si tu ne peux réussir avant onze heures sonnantes à t'échapper et à venir me retrouver au pied de ton balcon, où je t'attends. Crois que si tu me refuses, j'entendrai sonner l'heure, et que ma mort est certaine[12]

S'emparant du billet, du stylet, Laurette avait à son tour hésité.

De même que Musset conservera à son héros de 1834 le prénom de Lorenzaccio, diminutif dépréciatif, pour confier à la postérité la pièce éponyme, de même il propose, comme sous-titre de sa *Nuit vénitienne* de 1830 *Les Noces de Laurette*.

Laurette : diminutif de Laure, qui dans un contexte italien littéraire ne peut que faire signe vers Pétrarque et la Laure qu'il chanta, comme une figure de l'amour idéal... Un prénom édulcoré pour l'expression d'un idéal amoureux diminué, trahi. Même si, clin d'œil plus souriant (ambivalence « mussettienne » caractéristique), Laure est aussi le prénom choisi par Byron pour désigner la jeune femme que la perte déclarée de son mari amène à se consoler avec un sigisbée (amateur de musique, comme le sera le prince d'Eysenach, s'il faut noter encore une possible analogie[13]).

---

[11] *Ibid*, p. 29.

[12] *Ibid*, p. 19.

[13] Le sigisbée choisi par Laure est comparé à un « comte », prodigue en largesses, sachant les langues, la danse, la musique, violoniste et bon critique des opéras:
« A Count of Wealth, they said, as well as quality,
And in his pleasures of great liberality.
And then he was a Count, and then he knew
Music, and dancing, fiddling, French and Tuscan; [...]
He was a critic upon operas, too [...] »
(*Beppo* (1818), XXXI-XXXII: voir, pour ce texte, et sa traduction citée dans le cours de l'article: G.G. Lord Byron, *Beppo, histoire vénitienne*, trad. Jean Malaplate, éd. bilingue *L'Age d'Homme*, coll. Les grands poèmes du Monde, *nouvelles traductions*, 1988, p. 27).
Le prince qui séduira Laurette, riche et prêt à tout lui offrir, a recours à des métaphores musicales pour conquérir la jeune femme, elle-même douée pour le piano, en lui expliquant sa conception de la vie: « Dans tout morceau d'ensemble, il y a une introduction, un thème, deux ou trois variations, un *andante* et un *presto*. A l'introduction vous voyez les musiciens encore mal se répondre, chercher à s'unir, se consulter, s'essayer, se mesurer ; le thème les met d'accord ; tous se taisent ou murmurent faiblement, tandis qu'une voix harmonieuse les domine [...] » (*NV*, II, *MOC* I, p. 21).
La « fantaisie » de Musset opère ici. Sa pièce d'ailleurs, comparée, dans une intention méchante, mais selon une appréciation possiblement juste (!), par un critique à une « rhapsodie » (voir note 5), forme une drôle de partition dramatique, convoquant le registre musical sur un plan thématique, et proposant

Le motif de la trahison féminine, fruit d'une expérience personnelle sans aucun doute, mais aussi d'un désarroi politique né de l'observation des mœurs d'un temps, rapportées en miroir à des époques plus anciennes, court dans toute l'œuvre de Musset. Sur ce constat amer se bâtira en 1836 toute la *Confession.*

L'épigraphe de *La Nuit vénitienne* déjà est une citation de Shakespeare – autre grande admiration du dramaturge, qui disait vouloir être Shakespeare ou ne rien faire – extraite et traduite d'*Othello* : « Perfide comme l'onde »[14]. Elle programme toute la pièce comme une tragédie, annonçant bien le motif de la trahison comme le cœur de la psychologie féminine, source (onde) du nœud central de l'intrigue.

Dès les premiers échanges de la première scène, l'héroïne, objet de l'amour et suspecte de la déception, est qualifiée par son amant de « rusée Vénitienne »[15].

Désolée dans ses propos, mais fière dans son sourire (Razetta, fin psychologue, ne s'y trompe pas), de sa nouvelle qualité de « princesse d'Eysenach », ondoyante comme l'eau de Venise, Laurette ne résistera pas aux séductions du prince de sang germanique, consentant par là-même à être vendue au vainqueur, à l'ennemi qui a absorbé la liberté de la république vénitienne : son oncle et tuteur, le Marquis Della Ronda, compare Eysenach, auquel il destine sa nièce et pupille, à Bonaparte[16].

Traîtresse sans scrupule de la cause nationale, ou ralliée sans grande conscience, Laurette serait l'analogon de cette bourgeoisie française de 1830, qui renonce au climat révolutionnaire pour consentir à la Restauration – classe sociale que Musset stigmatisera directement et ouvertement ailleurs: dans ses *Revues fantastiques* par exemple.

Razetta, dont le nom, lui, à une lettre près, est emprunté aux *Mémoires* de Casanova[17] – surdétermination décidément caractéristique, pour une pièce jugée d'allure désinvolte, sinon improvisée, du travail, de la réflexion en amont de son auteur – rejoindra, en proie à la détresse plus qu'au dépit, la cohorte des mauvais garçons, des oisifs: autres personnages emblématiques, prototypes de la nouvelle population vénitienne, résidus des fêtes heureuses, équivalents possibles de ces « enfants du Siècle » précédemment évoqués, auxquels ne restent que les dérives sensuelles, à défaut des vertus d'une action morale placée au service d'une politique – désormais confisquée.

La scène centrale, qui confronte Laurette et le prince, très longue (environ deux fois plus que la première, et trois fois plus que la dernière), est décisive.

---

un suivi formel original, fait de longs plans et de précipitations, de déséquilibres flagrants entre les scènes, les répliques – mosaïque précieusement élaborée ou désinvolte composite, tour baroque : organisation rhapsodique, qui aurait sans nul doute séduit un Baudelaire (songeons par exemple à la leçon donnée par le « Thyrse » dans *Les Fleurs du Mal*, poème en prose dédié à Franz Liszt...).

[14] « She was false as water », commente Othello après avoir tué Desdémone (W. Shakespeare, *Othello, The More of Venice*, V, II).

[15] *NV*, I, *MOC* I, p. 11.

[16] Voir *NV*, II, *MOC* I, p. 17 : le Secrétaire du Prince expose au marquis le goût de son Maître pour les voyages soudainement décidés. « J'ai entendu dire la même chose de l'empereur Bonaparte. Singulier rapprochement ! » commente le Marquis.

[17] Simon Jeune, dans ses *Notes* de l'édition de La Pléiade précitée, fait remarquer que Razzetta, avec deux z, "est le nom d'un Vénitien assez mauvais sujet, intendant de l'abbé Grimani, le tuteur du jeune Casanova" (voir Casanova, *Mémoires*, I[ère] partie, Chapitre VI).

Elle confirme le pressentiment de Razetta, et prépare la validité de son plus sombre pronostic.

La première scène ose un amer constat :

> Je comprends. On a placé ta froide main dans la main du vassal insolent, décoré des pouvoirs du maître; la royale procuration, sanctionnée par l'officieux chapelain de son Excellence, a réuni aux yeux du monde deux êtres inconnus l'un à l'autre. Je suis au fait de ces cérémonies. Et toi, ton cœur, ta tête, ta vie, marchandés par les entremetteurs, tout a été vendu au plus offrant; une couronne de reine t'a faite esclave pour jamais[18].

Razetta pose d'emblée un diagnostic, que Laurette ne dément pas.

Ce faisant, il suggère un parallèle entre sa maîtresse et Venise : la femme, « microcosme » de la ville, est achetée et consent à son joug. L'intertexte byronien fonctionne encore ici, cette fois emprunté à *Childe Harold*, où l'on trouve les vers suivants, remplis de compassion, et d'admonition:

> Où s'est humilié l'empereur de Souabe
> règne aujourd'hui l'empereur d'Autriche ;
> l'un triomphe avec orgueil où l'autre fléchit le genou ;
> des royaumes deviennent des provinces,
> et des chaînes pèsent sur les cités souveraines. [...]
> Venise, perdu et conquise,
> ayant vu finir ses treize siècles de liberté, disparaît, comme
> une herbe marine
> dans les flots d'où elle était sortie![...]
> Ainsi, Venise,
> quand tes prétentions ne seraient pas plus légitimes,
> quand tes grands exploits historiques seraient oubliés,
> tes souvenirs harmonieux du barde divin,
> ton amour pour le Tasse,
> auraient dû rompre les chaînes qui te lient à tes tyrans.
> Ta destinée est la honte des nations, [...][19]

---

[18] *NV*, I, *MOC*, p. 11.

[19] *Œuvres complètes* de Lord Byron, *op.cit.* note 1, p. 213, 215.
Voir George Gordon Byron *Childe Harold's Pilgrimage, Canto the Fourth* (1818), XII, XIII, XVII :
« The Suabian sued, and now the Austrian reigns -
An Emperor tramples where an Emperor knelt;
Kingdoms are shrunk to provinces, and chains
Clank over sceptred cities [...]
Venice, lost and won,
her thirteen hundred years of freedom done,
Sinks, like a sea -weed, into whence she rose! [...]
Thus, Venice! If no stronger claim thine,

Allant plus loin encore que la reprise de cette donnée romantique, mythème fondamental et fondateur, et se souciant d'un autre parallèle, susceptible d'élargir encore le champ du mythe, Musset compare Laurette à une Française :

> Es-tu donc une Française ? Le soleil du jour de ta naissance était-il donc si pâle que le sang soit glacé dans tes veines ?... Ou ne m'aimes-tu pas? Quelques bénédictions d'un prêtre, quelques paroles d'un roi ont-elles changé en un instant ce que deux mois de supplice... Ou mon rival peut-être...[20]

La Vénitienne et la Française se « valent ». La scène suivante confirme, sinon le cynisme, du moins la veulerie de Laurette.

Le prince lui passe autour du poignet un bracelet.

A la vue des bijoux, elle s'exclame : « Quels magnifiques diamants! ».

« J'ai toujours des joujoux de poupée dans mes poches » repart le prince, qui a déjà marqué un point[21].

Laurette commence à imaginer qu'échapper au « plus mauvais sujet de la ville » – titre décerné communément à Razetta – lui permettrait de mener une vie non plus d'incertitudes aventureuses, mais de loisirs organisés, décidés par elle, du fond de la « bonbonnière » où le caprice du prince l'aurait rangée, ainsi qu'il le lui exprime, dans un propos non dénué d'ironie :

> Il faut songer, chère princesse, que si votre gouvernante vous gênait, si votre tuteur vous contrariait, si vous étiez surveillée, tancée quelquefois, vous allez entrer demain (n'est-ce pas demain?) dans une atmosphère de despotisme et de tyrannie; vous allez respirer l'air délicieux de la plus aristocratique bonbonnière; c'est de ma petite cour que je parle, ou plutôt de la vôtre, car je suis le premier de vos sujets...[22]

Le tentateur arrive à ses fins. Laurette, à l'idée d'être gouvernée par son alliance, et gouvernante quant à ses fantaisies – entretenue – s'abandonne au mariage.

Where all thy proud historic deeds forgot,
Thy choral memory of the Bard divine,
Thy love of Tasso, should have cut the knot
Which ties thee to thy tyrants; and thy lot
Is shameful to the nations [...] »
(Byron *Childe Harold*, *op.cit.* note 1, p. 184, 185, 187).

[20] *NV*, I, *MOC* I, p. 11.

[21] *Ibid.*, II, p. 23.

[22] *Ibid.*, II, p. 25.

Razetta, le vénitien ayant perdu gloire et richesse (il se dépeint « sans héritage », dès la première scène), sera laissé pour compte – et le stylet remis entre les mains du prince.

Ce fameux prince, personnage fantasque, à vingt-cinq ans revenu de tout, amant de la musique, et prêt – dit-il – à s'effacer, au profit d'une femme qu'il a choisie sur un coup de tête, certes a du charme ; il rejoindrait la théorie des personnages séduisants du non manichéen Alfred de Musset.

Le « paradis » (la description de sa cour par Eysenach est glosée par Laurette comme « le paradis des femmes ») est un piège pourtant. Laurette en sera la reine prisonnière, Razetta le sacrifié. Provisoirement seulement malheureux peut-être, le « mauvais sujet » est rendu à sa vie de débauche : il s'en va noyer son chagrin dans l' « oubli », vertu que son double, sur le plan du désabusement[23], le prince, vante, avec une sorte de nonchalance galante, bien proche de la mélancolie, à leur commun objet de désir : « les deux grands secrets du bonheur [sont] : le plaisir et l'oubli »[24].

Le prisme d'une liberté perdue scintille, celle de la passion amoureuse, qui finit pour l'un là où elle demeure improbable pour l'autre, qui a aimé un portrait, en attendant que le modèle vienne hypothétiquement démentir un orgueil convaincu qu'au monde tout est « rêve », que la « réflexion » est fragile, que les plaisirs sont prompts à faire disparaître l'allégeance morale[25].

Nous le voyons : la « problématique » complexe de *Lorenzaccio* est esquissée là.

Confidences de l'expérience personnelle, leçons tirées de l'Histoire, emprunts illustratifs au mythe vénitien, renvoi dos à dos des situations politiques en France et en Italie: Musset tout en finesse tisse des réseaux significatifs, engage son oeuvre future.

Il ne lui reste plus qu'à mûrir un dessein plus vaste, plus démonstratif, qui frappera pour longtemps la postérité de son bien-fondé.

Avant de vivre avec George Sand, sans nul doute « la » femme de sa vie sentimentale, une aventure vénitienne d'avance condamnée, « programmée » par des convictions funèbres, Musset écrirait son Destin ; il se conformerait pour le vivre à son propre texte, prophétique, tragique au sens fort et théâtral du terme, annonciateur d'une existence lestée d'une fin inscrite dans son commencement.

C'est là que nous « lecteurs » pouvons nous demander pourquoi, dans une pièce presque tout entière consacrée à Florence, en laquelle on serait tenté de lire, de voir un

---

[23] *Ibid.*, I, p. 12 : « Quoique bien jeune, Laurette, j'ai trop connu ce qu'on est convenu d'appeler la vie, pour n'avoir pas trouvé au fond de cette mer le mépris de ce qu'on aperçoit à sa surface » déclare Razetta à Laurette, qui recueillera ces mots de la bouche du Prince : « Voilà bientôt vingt-cinq ans que j'essaye de vivre, Laurette. J'en suis las ; mon existence me fatigue; je rattache à la vôtre ce fil qui s'allait briser ; vous vivrez pour moi, j'abdique » (*Ibid.*, II, p. 26).

[24] *Ibid.*, II, p. 27 : « [...] les deux grands secrets du bonheur : le plaisir et l'oubli ».

[25] *Ibid.*, II, p. 25 et 27 :

« Ceci est encore une théorie », pose Laurette.

- « Un rêve, comme tout au monde », repart le Prince.

« Mais le chagrin ? » demande Laurette.

- « C'est la réflexion, et il est si facile de la perdre », répond le Prince.

« personnage », Lorenzo, le protagoniste, va mourir à Venise, son corps jeté dans la lagune, sans tombeau autre que l'eau qui l'engloutit, et fait disparaître son corps, sinon absolument son souvenir.

Cet « épiphénomène », certes attesté par l'Histoire, est délibérément mis en valeur dans la pièce consacrée à cet autre porte-parole de son auteur qu'est le personnage éponyme. Lorenzo de Médicis, entraîné dans la luxure (le vin, le jeu, les plaisirs de la chair), par la faiblesse de sa nature autant que par son dessein de tuer Alexandre son cousin, tyran débauché de Florence, auprès duquel il s'introduit dans l'espoir de rendre, au finale, le pouvoir aux véritables républicains, ses amis, est un humaniste.

Pétri de culture, de littérature antiques, il est traité par Alexandre de « philosophe », de « gratteur de papier », et se définit lui-même comme « un pauvre amant de la science »[26].

Si le motif du masque et le contexte font soupçonner l'ironie sous-jacente, il n'en reste pas moins, les entretiens de Lorenzo avec lui-même, comme avec sa mère Marie Soderini et sa tante Catherine le prouveront, que le jeune homme fut, avant sa déchéance morale constatée, décriée, par les autres comme par lui-même, un parangon de vertu, de savoir[27].

Un écrivain contrarié que ce Renzo (autre diminutif fréquemment employé) ? L'interlocuteur privilégié en tout cas de son cousin, en apparence, mais aussi du chef du parti républicain, Philippe Strozzi, comme du jeune peintre Tebaldeo, avec qui il engage une discussion portant sur l'art, ses beautés inutiles, ses potentialités éthiques ou politiques[28].

Lorsque Sand « offre » à Musset le canevas déjà assez abouti : drame broché rédigé en 1831, confié à Musset en 1833, intitulé *Une Conspiration en 1537*, de la pièce qu'elle comptait publier après sa lecture des *Chroniques Florentines (Storia Fiorentina)* de Benedetto Varchi, commanditaire de Côme de Médicis, successeur d'Alexandre, elle passe sous silence la scène finale de la disparition de Renzo, préférant s'attarder sur les pages consacrées à l'agonie d'Alexandre assassiné par son cousin, sacrifiant à une « mode » cultivant cette fois le goût du macabre.

Musset ne conservera de ces essais qu'une épure, un symbole : une bague sanglante passée au doigt de l'assassin.

Lorenzo reçoit de sa victime une morsure, décoration désignative : infligée par le tyran tout prêt à rendre l'âme, il la considère comme un trophée.

A la sobriété délibérée d'une rédaction stylisée répond – diptyque relatif – l'évocation rapide, et presque fulgurante, de l'assassinat de Renzo, par des hommes appointés, non pas onze ans après le crime ducal comme en réalité (le 26 février 1548), mais peu de temps après le déroulement des faits incriminés.

L'insistance portée à l'unité d'action, au détriment de la référence historique, augmente la tension, l'efficacité dramatiques : Musset souhaitait bien clore sur la défaite morale et physique de Lorenzo (que Sand n'avait pas retenue).

---

[26] *L*, I, 4, *MOC* I, p. 152-3.
[27] Voir *L*, I, 6, II, 4 in *MOC* I.
[28] Voir *L*, II, 2, in *MOC* I.

Il relit pour cela Varchi, ajoute des scènes au drame ébauché par Sand (six scènes), s'inspire de *La Vie de Benvenuto Cellini par lui-même*, pour reconstituer un climat d'époque.

Il coupe, soustrait, développe, afin de mettre en évidence ce qui lui importe: la mise à mort obligatoire, au sein d'une tyrannie installée, sur fond d'opposition mollement républicaine, d'un héros de l'action, de la liberté.

Le scénario est emprunté à l'histoire florentine : celle de la rébellion malheureuse, en 1527, des républicains contre les Médicis, valant ici comme un paradigme, choisie comme une illustration de la faillite de la révolution française, en 1830.

L'action de Lorenzo ne servira à rien, il le sait : il l'accomplira néanmoins, nouvel Hamlet, pour venger sa patrie, et il en mourra: punition en forme d'autodestruction réservée aux êtres courageux et désabusés.

Lorenzo scelle son acte inutile, par fidélité à son idéal ancien, scellant aussi sa propre mort – doublant l'assassinat d'Alexandre d'un suicide annoncé.

Les monologues de Lorenzo trouveront un écho dans les confessions de l'enfant de cet autre siècle qu'est son père littéraire, et « frère » sentimental, Alfred de Musset.

La figure du double, par laquelle le créateur semble hanté, s'avère entre toutes opportune, relativement à la ville des miroirs : Venise, où le Lorenzo de l'Histoire, fuyant Florence troublée, passa des jours de sa jeunesse.

Or la cité labyrinthique et spéculaire, où la quête de l'identité serait, spatialement et symboliquement, favorisée, a pour sœur sa rivale florentine – nous y venons.

Le poème *La Nuit de décembre*, publié le 1er décembre 1835, résonne déjà dans la pièce: à la scène 4 de l'acte II, Lorenzo se trouve au palais des Soderini, soit à Florence encore, avant son exil vénitien, « assis », avec sa mère, et sa tante qui tient un livre. Marie lui raconte le « rêve » de sa nuit, énonçant et rectifiant immédiatement : « Ce n'était point un rêve, car je ne dormais pas ».

Seule dans la grande salle, Marie songeait aux jours d'enfance de son Lorenzino, aux temps où son fils, vertueux et studieux à l'extrême, passait ses nuits à travailler.

> J'ai entendu tout d'un coup marcher lentement dans la galerie ; je me suis retournée ; un homme vêtu de noir venait à moi, un livre sous le bras – c'était toi, Renzo : « Comme tu reviens de bonne heure! » me suis-je écriée. Mais le spectre s'est assis auprès de la lampe sans me répondre ; il a ouvert son livre, et j'ai reconnu mon Lorenzino d'autrefois[29].

[29] Voir in *Poésies Nouvelles*, *MOC* II, p. 310-5, la célébrissime *Nuit de décembre*, d'ailleurs dialoguée, un peu à la manière d'une pièce de théâtre (le Poète échange avec sa Vision – sa Muse ? –, la Solitude) : palimpseste évident du passage dramatique extrait de *Lorenzaccio*, ici cité :
Le Poète
« Du temps que j'étais écolier,
Je restais un soir à veiller
Dans notre salle solitaire.
Devant ma table vint s'asseoir
Un pauvre enfant vêtu de noir,

Lorenzo reste stupéfait d'un tel récit, si conforme à la perception qu'il se fait de lui-même : dans le rêve de Marie, le spectre vertueux s'efface lorsqu'entre son double de chair.

Réfugié enfin à Venise, Lorenzo est poursuivi; sa tête est mise à prix. Il sera tué « en trahison » : frappé dans le dos, par un homme dissimulé derrière une porte.

Le châtiment s'exerce contre le rêveur – le rêvé – celui qui a voulu restaurer la Liberté florentine, débarrasser la Cité du despote, devenir un nouveau Brutus, persuadé que son combat était d'avance voué à l'échec : à peine l'homicide commis, la tyrannie est relayée en effet, les Républicains (d'eux-mêmes aussi: insuffisamment réactifs) placés hors-jeu, déboutés.

Ces républicains, ayant pour chef Philippe Strozzi, ancien confident de Renzo, aidé de ses enfants, dont Pierre et Louise, (qui finira empoisonnée), pour une part sont déjà bannis, pour une part sur la voie de l'exil.

Où se réfugient-ils ? A Venise.

Asile de la misère, mais havre d'une Liberté encore concevable: telle est la République du Lion en 1537, date où se situe l'action de la pièce, bien avant l'arrivée des Autrichiens vilipendés ailleurs. A ce moment encore, Venise est une République, tâchant de rester digne de ce nom, soutenue par La France, tandis que Florence, république apparente, gouvernée par Alexandre, bâtard probable du pape Clément VII, allié de Charles Quint, est effectivement sous l'emprise des « germains » – c'est-à-dire en proie à l'« ennemi », comme Venise, cité latine, le sera deux siècles plus tard.

Conformément aux strophes de *Childe Harold* précitées, la Venise du XVIe siècle représente, aux yeux des contemporains de Musset avides de symboles-contradicteurs, défiant la société conservatrice dont ils disent pâtir, l'étendard des volontés libres: page blanche offerte à une mémoire sélective, incitation aux écritures en forme d'anamnèse que l'évocation vénitienne – même si largement idéalisée.

De nombreuses indications scéniques, logées dans quelques didascalies, dans les répliques surtout, valorisent la ville des doges comme le repaire, le rempart, de la liberté politique, le repoussoir de la Florence corrompue, vendue aux traîtres.

Acte I, scène 6, un des « bannis » déclare qu'il s'en va pour Venise, dans l'attente, souligne un autre, « de temps meilleurs »[30].

Acte III, scène 6, la Marquise Cibo prône au tyran de Florence Alexandre la démocratie, en ayant recours à l'exemplarité vénitienne :

> Le jour où tu auras pour toi la nation tout entière, où tu seras la tête d'un corps libre, où tu diras : « Comme le doge de Venise épouse l'Adriatique, ainsi je mets mon anneau au doigt de la belle Florence, et ses enfants sont mes enfants… » Ah! sais-tu ce que c'est qu'un peuple qui prend son

---

Qui me ressemblait comme un frère.
Son visage était triste et beau :
A la lueur de mon flambeau,
Dans mon livre ouvert il vint lire [...] ».

[30] *L*, V, 6, *MOC* I, p. 162.

> bienfaiteur dans ses bras ? Sais-tu ce que c'est que d'être montré par un père à son enfant ?[31].

« Je m'en vais de ce pas à Venise », déclare Philippe Strozzi (acte III, scène 7), lorsque ses espoirs de changer le gouvernement de Florence, à Florence, l'ont quitté[32].

Encore que… Il va rejoindre les bannis, ne nous illusionnons pas, dans une ville qui ne sera d'aucun secours politique réel, qui représente plutôt, au mieux l'espace de l'intermède, au pire celui des espoirs brisés. Lorenzo y mourra.

Pas plus que la Florence de 1537, la Venise d'elle contemporaine n'est envisagée ici comme un asile de régénération véritable —et pas plus qu'ailleurs la France de 1830, privée de sa liberté d'expression réelle (*Lorenzaccio,* qui ne sera pas jouée sous Louis-Philippe, "fauteuil" de spectacle et trône de nouveau roi obligent... sera censurée par Napoléon III).

Pessimisme historique décidément, lucidité aiguë, d'avant-garde ou « prophétique » : Musset anticipe sur le destin de sa pièce, comme sur les analyses des historiens modernes, qui dresseront le bilan des faiblesses vénitiennes concrètes, économiques, politiques, dans les années dites de la Renaissance, où un certain faste d'apparat masque une réalité gouvernementale, sociale, depuis longtemps en faillite[33].

Il « catalyse » les soucis, et suggère le tableau d'une Ville agonisante, le portrait d'une Vénus noire, non pas en harmonie d'esprit avec les futures correspondances baudelairiennes, mais plutôt en accord avec les formulations acides d'un Pierre Daru, comte d'Empire, serviteur de Napoléon et cousin de Stendhal, qui, par sa vaste étude (trois volumes, 1819-1822), informée et tendancieuse, consacrée à la « République de Venise », met tout le XIXe siècle sur la voie d'une déploration étendue aux années, jusque-là encore jugées festives, d'une cité bonne comédienne[34].

---

[31] *L*, III, 6, *MOC* I, p. 209.

[32] Se référer (entre de très nombreuses analyses) par exemple au texte de Charles Diehl (1915) : *La République de Venise*, éd. Flammarion, coll. Champs, 1985, p. 163 sq : « Malgré la splendeur merveilleuse dont se paraît la Venise du XVe siècle [a fortiori du XVIe siècle…], des germes de décadence avaient, dès ce moment, pénétré l'organisme longtemps robuste de la cité de saint Marc, et l'observateur attentif ne pouvait méconnaître tout ce qui menaçait la richesse et la puissance de la ville. »

Les voyageurs, au XVIIIe siècle déjà, dénonçaient (abusivement d'ailleurs, en de nombreux points) la déchéance de la cité ducale, préparant l'installation du mythe « romantique » de Venise (voir par exemple Marie-Françoise Hamard « Le Voyage à Venise à la fin du XVIIIe siècle » in « Le Voyage au XVIIIe siècle », *Mozart: Les chemins de l'Europe*, actes du colloque de Strasbourg d'octobre 1991, sous la direction de Brigitte Massin, éd. du Conseil de l'Europe, 1997, p. 51-65).

D'autre part, l'historiographie, concernant la cité des Doges, est encore, en 1915, visiblement influencée par ce "mythe romantique": réciprocité des valeurs de vérité, ou équivalence des transmissions – entre la « mythologie » et l'écriture de l'Histoire…

[33] *L*, III, 7, *MOC* I, p. 215.

[34] Voir Pierre Daru, *Histoire de la République de Venise,* (1819), R. Laffont éd, coll. Bouquins, 2004, 2 vol., 1800 pages. Voir aussi, pour une analyse récente des points de vue exposés par Daru, comme de ses répercussions sur les historiens tels que Philippe Monnier ou Charles Diehl (cité in note 32) Xavier Tabet, « Pierre Daru et la vision historique et politique du passé vénitien au XIXe siècle en France », in *Le Mythe de Venise au XIXe siècle*, sous la direction de C. Del Vento et X. Tabet, PU de Caen, 2006, p. 27 à 46 : « On peut lire cette grande fresque historique – rédigée dans le style des

L'Amour d'ailleurs pour Lorenzo n'est pas, n'est plus possible, nulle part, et pas même à Venise – on est déjà loin de la *Nuit vénitienne* : davantage encore plongée dans la nuit.

Le mythe dit « romantique » de Venise se développe, se réactualise, se forge, sur des intuitions personnelles, des parallèles risqués, avant de trouver un écho partiel dans les rétablissements, les découvertes de l'Histoire.

De Florence à Venise... A Rome : *Lorenzaccio* ne convoque les références romaines, autres appuis censément roboratifs – histoires litaniques, dans la bouche de Lorenzo et de Philippe, des deux Brutus : le premier, repoussant les Tarquins en 509 av. JC., pour fonder la République romaine, le second participant en 44 av. JC. au complot destiné à faire périr César, soupçonné de velléités monarchiques, avant l'installation fatale de l'Empire... – que pour mettre l'accent sur leurs échecs.

L'Italie d'hier – d'avant-hier même, si l'on considère la façon dont Musset « traite » l'Antiquité – est un monde latin en perdition, comme le monde que l'auteur a sous les yeux, et pour lequel il cherche des précédents, des modèles.

Là réside peut-être la faiblesse « historienne » de la démarche, qui limite la portée significative des parallèles tracés, en les étendant abusivement: la fatalité ne serait-elle pas à la source – de toutes les sources ? La perte inéluctable ? Le pessimisme de rigueur...?

Si l'on se fie à la définition de Mircea Eliade – autorité aujourd'hui complétée par des études susceptibles de l'infléchir subtilement[35]– le mythe est tributaire du recours aux *origines* : « Un mythe raconte des événements qui ont lieu *in principio*, c'est-à-dire aux commencements, dans un instant primordial et intemporel, dans un laps de temps sacré »[36].

La « source » chez Musset serait pure, mais prête à se troubler, *destinée* à se troubler. Le principe des sociétés serait corrompu à sa base (on retrouve l'influence de Rousseau). L'homme faible, né libre, très vite s'enfermerait dans sa propre déchéance, conséquence fatale de la déception qu'il acquiert en réfléchissant, et qui s'attache à lui, conviction morbide ou malédiction, dès son entrée sur la scène sociale.

écrits historiques de la même époque de Thiers ou Guizot pour l'histoire de France – comme une pièce maîtresse dans l'histoire du mythe de l'ancienne République aristocratique. Cet ouvrage portait l'estocade au mythe de la "perfection" du gouvernement de la Sérénissime. Dans l'*Histoire* de Daru, ce « modèle » politique vénitien ne représente plus un modèle de régime « idéal » parce que « mixte », réunissant toutes les qualités de la monarchie, de l'aristocratie et de la démocratie. Ce modèle avait été décrit par les ambassadeurs vénitiens, de la Renaissance au XVIIe siècle, en partie pour conjurer, ou masquer, le déclin vénitien amorcé à partir du XVIe siècle. » (p. 28). X.Tabet évoque, via la lecture de Daru, l'établissement, en France, d'une « historiographie *décadente* » (p. 41) – nous dirions « néoromantique »...

[35] Voir, pour développer et actualiser la réflexion engagée par des spécialistes et théoriciens du mythe comme Eliade, parmi les nombreux ouvrages et interventions de Pierre Brunel : *Mythocrique, Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992, et le recueil *Mythes et Littérature*, Presse de l'Université de la Sorbonne Paris, 1994. Se reporter aux travaux de Véronique Gély, dont son *Avant-propos* au volume qu'elle dirigea : *Mythe et Récit poétique*, coll. *Littératures* Université Blaise Pascal, CRLMC, 1998, p. 7 à 18.

[36] Mircea Eliade *Images et Symboles*, « Symbolismes indiens du temps et de l'Eternité », Gallimard, 1952, chap. II, p. 73.

Le « pur » Lorenzo n'est soudain plus que le rêve de sa Mère, de même que l'idéal démocratique vénétien ne relève plus que du *mythe* – entendu négativement comme utopie ou dangereux trompe-l'œil – au rebours de toute *fiction* (re)créatrice.

Le théâtre est là pour exposer ces vérités cachées, ou pour leur substituer des doublures: envers oniriques des réalités cruelles.

La parole dramatique renverse idéalement – effectivement, *poétiquement* – le pouvoir fondateur du pessimisme : institue le primat du souvenir (de l'origine *pure*) sur le reliquat de l'actualité. Le fantasme du passé, *dit*, reléguerait le présent : acédie, dans un statut de songe passager.

L'anamnèse poétique vaudrait comme « monument », au sens étymologique – élément de remémoration – et horatien du mot – vecteur et support d'Eternité…[37]

En attendant, la contamination du désespoir ressenti, « thématiquement », s'étend.

La littérature, focalisée par un sujet irréversiblement mélancolique, prend le pas sur des analyses historiques possiblement plus nuancées, plus « objectives », et surtout plus complètes. Le choix porte sur la condamnation des Pouvoirs. Unique, ultime (dérisoire ?) liberté laissée au solitaire: celle de prendre sa plume, pour une consolation provisoire, une communication hypothétique – sinon pour une épée.

Ainsi, la Venise de Musset s'agrège aux rédactions byroniennes, en déploie la dimension mythologique, au service d'une lecture dysphorique, des événements et des textes, refusant tout référent salutaire : porteur d'espérance, à défaut d'être salvateur :

> Philippe doit être furieux! On dit qu'il est parti pour Venise.
> Dieu merci, me voilà délivré de ce vieillard insupportable

conclut, avec la désinvolture qui convient au propos, Alexandre (acte IV, scène 1), en apprenant la nouvelle de l'exil vénitien du plus ancien des républicains, ses ennemis, inoffensifs opposants à la maintenance, à l'extension des forces d'oppression[38].

La pièce avance, au service d'un affaiblissement des comparaisons, d'une mise à plat, d'une quasi-superposition, de Florence et de Venise, qui démystifie l'horizon vénitien, le relègue dans l'Utopie des rêves de jeunesse, des projets fomentés par Lorenzaccio:

> Tel que tu me vois, Philippe, j'ai été honnête. J'ai cru à la vertu, à la grandeur humaine [...]. Ma jeunesse a été pure comme l'or [...] une certaine nuit que j'étais assis dans les ruines du Colisée antique, je ne sais pourquoi je me levai; je tendis vers le ciel mes bras trempés de rosée, et je jurai qu'un des tyrans de ma patrie mourrait de ma main. J'étais

[37] On se souvient de la formule, connue et glosée au XIXe siècle comme un adage: « *exegi monumentum aere perennius* » (« j'ai élevé un monument plus durable que l'airain »), Horace *Odes*, livre III, ode XXIV, vers 1 : l'Oeuvre résiste au Temps, elle lui fait « pièce ».

[38] *L*, IV, 1, *MOC* I, p. 216.

> un étudiant paisible, et je ne m'occupais alors que des arts et des sciences, et il m'est impossible de dire comment cet étrange serment s'est fait en moi. Peut-être est-ce là ce qu'on éprouve quand on devient amoureux [...] tous les Césars du monde me faisaient penser à Brutus[39].

A la scène 2 de l'acte V, Lorenzo et Philippe sont tous deux à Venise. Le « meurtre » d'Alexandre a été commis.

Entendant cette annonce de la bouche même du meurtrier, Philippe s'exclame: « ô notre nouveau Brutus, je te crois et je t'embrasse. – La liberté est donc sauvée ! ».

Or Lorenzo désabusé, certain de la vanité de son geste, sentant sa mort prochaine, retire jusqu'à sa responsabilité, sa présence (!), au sein d'un déroulement d'actions, à ses yeux absurdes: « je ne nie pas l'histoire, mais je n'y étais pas ».

L'Histoire, haut fait en apparence, se réduit, par le jugement de son premier acteur, à une "histoire", pas même digne d'être contée – elle ne serait pas écoutée: « Je l'aurais dit, je le crois, à la lune, tant j'étais sûr de n'être pas écouté », conclut Lorenzaccio[40].

Le sujet se retire du jeu. Son existence – constat de la personne ayant son corollaire posthume – davantage que superflue, est virtuelle : l'Histoire s'est faite sans lui.

D'où l'engloutissement, dans la lagune de Venise, de celui pour qui nul « tombeau » ne saurait indiquer à la postérité aucun devoir de commémoration.

L'agression de Lorenzo de Médicis (acte V, scène 7), au sein de la cité-refuge, vaut bien comme l'emblème des conquêtes impossibles, légitime la foi en le pessimisme absolu.

C'est la foule, « le peuple », qui pousse son cadavre dans la lagune.

« Quelle horreur! Quelle horreur! Eh quoi! Pas même un tombeau ? » s'exclame alors Philippe Strozzi, qui n'en peut mais[41].

Venise devient l'hôtesse, puis le cimetière des ambitions déçues, des illusions perdues.

Le « rouge » abri des voluptés, pourpre de l'amour chanté dans un conte d'Italie, célébré comme menacé dans *Les Noces*, se meut en un lieu définitivement sanglant.

Plus nostalgique que Byron, plus désespéré que Chateaubriand, qui écrira la célèbre *Rêverie au Lido*, consacrée aux Mondes qui meurent, Musset augmente d'une pierre noire l'édifice « mythologique » consacré à la déploration succédant à l'apologétique vénitien.

Son plaidoyer théâtral, tourné en réquisitoire, fait écho au mouvement de ses poésies, dont nous retiendrons, pour finir, des éléments de celle qu'il adressa à son frère Paul, confident, soutien de sa vie, gardien, maladroit et fidèle, de son œuvre.

Fort, cette fois sans doute, de l'expérience vécue, du séjour dans la Ville, ce poème[42]

---

[39] *L*, III, 3, *MOC* I, p. 198-9.
[40] *L*, V, 2, *MOC* I, p. 242-3.
[41] *L*, V, 7, *MOC* I, p. 251.
[42] Voir Alfred de Musset *A mon frère revenant d'Italie* (extraits) in *Poésies Nouvelles* (poème sans date, publié dans *La Revue des Deux Mondes* le 1er avril 1844, repris et daté dans les *Poésies Nouvelles*, en 1850), *MOC* II, p. 445-450.

se laisse bien interpréter comme une confirmation du pressentiment funeste, de l'initiale prémonition, vibrant sous les clichés, soit : une version douloureuse de l'évocation naïve de 1830 précitée.

Cependant Musset, qui se connaît comme son double, sait comme il se sert de l'Histoire : pour transmettre sa propre histoire, chargée d'angoisse, pour se délivrer de la puissance gênante qu'il a de voir ce double – tropisme « cathartique ».

Parlant de Politique, il légitime des souffrances intérieures, un mal de vivre personnel.

Ici il interpelle, avec une pointe d'humour – saveur de son « romantisme » – celui qui, compatissant, le suivant, écrivant comme lui, résiste au mal du Siècle[43], et l'aide à affirmer sa singularité, sans la « fondre » jamais dans les archétypes :

A mon frère, revenant d'Italie

Ainsi, mon cher, tu t'en reviens
Du pays dont je me souviens
Comme d'un rêve,
[...]

Tu les as vus, ces vieux manoirs
De cette ville aux palais noirs
Qui fut Florence,
[...]

Sans doute tu l'as vue aussi,
Vivante encore, Dieu merci!
Malgré nos armes,
La pauvre vieille du Lido,
Nageant dans une goutte d'eau
Pleine de larmes.

Toits superbes! Froids monuments!
Linceul d'or sur des ossements!
Ci-gît Venise.
Là mon pauvre cœur est resté,
S'il doit m'en être rapporté,
Dieu le conduise!

Mon pauvre cœur, l'as-tu trouvé
Sur le chemin, sous un pavé,
Au fond d'un verre?
Ou dans ce grand palais Nani,

[43] Dans son *Voyage en Italie et en Sicile en 1843*, Paul de Musset, frère bien-aimé d'Alfred, écrit : « On m'avait tant annoncé une ville morte que j'ai été fort surpris de voir Venise encore animée » (Paul de Musset, *Voyage...*, nouvelle édition revue et corrigée, Charpentier, Paris 1851, p. 383).

Dont tant de soleils ont jauni
La noble pierre?

[...] Ou dans quelque frêle bateau,
Glisant dans l'ombre et fendant l'eau
A titre-d'aile?

L'as-tu trouvé tout en lambeaux
Sur la rive où sont les tombeaux?
Il doit y être.
Je ne sais qui l'y cherchera,
Mais je crois bien qu'on ne pourra
L'y reconnaître.

Il était gai, jeune et hardi.
Il se jetait en étourdi
A l'aventure.
Librement il respirait l'air,
Et parfois il se montrait fier
D'une blessure.

Il fut crédule, étant loyal,
Se défendant de croire au mal
Comme d'un crime.
Puis tout à coup il s'est fondu
Ainsi qu'un glacier suspendu
Sur un abîme...

Mais de quoi vais-je ici parler?
Que ferais-je à me désoler,
Quand toi cher frère,
Ces lieux où j'ai failli mourir,
Tu t'en viens pour les parcourir
Pour te distraire?

Tu rentres tranquille et content;
Tu tailles ta plume en chantant
Une romance.
Tu rapportes dans notre nid
Cet espoir qui toujours finit
Et recommence.
[...]

Ami, ne t'en va plus si loin.
D'un peu d'aide j'ai grand besoin,
Quoi qu'il m'advienne.

Je ne sais où va mon chemin,
Mais je marche mieux quand ma main
Serre la tienne.

Alfred de Musset, 1er avril 1844.

Si l'espace vénitien accroît (ce dont ses explorateurs, penchés sur les miroirs lagunaires, ont témoigné) la faculté de "voir son double": puissance déjà poussée chez Musset, on le sait, jusqu'à l'hallucination physique, la dédicace au « frère » est ici l « offertoire », *in memoriam,* et pour mémoire, de tous les spectres créés par un imaginaire voué à la duplication, sollicité le plus souvent sans même la médiation du voyage : les lectures ou le « Nom de Venise » faisant office de voyage...

De Razetta, vénitien de souche, à Eysenach, Prince transfuge séduit par la Ville, à Lorenzaccio, né et mort à Venise : Alfred fait de Paul, son aîné, le dépositaire, le légataire, des écritures de ses rêves, palimpsestes peuplés des figures de ses doubles – ou porte-parole.

Si une vérité du platonisme peut être convoquée, dans une volonté de réactualiser ponctuellement le mythe de la caverne, cette fois : s'il nous est permis de reprendre les analyses matricielles de Clément Rosset consacrées au « Réel » et à son « Double », plus que jamais pertinentes lorsque la thématique du « reflet » – à Venise – est portée à son comble, si « ce réel-ci » est peut-être, « l'envers du monde réel, son ombre, son double » – double de l'univers vrai, « proie » nécessaire, ou Monde du Livre[44]... L'effort dramatique et poétique de Musset compense ou « répare » l'Histoire, lui offre une protection orphique, la dote d'une *ombre*, d'un vêtement sacrés : la racontant, la transposant, il la protège des souillures du Temps, ou plus exactement propose à ses contemporains une lecture de ce Temps, qui est aussi une échappée hors de ce Temps : une *mythologie.*

Consacrant par sa plume une réflexivité « exemplaire », tendant à ses pairs le miroir d'une autobiographie fictionnalisée, il met en place, dès les années 1830, un mythe personnel, qui n'en contribue pas moins à sauvegarder un mythe littéraire, initié par Byron et échangé contre une Fable politique (celle de la *République* vénitienne, après 1797).

---

[44] Nous songeons particulièrement ici à l'essai de Rosset intitulé *Impressions fugitives. L'Ombre, le Reflet, l'Echo*, publiées en 2004 aux éditions de Minuit, qui reprend, corrige et complète, les célèbres analyses présentées dans son premier texte critique « fondateur » *Le Réel et son Double* (voir Clément Rosset, *Le Réel et son Double*, Paris, Gallimard, 1976, p. 58 pour la citation empruntée *supra*).
Si dans *Le Réel...*, Rosset met en cause le principe de duplication comme erreur « éthique » (dévalorisation, ou recherche vaine d'une doublure du réel) selon une interprétation possiblement néoplatonicienne du « mythe de la caverne », avec ses *Impressions fugitives,* il revient en ces termes sur la valeur cognitive et refondatrice (d'un rapport juste et "vivable" au Monde) de la pratique incriminée, quand il s'agit d'un maniement littéraire des "doubles"—hommage que nous souhaiterions, in fine, reporter sur l'exégèse des Œuvres de Musset : « Une étude des différentes figures du double, conçu comme marque d'irréalité et principal facteur d'illusion, telle que je la mène depuis longtemps, serait incomplète sans une brève exploration du domaine de l'ombre, du reflet et de l'écho. Car, et contrairement aux doubles porteurs d'illusion, ces doubles de "seconde espèce" sont les garants de la réalité des objets dont ils constituent l'environnement forcé, quelque fugitif et parfois inquiétant que celui-ci puisse sembler. la littérature nous enseigne depuis longtemps ce qu'il en coûte d'être privé de son ombre ou de son reflet, et pour parodier la Fontaine, qu'à lâcher l'ombre on perd aussi la proie ». (Clément Rosset, "Présentation" d' *Impressions...* Minuit éd, coll. Paradoxe, 2004).

Mettant courageusement en cause le mouvement de l'Histoire de lui contemporaine, rendant hommage et souffle à l'Histoire plus ancienne, il leur substitue, par l'invention d'un mythème – ou unité d'imaginaire potentiellement collectif : ce principe spéculaire, ce motif du *Double*, qui relaie et supplée les fantômes byroniens – une poésie consolatrice. Elle favorise le deuil et construit le *Tombeau* – celui que Lorenzo de Médicis n'aura pas eu.

Le Poète indigné et souffrant réhabilite les gloires invisibles ou passées: il nous initie à l'apothéose du mensonge: ce *mentir-vrai*, cette manœuvre carnavalesque de la Littérature, qui habille, travestit faussement la vie nue, et la rend supportable, sinon « dévisageable ».

Illusion d'avenir, qui prend sur elle, pour l'exhiber et la mettre à distance, la mauvaise conscience, la « mauvaise foi » de l'Histoire.

Opération salutaire, petit miracle de savoir-vivre, ou legs de la Beauté, que fut, pour son Temps, comme pour la Postérité, le Théâtre d' « avant-garde » d'Alfred de Musset.

Qu'on le reçoive « dans un fauteuil ». Ou non.

Ou « seul », ou « presque seul », « au Théâtre-Français »...[45]

Marie-Françoise Hamard
Université de Paris III-Sorbonne nouvelle

[45] Pour le plaisir de réciter, lyrisme "doublé" d'ironie, relativement à l'affront essuyé par un "semblable", un "frère", à des années de distance, et qu'importe *Une Soirée perdue* (Juillet 1840) :
« J'étais seul, l'autre soir, au Théâtre-Français,
Ou presque seul; l'auteur n'avait pas grand succès.
Ce n'était que Molière, et nous savons de reste
Que ce grand maladroit qui fit un jour Alceste,
Ignora le bel art de chatouiller l'esprit
Et de servir à point un dénouement bien cuit.
Grâce à Dieu, nos auteurs ont changé de méthode
Et nous aimons bien mieux quelque drame à la mode
Où l'intrigue, enlacée et roulée en feston,
Tourne comme un rébus autour d'un mirliton. [...] »
(v. Alfred de Musset, *Poésies nouvelles, MOC II*, p. 389).

L'OPÉRA ET L'HISTOIRE. LE GRAND OPÉRA ROMANTIQUE FRANÇAIS DE GIACOMO MEYERBEER

S'il est un domaine par excellence où l'histoire joue un rôle important, comme toile de fond, c'est bien celui de l'opéra, car le librettiste, qui ne recherche pas l'exactitude des faits par la force des choses, veut s'appuyer sur une trame chronologique vraisemblable et le compositeur, soucieux de traduire ou de provoquer des émotions, n'est pas fâché de s'inspirer d'événements et de personnages réels dans sa musique. C'est ainsi que, depuis les œuvres lyriques les plus anciennes jusqu'aux plus récentes, nous nous trouvons, par exemple, plongés :

-- dans la mythologie grecque avec l'*Orfeo e Euridice* (1607) de **Claudio Monteverdi**; l'*Orphée* (1762) de **C.W.Gluck**; certaines tragédies lyriques de **Jean-Baptiste Lulli** (*Cadmus et Hermione*, 1673, *Alceste*, 1674, *Thésée*, 1675, *Atys*, 1676, *Psyché*, 1678, *Bellérophon*, 1679); *Salammbô* (1890) d'**Ernest Reyer** sans oublier l'*Antigone* (1927) d'**Arthur Honegger** ;

-- dans la riche mythologie scandinave avec les différentes œuvres de **Richard Wagner**, mais également *Sigurd* (1884) d'**Ernest Reyer**, si prisé par le public de la fin du XIXe et du début du XXe siècle ; *Gwendoline* (1886) d'**Emmanuel Chabrier**, et *Hedda* (1898) de **Fernando Le Borne** ;

-- dans l'Antiquité palestinienne et égyptienne avec *Nabucco* (1842) et *Aida* (1871) de **Giuseppe Verdi**; asiatique, avec *les Pêcheurs de perles* (1863) de **Georges Bizet**; ou encore romaine, avec *la Clemenza di Tito* (1791) de **W.A.Mozart**, *Norma* (1831) de **Vincenzo Bellini**; *les Troyens* (1855-1858) d'**Hector Berlioz**; *Hérodiade* (1881), *Ariane* (1906), *Bacchus* (1909), *Roma* (1912) et *Cléopâtre* (1914) de **Jules Massenet**;

-- en 163 de l'ère de l'hégire (782 de la nôtre) dans *il Profeta Velato* (1897) de **Daniele Napoletano** ;

-- en plein Moyen Âge (en l'étendant jusqu'aux XIVe et XVe siècles, qui sont, il est vrai, des périodes de transition), période de prédilection de maints compositeurs, avec le *Guillaume Tell* (1829) de **Gioacchino Rossini** ; *I Capuleti e i Montechi* (1830) de **Vincenzo Bellini**; *Macbeth* (1847), *il Trovatore* (1853), *I vespri siciliani* (1855), *Simone Boccanegra* (1857) et l'*Otello* (1887) de **Giuseppe Verdi** ; le *Roméo et Juliette* (1867) de **Charles Gounod** ; *le Cid* (1885), *Esclarmonde* (1889), *Grisélidis* (1901), *le Jongleur de Notre-Dame* (1902), *Don Quichotte* (1910) et *Panurge* (1913) de **Jules Massenet** ; *The Wandering Scholar* (1934) de **Gustav Holst** et *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935, mais première en 1938) d'**Arthur Honegger** ;

--dans l'Angleterre d'Henri VIII, avec l'*Anna Bolena* (1830) de **Gaetano Donizetti**, d'ailleurs largement démarquée du *Pirata* (1827) de **Vincenzo Bellini** ; l'*Henri VIII* (1883) de **Camille Saint-Saëns** et dans l'Espagne de Philippe II, avec le *Don Carlos* (1867) de **Giuseppe Verdi** ;

-- dans l'Italie, l'Espagne et la Russie du XVIe siècle, avec la *Lucrezia Borgia* (1833) de **Gaetano Donizetti**, l'*Ernani* (1844) et le *Rigoletto* (1851) de **Giuseppe Verdi** et le *Boris Godounov* (1869, 1872) de **Modest Moussorgski**.

-- dans l'Angleterre et la Russie du XVIIe siècle avec, respectivement, *I Puritani* (1835) de

Vincenzo Bellini, *Une vie pour le tsar* (1836) de **M.I.Glinka**, et *La Khovanchtchina* (1886) de **Modest Moussorgski** ; la France de Louis XIV avec *Le Roi l'a dit* (1873) de **Léo Delibes**;
-- dans l'Allemagne et la Suède du XVIIIe siècle, avec, respectivement, *Un ballo in maschera* (1859) de **Giuseppe Verdi** ; la *Mignon* (1866) d'**Ambroise Thomas** et *Werther* (1892) de **Jules Massenet** ; dans la France de l'abbé Prévost, avec la *Manon* (1884) de **Jules Massenet** et la *Manon Lescaut* (1893) de **Giacomo Puccini**, ou la France révolutionnaire, avec l'*Andrea Chénier* (1896) d'**Umberto Giordano** ;
-- dans la première année du court règne (1824-1830) de l'impopulaire Charles X, avec *il Viaggio a Reims* (1825) de **Gioacchino Rossini** ;
-- au beau milieu du Paris (1840-1848) d'Henri Murger, avec *la Traviata* (1853) de **Giuseppe Verdi**, *la Bohème* (1896) de **Giacomo Puccini** et celle (1897) de **Ruggero Leoncavallo** ;
-- et même dans des événements contemporains des auteurs comme en témoignent *la Sonnambula* (1831) de **Vincenzo Bellini** ; *L'elisir d'amore* (1832), *La figlia del regimento* (1840) et *Don Pasquale* (1843) de **Gaetano Donizetti** ; certains opéras véristes de **Pietro Mascagni** (*Cavalleria rusticana*,1890), d'**Umberto Giordano** (*il Voto*, 1897), de **Francesco Cilea** (*l'Arlesiana*, 1897) en Italie ; d'autres, encore, d'une facture différente comme la *Mireille* (1864) de **Charles Gounod**, la *Carmen* (1875) de **Georges Bizet**, la *Lakmé* (1883) de **Léo Delibes**, *la Navarraise* (1894) de **Jules Massenet**, en France ; ou d'un genre décidément plus moderne, comme ceux de **Gian Carlo Menotti** (*The Consul*, 1950), de **Leonard Bernstein** (*Trouble in Tahiti*, 1952, *A Quiet Place*, 1983) et de **John Adams** (*Nixon in China*, 1987), aux États-Unis, qui se réclament d'influences diverses pas toujours goûtés du grand public et de la critique.

Dans ce *mare profundum* et *immensum* que nous venons de survoler rapidement, nous nous attacherons tout particulièrement à l'étude des ouvrages français de **Giacomo Meyerbeer** (Berlin 1791-Paris 1864), très représentatifs de ce grand opéra qui, au XIXe siècle, se veut historique, selon une tradition inaugurée par Gaspare Spontini, avec sa *Vestale* (1807) et son *Fernand Cortez* (1809).

Rappelons tout d'abord que les opéras français de ce compositeur allemand du XIXe siècle, complètement oubliés aujourd'hui des amateurs d'œuvres lyriques, rencontrèrent le plus grand succès jusque dans les années 1960, malgré les réserves d'une critique pointilleuse, pour ensuite quitter pratiquement l'affiche. La disparition de grandes voix, la difficulté des mises en scène grandioses, l'évolution du goût, expliquent sans doute cette désaffection pour le grand opéra romantique.

Avant de nous intéresser aux ouvrages français de Giacomo Meyerbeer, de son vrai nom Jakob Liebmann Beer (Meyer étant le nom du bienfaiteur qui lui laissa par testament une fortune considérable et qu'il rajouta très tôt au sien), notons que ce compositeur, fort apprécié du grand critique et érudit belge **François-Joseph Fétis** (1784-1871), fut tout d'abord un pianiste virtuose, puisqu'il donna son premier récital à sept ans, avant d'écrire des morceaux de chant et de piano, dès l'âge de douze ans, et de s'essayer à l'opéra. Après un divertissement joué à Berlin en 1810 (*Der Fischer und das Milchmädchen/le Pêcheur et la vachère* ou *laitière*) il s'intéressa à des personnages bibliques. Son premier opéra historique, *Jephtas Gelübde* (*le Vœu de Jephté*, mais le titre adopté en français est *la Fille de Jephté)*, représenté à Munich en 1812, porte sur ce juge

d'Israël du XIIe siècle av. J.-C. qui, après avoir vaincu les Ammonites, rivaux des Hébreux installés à l'est du Jourdain, fut obligé, à la suite d'un vœu imprudent, de sacrifier sa fille. Par la suite, il proposa à Vienne un opéra-comique en deux actes : *Abimelech oder die beiden Kalifen* (*Abimélech ou les Deux califes*) (1813), froidement accueilli, et un monodrame avec chœurs, *Theolindens Liebschaften* (18 mars 1816, le titre italien de *Gli amori di Teolinda* lui sera donné l'année suivante). Sa manière austère, sur des livrets peu convaincants, déplut au public qui bouda ses premières tentatives. Se rendant compte que l'opéra italien était seul en faveur, désireux de réussir, il quitta son pays pour l'Italie où, influencé par la musique de Gaspare Spontini et de Gioacchino Rossini, il renouvela sa manière tout en élargissant son éventail.

Nous ne nous attarderons pas sur ses opéras italiens, mal connus aujourd'hui, et dont les titres indiquent suffisamment les périodes historiques concernées : *Romilda e Costanza* (1817), *Semiramide riconosciuta* (*Sémiramis reconnue*), sur un livret de **Métastase** (1819), *Emma di Resburgo* (1819), *Margherita d'Angiù* (aujourd'hui, on dit Angiò) (1820), sur un poème de **Felice Romani**, *Eduardo e Cristina* (1820), *L'Esule di Granata* (*l'Exilé de Grenade*) (1822) et *Il Crociato in Egitto* (*le Croisé en Égypte*) qui, sur un livret de **Gaetano Rossi**, fut donné au théâtre de la Fenice, à Venise, le 7 mars 1824, et repris au même théâtre en janvier 2007.

Nous laisserons également de côté d'autres œuvres allemandes comme *Das Hoffest von Ferrara* (*la Fête à la cour de Ferrare*) (Berlin, 28 février 1843), en vérité grande cantate avec tableaux, *Ein Feldlager in Schlesien* (*Un camp en Silésie*) (opéra de la cour, Berlin, 7 décembre 1844), ouvrage de circonstance remanié et rebaptisé *Vielka* (théâtre de Vienne, 18 février 1847), dont le succès fut assuré par la célèbre cantatrice Jenny Lind, ainsi que *Struensée* (19 septembre 1846), drame posthume de Michel Beer, frère du compositeur, qui met en scène le fils d'un pasteur devenu par la suite premier ministre du roi de Danemark. Amoureux de la reine, ce jeune homme ambitieux mais peu perspicace court à sa perte en liguant contre lui la reine mère et la noblesse. Ces trois œuvres, malgré des qualités indéniables à côté de gros défauts, n'ont pas laissé un souvenir impérissable dans les milieux lyriques internationaux et nous éloigneraient de notre propos.

Après le succès incontestable de *l'Esule di Granata* (*l'Exilé de Grenade*), sur un livret de Felice Romani, Giacomo Meyerbeer écrivit un opéra allemand intitulé *das Brandenburger Thor* (*la Porte de Brandebourg*) (1823) qui, pour des raisons obscures, ne fut pas représenté et ensuite repartit pour l'Italie.

En 1826, il s'établit à Paris alors fief incontesté des trois compositeurs suivants : **Luigi Cherubini** (1760-1842), dont la *Médée* (1797) avait marqué le début du drame romantique ; **Esprit Auber** (1782-1871), qui peut être considéré comme le créateur du grand opéra historique français avec *la Muette de Portici* (1828) et **Fromental Halévy** (1799-1862), qui, quelques années plus tard, sera l'auteur du célèbre opéra intitulé *la Juive* (1835), dont l'action se déroule à Constance (Suisse) en 1414. S'il n'avait pas été particulièrement inspiré avec ses librettistes précédents, notamment pour *Il Crociato in Egitto* et *Margherita d'Angiù*, basés sur des œuvres dramatiques grandiloquentes de **René-Charles Guilbert de Pixérécourt** (1773-1844), Giacomo Meyerbeer eut la chance de rencontrer **Eugène Scribe** (1791-1861), sans aucun doute possible le plus fécond des auteurs dramatiques français de l'époque. Connu pour ses pièces de théâtre qui traitaient, entre autres, de la question de l'argent, du mariage, de la politique, et pour ses livrets destinés à d'autres compositeurs (notamment Auber, Halévy), Scribe accepta d'écrire, soit

seul, soit en collaboration, quelques livrets d'opéra pour Meyerbeer dont celui de *l'Africaine* que ni lui ni le compositeur ne virent représenter.

Avec *Robert le Diable*, donné pour la première fois à l'Opéra de Paris le 21 novembre 1831, nous ne quittons pas le domaine historique, même si nous sommes plongés dans le fantastique déjà utilisé par **Carl Maria von Weber** (*Der Freischütz, le Franc-tireur*, sur un livret de Friedrich Kind, première à Berlin, le 18 juin 1821), thème qu'exploiteront également avec succès **Richard Wagner** (notamment dans *Der fliegende Holländer*, première à l'opéra de Dresde, le 2 janvier 1843), **Giuseppe Verdi** (*Macbeth*, première à Florence le 14 mars 1847, *Falstaff*, première à la Scala de Milan, le 9 février 1893), **Charles Gounod** (*Faust*, première à l'Opéra de Paris le 19 mars 1859 ; et *Mireille*, première à l'Opéra de Paris le 19 mars 1864), **Arrigo Boito** (*Mefistofele*, première version à la Scala de Milan, le 5 mars 1868 ; version remaniée et raccourcie à Bologne, le 4 octobre 1875), **Jacques Offenbach** (*Les contes d'Hoffmann*, première à l'Opéra-comique, le 10 février 1881) et **Peter Benoît** (*Lucifer*, Paris, Trocadéro, 7 mai 1883). En effet, le personnage central rappelle le héros légendaire d'un roman anonyme du XIIe siècle, d'un poème du XIIIe et d'un « dit » du XIVe. En l'occurrence, nous nous retrouvons dans la Palerme du XIIIe siècle, sans que nous sachions vraiment si les événements sont contemporains de Charles Ier d'Anjou, des fameuses Vêpres siciliennes (30 mars et fin avril 1282), – événement dont s'était déjà servi **Casimir Delavigne** dans une de ses tragédies en 1818, et dont s'empara plus tard **Giuseppe Verdi** pour son propre opéra homonyme (1855), – et de la conquête du royaume de Sicile par Pierre III d'Aragon.

Au premier acte, nous sommes, à Palerme, mis en présence de chevaliers qui se livrent à de joyeuses libations (« Versez à tasses pleines... »). Apprenant qu'ils sont normands comme lui, Robert, duc de Normandie, et son ami Bertram, incarnation diabolique, se joignent à eux. L'un des buveurs, le trouvère Raimbaut, accompagné de sa fiancée Alice, est invité par Robert à chanter une chanson. Le poète interprète alors le récit de « Robert le diable », jeune chevalier conçu par une mortelle et le diable. Robert se reconnaît dans la description et, furieux, ordonne l'exécution de Raimbaut. Puis, il se ravise et, en compensation de l'outrage, demande à son offenseur de lui livrer Alice qui lui a appris la mort de sa mère, en chantant sa ballade du « roi de Normandie ». La jeune fille naïve, sereine et pure, est, en fait, la sœur de lait du duc. Celui-ci, radouci, se confie à elle et l'entretient de son amour pour Isabelle, princesse de Sicile. Il la charge de porter une lettre à la jeune femme qu'il aime. Bertram, de son côté, assure Robert de son affection (« Tu ne sauras jamais à quel excès je t'aime ») mais n'en cherche pas moins à pousser le jeune homme à jouer une partie de dés (« L'or est une chimère! Sachons nous en servir... ») et à le faire perdre (« J'ai perdu ma revanche »).

L'acte II, moins réussi sur le plan musical que l'acte I, nous entraîne dans la demeure d'Isabelle qui, se croyant délaissée par Robert, est rassérénée par la douce Alice. Un tournoi, dont la main de la princesse est le prix, doit avoir lieu entre son chevalier servant et le prince de Grenade. Bertram s'arrange pour fixer un faux rendez-vous au duc et l'empêche ainsi de participer à la fête guerrière.

Il faut reconnaître à l'acte III une valeur surtout dramatique et psychologique. Si l'on fait abstraction de la célèbre « Sicilienne » de la première partie de l'ouvrage, dans laquelle s'illustrèrent les grands ténors français du XIXe siècle et du début du XXe (notamment François Villaret, Léon Escalaïs, Valentin Duc), cet acte est riche en morceaux vocaux remarquables.

C'est au cours de cet acte que le personnage de Bertram prend une plus grande dimension. Comme il est l'esprit malin, il devrait incarner tous les aspects du mal. Or, tout en cherchant à se gagner la reconnaissance de Raimbaut le trouvère, en lui offrant sa bourse bien garnie (« Ah! L'honnête homme »), pour mieux le détacher d'Alice, il ne cache pas l'affection qu'il porte à son fils Robert. Pour garder ce dernier auprès de lui, il n'a qu'une solution: la damnation (« De ma gloire éclipsée, de ma splendeur passée... »). Il n'a pas de temps à perdre car son congé du « sombre empire » expire dans quelques heures seulement. C'est pour cela qu'il a gravi la montagne pour rejoindre la caverne de Sainte Irène et se mêler à une bacchanale. Un peu plus tard, dans les ruines du couvent de Sainte Rosalie, il se met à invoquer les esprits du mal. Il descend dans le gouffre qui le ramène chez les démons. C'est sur ces entrefaites qu'arrive Alice, désireuse de retrouver son fiancé Rimbaut, celui-ci étant, pour sa part, peu pressé de la revoir. Pour passer le temps, la jeune fille évoque ses infortunes (« Quand je quittai la Normandie/Un vieil ermite de cent ans... »). Alors qu'il remonte de l'enfer pour attendre son fils, Bertram tombe sur Alice et se livre avec elle à une espèce de duel vocal (« Mais Alice qu'as-tu donc? ») dont il ressort vainqueur. Arrive Robert venu demander à Bertram de l'aider à reconquérir le cœur d'Isabelle (« Des chevaliers de ma patrie... »). Afin d'obtenir ce résultat, Bertram entraîne le jeune homme dans un cimetière où il invoque des nonnes damnées (« Nonnes qui reposez sous cette froide pierre ») qui sortent des tombeaux, couvertes de leurs linceuls respectifs pour s'avancer silencieusement et en procession, avant de se livrer à une danse macabre. Sur l'ordre de Bertram (« Jadis filles du ciel aujourd'hui de l'enfer, écoutez mon ordre suprême: voici venir vers vous un chevalier que j'aime... »), elles amènent Robert à commettre un sacrilège, en volant un rameau vert sur la tombe de Rosalie.

À l'acte IV, Robert, le rameau magique en main, pénètre dans les appartements d'Isabelle pour convaincre sa bien-aimée de le suivre. Il a pu endormir tout l'entourage de la princesse grâce à son rameau. Isabelle lui redit son amour dans un duo immortalisé par Alphonse Daudet au début de son *Tartarin de Tarascon* (1872) (« Robert, toi que j'aime/Et qui reçus ma foi... »). Cependant, la jeune femme, se rendant rapidement compte qu'il est sous l'emprise d'une force maléfique, refuse de le suivre. Alors, Robert brise le rameau et, une fois l'enchantement disparu et tout le monde réveillé, se laisse arrêter.

L'acte V se situe d'abord sur le parvis de la cathédrale de Palerme. Robert, grâce à l'aide de Bertram, a pu fuir. Il apprend de la bouche même du diable qu'il est son fils et se laisse presque convaincre de signer un document qui le liera à jamais à son maléfique géniteur. L'arrivée opportune d'Alice, l'envoyée du ciel, lui fait, non sans peine, changer d'avis (n'oublions pas qu'elle réussit à retarder cette signature jusqu'au moment fatidique) et le conduit à se ranger dans le camp des forces du bien. Bertram, son temps étant écoulé au douzième coup de minuit, disparaît alors dans un gouffre qui pourrait bien nous rappeler les effroyables fosses de l'Enfer dantesque. La scène finale de l'opéra nous transporte à l'intérieur de la cathédrale. Isabelle, agenouillée devant l'autel, attend Robert qui, désormais, est rédimé. Ainsi tout rentre dans l'ordre moral, puisque les forces du bien l'emportent sur les forces du mal.

Ce *Robert le Diable*, qui ne nous apprend rien sur le duché de Normandie, fondé au Xe siècle, ni sur la Sicile angevine, comme nous l'avons déjà indiqué, ne comporte aucune vérité historique. Bien mieux, l'arrière-plan historique en est complètement occulté, même si les costumes, les décors, quelque allusion à la valeur des chevaliers de la Neustrie (l'un des royaumes de la France mérovingienne) (Acte III), l'annonce de la mort de la reine

(Acte I) et son évocation par Robert (Acte II, « Oh! Ma mère, ombre tendre... »), nous interdisent de parler d'intemporalité. Le livret, seul, resterait d'une pauvreté désolante si la musique de Meyerbeer ne nous en faisait pas oublier les invraisemblances. C'est également grâce à cette musique, parfois inégale, il est vrai, que les personnages prennent une certaine épaisseur, même si Robert nous paraît tout aussi falot que le Faust de Charles Gounod.

Les Huguenots (première, le 21 février 1836) sont d'une tout autre facture. Nous faisant remonter en 1572 en Touraine et à Paris, durant la lutte des catholiques et des protestants, et à la fameuse nuit du 23 au 24 août dont la reine Catherine de Médicis, femme d'Henri II, son deuxième fils le roi Charles IX, et les princes de Guise furent les instigateurs (la Saint-Barthélemy), ils sont beaucoup plus fidèles aux événements historiques. Alors que dans *la Juive* d'Halévy nous avons affaire à une confrontation entre judaïsme et christianisme, ici nous assistons à l'antagonisme farouche des catholiques et des protestants.

Le massacre de la Saint-Barthélemy ne se limita pas à Paris mais eut lieu dans toute la France. Le gouverneur de Bayonne fut le seul à protester et à refuser de prendre part à cette tuerie à la tête de ses hommes. Eugène Scribe s'est souvenu de cette noble attitude en faisant dire au comte de Nevers, au quatrième acte de l'opéra:

Parmi ces illustres aïeux,
Dont la gloire ici m'environne,
Je compte des soldats, et pas un assassin.

Analysons, maintenant, le livret de cet ouvrage.

Au premier acte, Raoul de Nangis, gentilhomme protestant, arrivant chez le comte de Nevers qui a invité des gentilshommes catholiques à sa table (de Tavannes, de Thoré, de Retz, de Cossé, de Méru, d'autres seigneurs), célèbre la beauté de la Touraine (« Sous le beau ciel de la Touraine ») et est invité par son hôte à faire le récit de ses amours au milieu de l'orgie générale. Il avoue qu'il s'est épris d'une jeune femme qu'il avait délivrée naguère des mains d'une troupe d'étudiants, mais dont il ignore encore le nom et le rang (« Non loin des vieilles tours et des remparts d'Amboise »). Sur ces entrefaites apparaît Marcel, soldat huguenot et serviteur de Raoul, qui est horrifié par le spectacle offert à sa vue: son maître fait de joyeuses libations et, de surcroît, au milieu de papistes! Il s'efforce de rappeler à lui-même le jeune homme et l'informe des dangers qu'il court en entonnant le choral composé par Martin Luther (« Seigneur, rempart et seul soutien »). Ce choral, espèce de leitmotiv, reviendra dans les situations les plus dramatiques de l'ouvrage. La scène et la chanson huguenote qui suivent (« C'était alors qu'au bruit des tambours, des cymbales ») peignent à merveille l'un des aspects du caractère de Marcel, celui de puritain mystique et fanatique qui ressemblerait bien à Agrippa d'Aubigné s'il était plein d'érudition grecque et hébraïque comme l'auteur des *Tragiques*. Au milieu du festin, un valet du comte de Nevers paraît en conduisant une femme voilée dans les jardins. Il avertit ensuite son maître de la présence de l'inconnue dans l'oratoire du château, voisin de la salle de réception. L'hôte quitte la table pour rejoindre la mystérieuse visiteuse qui a découvert son visage. Par une croisée qui s'ouvre sur l'oratoire, tous les seigneurs peuvent voir, à tour de rôle, la fort charmante personne et Raoul reconnaît là celle dont il s'est épris. Hors de lui, il cherche à pénétrer dans l'oratoire, mais les autres convives l'arrêtent et le ramènent en riant. À ce moment-là, Nevers reconduit par la main la jeune personne à nouveau voilée et la salue

respectueusement. Il rejoint ensuite ses invités, en donnant l'impression d'être préoccupé. Un page arrive pour lui annoncer qu'une dame de haut lignage le demande auprès d'elle (« Nobles seigneurs, salut! »). Il lui remet également un billet destiné à Raoul. Nevers et les autres seigneurs reconnaissent le cachet de Marguerite de Navarre, sœur du roi, et s'empressent d'entourer Raoul qui ne comprend pas tant d'égards de leur part, surtout que tous lui portent un toast (« Les plaisirs, les honneurs combleront tous mes vœux? »). Pour répondre à l'invitation du message, il doit mettre un bandeau autour de ses yeux. Marcel, témoin de toute la scène, veut en vain retenir son maître, que le jeune page Urbain entraîne.

Le deuxième acte se passe dans le château et dans les jardins de Chenonceaux. Au lever du rideau, la reine Marguerite de Navarre est entourée de ses femmes. Elle vient d'achever sa toilette et Urbain, son page, à genoux devant elle, tient encore le miroir dans lequel elle vient de se regarder. Elle évoque son « beau pays de la Touraine » dans un air en sol majeur de caractère italien, par la conception et le style, et d'une grande difficulté d'exécution. Elle déplore également les guerres de religion :

Que Luther ou Calvin ensanglantent la terre
De leurs débats religieux;
Des ministres du Ciel que la morale austère
Nous épouvante au nom des cieux.

La condamnation ne saurait être plus évidente, à une époque où, justement, les idées luthériennes et surtout calvinistes influençaient profondément la communauté protestante, quand elles ne servaient pas de prétexte à certains nobles pour s'opposer à la cour, et notamment à la reine Catherine de Médicis et à son fils Charles IX (exemple de l'amiral de Coligny), soucieux de conserver le trône et l'unité catholique de la France (« *Una fides, unus Dominus* »). De plus, juste après la paix de Saint-Germain (1570), Marguerite de Valois, reine de Navarre, n'avait-elle pas épousé le futur Henri IV (à l'acte V nous verrons les protestants donner une fête en l'honneur des jeunes mariés), alors un des chefs du parti calviniste qui, pour échapper à la Saint-Barthélemy, abjurera opportunément les doctrines réformistes?

Le chœur des dames d'honneur, comme les chœurs des tragédies antiques, fait écho à la reine:

Sombre chimère,
Humeur sévère,
N'approchez guère
De notre cour!
Sous son servage
On ne s'engage
Qu'à rendre hommage
Au dieu d'amour!

La reine s'adresse à Valentine, fille du comte de Saint-Bris, et sa plus belle demoiselle d'honneur. Elle apprend d'elle que, promise par son père au comte de Nevers, elle a réussi à obtenir de ce dernier qu'il refuse sa main, puisqu'elle en aime un autre, à savoir Raoul. La reine s'engage à intercéder en sa faveur auprès du comte. Intervient, à la

suite de ce court duo, le célèbre chœur des baigneuses (« Jeunes beautés, sous ce feuillage »). Puis paraît Raoul, les yeux bandés. Les femmes l'entourent avec curiosité, en parlant entre elles à mi-voix (« Le voici! Le voici! »). Le jeune homme finit par ôter son bandeau et regarde autour de lui avec extase. Il se trouve en présence de la reine sans le savoir et se croit à un rendez-vous galant (« Beauté divine, enchanteresse »). La souveraine s'amuse un instant de sa méprise (« Ah! Si j'étais coquette »). Le page Urbain revient annoncer que les seigneurs du pays sont arrivés pour rendre hommage à leur « Majesté ». Raoul reconnaît son erreur et apprend que Catherine de Médicis et le roi Charles IX ont décidé de lui offrir en mariage la fille du comte de Saint-Bris, pour servir leurs desseins politiques. Les seigneurs de la cour arrivent et Marguerite de Navarre les informe de cette future union. Un serment est échangé entre Raoul, Nevers, Saint-Bris (« Par l'honneur, par le nom que portaient mes ancêtres »), et Marcel, arrivé sur ces entrefaites et peu satisfait de ce projet d'union, marque sa différence (« Par Luther, par la foi que je tiens de mes maîtres »). Ensuite, Saint-Bris présente Valentine à Raoul qui reconnaît en elle l'inconnue de l'oratoire. Se méprenant sur la jeune femme, le jeune homme repousse cette union avec indignation. Les sentiments des assistants sont traduits dans une strette où les voix se mêlent. Saint-Bris et Nevers entraînent Valentine à moitié évanouie, et sortent en défiant Raoul qui veut les suivre et que les soldats de la reine retiennent.

Avec l'acte III, la scène se passe, au mois d'août, au Pré-aux-Clercs, prairie qui s'étend jusqu'aux bords de la Seine. Il est six heures du soir. Des étudiants et des jeunes filles catholiques sont dans un cabaret. Dans un autre cabaret, des soldats huguenots, dont Bois-Rosé, boivent, jouent aux dés et chantent (« Prenant son sabre de bataille »). Des clercs de la Basoche et des grisettes sont assis sur des chaises un peu plus loin. Des ouvriers, des marchands, des musiciens ambulants, des moines, des bourgeois se promènent (« C'est le jour du dimanche... »). Le cortège du mariage de Valentine avec le comte de Nevers qui, après le refus de Raoul, a demandé et obtenu sa main, traverse la place, accompagné par une procession de jeunes filles catholiques, et s'avance vers la chapelle qui se dresse devant eux. Marcel arrive à ce moment, porteur d'une lettre de son maître pour Saint-Bris. Il se perd dans la foule un peu avant que les soldats huguenots ne se mettent à narguer les catholiques tout en célébrant Coligny et la guerre. Avant que les gens du peuple catholiques et les soldats protestants n'en viennent aux mains, des danseurs bohémiens arrivent fort à propos et calment le jeu en invitant tout le monde à entrer dans leurs différentes danses. Saint-Bris reçoit de Marcel un cartel et forme le dessein de se venger de Raoul, en l'attirant dans un guet-apens au Pré-aux-Clercs. Marcel et Valentine ont tout entendu (« O terreur! Je tressaille au seul bruit de mes pas...) et, au cours d'un duo avec le vieux puritain (« Dans la nuit où seul je veille »), la jeune femme, pour sauver celui qu'elle aime malgré tout, charge le dévoué serviteur d'avertir son maître. Il est trop tard car Raoul arrive avec ses témoins (De Retz et Méru) et Saint-Bris avec les siens (Tavannes et Cossé) pour le duel (« En mon bon droit j'ai confiance »). Le combat est à peine engagé que Marcel se jette entre les combattants. Maurevert paraît avec deux hommes armés et prend le parti de Saint-Bris. Chaque groupe antagoniste va chercher de l'aide, dans les cabarets alentour, l'un auprès des étudiants catholiques l'autre des soldats protestants, bientôt rejoints par les femmes qui les accompagnaient. Au fort de la mêlée arrive à cheval la reine Marguerite, escortée de gardes et de pages aux livrées royales. Les combattants s'arrêtent et se rangent avec respect sur le passage de la souveraine. Cette dernière s'informe du sujet de la dispute au moment où Valentine sort masquée de la chapelle. Saint-Bris lui arrache son

masque et découvre qu'il s'agit de sa fille. Dans la confusion qui s'ensuit, Raoul apprend de la reine que Valentine n'est pas coupable et qu'elle s'était rendue chez Nevers « pour rompre un hymen odieux ». Malheureusement, elle est désormais mariée au comte qui, arrivant sur une grande barque, vient chercher son épouse pour l'emmener en son palais (« Noble dame, noble dame,/Venez près d'un époux dont l'amour vous réclame »).

L'acte IV nous conduit dans un appartement situé dans l'hôtel du comte de Nevers. Valentine est désespérée et Raoul, venu la voir pour la dernière fois, las de la vie, lui confie qu'il accepte désormais d'être tué. Surpris par l'arrivée inopinée de Saint-Bris, de Nevers, de Tavannes et de quelques autres seigneurs catholiques, il est caché par la jeune femme derrière la tapisserie et entend le projet de massacre de huguenots exposé par Saint-Bris (« Des troubles renaissants et d'une guerre impie... »). Il assiste, pétrifié, à la bénédiction des poignards des conjurés par trois moines (« Glaives pieux, saintes épées... »). Après le départ des assistants, Raoul sort de sa cachette avec l'intention d'aller avertir ses frères. C'est alors que Valentine se présente et essaie de dissuader celui qu'elle aime de rejoindre les protestants (« O ciel! Où courez-vous? »). Dans le duo passionné qui suit, on sent bien que Raoul va bientôt céder aux vœux de Valentine quand la cloche de Saint-Germain-l'Auxerrois, signal du massacre, le ramène à la raison (« Plus d'amour : Plus d'ivresse! ») et, s'arrachant aux bras de la femme aimée, il court défendre ses amis en s'élançant du balcon.

L'acte V nous transporte dans la salle de bal de l'hôtel de Nesle. Tous les principaux protestants y sont réunis pour honorer la reine Marguerite et Henri de Navarre, son mari. Raoul, défait, les habits ensanglantés, se précipite dans la salle pour alerter les assistants que le massacre a commencé et que l'on vient d'assassiner Coligny (« Aux armes, mes amis! »). Chacun s'organise pour se battre et se retranche dans un cimetière près d'un temple où vont se réfugier femmes et enfants. Raoul et Marcel sont au milieu des leurs et voient arriver Valentine, sauvée par son époux, le comte de Nevers, qui a payé de sa vie son comportement noble. Les deux jeunes gens se jurent fidélité, en recevant la bénédiction de Marcel (« Savez-vous qu'en joignant vos mains dans ces ténèbres... »). Le temple est envahi par des soldats catholiques. Entraînés à l'extérieur, Raoul et Valentine sont blessés mortellement par une arquebusade des hommes de Saint-Bris. La jeune femme, restée fidèle à sa religion comme à son amour, promet à son père de prier pour lui et meurt. À ce moment-là, la reine Marguerite, qui sort du bal pour rentrer au Louvre, tombe sur ce spectacle de désolation et de mort et, jetant un cri d'effroi, arrête de la main les soldats catholiques, mais il est trop tard pour Raoul et Valentine. La Saint-Barthélemy est terminée.

Scribe s'est librement inspiré des événements et leur ajoute une histoire amoureuse qui se termine tragiquement. Les héros de la scène lyrique ont rarement droit au bonheur terrestre, même si *Robert le Diable* nous prouve le contraire. Ici, la foi est plus forte que l'amour. Si la Raison de Raoul chancelle quelque peu dans son duo avec Valentine, son vieux serviteur Marcel est un exemple de fidélité inébranlable à son Dieu et à son maître. Reconnaissons que, plus que le texte de Scribe, c'est la musique de Meyerbeer qui réussit à traduire le mieux les sentiments élevés de cet être tout à la fois simple et naïf, bon et fruste, dont la religion est inspiratrice de toute la conduite. Ajoutons que Marcel est tout à la fois soucieux de s'arracher à l'existence pour s'élever à l'être, et animé par la haine inexorable qu'il conçoit pour les catholiques.

Le Prophète est à nouveau un opéra essentiellement historique (première à l'Opéra de Paris le 16 avril 1849). Il tire son sujet d'une page de *l'Essai sur les mœurs* (chapitre

CXXXII) de Voltaire, et s'appuie sur des faits antérieurs à ceux des *Huguenots*. Cependant, l'arrière-plan d'affrontements religieux entre catholiques et protestants existe toujours, comme si Scribe avait voulu insister sur cet antagonisme historique, sans toutefois chercher à véhiculer la moindre idée subversive qui aurait, d'ailleurs, été difficilement acceptée par la société bourgeoise d'une période qui venait d'être agitée par la révolution de février 1848. Si, dans *les Huguenots*, nous étions en France, au temps de Marie de Médicis et de Charles IX, dans *le Prophète* nous nous trouvons aux Pays-Bas et en Allemagne entre 1534 et 1536. C'est le moment où le gouvernement hollandais est revenu à Marie de Hongrie (1531-1555) et où l'illuminé chef anabaptiste Jean de Leyde (1508-1536) se fait remarquer, avant d'être vaincu par les troupes épiscopales à Münster (Allemagne) où il avait instauré une dictature théocratique et polygamique. Notons que c'est précisément en Saxe que le mouvement anabaptiste naît vers 1521, autour du réformateur Thomas Müntzer dont l'illuminisme révolutionnaire anime la guerre des Paysans (1525). Cette doctrine se répand aux Pays-Bas avec Melchior Hoffmann et surtout à Münster où elle trouve un défenseur zélé en la personne du fanatique Jean de Leyde, *le Prophète* de Scribe et Meyerbeer, qui s'était lié au boulanger Matthiesen, de Haarlem, ardent apôtre de l'anabaptisme jusqu'à sa mort en 1534.

Comme *les Huguenots* et plus tard *l'Africaine*, cet ouvrage est long.

À l'acte I, nous sommes en Hollande, aux environs du port de Dordrecht, à l'embouchure de la Meuse. Un château fort, propriété du comte d'Oberthal, s'élève au milieu de la campagne environnante où s'activent des paysans (« La brise est muette, le jour est serein! »). Berthe, fiancée à Jean qui l'a sauvée de la noyade, est heureuse car elle va se marier le lendemain (« Mon cœur s'élance et palpite »). La mère de son futur époux lui apporte une bague de fiançailles. Cependant, pour quitter son pays, la jeune femme a besoin de l'autorisation du comte d'Oberthal. L'arrivée de trois sinistres figures (Jonas, Mathisen, Zacharie) perturbe l'atmosphère de liesse. Ce sont trois anabaptistes qui sont venus haranguer les paysans (« De ces champs fécondés longtemps par vos sueurs »). Les esprits s'échauffent et des protestations s'élèvent contre « la dîme et la corvée » et contre le servage. Les paysans, armés de fourches, de faux et de pioches, guidés par les trois anabaptistes, se dirigent, menaçants, vers le château. Le comte, suivi de seigneurs et de soldats, sort des fortifications, disperse la foule et fait arrêter les trois fomentateurs de troubles, parmi lesquels il reconnaît Jonas, son ancien sommelier qui lui volait du vin et qu'il avait donc renvoyé. Berthe et Fidès, qui se trouvaient sur les lieux, demandent à d'Oberthal de bien vouloir autoriser le mariage qu'elles attendent avec impatience. Le comte, charmé par la beauté de la jeune fille, s'y oppose et fait emmener les deux femmes en son château (« Eh quoi! Tant de candeur, d'attraits et d'innocence… »).

Ainsi, dès le premier acte, l'apparente harmonie qui règne est rompue par des événements inattendus, procédé courant chez Scribe, puisqu'il l'a déjà utilisé dans *Robert le Diable* et dans *les Huguenots* de Meyerbeer comme d'ailleurs dans *la Juive* de **Fromental Halévy**. Pour lui, il s'agit de plonger les spectateurs immédiatement « in media res », selon l'expression d'Horace (*Art poétique*, 148), même si l'action est parfois ralentie comme dans ces romans-fleuves chers à des écrivains comme **Victor Hugo** (1802-1885) (*Notre-Dame de Paris*, 1831, *les Misérables*, 1862, *les Travailleurs de la mer*, 1866, *l'Homme qui rit*, 1869), **Alexandre Dumas** (1802 (Pays-Bas)-1870) (*le Comte de Monte-Cristo*, 1844, *Joseph Balsamo*, 1848, *la Comtesse de Charny*, 1855), **Eugène Sue** (1804-1857) (*les Mystères de Paris*, 1842-1843, *le Juif errant*, 1844-1845) et **Adolphe d'Ennery**

(1811-1899) (*les Mystères du vieux Paris*, 1865; *les Deux Orphelines*, 1874). Ici, nous avons tout de suite compris que Jonas, Mathisen et Zacharie sont au centre de l'action et que l'intrigue va dépendre entièrement d'eux.

L'acte II nous introduit dans l'auberge de Jean située dans les faubourgs de Leyde. La tension du premier acte se relâche grâce à la fête villageoise qui se déroule (« Valsons toujours, oui, la valse a mes amours »). Nous pensons immédiatement à la célèbre valse du *Faust* de **Charles Gounod** (acte II, 6: « Ainsi que la brise légère »), d'ailleurs beaucoup plus enlevée que celle de Meyerbeer d'une lourdeur relative voulue (ici, le mouvement est de 58 à la noire pointée). L'arrivée de Jaunas, de Mathisen et de Zacharie n'augure rien de bon, d'autant plus que les trois anabaptistes découvrent une ressemblance inouïe entre Jean et le tableau du roi David, objet d'admiration à Münster. Ils comptent mettre à profit cette ressemblance pour amener Jean à devenir l'apôtre qu'ils leur faut. Fort à propos, le jeune tavernier leur raconte un songe étrange qu'il a fait (« Sous les vastes arceaux d'un temple magnifique... »). Ainsi que les sorcières prophétiques de *Macbeth*, les trois compères prédisent :

Sur ce songe prophétique
Le ciel même à nous s'explique,
L'avenir s'offre à nos yeux:
Jean, tu régneras!

Mais, pour l'instant, Jean ne pense qu'à celle qu'il aime, Berthe (« Pour Bertha moi je soupire ») et remplit d'indignation les trois anabaptistes. Sur ces entrefaites, la jeune femme entre en courant, pâle, défaite, se jette dans les bras de Jean et lui demande protection. D'Oberthal, qui poursuivait la fugitive, se présente à son tour, tandis que la jeune femme se cache dans un renfoncement du logis. Menaçant de tuer sa mère, le comte oblige le tavernier à faire un choix douloureux entre deux amours. À son corps défendant, ce dernier livre Berthe au tyran pendant que Fidès remercie son fils (« Ah! Mon fils, sois béni! »). C'est cet acte odieux de rapt qui le décide à se joindre aux trois anabaptistes pour se venger de d'Oberthal. Bien entendu, rien dans l'histoire véritable de Jean de Leyde ne vient corroborer cet incident. Nous savons que Johannes Beukelszoon (en allemand Johann Bockhold) tenait une auberge à Leyde où il organisait des réunions musicales et théâtrales et qu'il se distinguait comme poète et comme acteur. En revanche, il ne semble pas y avoir d'enlèvement d'une bien-aimée dans sa vie. L'histoire nous apprend, au contraire, qu'il était naturellement enclin à la révolte contre toutes les autorités et que, polygame comme les mormons et les musulmans, il eut dix-sept épouses.

L'acte III s'ouvre sur un camp d'anabaptistes dans une forêt de Westphalie. Des prisonniers sont entourés par des soldats qui les menacent (« Du sang! Du sang! »). Zacharie, revenant du combat, chante victoire (« Aussi nombreux que les étoiles »). Mathisen se joint à lui dans l'ivresse du triomphe (« Voici la fin du jour »). Des traîneaux attelés de chevaux, des petites voitures à quatre roues, chargées de provisions arrivent et des patineurs se mettent à sillonner un étang glacé tout proche. Les anabaptistes courent recevoir les provisions qu'on leur apporte et offrent en échange des étoffes précieuses, des vases, etc. Des danses suivent avant qu'on ne se retrouve sous la tente de Zacharie. Ce dernier s'entretient avec Mathisen. Il paraît nécessaire aux deux hommes de vaincre la ville de Münster pour sauver le dogme anabaptiste. Jonas les rejoint, suivi de quelques soldats

qui font cercle autour de d'Oberthal (« Qui marche-là? Qui vive? »). Les trois personnages, dans un trio bouffe, prêtent serment (« Sous votre bannière que faudra-t-il faire? »), mais Zacharie reconnaît d'Oberthal et des invectives sont échangées. Des sentinelles accourent et entourent le comte pour le mener au supplice. Nous voyons Jean sortir d'une tente, d'un air pensif. Il exprime le désir de revoir sa mère, mais Zacharie l'informe que c'est impossible « dans l'intérêt du ciel ». Jean est fatigué de combattre pour cette Allemagne qu'il a délivrée et souhaiterait partir. Il apprend l'arrestation de d'Oberthal et réussit à lui éviter la décapitation. Le comte lui révèle que Berthe est toujours vivante. Des soldats se présentent et l'informent que les anabaptistes ont été défaits devant Münster. Les soldats, révoltés, reprochent à Jean d'être un faux prophète. Ce dernier se ressaisit, implore le ciel (« Éternel, Dieu sauveur qui vois notre faiblesse ») et entraîne ses troupes au combat avec des accents hændeliens (« Roi du Ciel et des anges »).

Au début de l'acte IV, nous sommes dans Münster. Jean doit se faire couronner dans la cathédrale. Fidès, sa mère, erre également dans la ville, réduite à la mendicité, en chantant une complainte (« Donnez, donnez pour une pauvre âme »). Cette dernière croit que son fils est mort. Elle rencontre Berthe déguisée en pèlerin et lui raconte que Jean a été tué sur ordre du prophète. Lors de la cérémonie du sacre, qui a de l'allure avec l'orchestre et une fanfare placée sur la scène, Fidès reconnaît en Jean son fils (« Mon fils! »). Le prophète, n'écoutant que la voix du sang, veut se précipiter vers elle mais il est retenu par Mathisen qui le met en garde (« Si tu parles, sa mort! »). Dans cette situation cornélienne, Jean arrive à retourner la situation, en prétendant que la pauvre femme est folle et qu'elle ne sait pas ce qu'elle dit. Fidès, sans trop comprendre, reconnaît sa méprise (« Ah! Peuple!... Je vous trompais!... »). On peut s'étonner de la crédulité de la foule et l'on pense à ce qu'un Giuseppe Verdi aurait fait de cette scène avec un meilleur librettiste.

À l'acte V, nous retrouvons les cyniques et sinistres Jonas, Mathisen et Zacharie qui, pressés par les événements, envisagent de sacrifier Jean pour sauver leurs vies respectives. Fidès est conduite dans un cachot et laisse éclater son ressentiment contre son fils (« Ô prêtres de Baal »). Mais, rapidement, son amour maternel reprend le dessus (« Ô toi qui m'abandonnes »). La musique traduit bien le déchirement du personnage qui est une pauvre femme, une âme simple, ballottée par des événements qui la dépassent. Puis Jean vient voir sa mère et lui demande de lui pardonner son comportement. C'est un duo poignant qui a lieu entre les deux personnages, et la musique de Meyerbeer rend fort bien les sentiments de la mère et du fils. Berthe les rejoint et, heureuse de retrouver celui qu'elle aime, leur apprend que des explosifs sont cachés dans le caveau où ils se trouvent et qu'elle entend bien faire tout sauter pour tuer « ce Prophète et les siens ». Dans un trio superbe, Fidès, Berthe et Jean chantent leur joie des retrouvailles, leur désir de fuite et de nouvelle vie, même si Jean implore sa mère de ne pas révéler à la jeune femme sa nouvelle identité (« Loin de la ville »). Là-dessus, un officier suivi de plusieurs soldats vient informer Jean que des traîtres veulent l'immoler au milieu de la fête de son couronnement. Horrifiée d'apprendre que Jean est le prophète exécré (« O spectre épouvantable! »), Berthe se poignarde, sans attendre aucune explication. Jean demande aux soldats de veiller sur sa mère et se rend au palais de Münster. C'est la fête et des anabaptistes célèbrent les louanges du prophète. Jean fait discrètement préparer l'explosion du palais par deux de ses officiers fidèles et rejoint ses convives (« Versez! Que tout respire l'ivresse et le délire »). Quand le comte d'Oberthal, Jonas, Mathisen, Zacharie et leurs soldats pénètrent dans le palais, une grande explosion se produit. Jean, sur une estrade, aperçoit sa mère. Il se précipite et la

prend dans ses bras. Tout s'embrase et s'écroule autour d'eux.

Il y a peu de vérité historique et psychologique dans cet opéra, souvent bien enlevé sur le plan musical, et dont plusieurs morceaux (« Pour Bertha, moi je soupire », « arioso » de Fidès de l'acte II, « Hymne triomphale » de l'acte III, « marche du sacre » et « finale » de l'acte IV, « cavatine et air » de Fidès et « couplets bachiques » de l'acte V) sont restés justement célèbres, sans oublier les airs de ballet de l'acte III. Quant aux personnages, en dehors de Berthe et de Fidès, pour lesquelles nous éprouvons sympathie et compassion, ils sont tous odieux ou équivoques. Même Jean, qui se rachète pourtant à la fin, ne réussit pas à gagner notre estime.

Dans *L'Étoile du Nord* (première à l'Opéra-comique, 16 février 1854), Meyerbeer utilise une partie de la musique d'un *Camp en Silésie*. L'intrigue, fort simple, se déroule sur un fond de guerre. Le tsar Pierre le Grand est amoureux d'une villageoise appelée Catherine. Cette dernière se déguise en homme et prend la place de son frère dans l'armée russe. Elle permet au tsar de déjouer une conspiration. Le souverain, à son tour, se déguise en charpentier et, se rendant dans le village de la jeune femme, entreprend une cour assidue auprès d'elle. Il gagne son cœur et en fait la tsarine de toutes les Russies.

Comme toujours, les faits historiques sont modifiés, bousculés, schématisés par Scribe, qui ne s'embarrasse pas beaucoup des données et qui cherche fort peu à lire dans l'âme humaine, contrairement à un **Shakespeare** ou à un **Racine**. C'est encore la musique qui doit traduire les sentiments et les émotions, en apportant ainsi de la couleur et de la vie aux événements, comme le souhaitait le public français de l'époque romantique déjà séduit par les œuvres de **Walter Scott** et de **Victor Hugo**, sans oublier celles de **Jules Michelet**, ce dernier faisant de l'histoire, du moins dans sa première manière, une véritable résurrection.

Le Pardon de Ploërmel, connu également sous le titre de *Dinorah* en Allemagne et en Italie (première à Opéra-comique, le 4 avril 1859), est composé sur un livret de Jules Barbier et de Michel Carré et nous transporte dans un village breton du XIXe siècle. L'action se concentre entre Dinorah, jeune paysanne dont la chaumière a été détruite par un orage, son fiancé, le chevrier Hoël, qui, pour reconstruire la maison, se lance à la recherche d'un trésor dans une région hantée, et Corentino, joueur de cornemuse, qui l'accompagne. Toutefois, une légende prétend que le premier qui touchera le trésor mourra. Hoël espère bien que Corentino sera la victime. Dinorah se croit abandonnée de celui qu'elle aime et perd la raison. Elle veut retrouver Hoël et s'aventure dans les montagnes avec sa chèvre dont le grelot annonce leur présence. Elle rejoint les deux jeunes gens et exprime ses sentiments (« Le vieux sorcier de la montagne », « Ombre légère qui suis mes pas »). Corentino, après avoir entendu la jeune fille parler de la légende du trésor (« Sombre destinée, âme condamnée ») se rend compte que Hoël veut se servir de lui. Sur ces entrefaites, un orage éclate et, pour sauver sa chèvre, Dinorah se précipite. Elle est emportée par les flots d'une écluse qui vient de céder. Hoël plonge dans le courant pour la secourir. Il la ramène saine et sauve sur la berge (« Ah!mon remords te venge ») puis au village. Dinorah recouvre la raison et, tandis que les villageois chantent « l'hymne du pardon », elle peut enfin épouser Hoël.

Même si les librettistes sont Michel Carré et Jules Barbier, une fois de plus, tout le mérite de cet opéra revient à Meyerbeer. N'espérons pas trouver, en effet, une évocation de la Bretagne de la première moitié du XIXe siècle avec ses us et coutumes, dans les trois actes de cet ouvrage.

L'Africaine (première à l'Opéra de Paris, le 28 avril 1865) est le dernier opéra de Meyerbeer et, sur le plan musical, peut-être le plus réussi de tous. Scribe avait proposé une première version en 1849 mal accueillie par le musicien. Une seconde version fut acceptée en 1852 bien qu'elle ne fût pas à l'abri des critiques. En raison de difficultés et de considérations diverses, il fallut plus de douze ans pour que le livret fût mis en musique. Cette œuvre prolixe et rocambolesque nous entraîne dans le Portugal d'Emmanuel Ier le Grand et le Fortuné (1469-1521), vers 1498-1500, alors que Dias venait de découvrir l'île de Madagascar, et en Inde. Elle met en scène le navigateur portugais Vasco de Gama (vers 1469-1524) sans le moindre souci de vérité historique, et sert de cadre à un drame humain: l'amour de l'esclave Selika (en fait il s'agit d'une reine) pour Vasco de Gama, celui de l'esclave Nélusko pour Selika, l'amour de Vasco de Gama pour la noble Inès.

À l'acte I, la douce Inès se confie à sa suivante Anna et s'inquiète de devoir comparaître, à la demande de son père, l'amiral Don Diego, dans la salle du conseil de l'Amirauté à Lisbonne. Elle évoque l'amour qu'elle et Vasco éprouvent l'un pour l'autre. Don Diego l'informe que le roi exige qu'elle épouse Don Pedro, président du Conseil du roi, et non pas un obscur navigateur qu'on croit d'ailleurs mort puisqu'on sait qu'une tempête a brisé ses vaisseaux contre une île déserte. Inès, accablée par le chagrin, a du mal à contenir son émotion, comme le ferait une héroïne cornélienne, et embarrasse son père (« Par devoir, ou par prudence,/Cachez ce trouble et ces douleurs ») tout en offusquant Don Pedro (« Tant de regrets sont une offense,/Et je m'indigne de ces pleurs ») :

Loin de ta patrie,
Quand tu perds la vie,
Reçois d'une amie,
La plainte et les pleurs!
Amours de l'enfance,
Ma seule existence,
Ô rêves d'espérances,
Avec vous je meurs!

À la suite de cette scène qui se termine par un terzettino à trois temps où la tonalité, après un début en do dièse mineur, varie constamment pour suggérer les sentiments contrastés des personnages (modulations en ré bémol majeur, en la majeur pour revenir en ré bémol majeur dans la dernière partie), Inès s'en va tandis que les membres du conseil d'Etat entrent avec, à leur tête, Don Alvar, le grand Inquisiteur, et des évêques. Alors que Don Pedro relate les péripéties du long voyage en mer de Bartolomeu Dias, mort avec sa flotte au large du cap de Bonne-Espérance qu'il avait doublé pour la première fois en 1488, voici que Vasco de Gama s'avance, amené par les huissiers et les gardes de l'Amirauté. À la demande de Don Pedro, il raconte le naufrage :

J'ai vu, nobles seigneurs
Rouler dans les abîmes
Notre chef, nos soldats!
Cœurs vaillants et sublimes!
Frémissant de colère,
Au moment de mourir,

D'apercevoir de loin,
Sans l'avoir pu franchir,
Ce géant de la mer,
Ce cap de la tempête,
Du pied touchant l'enfer,
Et le ciel de sa tête,
J'ai gravi ces rochers et ce sol ignoré,
Où nul Européen encor n'a pénétré...
Que de fois, ces déserts et ces rives sauvages,
Ces récifs dangereux et ces nouvelles plages...

Puis, il demande qu'une nouvelle flotte lui soit confiée pour terminer la mission commencée par Dias. Il promet riches trésors et prospérité à son pays et, en réponse à une question ironique de Don Alvar (« Et votre part, à vous? »), il révèle un trait déplaisant de son caractère en s'exclamant :

Moi, l'immortalité!
Oui fallut-il, perdre la vie,
Je vous promets de réussir
Et pour mon Roi, pour ma patrie,
Daignez m'entendre et m'accueillir!

Avant de laisser le conseil délibérer, Vasco de Gama l'informe qu'il a ramené deux esclaves, Sélika et Nélusko, qui « de peuples inconnus... prouvent l'existence, sous le soleil d'Asie ». Don Pedro demande à les voir. Interrogée, Sélika, relate les circonstances de leur capture :

On nous fit prisonniers sur les immenses mers,
Notre canot, longtemps assailli par l'orage,
Flottait perdu, bien loin de l'île aux palmiers verts.

Nélusko l'adjure de ne pas se trahir, comme plus tard l'Amonasro d'**Antonio Ghislanzoni** et **Giuseppe Verdi**, roi d'Èthiopie, demandera aussi à sa fille Aïda de ne pas le trahir (« Non mi tradir! », grand finale de l'acte II) :

Tais-toi, reine, de tes serments garde la foi
Esclave qu'un tyran a rivé à sa chaîne,
Pour être dans les fers, n'es-tu plus souveraine?
Dis!
Par les dieux que notre île adore,
Par nos dieux et par Brahma
Ah! Ne trahis pas ton peuple, (bis)
Reine Sélika!

Puis, tandis que la jeune femme refuse de nommer sa patrie à Don Pedro, il répond au président du Conseil du roi:

Lorsque vous marchandez un bœuf pour le labour
Pourvu qu' il ait la taille,
Que rudement chaque jour il travaille,
De son pays jamais vous ne vous informez!
Que vous importe donc d'où peut venir un homme,
Qui n'est pour vous qu'une bête de somme?
Que vous importe, que vous importe, que vous importe?

C'est Vasco de Gama qui doit préciser que ces esclaves viennent de pays inconnus plus loin que l'Afrique et qui réclame les moyens de les conquérir pour le Portugal. Immédiatement après le départ du navigateur et des esclaves, les membres de l'assemblée quittent leur siège et se réunissent en deux groupes. L'un, avec Don Pedro et l'Amiral, considère que Vasco est un intrigant avide de gloire. L'autre, avec Don Alvar, le défend, en montrant des cartes, des dessins et des documents qu'il a remis aux membres du Conseil. Cependant, la proposition du jeune navigateur est repoussée. Traité d'impie et d'hérésiarque, Vasco est rappelé par l'assemblée et se défend énergiquement, en évoquant les exploits de son contemporain, le navigateur génois Christophe Colomb. Il rejette la décision du Conseil et oppose les ténèbres de l'obscurantisme à la lumière des hommes téméraires qui se lancent à la découverte du monde. Il est condamné à la prison pour ses propos séditieux.

L'acte II nous transporte dans le cachot de l'Inquisition à Lisbonne. Vasco est endormi et Sélika veille sur lui (« Toujours son sommeil agité »). La jeune souveraine chante une cavatine à trois temps aux accents voluptueux dans laquelle elle nous révèle son puissant amour pour le navigateur:

Sur mes genoux, fils du soleil,
Vainqueur au champ d'alarmes;
Le frais lotus, d'un sommeil
Sur toi verse les charmes,
Le ramier gémit, gémit,
La brise frémit, frémit;
L'étoile scintille dans l'ombre;
Le bengali dit, nous dit son chant dans la nuit, son chant;
Sommeille en paix, sommeille,
Sommeille en paix en ce bois sombre,
Le bengali dit, son chant dans la nuit, son chant, son chant.
Sur mes genoux, fils du soleil,
Vainqueur au champ d'alarmes;
Le frais lotus d'un doux sommeil,
Sur toi verse! Quel doux sommeil!
Hélas! Hélas, mon cœur faiblit...
Mes pleurs, mes pleurs ne me trahissez pas, ne me trahissez pas.
Ah! Si la mer m'eût engloutie,
Quand la tempête m'entraîna!
Je n'aurais pas donné ma vie,

Au maître étranger qui dort là!
Le maître étranger, le maître qui dort là!
Èteins, Brahma, les flammes de mon cœur,
Qui font, hélas, mes maux...et mon bonheur! (ter).
Il s'éveille...vite...Chantons:
Ah! Sur mes genoux, fils du soleil,
Dors parmi la verdure,
Pour mieux bercer ton sommeil,
La vague murmure, murmure!
Il dort en paix.
Ah! Je succombe hélas, je souffre, je chancelle,
Douleur mortelle,
Ah! Ah! Malgré moi je regrette à peine,
Auprès de toi, mon doux pays,
Et mon palais de souveraine,
Et mes dieux dans mon cœur trahis!
Hélas, je t'aime!
Mon bien suprême,
Hélas! C'est toi! C'est toi!

Nélusko arrive à ce moment-là avec l'intention de poignarder Vasco qu'il hait (rivalité amoureuse et antagonisme religieux). Sa souveraine l'en dissuade d'autant plus facilement qu'il est amoureux d'elle et qu'il lui voue une vénération sans bornes (« Je vois, dans la grande île, en nos jours fortunés »). Vasco se réveille et Nélusko se retire, outré que la souveraine s'occupe de lui et lui serve son repas. Se place, ici, un duo dans lequel Vasco chante son amour pour Inès et son désir de trouver le chemin qui le conduira, sans danger, au pays fabuleux qu'il recherche. On ne sait par quel prodige Sélika lui indique, sur une carte, une route secrète (comment sait-elle lire une carte?) et alors Vasco lui témoigne un peu d'affection reconnaissante (« Combien tu m'es chère »).

Inès, la suivante, Don Pedro, Don Alvar et Nélusko entrent dans le cachot. Inès est inquiète de voir Sélika auprès de Vasco, mais ce dernier la rassure en lui disant qu'il s'agit simplement d'une esclave et qu'il est prêt à la lui céder. Pour faire libérer Vasco, Inès a accepté d'épouser Don Pedro (« Pour vous qu'on disait infidèle ») qui, de son côté, a décidé de conduire l'expédition, guidé par Nélusko. Blessé dans son amour-propre, Vasco s'emporte (« Anathème sur l'infâme et malheur sur moi! »).

Au troisième acte, nous sommes sur un vaisseau où se trouvent Inès, ses femmes, Nélusko et Don Pedro. Au milieu de l'animation générale, on apprend que, sur les trois vaisseaux qui composent la flotte commandée par Don Pedro, l'un a sombré et le second s'est brisé sur des rocs. Le président du Conseil du roi est cependant fier d'avoir permis au sien de doubler le cap de la tempête et ses flots furieux. C'est là que Nélusko appelle à haute voix les matelots, dans un air fameux où s'illustrèrent de grands barytons comme Charles Bérardi, Jean Lassalle, Léon Melchissédec, Jean Noté, Riccardo Stracciari et Titta Ruffo, précédant de peu la non moins célèbre ballade sur « Adamastor, roi des vagues profondes » :

Holà! Matelots, le vent change.

Courez aux voiles, hâtez-vous donc car le vent change,
Tournez au nord, voyez à l'horizon
Les signes précurseurs du terrible typhon!
Tournez au nord! (ter)
Ou sinon le trépas!
Le géant des noires tempêtes,
Adamastor, les avait condamnés;
Et bientôt son courroux
Va fondre sur vos têtes,
Si vous ne changez pas de route
Et ne laissez gouverner vers le nord.

À ce moment là, un matelot annonce la présence d'un navire portugais. Il s'agit de celui de Vasco. Ce dernier rejoint le vaisseau amiral et met en garde Don Pedro contre les périls qu'il court (« Je viens à vous malgré ma haine »). Dans un duo avec Don Pedro, il avoue, en fait, qu'il est venu avant tout sauver Inès du désastre, même si, dans le même temps, son rival doit être sauvé avec elle. À la suite de ce duo où les deux hommes se provoquent, Vasco est arrêté et attaché au mât du vaisseau pour être fusillé. Nélusko exulte d'avoir donné de mauvaises instructions pour que le navire se brise sur les récifs (« À moi fils de Shiva! »). Des Indiens se précipitent sur le navire, massacrent des matelots et des soldats et capturent les survivants.

À l'acte IV, alors que nous nous attendions à découvrir une grande île (peut-être Madagascar), nous voyons un temple d'architecture hindoue et un palais au milieu de monuments fastueux, qui nous suggèrent plutôt les Indes. Peu importe, après tout! Le spectateur, incapable de prendre du recul et ravi, se trouve dans cet état psychologique que **Samuel Taylor Coleridge** appelait, dans le domaine poétique, « that willing suspension of disbelief » (*Biographia Literaria*, chap. 14, cette suspension volontaire de l'incrédulité). Au cours d'une cérémonie grandiose, Sélika est couronnée reine par le grand brahmine (« Nous jurons par Brahma, par Wischnou, par Shiva ») et jure que les lois sacrées de son peuple seront maintenues. Nélusko demande que Vasco, qui a échappé au massacre, soit immolé sur les autels des dieux hindous. En même temps, des femmes sont conduites au supplice vers un mancenillier, arbre dont le suc laiteux, âcre et caustique, est très vénéneux, mais auquel Scribe attribue également des vertus soporifiques, sans se rendre compte d'ailleurs qu'il s'agit d'une plante des Antilles et non des Indes. Juste après cette scène se place fort inopinément le grand air de Vasco de Gama qui s'extasie en découvrant le pays de Sélika, alors que la mort l'attend (« Pays merveilleux, jardin fortunés,/ Temple radieux, salut! »). Pour le sauver, la jeune reine prétend qu'elle lui a accordé sa main, quand elle était esclave, et demande à Nélusko de l'attester, ce que ce dernier fait à son corps défendant (« L'avoir tant adorée »). Comme à l'acte II, Vasco est tenté de rester auprès de Sélika dont l'amour profond le trouble. Il accepte la cérémonie de mariage. Cependant, il entend les lamentations d'Inès (« Adieu mon beau rivage ») et veut s'élancer à la recherche de la jeune fille. Des danseuses l'arrêtent et l'entraînent vers l'appartement de Sélika.

À l'acte V, nous nous trouvons dans les jardins de la reine. Sélika est outrée de constater qu'à peine mariée, elle est trahie par Vasco. Africaine, plus précisément Malgache, ou plutôt Hindoue (ou Indienne, comme on dirait aujourd'hui), elle ne saurait avoir lu Catulle, qui l'aurait mise en garde contre l'inconstance des hommes (« *Sed simul*

ac cupidae mentis satiata libido est,/dicta nihil metuere, nihil perjuria curant », *Poèmes*, 64, 147-148) mais, dès que les désirs de leur esprit avide ont été satisfaits, ils ne respectent nullement leur parole, ils ne se soucient nullement de commettre des parjures). Inès, qu'on lui a amenée, s'efforce d'intercéder auprès d'elle en faveur de celui qu'elle aime également. La noble Portugaise explique à la souveraine que Vasco ne faillira pas à son honneur et lui restera fidèle. Les deux jeunes femmes, amoureuses du même homme, se laissent aller à leur désespoir dans un *andante maestoso* à trois temps (« Voilà, voilà tous mes tourments »). Cependant, magnanime, Sélika relâche Inès et Vasco et ordonne à Nélusko de les conduire sur un vaisseau en partance pour le Portugal. Elle se rend ensuite sur un promontoire, à la pointe du cap, pour respirer les fleurs du mancenillier dont le parfum provoque la mort (autre erreur de Scribe). Dans la grande scène finale du mancenillier, aux belles modulations successives, qu'on peut sans crainte de se tromper placer à mi-chemin entre les adieux de la Didon d'**Hector Berlioz** et la mort de Mélisande de **Claude Debussy**, Sélika accorde son pardon à son bien-aimé en des accents touchants. Nélusko, après avoir accompli sa mission revient et, voyant sa maîtresse sur le point de s'éteindre, s'allonge auprès d'elle pour mourir avec elle.

Ainsi se termine ce dernier opéra de Meyerbeer, sur un livret de Scribe, œuvre que ni compositeur ni librettiste n'entendront. On ne saurait dire quel était le vrai visage de Vasco de Gama, sur le plan historique. Homme entreprenant, dynamique, brutal, il servit son pays fort efficacement, entre 1497 et 1503, avant de rester vingt et un ans dans l'inaction. En 1524, il eut la chance d'être nommé vice-roi des Indes. Il mourut la même année à Cochin (Inde), sans avoir pu organiser les possessions portugaises du pays.

Il semble que Scribe se soit inspiré des *Lusiades* (1572) de **Luis de Camoëns** dans son livret. En effet le poète portugais décrit la découverte des Indes orientales par Vasco de Gama. Le merveilleux fait partie du poème, quand on apprend que Vénus protège le navigateur lorsqu'il débarque à Mélinde (Afrique orientale), comptoir portugais, où il est reçu en grande pompe par le roi africain. Vasco raconte au souverain ce qui se passe en Europe ainsi que les différentes péripéties de son voyage. Les épisodes d'Inès de Castro, du départ de la flotte et du géant Adamastor, gardien du cap des Tempêtes, se retrouvent dans *l'Africaine*. Camoëns nous offre une histoire poétisée de son pays. Scribe, particulièrement soucieux de tout subordonner à l'intrigue, rapetisse les faits historiques et se contente de suivre une trame lâche, assez fantaisiste, en nous projetant dans des événements mal cernés, sans insister sur des points qui auraient pu nous intéresser, comme celui concernant l'esclavage (abolition en France par les décrets du 4 mars et du 27 avril 1848), même si Nélusko peut passer pour le porte-parole des opprimés (acte II). Singulier personnage, en effet, que cet esclave qui aime sa reine d'un amour sans espoir, et qui, né au XVIe siècle, semble pourtant avoir lu, entre autres, *l'Esprit des lois* (1748) de **Montesquieu**, *la Richesse des nations* (1776) d'**Adam Smith**, peut-être même *l'Essai sur les mœurs* (1756 et 1769) de **Voltaire**, et **Harriet Beecher-Stowe** dont *la Case de l'oncle Tom* (1852) fit grand bruit. C'est un caractère trempé, tout d'une pièce, un sujet fidèle à sa souveraine, comme Marcel est un serviteur fidèle à Raoul, dans *les Huguenots*. Plus que le fade Vasco de Gama de Scribe, personnage falot et amoureux médiocre, qui ne sait se décider entre Inès et Sélika et qui, suivant les circonstances, témoigne son amour soit à l'une soit à l'autre, même si Inès l'emporte finalement au nom des conventions bourgeoises de la société louis-philipparde, il aime éperdument sa souveraine et prouve la profondeur de son amour en la suivant dans la mort. C'est un homme fruste mais un être humain qui a un cœur et qui fait preuve de

fidélité et de sincérité.

Quant à Sélika, la reine malheureuse un temps asservie, elle tranche sur la douce Inès, simple amoureuse fonctionnelle comme l'Alice de *Robert le Diable*, la Berthe du *Prophète* et la Micaëla de *Carmen*, et est comparable à la Valentine des *Huguenots* et à la Rachel de *la Juive*. Elle ne sait pas voir l'amour profond et sincère de Nélusko et s'attache trop à Vasco qui n'est pas digne d'elle (comme le prince Léopold, déjà marié et père de famille, n'est pas digne de sa maîtresse Rachel, dans *la Juive*). Néanmoins, c'est une âme noble qui accepte de s'effacer par amour comme une pure héroïne cornélienne qu'elle n'est pas. Elle fait vraiment preuve de grandeur d'âme et force notre respect.

En raison de ses invraisemblances, de ses incohérences, et malgré des qualités musicales incontestables reconnues par de nombreux compositeurs par la suite, *l'Africaine* de Scribe et de Meyerbeer est peut-être encore plus frappée de caducité que les autres opéras que nous venons d'analyser ci-dessus. C'est essentiellement une œuvre d'imagination qui, comme *les Huguenots* et *le Prophète*, requiert une mise en scène grandiose, une figuration importante, et une distribution exceptionnelle qu'on a d'ailleurs beaucoup de mal à réunir aujourd'hui, l'ère des Marie Sasse, des Gabrielle Krauss, des Eva Dufrane, des Ada Adini, des Maria Lureau-Escalaïs, des Andrea Dereims, des Blanche d'Ervilly, des Marius Salomon, des Léon Escalaïs, des Valentin Duc, des Agustarello Affre, des Enrico Caruso, des Charles Bérardi, des Jean Lassalle, des Jean Noté, des Titta Ruffo, des Auguste Boudouresque, des Léon Gresse, des Eugène Bataille, des Èdouard de Reszké, des Pol Plançon et des Marcel Journet étant, hélas, bel et bien terminée.

L'opéra est essentiellement le royaume de la musique et de l'illusion et l'histoire lui sert de cadre grandiose, même si certains ouvrages, en s'appuyant sur des faits précis, ont pu donner des leçons et réveiller les consciences (par exemple, le *Nabucco* de **Giuseppe Verdi**). Le texte, établi par le librettiste, qui n'est ni un historien, ni un penseur, ni un polémiste, et souvent modifié par le musicien lui-même, qui le soumet à des changements pour les besoins mélodiques (c'est la musique qui exprime les sentiments des chanteurs), n'est qu'un prétexte. L'histoire, telle que la concevaient, au XIXe siècle, un **François Guizot** (1787-1874), qui s'appuyait sur une étude exacte et savante des documents, un **Fustel de Coulanges** (1830-1889), soucieux d'objectivité, d'impartialité et de critique approfondie des textes, et un **Émile Gebhart** (1839-1908), grand spécialiste de l'Italie médiévale ou de la Renaissance, ne saurait y tenir une place rigoureuse comme dans un ouvrage académique ou une thèse, et cela se comprend. Elle reste à l'arrière-plan, sans souci d'exactitude et d'objectivité. Dans l'opéra romantique de **Giacomo Meyerbeer**, comme d'ailleurs dans celui de **Fromental Halévy**, notamment, sujet historique, musique instrumentale et vocale sont indissociables, pour le plaisir des yeux et des oreilles. Mais c'est la musique qui fait la chanson, non l'histoire.

Jean-Pierre Mouchon
Université de Provence

Bibliographie succincte

Becker (Heinz), *Giacomo Meyerbeer in Sebstzeugnissen und Bilddokumenten* (Rowohlt, Reinbek, 1980).
Combarieu (Jules), *Histoire de la musique. Des origines au début du XXe siècle*, tome III (Paris, Librairie Armand Colin, 1919, 667 p., ill. musicales).
Dauriac (Lionel), *Meyerbeer* (Paris, Librairie Félix Alcan, 1921 et 1930, 219 p.).
Dumesnil (René), *Histoire illustré du théâtre lyrique* (Paris, Plon, 1953, 240 p., ill.).
Ewen (David), *Encyclopedia of the Opera* (New York, A.A.Wyn, inc., 1955, 594 p., nouvelle version sous le titre de *The New Encyclopedia of the Opera*, Vision Press Limited, 1973, 759 p.).
Fétis (François-Joseph), *Biographie universelle des musiciens*, tome sixième (Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1864, 496 p.).
Kobbé (Gustave), *Complete Opera Book* (première édition, New York, 1922, edited and revised by the Earl of Harewood, Londres, Putnam and Company,1969).
Lavoix (Henri, fils), *Histoire de la musique* (Paris, A.Quantin, imprimeur-éditeur, s.d., 368 p., ill.).
Massin (Jean & Brigitte (sous la direction de), *Histoire de la musique occidentale* (Paris, Fayard,1983, 1312 p.).
Michat (Alexandre), traduction de *Robert le diable*, roman anonyme du XIIe siècle (Garnier-Flammarion, « Poche », 1997).
Mirecourt (Eugène de), *Meyerbeer* (Paris, J.-P.Roret et Cie, Éditeur, 9, rue Mazarine, 1854).
Mouchon (Jean-Pierre), *Chanteurs et art du chant en France au XVIIIe siècle* (thèse de 3e cycle, université d'Aix-Marseille, faculté des lettres et sciences humaines, 1968, 283 p., ill., dir. André Bourde).
Mouchon (Jean-Pierre), *Enrico Caruso. L'homme et l'artiste* (thèse pour le doctorat d'État ès lettres et sciences humaines présentée devant l'université de Paris-Sorbonne, 4 volumes,1978, 1285 p., ill., dir. Jacques Chailley).
Mouchon (Jean-Pierre),» Destinée de l'opéra aux États-Unis » (in *Étude* n°23, juillet-août-septembre 2003, 5-10, Marseille, Association internationale de chant lyrique « Titta Ruffo »).
Mouchon (Jean-Pierre), « Le ténor Léon Escalaïs (1859-1940). I. – Sa vie et sa carrière » (in *Étude* n°38, mai-juin-juillet août 2007, pp.3-55, ill. pp. 57-75, Marseille, Association internationale de chant lyrique « Titta Ruffo »).
Pougin (Arthur), *Meyerbeer. Notes biographiques* (Paris, Tresse, 1864).
Prawy (Marcel), *Die wiener Oper. Geschichte und Geschichten* (Vienne, Verlag Fritz Molden,1969, 407 p., ill.).
Rosenthal (Harold) and Warrack (John), *Concise Oxford Dictionary of Opera* (Londres, Oxford University Press, plusieurs éditions depuis 1964,446 p.).
Ruffo (Titta), *La mia parabola. Memorie.* (Milan, Fratelli Treves Editori, 1937. Réédition revue par son fils, le Dr. Ruffo Titta, accompagnée de notes, d'une chronologie des représentations et concerts, du répertoire et des théâtres, de la discographie, Staderini S.P.A., 1977, 435 p., 47 ill., index des illustrations, des noms, index général).
Scribe (Eugène), Meyerbeer (Giacomo), *Robert le Diable*. Opéra en cinq actes. Partition chant et piano (Paris, R.Deiss, Èditeur, s.d.).

Scribe (Eugène) et Meyerbeer (Giacomo), *Les Huguenots*. Opéra en cinq actes. Partition chant et piano (Paris, Benoît Aîné, Èditeur, s.d., 473 p.).
Scribe (Eugène) et Meyerbeer (Giacomo), *Le Prophète*. Opéra en cinq actes. Partition piano et chant (Paris, R.Deiss, Èditeur, s.d., 387 p.).
Scribe (Eugène) et Meyerbeer (Giacomo), *L'Africaine*. Opéra en cinq actes. Partition piano et chant (Paris, Deiss et Crépin, s.d., 379 p.).
Vignal (Marc) (sous la direction de), *Dictionnaire de la musique* (Paris, Larousse, 1987, 883 p.).
Zimmermann (Reiner): *Giacomo Meyerbeer. Eine Biografie nach Dokumenten* (Berlin, Parthas, 1991).

PS : Certaines dates de première ne concordent pas suivant les ouvrages consultés, essentiellement pour la période allemande de Giacomo Meyerbeer, mais aussi pour d'autres périodes. Par exemple, pour *la Fille de Jephté*, Lionel Dauriac donne 1813 (*op.cit.*, p.213), alors que le *Dictionnaire de la musique* (Larousse, 1987, p.511) fournit 1812. Sur Internet, le site « Giacomo Meyerbeer », quant à lui, propose la date précise du 23 décembre 1812. En ce qui concerne *Gli amori di Teolinda* (*les Amours de Thécelinde*), le même Lionel Dauriac donne 1813 et le site Internet « Giacomo Meyerbeer » propose Vérone, 18 mars 1816. Pour *les Huguenots*, Jules Combarieu (*op.cit.*, p.51) situe la première le 21 février 1836 alors que Harold Rosenthal et John Warrack (*op.cit.*, p.183) fournissent la date du 29 février 1839.

THOMAS BECKET ET THOMAS STEARNS ELIOT OU PEUT-ON AVOIR FOI EN L'HISTOIRE ?

Thomas Becket n'a pas été un personnage ayant produit beaucoup d'utilisations dramatiques malgré son rôle historique. Nous allons considérer les œuvres que nous avons pu consulter. D'abord et avant tout la pièce *Murder in the Cathedral* de T.S. Eliot (1935) ; puis le film *Murder in the Cathedral* de T.S. Eliot et George Hoellering (1952) et le livre contenant le scénario (*screenplay*) et diverses photos (notons que le film n'existe apparemment qu'en une seule copie conservée au British Film Institute mais que l'on ne peut pas consulter, alors que le livre est disponible, en deuxième main, en de nombreux exemplaires) ; l'adaptation lyrique en italien *Assassinio nella cattedrale* de Ildebrando Pizzetti pour la Scala de Milan en 1958 disponible sur CD depuis 2003 ; l'adaptation lyrique en allemand *Mord in der Kathedrale* par Ildebrando Pizzetti pour Herbert von Karajan pour le Wiener Staatsoper en 1960, publiée en CD en 1998, mais aujourd'hui épuisée et ne faisant pas l'objet d'une exploitation suivie de la part de Deutsche Grammaphon (disponible donc seulement en deuxième main) ; la pièce de Jean Anouilh *Becket ou l'honneur de Dieu* jouée pour la première fois à Paris le 8 octobre 1959 ; la traduction de cette pièce par Lucienne Hill pour le metteur en scène Peter Glenville de Broadway à New York en 1962 que je n'ai ni vue ni consultée ; l'adaptation de cette traduction pour le cinéma par Peter Glenville en 1964, film qui vient de ressortir en DVD sous une forme restaurée et enrichie le 15 mai 2007. Nous allons considérer ces œuvres sur une ligne d'approche qui va chercher le respect de l'histoire dans ces productions, et la dynamique de la foi chrétienne dans les motivations de Thomas Becket. Notons d'emblée que nous couvrons avec ces œuvres une période allant de 1935 à 2007, soit soixante-douze ans.

Il est indispensable de poser certains de nos axiomes théoriques sans les discuter car ce n'est pas là l'objet.

Nous allons adopter une approche postmoderne qui stipule en particulier qu'il n'y a pas de vérité absolue en histoire mais seulement des points de vue. La question subalterne est de savoir jusqu'où un point de vue est justifié et à partir d'où il devient une trahison.

Nous allons nous appuyer résolument sur Kenneth Burke, comme l'un des premiers postmodernes dans le domaine du théâtre, bien que pas seulement. Un concept très présent sera celui de « prophétie après l'événement » (*vaticinium post eventum*) qui consiste non pas à se demander ce qu'un événement va produire mais ce qui a produit un événement. Ici la question est donc de savoir ce qui a produit la canonisation de Thomas Becket et le développement du pèlerinage de Canterbury.

S'agissant de théâtre, d'opéra et de cinéma, donc de médias audio-visuels, nous suivrons tout aussi résolument Marshall McLuhan qui considère qu'une œuvre médiatique n'existe qu'à partir du moment où elle rencontre son public, un public, et donc que l'œuvre n'a de sens que dans ce rapport au public. Kenneth Burke a lui aussi posé ce principe en définissant l'œuvre dramatique comme une œuvre qui vise à produire des sentiments,

besoins et désirs chez le/les spectateur/s, et qui se doit de les satisfaire pour réussir la conquête d'un public.

Enfin nous serons sans cesse confronté à la téléologie rétrospective qui sert de base à toute approche éthique : relecture de soi-même et de son passé à partir du moment présent, ou d'un moment futur visant à faire que le passé et le présent produisent ce futur. On ne peut vraiment se voir que d'un point de vue rétrospectif.

Ces éléments étant posés, nous allons maintenant entrer dans le vif du sujet : la foi porte-t-elle l'histoire, peut-on avoir foi en l'histoire ?

I. T.S. Eliot, *Murder in the Cathedral*, la tempête sous un crâne

La pièce se concentre sur une période très courte de la vie de Thomas Becket, en fait son retour d'exil. Il débarque à Sandwich, avec un sauf-conduit du roi Henry II, bien qu'attendu par divers représentants de l'ordre féodal hostile à son retour, probablement le 1er décembre 1170. Il a dû arriver à Canterbury le 2 et on sait qu'il entreprend une tournée pastorale vers Winchester via Londres le 8 ou le 9 décembre et en est empêché par les autorités royales. La pièce ne fait pas allusion à ce fait. Elle confronte, dans le premier acte, Thomas Becket à son retour à Canterbury à un chœur de femmes représentant ses fidèles, trois prêtres représentant l'Eglise et ensuite quatre tentateurs. L'interlude entre les deux actes est une reprise du sermon de Noël prononcé par Thomas Becket à la messe de la Nativité le 25 décembre. Le second acte est consacré à la mise à mort le 29 décembre 1170 avec l'arrivée des quatre chevaliers, le meurtre, et ensuite un retour des quatre chevaliers sur l'avant-scène pour s'expliquer avec le public sur le pourquoi de ce meurtre et l'idée que nous devons nous en faire aujourd'hui.

La pièce couvre donc la période qui va du 2 décembre au 29 décembre 1170, avec une ouverture finale sur le temps réel de la représentation, qui fut 1935 pour la création et qui est aujourd'hui pour toute utilisation ultérieure. On remarquera que le scénario du film réduit terriblement cette ouverture au temps présent. Cette distorsion, dans la pièce, du temps dramatique est terriblement postmoderne en ce sens qu'elle met en scène le fait que la pièce elle-même ne porte pas son sens mais que c'est le public qui lui donne sens et que les acteurs sont ceux qui peuvent influer sur le sens donné par le public, autant au moins que l'auteur, mais il n'en reste pas moins que le public est maître du jeu au niveau du sens.

> The same work can mean different things to different people, or even to the same person at different stages in his life." (Kenneth Burke, "*King Lear*: Its Form and Psychosis", in Scott L. Newstock, *Kenneth Burke on Shakespeare*, Parlor Press, West Lafayette, Indiana, 2007, p. 151)
>
> "I equated form with the creating of an appetite in an audience and the adequate satisfying of that appetite... The point is better made if we say 'the arousing and fulfilling of expectations' rather than 'desires'. Usually, for instance, the audience could be more accurately said to 'expect' the sacrifice of hero or heroine than to 'desire' it, though I question whether, in a properly constructed tragedy, any character is

> sacrificed unless, in some way or other, the audience consents to the sacrifice." (Kenneth Burke, "Notes on *Macbeth*", in id, p. 188) [1]

Cette citation est parfaitement adaptée ici puisqu'il s'agit d'un meurtre rituel, qui plus est, dans un lieu de culte et par des assassins agissant sur la base du code de l'honneur féodal. Il s'agit de purger un abcès de résistance au roi. Mais il s'agit aussi pour le public d'évoquer un meurtre qui a immédiatement donné lieu à un autre rituel, celui d'un pèlerinage (réouverture de la cathédrale pour Pâques 1171, re-consécration après purification de la cathédrale pour le « festival de la Saint Thomas Apôtre » le 21 décembre 1171, et le fils aîné du Roi, le Prince Henry, participant à ce pèlerinage à l'automne 1172), puis celui d'une canonisation (21 février 1173), sans compter le troisième rituel de la pénitence royale et de la flagellation du Roi par les moines de la cathédrale (12 juillet 1174). Dans cette perspective, le public devient alors celui qui attend le meurtre et donc consent à ce meurtre, est le commanditaire du meurtre, du moins dans sa forme dramatique. Et c'est là le sens des quatre chevaliers s'adressant au public pour se défendre devant l'Histoire. Le public est le vrai maître du jeu et de son sens.

Je vais maintenant considérer les quatre tentateurs du premier acte.

Le premier tentateur construit sa tentation sur les saisons. Certes l'été est passé, mais l'hiver a ses plaisirs et le printemps peut nous sortir de l'hiver.

> "Now that the King and you are in amity,
> Clergy and laity may return to gaiety,
> Mirth and sportfulness need not walk warily." (p. 24) [2]

Le sens des mots est évident, mais T.S. Eliot utilise la musique de la langue pour signifier son sens. La tentation est représentée par les éléments ternaires comme le tentateur a évoqué seulement trois saisons. Il s'agit d'un tercet dont la rime (presque) vraie pour les deux premiers vers et de l'ordre de l'assonance pour le troisième (si nous posons que nous avons ici des pentamètres) : les rimes sont alors /amity/gaiety/warily/. Mais le premier vers se construit sur une triade sémantique : /King/you/amity/, comme le second vers sur une triade phonétique : /clergy/laity/gaiety/. Mais la phonétique fait apparaître un groupe quaternaire quelque peu déséquilibré car il est, en effet, coupé par la césure du premier vers : /amity/clergy/laity/gaiety/ et ce déséquilibre du quaternaire (gardons en tête que quatre est le chiffre du sacrifice, de la Passion, du martyr, du Christ en croix) est renforcé par la triade phonétique : /amity/laity/gaiety/. Qui plus est, ces deux triades forment le

---

[1] La même œuvre peut signifier différentes choses pour différentes personnes, ou même pour la même personne à différentes étapes de sa vie... Je posai la forme comme étant la création d'un appétit dans le public et la satisfaction adéquate de cet appétit... L'argument est mieux posé si on parle de la mise en éveil et de la satisfaction d'une attente plutôt que d'un désir. D'habitude par exemple on pourrait dire de façon plus juste que le public attend le sacrifice du héros ou de l'héroïne plutôt qu'il ne le désire, bien que je me pose la question de savoir si, dans une tragédie bien construite, un personnage est sacrifié sans que d'une façon ou d'une autre le public ne consente à ce sacrifice...

[2] Maintenant que le Roi et vous-même avez retrouvé votre amitié, / Clergé et laïques pourraient retrouver leur gaîté, / Joie et bonne vie n'ont plus besoin de connaître la peur.

nombre de Salomon, l'étoile de David, un autre symbole, cette fois juif, qui signifie à nouveau le contact avec Dieu, l'acceptation de la coupe de vérité que Dieu verse dans la nôtre, mais avec la coupe du Christ au Mont des Oliviers on a la réécriture de la sagesse de Salomon dans la symbolique chrétienne de la soumission de l'homme à la vérité de Dieu et donc au sacrifice nécessaire au salut. Et justement le troisième vers reprend cette figure du double ternarisme : binarisme nominal /mirth/sportfulness/, binarisme verbal (verbe plus adverbe négatif) et phonétique /need/not/, et binarisme verbal (verbe plus adverbe) et phonétique /walk/warily/, donc trois couples binaires. Notons que ces trois vers sont la conclusion de la première intervention du tentateur qui n'a alors évoqué que l'été et l'hiver. Et Thomas interjette que c'est le passé et étrangement utilise ce double ternarisme au niveau rythmique :

> "You talk of seasons that are past. I remember:
> Not worth forgetting." [3] (p. 24)

Les deux groupes ternaires séparés d'un groupe binaire sémantiquement contradictoire avec le dernier mot, mais introduisant un troisième ternarisme sémantique : /talk/sea-/past/, /I/-mem-/, /not/worth/-get-/, /past/remember/forget-/. Ici ce triple ternarisme construit en entrelacement produit le nombre neuf qui est celui de l'heure de la mort du Christ et donc de la promesse de la résurrection. Si on pousse un peu plus loin on revient au tentateur qui a utilisé cinq ternarismes, le nombre de Baphomet, du tentateur par excellence, avec un groupe quaternaire un peu déséquilibré, comme si la tentation de la bonne vie était mise en balance avec la mort, le sacrifice, le martyre. Et s'explique alors le sens de 'not worth forgetting'. Thomas Becket s'en souvient car il porte vers le martyre l'entier de sa vie, sans rien oublier, fautes y comprises, et alors la mort et la résurrection impliquent le jugement : Thomas s'en remet à Dieu pour juger ses fautes. On a donc dans cette réponse de Thomas Becket une parfaite attitude chrétienne : acceptation de la mort si elle vient de Dieu, assomption de toute sa vie et ses actions et présentation de toute sa vie à Dieu lui-même pour qu'il en juge en maître absolu.

L'évocation du printemps à venir est construite sur une première triade sémantique qui répond à Thomas Becket comme en rendant quaternaire ce qui était ternaire précédemment, et la coupure du pentamètre en deux groupes de trois et deux accents introduite par Thomas Becket va se continuer sur quatre vers et demi ainsi coupés pour se refermer en un vers à la rythmique hexamétrique (donc en rupture emphatique avec les pentamètres antécédents). Puis, après cette triade sémantique (termes entre crochets et indexés), le tentateur utilise trois triades sémantiques et positionnées de façon similaire dans les trois vers en enjambement (termes entre crochets et indexés) pour se terminer en un quatrième vers réel contenant deux triades phonétiques (éléments gras soulignés, s-s-sh et m-m-m). Je n'indique la rythmique en gras souligné que pour le « premier » vers coupé et le dernier vers non coupé de la répartie à Thomas Becket :

> "And of the **new** [**sea**son]$_1$.
> [**Spring**]$_2$ has **come** in [**win**ter]$_3$. //
> [Snow]$_{1a}$ in the [branches]$_{2a}$

[3] Tu parles de saisons passées. Je m'en souviens : / Elles n'ont pas à être oubliées.

Shall float as sweet as [blossoms]$_{3a}$. //
[Ice]$_{1b}$ along the [ditches]$_{2b}$
Mirror the [sunlight]$_{3b}$. //
[Love]$_{1c}$ in the [orchard]$_{2c}$
Send [the [sap] shooting]$_{3c}$. //
[Mirth] matches [melancholy]." (p. 25) [4]

On notera les trois triades (3x3=9) sémantiques parfaitement équilibrées et le quatrième vers qui contient deux triades (3x2=6) mais qui à la fois déséquilibre l'ensemble par un vers qui brise la rythmique tout en rééquilibrant la structure du vers en deux moitiés égales. Mais le dernier vers alors est un hexamètre du fait justement des mises en valeur sémantiques soulignées par l'allitération sifflante sibilante /s/s/sh/ parallèle à l'allitération labiale /m/m/m/. Mais cet hexamètre ne pose pas problème puisqu'il construit la double triade qui construit à son tour le nombre de Salomon. On notera en plus que cela construit un ensemble de cinq groupes ternaires : le tentateur se fait rythmique, mais qui amplifie une triade sémantique plus lâche, la première, réintroduisant ainsi le nombre de Salomon à nouveau. On voit comment le danger de la tentation, la mort, le martyre, est dans les trois triades centrales (9), dans les trois triades amplifiées par les deux suivantes formant un pentacle (5), mais ces cinq triades ajoutées à la première plus lâche, tout comme les deux triades finales concentrées sur un seul vers produisent la sagesse de Salomon sur l'ensemble de la réponse et en conclusion (6). Hypocrisie du tentateur qui drape sa tentation mortelle dans une forme de sagesse de Salomon.

Je voulais donner cet exemple pour montrer comment T.S. Eliot retrouve la poétique, la rythmique et la musique de la langue que Shakespeare et les poètes dramatiques du début du XVII^{e} siècle utilisaient couramment. Or T.S. Eliot a personnellement étudié ce style et ces auteurs. Avant la production de *Murder in the Cathedral* en 1935, il a publié deux ouvrages sur Dryden (1924, 1932), un ouvrage sur Shakespeare (1928), un ouvrage sur le théâtre élisabéthain (1934, qui sera republié deux fois en 1956 et 1963) et un ouvrage intitulé *Words for Music* (édition privée, 1934).

L'exemple étudié ci-dessus montre que le sens ne vient pas seulement des mots mais que T.S. Eliot construit ce sens à partir d'une musique de la langue autant au niveau de la rythmique et des allitérations ou rimes qu'au niveau de la sémantique et de la structure syntaxique. Il fait feu de tout bois pour construire et épaissir son sens. Dans la suite de l'article je n'entrerai pas dans le détail de tous ces moyens, mais T.S. Eliot les utilise systématiquement, tout comme Shakespeare d'ailleurs.

La réponse de Thomas Becket à ce premier tentateur est sans appel : on ne peut pas prévoir le futur. Il reprend alors une image qui avait été utilisée par le troisième prêtre (p. 18) : "For good or ill, let the wheel turn. ", reprise et amplifiée par Thomas Becket lui-même (p. 22) : "... the wheel may turn and still / Be forever still. " et qui devient: "...Only / The fool, fixed in his folly, may think / He can turn the wheel on which he turns. " (p. 25)

[4] Et que dire de la saison nouvelle. / Le printemps émerge de l'hiver. La neige dans les branches / Flottera belle comme des pétales de fleurs. La glace dans les fossés / Reflétera le soleil. L'amour dans les vergers / Fera jaillir la sève. La joie est l'égale de la tristesse.

Et la conclusion sera tranchante: "You come twenty years too late." (p.26) et le tentateur laisse sortir alors tout son dépit : "Then I leave you to your fate" (p. 26). [5]

On a là le traitement d'une période mal connue de Thomas Becket, son jeune âge du temps où il était l'ami du Roi et qu'il partageait sa vie plutôt dissolue. La partageait-il vraiment ou se contentait-il de l'accompagner ? On ne saura jamais jusqu'où il accompagnait le Roi. Ce que l'on sait, et personne ne le dénie, c'est que dès qu'il devient le Chancelier du Roi il change d'attitude. Il faut savoir ce qu'est le rôle et ce que sont les pouvoirs du Chancelier en ce 13ème siècle pour comprendre. Il faut aussi se souvenir qu'il est archidiacre de l'Archevêque de Canterbury au moment où il est nommé.

> "The chancellor was the chief ecclesiastical servant in the royal household and received the largest salary of all the household officials, 5s. a day. He was in charge of the chapel royal and its subsidiary, the *scriptorium*, or writing office, and so was responsible for the church services at court and for the secretariat and royal archives. [...] The chancellor traveled with the king in the ambulatory court and was in frequent personal contact with him. It must be remembered, however, that the greatness to which Thomas temporarily raised the office was mostly due to the friendship which developed between him and Henry. The royal chancellor was essentially and historically merely a royal chaplain and chief clerk, who had traditionally been rewarded with a bishopric on retirement." (Frank Barlow, *Thomas Becket*, The Folio Society, London, 2002, p. 51-52) [6]

Une des questions souvent abordées est celle de la vie sexuelle de Thomas Becket dès qu'il obtient cette nomination. Les avis sont partagés, mais il semble que l'abstinence lui soit devenue une règle :

> "Thomas gloried in all the pomps of the world. [...] A few stories were told to prove the hidden purity of his life. [...] [William FitzStephen] also attested that he had heard from the

[5] Pour le meilleur ou pour le pire, laisser tourner la roue... la roue peut tourner et pourtant être à jamais immobile... Seul le fou enchaîné dans sa folie peut penser qu'il tourne la roue sur laquelle il tourne... Tu viens vingt ans trop tard... Eh bien je t'abandonne à ton sort.

[6] Le chancelier était le principal employé ecclésiastique de la maison royale et il recevait le salaire le plus important des principaux employés de la maison, 5 shillings par jour. Il était chargé de la chapelle royale et de son annexe, le *scriptorium* ou encore bureau d'enregistrement, et ainsi était responsable des offices religieux à la cour ainsi que du secrétariat et des archives royales. Le chancelier voyageait avec le roi lorsque la cour se déplaçait et il était en contact personnel fréquent avec lui. On doit cependant se souvenir que la grandeur à laquelle Thomas a temporairement élevé la fonction était surtout le résultat de l'amitié qui s'était développée entre lui-même et Henry. Le chancelier royal était essentiellement et historiquement un simple chapelain royal et responsable des écritures et qui était traditionnellement remercié avec une nomination comme évêque lorsqu'il se retirait.

> very lips of Thomas's confessor, Robert, canon of Merton, that from the day he became chancellor he abstained totally from sexual activity. [...] On a par is the evidence of Anonymous I, derived, he claimed, from men who had been twenty years or more in Thomas's service, that, even when doctors had advised their master to indulge in sex for the sake of his health, he had refused that sort of medicine on the grounds that, rather than healing, it polluted both body and soul." (*idem*, p.55-56) [7]

On peut donc conclure ici que ce premier tentateur respecte ces éléments historiques, même si bien sûr les témoignages sont sujets à caution car ils sont souvent postérieurs à la mort et à la canonisation de Thomas Becket, pouvant relever ainsi de la création d'un mythe conforme au rite qui s'installait. On peut cependant penser que du moins Becket était discret sur ces activités sexuelles, s'il en avait.

Cela rejoint les témoignages sur les vêtements de pénitence qu'il portait de façon permanente sous son habit d'apparat au moment de sa mort : "The discovery of the supposed monastic cowl and shirt [...] the underclothes, drew attention to the hair shirt and breeches [...] the penitential garment was still alive with lice and worms. " (*idem*, p. 314-315) [8]

Il y avait une dimension austère pour le moins, sinon ascétique, en Thomas Becket. T.S. Eliot est donc ici discret et en quelque sorte fidèle à l'histoire, même si elle a été réécrite par le mythe, du moins partiellement.

Le second tentateur lui propose de cultiver son amitié retrouvée avec le Roi pour redevenir le Chancelier. Thomas Becket réagit d'abord par huit questions posées à ce tentateur pour ensuite opposer une fin de non recevoir avec quatre "no" clairement détachés dans le dialogue et le discours. Huit comme l'attente de la seconde venue du Christ, de la justice finale et radicale du jugement dernier. Quatre comme le Christ en croix, crucifié pour le salut de nos âmes, de l'humanité. La figure christique ici est claire. Thomas Becket a choisi de se soumettre à la volonté de Dieu qui veut qu'il soit sacrifié pour faire se rapprocher la fin de ce monde de violence et d'injustice. La conclusion est alors :

> "Temporal power, to build a good world,
> To keep order, as the world knows order.
> Those who put their faith in worldly order
> Not controlled by the order of God,

[7] Thomas se faisait une gloire de participer à toutes les pompes du monde. Quelques histoires étaient racontées pour prouver la pureté de sa vie. [William FitzStephen] atteste également qu'il aurait entendu dire des propres lèvres du confesseur de Thomas, Robert, chanoine de Merton, que du jour où il devint chancelier il s'abstint totalement de toute activité sexuelle. De même nature est le témoignage d'Anonyme I, tiré, dit-il, de ce que des hommes qui avaient été au service de Thomas pendant vingt ans ou plus disaient, témoignage affirmant que, même quand les docteurs conseillaient à leur maître de s'adonner à la sexualité pour le bien de sa santé, il refusait ce type de remède considérant que, plutôt que de guérir, il polluait à la fois le corps et l'âme.

[8] La découverte de la coule et de la chemise prétendument monastiques... les sous-vêtements, attirèrent l'attention sur la chemise et le caleçon de crin... ce vêtement pénitentiel était encore habité de poux et de vers.

In confident ignorance, but arrest disorder,
Make it fast, breed fatal disease,
Degrade what they exalt. Power with the King –
I *was* the King, his arm, his better reason.
But what was once exaltation
Would now only be mean descent." [9]

Là encore T.S. Eliot semble respecter ce que l'on sait de la transformation de Thomas Becket lorsqu'il passe de la Chancellerie à l'Archevêché. Il est attesté qu'il a vendu tous les biens que contenait sa résidence et qu'il a donné un banquet aux pauvres ce soir-là. Ce changement d'attitude fit grand bruit et même probablement choqua. Une des pratiques que Thomas Becket s'imposa tout du long de son sacerdoce ce fut de laver les pieds des pauvres, comme Jésus lava les pieds de ses apôtres le jeudi, devenu saint, avant sa crucifixion, avant que ne commence son dernier repas. Pratique juive que Jésus détourne de sa règle : le serviteur, l'inférieur lave les pieds de son supérieur en signe d'hommage. Jésus lave les pieds de ses apôtres et disciples en signe de renversement du rapport et donc d'égalité. Il semble que Thomas Becket ait très largement dépassé cette pratique symbolique.

"First Thomas carried out his Maundy duties (John 13:14 ['Never!' said Peter. 'You shall never wash my feet!' Jesus replied, 'If I do not wash you, you can have nothing in common with me.' 'Then, Lord,' said Simon Peter, 'not only my feet, but my hands and my head as well!' Jesus said, 'No one who has taken a bath needs washing, he is clean all over.' {...} When he had washed their feet and put on his clothes again, he went back to the table. 'Do you understand,' he said, 'what I have done to you? You call me Master and Lord, and rightly; so I am. If I, then, the Lord and Master, have washed your feet, you should wash each other's feet. I have given you an example so that you may copy what I have done to you. I tell you most solemnly, no servant is greater than his master, no messenger is greater than the man who sent him.' *John, 13:8-16*]) which he strove to do, not once a year, but every day. After Nocturns (about 2 a.m.) his almoner secretly introduced thirteen poor men into a closet, and the archbishop, under cover of night, stripped to his hair shirt and stole, washed their feet and gave them 4*d.* apiece. At Matins (dawn), however, it was his almoner who washed the feet and fed a second group of

[9] Le pouvoir temporel, pour construire un monde bon, / Pour faire régner l'ordre, du moins l'ordre que le monde connaît. / Ceux qui mettent leur foi dans l'ordre séculier / Non contrôlé par l'ordre de Dieu, / Dans leur ignorance béate, ne font que fixer le désordre, / Le rendre incontournable, que nourrir des maladies mortelles, / Dégrader ce qu'ils exaltent. Le pouvoir du côté du Roi – / C'était moi le Roi, son bras, sa raison supérieure. / Mais ce qui était autrefois enthousiasme / Ne serait plus que méprisable condescendance.

twelve paupers. And at Tierce (about 8 a.m.) two monks tended and fed 100 of the archbishop's poor 'prebendaries'." (*idem*, p. 99) [10]

Il rejette donc le pouvoir politique car il a découvert entre-temps la dimension divine du pouvoir archiépiscopal au service de Dieu et ce serait pour lui une régression que de redescendre au niveau du pouvoir simplement séculier.

Le troisième tentateur propose une alliance de l'Eglise et des Barons contre le Roi.

"We are for England. We are in England.
You and I, my Lord, are Normans.
England is a land for Norman
Sovereignty. Let the Angevin
Destroy himself, fighting in Anjou.
He does not understand us, the English barons.
We are the people [...]
For us, Church favour would be an advantage,
Blessing of Pope powerful protection
In the fight for liberty. You, my Lord,
In being with us, would fight a good stroke
At once, for England and for Rome,
Ending the tyrannous jurisdiction
Of king's court over bishop's court,
Of king's court over baron's court." [11]

---

[10] Tout d'abord Thomas donnait ses « largesses du Jeudi Saint » (Jean 13:14 ['Jamais !' dit Pierre. 'Vous ne me laverez jamais les pieds !'Jésus répliqua, Si je ne vous lave pas, vous ne pouvez rien avoir de commun avec moi.' 'Alors, Seigneur,' dit Simon Pierre, 'pas seulement les pieds, mais aussi les mains et la tête !' Jésus dit, 'Quiconque a pris un bain n'a pas besoin d'être lavé, il est propre de la tête aux pieds. {...} Quand il leur eut lavé les pieds et se fut rhabillé, il revint à la table. 'Comprenez-vous,' dit-il, 'ce que je vous ai fait ? Vous m'appeler Maître et Seigneur, et vous avez raison, c'est bien ce que je suis. Si moi, alors, le Seigneur et le Maître, je vous ai lavé les pieds, vous devriez vous laver mutuellement les pieds. Je vous ai donné un exemple de telle sorte que vous puissiez copier ce que je vous ai fait. Je vous dis de la façon la plus solennelle, aucun serviteur n'est plus grand que son maître, aucun messager n'est plus grand que l'homme qui l'a envoyé.' Jean, 13:8-16]) ce qu'il tentait de faire non pas une fois par an, mais tous les jours. Après nocturnes (environ 2 heures du matin) son aumônier introduisait secrètement treize pauvres dans un cabinet, et l'archevêque, dans le secret de la nuit, dévêtu jusqu'à sa chemise de crin et son étole, leur lavait les pieds et leur donnait à chacun 4 pennies. A matines (au lever du jour), cependant, c'était son aumônier qui lavait les pieds et nourrissait un second groupe de douze pauvres. Et à Tierce (vers 8 heures du matin) deux moines prenaient soin et nourrissaient cent des pauvres prébendiers de l'archevêque.

[11] Nous sommes pour l'Angleterre. Nous sommes en Angleterre. / Vous et moi, Mon Seigneur, sommes des Normands. / L'Angleterre est une terre pour la souveraineté / Normande. Laissons l'Angevin / Se détruire lui-même, en guerroyant en Anjou. / Il ne nous comprend pas, nous les barons anglais. / Nous sommes le peuple. [...] Pour nous, le soutien de l'Eglise serait un avantage, / La bénédiction du pape une puissante protection / Dans la lutte pour la liberté. Vous, Mon Seigneur, / En étant avec nous, porteriez un coup puissant / A la fois, pour l'Angleterre et pour Rome, / Pour mettre fin à la juridiction tyrannique / Des tribunaux du roi sur les tribunaux des évêques, / Des tribunaux du roi sur les tribunaux des barons.

La réponse de Thomas Becket est simple. Une telle alliance serait pour lui une trahison car la hiérarchie de l'ordre féodal fait que le Roi ne peut rien contre le représentant de Dieu, le Pape, et donc contre le clergé, mais de la même façon le Roi est investi face aux Barons d'une supériorité que rien ne peut remettre en cause car elle est d'origine divine. Seul Dieu et son représentant sur terre le Pape peuvent relever un roi de son pouvoir. Cette situation féodale est clairement exprimée par des expressions qui se sont imposés à partir du IX^{e} siècle : la Paix de Dieu, mouvement démarré à l'appel de l'Eglise à Aurillac en 972, et bien sûr le code de l'honneur, code qui impose à chacun un niveau supérieur auquel il doit obéissance. L'honneur supérieur est l'honneur de Dieu. Tout le monde se doit de le respecter. Mais entre les hommes, c'est l'honneur féodal qui règne de suzerain à vassal de maître à serviteur. Ce code définit la valeur d'une personne par les gens qui lui doivent honneur et respect. On voit bien que l'ensemble des serfs et une bonne partie des vilains et citadins sont hors jeu dans ce système car personne ne leur doit hommage. C'est une hiérarchie qui règle les rapports à l'intérieur de la classe nobiliaire ou guerrière. Les gens d'Eglise ne doivent obéissance qu'à la loi de Dieu et se doivent de respecter l'honneur de Dieu seul. La réponse de Thomas est donc conforme à ce qu'elle doit être. Sa « révolte » ne se justifie que du point de vue de l'honneur de Dieu.

Mais en même temps T.S. Eliot est conscient d'un mouvement qui monte et qui se réalisera totalement, et pour la première fois dans la chrétienté féodale avec la Magna Carta ; alliance entre les barons normands, les barons saxons et l'Eglise contre le Roi pour imposer une première charte de libertés. Cette perspective est comprise dans le passage de « Normans » à « England » puis « Norman sovereignty » et finalement « English barons ». Ce dernier terme ne peut pas couvrir seulement les barons d'origine normande, mais les barons d'origine anglaise également, les barons saxons, ou du moins ceux qui ont survécu à la colonisation, parfois à des rangs inférieurs et dans des zones reculées.

Ainsi T.S. Eliot reflète le débat qui suivra la signature de la Magna Carta et qui tentera de la déclarer illégale par devant le droit féodal car des vassaux tentaient de limiter les pouvoirs du suzerain. Et il est vrai que c'est la participation du clergé et des dignitaires de l'Eglise qui a permis au texte de survivre et de devenir, dans le monde occidental, dans la chrétienté, le premier texte définissant des libertés individuelles.

Intervient alors un quatrième tentateur que Thomas accueille avec surprise :

> "I expected
> Three visitors, not four." [12]

Ce tentateur inattendu parle au nom de l'Eglise ou de la religion. Il rejette d'abord la tentation d'en revenir au roi car "the King will never trust / Twice, who has been his friend." [13] Il rejette le calcul politique entre « l'intérêt public » du Roi et « l'intérêt privé » des barons. La puissance de Thomas Becket est plus qu'un pouvoir.

> "You hold the keys of heaven and hell.
> Power to bind and loose: bind, Thomas, bind,
> King and bishop under your heel.

[12] J'attendais / Trois visiteurs, et non quatre.
[13] Le Roi ne fera jamais confiance une seconde fois à celui qui a été son ami.

[...]
You hold the skein: wind, Thomas, wind
The thread of eternal life and death.
You hold this power, hold it." [14]

On pense ici bien sûr aux excommunications que Thomas a prononcées pour défendre la justice ecclésiastique et l'Eglise elle-même contre les prétentions du Roi et des barons. Mais le tentateur va beaucoup plus loin.

"But think, Thomas, think of glory after death.
[...]
Saint and Martyr rule from the tomb.
Think, Thomas, think of enemies dismayed,
Creeping in penance, frightened of a shade;
Think of pilgrims [...]
Think of the miracles, by God's grace,
And think of your enemies, in another place."[15]

On remarquera dans ce discours une structure syntaxique qui revient quatre fois : « bind, Thomas, bind / wind, Thomas, wind / think, Thomas, think / Think, Thomas, think ». On remarque que cette structure syntaxique se répartit sur deux interventions de ce tentateur et forme donc deux groupes qui s'opposent par d'abord la simple phonétique: /bind/wind: contrasté à /think/think/, diphtongue contre voyelle simple ; ensuite par la position dans le vers, en finale pour les deux premiers, la suite enjambant sur le vers suivant, en initiale pour les deux derniers, la suite complétant l'unité du vers ; enfin sémantiquement car les deux premiers font référence à un pouvoir spirituel sur les autres alors que les deux derniers font référence au pouvoir intellectuel de Thomas Becket lui-même. On remarquera également que le mot « think » est employé sept fois, la tentation de la Sainte Semaine, de la Passion.

Cependant la réplique de Thomas Becket déclenche un changement d'argument : "I have thought of these things." [16] Le tentateur alors passe de cette référence au passé de Thomas Becket à une référence au futur : à ce que feront les générations futures pour évaluer le rôle de Thomas Becket, ce qui l'amène à répondre à la question de Thomas Becket : "Is there no enduring crown to be won ?" [17] Et la réponse est bien sûr le martyre, ce qui entraîne le refus de Thomas Becket, non pas dans la mort que signifie ce martyre

[14] Tu tiens les clés du paradis et de l'enfer. / Le pouvoir de lier ou de délier : attache, Thomas, attache, / Roi et évêques à tes pieds. [...] Tu tiens l'écheveau : enroule, Thomas, enroule / Le fil de la vie éternelle et de la mort. / Tu détiens ce pouvoir, alors sers-t-en.

[15] Mais, pense, Thomas, pense à la gloire après la mort. [...] / Saints et martyrs gouvernent de la tombe. / Pense, Thomas, pense aux ennemis désemparés, / Rampant dans la pénitence, effrayés d'une ombre ; / Pense aux pèlerins [...] / Pense aux miracles, par la grâce de Dieu, / Et pense à tes ennemis, en un autre lieu.

[16] J'ai pensé à ces choses.

[17] N'y a-t-il aucune couronne éternelle qui puisse être conquise ?

mais dans la vanité qu'il représente : "Who are you, tempting with my own desires ?" [18] Et le tentateur acquiesce :

> "I offer what you desire. I ask
> What you have to give. Is it too much
> For such a vision of eternal grandeur?" [19]

Le rejet de Thomas est total: "You only offer / Dreams to damnation. [...] Is there no way, in my soul's sickness, / Does not lead to damnation in pride?"[20] C'est un rejet sur la base d'un pêché mortel. Le tentateur alors clôt son discours en reprenant mot pour mot ce que Thomas Beckert avait dit en arrivant à Canterbury et finit sur son image : "the wheel may turn and still / Be forever still." [21] Cette conclusion en oxymoron reprend le discours de Thomas Becket qui signifiait l'éternelle permanence de la souffrance pour le peuple malgré le temps historique qui passe (avec un oxymoron d'un autre type). Mais ici on quitte ce réalisme existentiel pour atteindre une dimension métaphysique : l'éternité du destin divin, de la providence de Dieu, l'impossibilité de lui échapper et donc la mission qui échoit à Thomas Becket : mourir en martyr pour assurer la grandeur de Dieu et son Eglise à jamais. Il ne s'agit pas d'orgueil mais de l'humilité nécessaire pour accepter le destin que Dieu vous a fixé. C'est le chœur, auquel s'ajoutent les prêtres et les tentateurs, qui tire la leçon de cet acte : le monde est cruel et Dieu le veut ainsi. D'où le chœur qui en appelle à Thomas comme suprême consolation et soutien dans ce malheur : "Destroy yourself and we are destroyed." [22]

Thomas alors peut conclure en s'en remettant entièrement à Dieu, car il est son « serviteur », et en faisant confiance à son ange gardien, donc en ne pensant plus à l'épée qui le menace mais seulement à la mission que Dieu lui a confiée :

> "I shall no longer act or suffer, to the sword's end.
> Now my good Angel, whom God appoints
> To be my guardian, hover over the swords' points." [23]

Notons l'impossibilité de traduire ce passage. « Shall » a le sens très fort d'un futur déterminé par une loi supérieure, ici la loi divine, une détermination que Thomas Becket accepte entièrement, à laquelle il se soumet. Mais plus encore les deux génitifs /the sword's end/the swords' points/ jouent sur le singulier et le pluriel en même temps que sur la synonymie des mots « end » et « points » alors même que « end » a deux sens et que le singulier choisit celui qui n'est pas synonyme avec « points » (ou bien le génitif 'sword's end' du fait du singulier peut être vu comme classifiant ou conceptualisant et non

---

[18] Qui es-tu pour me tenter avec mes propres désirs ?
[19] Je t'offre ce que tu désires. Je demande / Ce que tu peux donner. Est-ce trop cher payer / Pour une telle vision de gloire éternelle ?
[20] Tu ne m'offres que / Des rêves qui mènent à la damnation. [...] N'y a-t-il aucune voie, dans mon âme malade, / Qui ne mène pas à la damnation d'orgueil ?
[21] La roue peut tourner et cependant / Etre à jamais immobile.
[22] Détruis-toi et nous sommes détruits.
[23] Je n'agirai ni ne souffrirai plus sous la loi de l'épée. / Maintenant mon bon Ange que Dieu a désigné / Pour être mon gardien, règne sur les épées qui pointent vers moi.

identifiant ou particularisant). Le sens est simple : il ne veut plus être guidé dans sa vue par le but visé par l'épée, donc les fins du pouvoir séculier, mais par la loi de Dieu seul dont l'ange nommé pour aider Thomas Becket dans sa mission sanctifie les pointes des épées qui le menacent tout en l'en protégeant autant que peut se faire.

L'interlude étant la reprise du sermon que Thomas Becket a vraiment prononcé le matin de Noël, on passe de cet acte qui reconstruit la tempête sous le crâne de Thomas Becket à l'histoire et à la tempête qui va éclater sous les voûtes de la cathédrale de Canterbury. Ce sermon célèbre la naissance du Christ en même temps que l'eucharistie de la messe célèbre sa Passion et donc sa résurrection. Mais il insiste sur cet oxymoron chrétien en évoquant les saints célébrés après Noël : Saint Etienne le premier martyre, Saint Jean qui a entièrement dédié sa vie au Seigneur et les Saints Innocents, les enfants tués par Hérode pour tenter d'éliminer Jésus qui venait de naître. On sait que l'histoire ajoutera alors le martyre de Thomas Becket le jour suivant, donc le 29 décembre, quatre jours après Noël, comme les quatre tentateurs, comme les quatre chevaliers. Quatre, le chiffre de Jésus en croix, chiffre fatidique de ce destin vu par T.S. Eliot.

II. T.S. Eliot, *Murder in the Cathedral*, la tempête sous la voûte

Le second acte est en trois temps. D'abord une première confrontation purement verbale avec les chevaliers et ensuite une seconde confrontation, violente cette fois. Puis une troisième entrée des chevaliers qui reviennent pour s'expliquer devant le public. L'acte ouvre avec le chœur et se termine de même. Trois prêtres interviennent à nouveau dans cet acte.

Le chœur a évoqué le printemps qui est la promesse portée par l'hiver qui vient de commencer. Les prêtres évoquent, eux, les jours qui suivent Noël et les martyrs qui sont célébrés dans ces jours. C'est alors que les quatre chevaliers entrent et demandent à voir Thomas Becket. C'est le premier chevalier qui parle pour l'essentiel. On notera que le quatrième ne dit qu'une réplique juste avant que Thomas Becket entre. Il ne parlera que juste après la sortie de Thomas Becket. Et avant cette sortie les chevaliers parlent d'une seule voix. T.S. Eliot précise alors qu'il s'agit des trois chevaliers. Cela est conforme à l'histoire. En fait il y a quatre barons généralement appelés chevaliers. William II de Tracy, Reginald FitzUrse, Hugh de Morville et Richard le Bret. Ils sont accompagnés d'une douzaine de chevaliers. T.S. Eliot supprime cette suite, trop lourde pour la scène ? Mais elle est fondamentale. En fait seulement trois des barons vont porter l'épée au crâne de Thomas Becket en vue de le « trépaner » : Reginald FitzUrse, William de Tracy, et Richard le Bret. Le quatrième intervenant n'est pas l'un des barons, mais un chevalier de leur suite, Hugh of Horsea, surnommé Maudclerc, qui se contenta d'étaler le cerveau de Thomas Becket sur les dalles de la pointe de son épée. Il est donc normal que ce quatrième ne parle pas à Thomas car il est d'un rang inférieur.

La discussion est une demande des barons que Thomas Becket se soumette à l'autorité du Roi qui a fait preuve de clémence en l'autorisant à rentrer. Mais la vraie motivation de ces barons est dans leur déclaration préalable, après l'entrée de Thomas Becket, qui insiste lourdement sur le fait que Thomas Becket n'est pas d'origine noble, mais roturière :

"This is the man who was the tradesman's son: the backstairs brat who was born in Cheapside;*
[...]
Creeping out of the London dirt,
Crawling up like a louse on your shirt,
The man who cheated, swindled, lied; broke his oath and betrayed the King." [24]

La haine sociale l'emporte donc sur le reste, et là T.S. Eliot est parfaitement en accord avec l'Histoire. Thomas Becket est fils de marchand, né à Cheapside. On remarquera que le contexte rend au nom de ce quartier de Londres le sens étymologique, réel ou populaire, qu'il porte.

La réponse de Thomas Becket est qu'il défend son « ordre », à savoir l'Eglise, l'ordre religieux au sens médiéval, ce que nous appelions en France un état (les trois états, le tiers état, etc.). L'accusation alors change : « ambition », « orgueil », « envie », « rancœur », « insolence », « cupidité ». Thomas alors suggère que ces accusations soient faites en public avec droit de réponse, ce que refusent les chevaliers qui ajoutent une accusation supplémentaire : la remise en cause du couronnement du Prince Henry, un privilège de l'archevêque de Canterbury que le Roi a remis en cause, en l'absence de celui-ci, pour son propre fils couronné par l'évêque de York. Thomas conteste cette accusation, mais tout cela tourne court puisqu'il ne s'agit pas de justice. Il reproche au Roi de l'empêcher de voyager en l'assignant à résidence à Canterbury et il rappelle que les évêques qu'il a révoqués doivent en appeler au Pape et non au Roi. Il s'en remet à la justice qui est plus haute que le Roi ou que lui-même, la justice de Dieu, la « Loi du Christ », représentée par le Pape lui-même, seules autorités qu'il reconnaît comme lui étant supérieures.

L'entretien se clôt là. Thomas Becket sort. Les chevaliers, résolus à passer à l'action sortent à leur tour.

Il semble cependant que T.S. Eliot a légèrement déformé l'histoire et que cette préalable entrevue verbale n'a pas eu lieu. Mais, à des fins dramatiques, pour construire la montée tragique de cet acte, il avait besoin de cette entrevue qui ainsi expose les motivations des chevaliers. On notera aussi que cela lui permet de faire assumer à Thomas Becket ses origines : "... I, Becket from Cheapside..." [25]

Le Chœur intervient alors. La première et plus grande partie de ce chœur est centrée sur les sens au *present perfect* (passé composé) : "I have smelt them, the death-bringers [...] I have heard [...]have seen [...]I have tasted [...] I have felt [...] I have heard [...] I have seen [...] {I have eaten} [...] I have tasted [...] I have smelt [...] I have seen [...] {I have lain ... and breathed ..., swallowed ...} [...] {I have lain ...} [...] {I have plunged} [...] I have felt [...] I have smelt [...] I have seen [...]" [26] Notons que le français

[24] Voilà celui qui est le fils d'un marchand : le marmot de l'escalier de service qui est né à Cheapside ;/ [...] /S'élevant en rampant de la boue de Londres, / Montant à quatre pattes comme un pou à votre chemise, / Celui qui a triché, dupé, menti ; qui a rompu son vœu et trahi le Roi.
[25] ... moi, Becket de Cheapside ...
[26] Je les ai sentis (odorat) les apporteurs de mort [...] J'ai entendu [...] j'ai vu [...] j'ai goûté [...] j'ai senti (toucher) [...] j'ai entendu [...] j'ai vu [...] j'ai mangé [...] j'ai goûté [...] j'ai senti (odorat) [...]

est beaucoup plus réduit dans ce domaine. Et de cette longue évocation des sens et bien sûr des objets de ces sens monte la conviction que l'avenir répond à une forme universelle « tissée au métier du destin ».

La dernière partie, plus courte, reprend le début de la première partie et exprime un sens de la fatalité qui assaille ces femmes :

> "I have smelt them, the death-bringers; now is too late
> For action, too soon for contrition." [27]

Et cette partie se développe avec une longue série de passifs présents exprimant la totale soumission de ces femmes, leur incapacité à prendre en main le destin. Et ces passifs sont amplifiés par quatre compléments d'agent :

> "Mastered by the animal powers of spirit,
> Dominated by the lust of self-demolition,
> By the final utter uttermost death of spirit,
> By the final ecstasy of waste and shame," [28]

Notons que les participes passés des passifs sont au nombre de six (/torn away/subdued/violated/united to/mastered by/dominated by/) et qu'ils viennent à la suite de deux participes passés de *present perfect* (/consented/consented/), ce qui fait huit repris comme je l'ai dit par quatre « by ». Chacun de ces vers est dominé par un oxymoron : /animal vs spirit/lust vs self-demolition/final utter uttermost death vs spirit/final ecstasy vs waste and shame/. Le chœur exprime ainsi la soumission à cette réalité existentielle que la vie est l'union des contraires, le plaisir de la souffrance, la jouissance du manque, la satisfaction d'accepter au nom de Dieu les manques que Dieu impose pour tester ceux qui sont dignes de lui, etc. Il y a dans cette expression forte de cette réalité une dimension romane typique des X^{e}-XIII^{e} siècles. La beauté chrétienne est dans l'équilibre voulu par Dieu du bien et du mal, du beau et du laid. Celui qui a le mieux exprimé cette beauté médiévale est probablement Umberto Eco. Nous retrouvons cela très systématiquement dans cette pièce de T.S. Eliot, mais avec une valeur idéologique – et politique – tout à fait différente car il appuie cette vision en oxymoron sur l'antagonisme entre le pouvoir séculier royal et le pouvoir spirituel ecclésiastique, entre le pouvoir matériel et le pouvoir divin. Thomas ré-entre à ce moment-là et a une discussion serrée avec les trois prêtres. Ils veulent que l'on ferme les portes de la cathédrale. Thomas Becket exige que l'on s'en remette à l'intention de Dieu et donc que l'on n'oppose aucune résistance à la tentative de violence, donc que l'on ouvre les portes.

Les chevaliers arrivent alors et Thomas répond à leur « Traitor ! traitor ! traitor ! » par son accusation :

---

j'ai vu [...] je me suis couché ... et j'ai respiré ..., avalé ... [...] je me suis couché ... [...] j'ai plongé [...] j'ai senti (toucher) [...] j'ai senti (odorat) [...] j'ai vu [...]

[27] Je les ai sentis (odorat), les apporteurs de mort ; c'est maintenant trop tard / Pour l'action, trop tôt pour la contrition.

[28] Contrôlé par les pouvoirs animaux de l'esprit, / Dominé par la jouissance de l'auto-démolition, / Par la mort finale ultime extrême de l'esprit, / Par l'extase finale du gâchis et de la honte,

"You, Reginald, three times traitor you :
Traitor to me as my temporal vassal,
Traitor to me as your spiritual lord,
Traitor to God in desecrating his Church." [29]

La mise à mort est soit en fond de scène, soit dans les coulisses. Les didascalies n'en disent rien. La mort est perpétrée sur un *Dies Irae* en musique de fond et sur une intervention du Chœur qui évoque la souillure qui vient d'échoir à cette cathédrale et au monde. Il commence et se clôt sur cette même idée et le besoin de purifier. Prenons la conclusion :

"But the world that is wholly foul.
Clear the air! Clean the sky! Wash the wind! take the stone from the stone, take the skin from the arm, take the muscle from the bone, and wash them. Wash the stone, wash the bone, wash the brain, wash the soul, wash them wash them!" [30]

On retrouve les structures que nous avons déjà trouvées.

/clear/clean/wash/take/take/take/wash/

Sept verbes, dont deux liés par allitération (/**cl**ear/**cl**ean/) et un groupe de cinq se décomposant en deux /wash/ embrassant trois /take/ renforcés par leur structure syntaxique propre : /take ... from .../. La semaine sainte (de la mise à mort et de la résurrection) est donc décomposée de façon originale (2 + 5 et non comme il se devrait 5 + 2, mais comment Thomas Becket, même si son martyre est comparable à celui du Christ, pourrait-il être identique à celui-ci ?), emboîtant les divers groupes les uns dans les autres.

/wash .../wash .../wash ... st**one**/wash ... ***b*one**/wash ... ***b***rain/wash ... soul/ wash them/ wash them/

La dernière phrase contient six /wash/ qui font écho à deux précédents, soit huit. La seconde venue, la fin du monde, le jugement dernier, le Christ en gloire contient ainsi le nombre de la sagesse de Salomon (8 = 2 + 6). Avec dans la seconde phrase les couples suivants :

/stone – bone/	rime, allitération
/bone – brain/	allitération consonantique
/brain – soul/	sémantique
/them – them/	simple répétition

[29] Traître ! traître ! traître ! [...] Toi, Reginald, trois fois traitre tu es : / Traître à mon égard en tant que vassal temporel, / Traître à mon égard en tant que ton maître spirituel, / Traître à l'égard de Dieu en désacralisant son Eglise.

[30] Mais le monde qui est totalement souillé. / clarifier l'air ! nettoyer le ciel ! laver le vent ! retirer chaque pierre des autres, retirer la peau du bras, retirer le muscle de l'os, et lavez-les. Lavez la pierre, lavez l'os, lavez le cerveau, lavez l'âme, lavez-les, lavez-les !

Les quatre font ainsi un écho des huit /wash/. Notons que les deux /wash them/ font un écho au deuxième /wash/ qui a le même pronom en objet, et donc on retrouve la trinité ici, comme on retrouve trois /stone/ et deux /bone/, soit à nouveau cinq /-one/. Ces compositions multiples sont là pour évoquer la souillure et le nettoyage nécessaire qui ne peut se faire que par la sagesse divine certes, mais aussi la mort et la résurrection, la seconde venue et le jugement dernier, en un mot l'apocalypse. Là encore on retrouve la vision médiévale d'une apocalypse nécessaire à l'élimination du mal de ce monde, mal qui fait partie de la création et s'équilibre avec le bien pour créer la beauté divine de l'univers. Ce morceau de musique ne peut être qu'un point de rupture et il l'est.

Les chevaliers reviennent pour s'expliquer. Anachronisme historique majeur dont le seul but est la création d'un espace dramatique qui va permettre au public de réaliser qu'il est le maître du sens. Cela permet aussi d'identifier les quatre chevaliers. Le Premier chevalier est Reginald Fitz Urse. Le Second chevalier est Sir Hugh de Merville. Le Troisième chevalier est William de Traci. Le Quatrième est Richard Brito (notons le nom un peu fantaisiste par rapport à nos sources). Ici T.S. Eliot est historiquement correct sur les trois premiers mais il introduit le quatrième comme étant le quatrième baron, mais celui-ci n'a pas utilisé son épée, n'a pas participé directement à la mise à mort. Le quatrième est un chevalier de la suite des autres barons. T.S. Eliot rétablit donc le groupe de responsabilité, les quatre qui menaient l'opération, aux dépens d'un élément de vérité historique. Et pourtant, comme nous l'avons vu, il a rejeté ce quatrième hors de la confrontation avec Thomas Becket, respectant en cela l'histoire.

Le premier chevalier introduit ce moment de la pièce en en appelant directement au public et à son sens du « *fair play* », à son « sens de l'humour », et à leur anglicité qui leur fait préférer un procès criminel avec jury. C'est donc bien à un jugement qu'en appellent les chevaliers, le jugement d'une culpabilité mesurée comme nous allons le voir dans les motivations, les raisons du meurtre.

Le troisième chevalier insiste, lui, sur le fait qu'ils n'ont aucun intérêt à commettre ce crime. Ils n'en ont tiré aucun profit et même, et ici T.S. Eliot introduit un anachronisme historique supplémentaire, le Roi Henry II les désavouera, comme ce chevalier dit, pour des raisons d'Etat, ce qui entraînera leur exil d'Angleterre, mais, notons bien, sans être vraiment bannis. La formule employée est ambiguë : "and at the best we shall have to spend the rest of our lives abroad." [31]

Le second chevalier évalue et compare les objectifs de l'Archevêque de Canterbury et du Roi Henry II. Le Roi visait à restaurer l'ordre dans le pays, contrôler et limiter les pouvoirs qu'il jugeait excessifs des autorités locales, et surtout d'unifier les deux postes de Chancelier du Roi et d'Archevêque de Canterbury dans la même personne, ce que Thomas Becket a refusé en démissionnant de son poste de Chancelier immédiatement après sa nomination comme Archevêque de Canterbury. La motivation du Roi était de créer un Etat idéal par l'unification des pouvoirs spirituel et temporel et l'administration du pays sous la seule autorité du gouvernement central. On voit bien ici que l'objectif est celui de construire un Etat moderne, ce qui ne se fera vraiment en Angleterre qu'avec Henry VIII et Elizabeth I, avec les Tudor. En France, il faudra attendre Henri IV puis surtout Louis XIII et Louis XIV. En fait cette motivation correspond bien à l'histoire car Henry II a tenté de surimposer à la hiérarchie féodale, d'une part, et à la dichotomie spirituel-temporel, d'autre

[31] Et au mieux nous serons obligés de passer le reste ne notre vie sur le continent.

part, la préséance du Roi. Cela allait contre le système temporel décentralisé du féodalisme pour lequel l'autorité suprême était l'Eglise, une autorité spirituelle mais aussi dotée de tribunaux. De la même façon, cela visait à achever le processus de colonisation en faisant accepter une fois pour toutes l'autorité du Roi aux barons issus des anciens pouvoirs saxons. La colonisation était bien avancée et l'anglais était déjà en train d'émerger de la fusion de l'anglo-saxon et du français normand, même si cela allait prendre encore deux siècles pour trouver sa réalisation littéraire avec Chaucer et ses *Contes de Canterbury* et sa stabilisation linguistique dans ce que l'on appelle le Moyen Anglais. Le principal handicap de Henry II était de ne pas être directement issu de la branche normande mais de l'Anjou, ce qui l'éloignait de l'Angleterre. Thomas Becket était alors pour lui l'intermédiaire parfait car normand d'origine et londonien d'activité commerciale par ses parents et lié à l'Archevêque de Canterbury comme archidiacre. Les motivations de l'Archevêque Thomas Becket telles que le second chevalier les présente sont guidées par sa démission du poste de Chancelier, d'une part, son mode de vie ascétique à Canterbury, d'autre part (un élément asserté et donc reconnu par beaucoup, mais dont les motivations intérieures, personnelles sont difficiles à évaluer : pénitence pour une jeunesse plus dissolue, intériorisation du devoir de souffrance du chrétien, rachat des manquements de sa congrégation dans sa propre personne, etc.), la conviction qu'il y a un ordre supérieur au Roi, pour une troisième part, ordre qui est celui de Dieu, représenté par le Pape, mais non réduit à lui, d'où l'indépendance de Thomas Becket par rapport au Pape Alexandre III, et enfin, en quatrième part, la conviction que les deux ordres spirituel et temporel sont incompatibles, complémentaires peut-être mais certainement pas le spirituel soumis au temporel, surtout que le spirituel a son propre temporel, ce que Thomas Becket appelle son ordre, son état en termes français. Et ici le second chevalier conclut :

> "If you have now arrived at a just subordination of the pretensions of the Church to the welfare of the State, remember that it is we who took the first step. We have been instrumental in bringing about the state of affairs that you approve. We have served your interests; we merit your applause; and if there is any guilt whatever in the matter, you must share it with us."[32]

Ici bien sûr T.S. Eliot crée un raccourci historique extrêmement discutable. Il oublie le rôle essentiel de la Magna Carta (1215) fondée sur l'alliance entre les noblesses normande et anglo-saxonne, d'une part, et l'Eglise, d'autre part, contre le pouvoir central du Roi avec l'affirmation écrite et signée, d'autant plus puissante que le Roi Jean tentera de la remettre en cause et échouera, de droits collectifs et individuels fondamentaux, entre autres les droits des veuves et les droits des orphelins, s'entend bien sûr pour la noblesse. La première fois dans l'histoire occidentale que des droits des femmes et des droits des enfants étaient enregistrés et codifiés. Or cela se fera contre le Roi et Thomas Becket sera nécessairement en filigrane derrière cet événement. Et on ne peut pas ignorer que ce

[32] Si vous avez atteint une juste subordination des prétentions de l'Eglise à l'épanouissement de l'Etat, souvenez-vous que c'est nous qui avons fait le premier pas. Nous avons été indispensables à la naissance d'un état de faits que vous approuvez. Nous avons servi vos intérêts ; nous méritons votre reconnaissance ; et s'il y a une quelconque culpabilité en la matière, vous devez la partager avec nous.

premier acte, « antiféodal » bien qu'entièrement issu de la féodalité, est le fondement de tous les développements ultérieurs des droits personnels et collectifs des hommes, les droits civiques autant que les droits individuels, de l'homme comme du citoyen, qui trouveront leur première codification collective dans la célèbre *Bill of Rights* anglaise (1689), un siècle avant la *Bill of Rights* de la Constitution américaine (1791) et de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de la Révolution Française (26 août 1789).

La lutte de Thomas Becket à la fois contre le refus de l'Eglise de payer l'impôt connu sous le nom de Danegeld quand il était Chancelier du Roi, au nom du principe que personne n'est au-dessus de la loi et que tous sont égaux devant l'impôt et l'Etat, et contre la prétention du Roi d'imposer à l'Eglise sa justice et son autorité dans tous les domaines, y compris le domaine spirituel et même pastoral en contrôlant les déplacements des dignitaires de l'Eglise, quand il était Archevêque de Canterbury, au nom de la liberté du spirituel et des droits des représentants de l'Eglise, et même des chrétiens, allait dans le sens de la reconnaissance des droits de l'homme et, au-delà, du citoyen (concept totalement anachronique en ces temps féodaux). Notons que le terme qui émergera dans le domaine anglo-saxon, « *civil rights* », couvre à la fois les droits de l'homme et du citoyen, à la fois individuels et collectifs. La traduction généralement donnée de droits civiques est totalement insuffisante. Or ces « *civil rights* » sont nés dans la lutte de Thomas Becket, aussi bien en tant que Chancelier qu'en tant qu'Archevêque.

C'est dire l'importance de cette intervention dans le jugement que le public doit porter sur les événements représentés.

Le quatrième chevalier, et c'est là à nouveau la marque du vacillement sur son identité, ne fait que reprendre les arguments antérieurs avec cependant le concept de « monster of egotism »[33] qui l'amène à rechercher le martyre. Ce quatrième chevalier qualifie alors la mort de Thomas Becket comme un « suicide while of Unsound Mind »[34].

Ils peuvent alors sortir et la pièce se terminer avec les trois prêtres qui vont réasserter la supériorité de l'Eglise, y compris donc dans l'histoire, reliant ainsi la foi et l'Histoire, la métaphysique religieuse et le mouvement historique en une téléologie spirituelle, typique dans la conclusion du troisième prêtre :

> "Let our thanks ascend
> To God, who has given us another Saint in Canterbury."[35]

Allusion au premier martyr de Canterbury, lui aussi canonisé, Æfheah ou Alphege, assassiné par des rançonneurs danois à Greenwich en 1012 et célébré comme martyr et saint à Canterbury depuis 1023. T.S. Eliot utilise ici un raccourci car la canonisation n'interviendra qu'en 1173.

La conclusion est donnée par le Chœur sur un *Te Deum* chanté en arrière-plan. C'est une conclusion de totale soumission à la loi de Dieu déclinée en « blessing of God », « justice of God », « love of God. »[36] Notons que ces dimensions pour un chrétien sont à la

[33] Monstre d'égotisme
[34] Suicide en état d'âme perturbée
[35] Que montent nos remerciements / Vers Dieu qui nous a donné un autre Saint à Canterbury.
[36] Grâce (bénédiction) de Dieu, justice de Dieu, amour de Dieu.

fois des dons de Dieu mais aussi des dimensions morales que les chrétiens doivent pratiquer à l'égard des autres, de leurs frères, chrétiens ou non.

III. Post-modernisme, interprétations et adaptations ultérieures

Cette pièce, en 1935, est visionnaire en quelque sorte. Nous ne pouvons pas ne pas penser à Hitler (notons l'initiale de Henry), à l'incendie du Reichstag (27 février 1933) et à la Nuit des Longs Couteaux (30 juin-1er juillet 1934), et à ce qui allait s'ensuivre, entre autres la Nuit de Cristal (9 novembre 1938). Dans ce contexte on est amené à penser que la pièce prend à partie le pouvoir étatique excessif qui se développe dans cette période, mais pas seulement le pouvoir hitlérien. On doit aussi penser au pouvoir soviétique. Le XXe siècle en 1935 apparaissait comme le siècle des appareils d'Etat totalitaires en développement. La suite de l'Histoire ira dans ce sens.

Pourtant, avant d'entrer dans cette suite, il est nécessaire de penser à une autre interprétation : la dimension personnelle de la pièce. Il appartient à chaque individu de s'opposer au pouvoir totalitaire d'un Etat, même si cela signifie la mort, le supplice, le martyre. Le contraste entre Becket et les prêtres ou le chœur est frappant. D'un côté, un homme résolu à s'opposer coûte que coûte à un abus de pouvoir, de son point de vue, alors que les prêtres appellent à la modération, voire au compromis et que le chœur exprime une résignation dans les faits face à l'Etat et une reconnaissance mentale à l'égard de Thomas Becket en en faisant un saint. C'est un peu oublier que c'est l'appareil de l'Eglise qui en fera un saint, ce qu'expriment bien les prêtres. Cette deuxième interprétation mène à une vision typique du XXe siècle. Les forces conservatrices ont eu tendance à personnaliser les débats avec des cultes de la personnalité notoires : Mussolini, Staline, Hitler, Franco, Salazar, etc. Mais les forces de la résistance à ces Etats totalitaires qui émergent en font autant, raison de plus quand le système électoral permet une telle personnalisation. Cela est typique des divers mouvements ouvriers, syndicaux ou politiques. Mais c'est aussi vrai des mouvements pacifistes ou de droits de l'homme. Certains hommes ou femmes vont devenir des symboles de cette résistance, qu'il faut vaincre, pour certains, et qu'il faut soutenir ou sauver, pour d'autres. Les Rosenberg sont un cas typique, mais Sacco et Vanzetti en sont un autre. Mais le chœur final de la pièce semble montrer comment les masses si aimées de Karl Marx son terriblement suivistes, dans un sens ou dans l'autre, ou même dans un troisième. Les masses sont souvent imprévisibles mais elles semblent devoir vouloir suivre un incitateur au mouvement de masse. Certaines figures ainsi émergent de l'Histoire comme La Pasionaria en Espagne, Rosa Luxemburg en Allemagne, Winston Churchill en Angleterre ou Franklin D. Roosevelt aux USA (au point, dans ce dernier, cas qu'il faudra modifier la constitution pour éviter que cela ne se reproduise).

C'est ce sens qui ressort fortement après la deuxième guerre mondiale.

Quand, en 1952, T.S. Eliot adapte sa pièce pour le cinéma, il fait un vrai travail de réécriture. Notons que le film est cadenassé, semble-t-il, au British Film Institute. On n'y a pas accès. Mais le livre du film, avec le scénario et quelques images, donne une idée de ce film, en tout cas du scénario, et le livre est largement disponible sur le marché de l'occasion américain.

La principale transformation est que les chœurs de la deuxième partie sont explosés en successions de courtes interventions de personnages comme les trois prêtres et

les quatre chevaliers. Cela est largement dicté par le média cinéma qui préfère centrer l'image sur un personnage, même avec un arrière-plan collectif, que sur un chœur plus ou moins massif. Le cinéma est fondé sur la prise de vue qui exige un cadrage (au point qu'une image en langage technique devient un « *frame* », un cadre), et un montage en plans successifs. Plus encore, la scène des explications des chevaliers est réduite de deux façons : d'une part, chaque chevalier ne donne que quelques phrases exemplaires de son sens et le quatrième chevalier est totalement éliminé. La forme même est modifiée d'une succession d'interventions présentées à chaque fois par le premier chevalier, on a une simple succession du premier, du troisième et du second chevaliers. Hélas, on n'a pas le film pour vérifier les mouvements de caméra et le montage. Cette réduction de cette scène enlève une importante puissance dramatique pour ne garder qu'une séquence courte, concentrée, qui est un appel à la réflexion de chacun plus qu'une adresse directe, personnelle, forte au public. On passe d'une adresse collective de T.S. Eliot à une incitation individuelle à réfléchir. Le collectif est effacé. A la limite même, le civique est réduit. On est ramené à une dimension mentale, spirituelle, personnelle de conviction plus que de réflexion, de justice. Cela correspond bien à deux faits en 1952. D'une part, la stupeur du public devant l'horreur de la deuxième guerre mondiale et des camps d'extermination qui incluent la Shoah mais ne doivent en rien se réduire à elle. L'extermination des Tziganes ou des homosexuels et des handicapés mentaux sont tout aussi odieux et systématiques. Dans chaque groupe, certains échapperont par fuite bien réussie ou grâce à des soutiens directs ou indirects. La Juive Edith Piaf survit très bien alors que bien d'autres Juifs, dans le domaine du théâtre ou du spectacle, auront bien du mal. Je pense en particulier au bébé d'une prostituée juive de Bordeaux qui allait, la prostituée, disparaître dans la guerre. Le bébé (conçu et né en pleine occupation, ce qui implique que le père risque fort d'être un Allemand) a été donné à un couple ami dont le mari était Italien et mussolinien, couple qui adoptera l'enfant et le sauvera ainsi de son « destin ». Mais en 1952, un an avant la mort de Staline, le totalitarisme soviétique et son imitation dans les pays de l'est européen et en Chine sont nécessairement en filigrane dans cette adaptation de la pièce au cinéma.

Les deux adaptations opératiques, en italien en 1958 et en allemand en 1960, à Milan et à Vienne, ne sont pas gratuites. Elles sont d'une fidélité absolue au niveau du texte, du moins en allemand car le livret est disponible alors que le livret italien n'est accessible qu'avec la partition complète (mais comme c'est la même partition les modifications ne peuvent être que minimes). Le sens, à La Scala de Milan, ne peut être qu'une réflexion sur le passé mussolinien dont l'Italie essaie de se libérer et de se guérir. Le sens à Vienne, sous la baguette de Karajan, est beaucoup plus complexe. L'Autriche qui fut divisée après la guerre, qui devint un état neutre pour pouvoir se réunifier, et qui est entourée d'Etats communistes (Allemagne de l'Est, Tchécoslovaquie, Hongrie et Yougoslavie), après le soulèvement de Budapest écrasé dans le sang par Khrouchtchev, entre deux chapitres de son rapport secret sur les crimes de Staline, ne peut voir dans cet opéra que l'on produit en allemand et non en italien qu'une œuvre dénonçant les totalitarismes passés et présents. La production de cette œuvre en 1960 est donc fortement chargée d'un sens politique nouveau. Après Budapest, il est clair que ce sont les masses qui paient les libertés des évêques, des archevêques ou des cardinaux, car nous ne devons pas oublier le rôle des églises catholiques en Autriche, en Allemagne, en Italie, en Pologne et en Hongrie, dans ce dernier cas tant sous le contrôle hitlérien que sous le contrôle soviétique. Ce ne furent jamais les Primats religieux qui payèrent de leur torture et de leur

vie les totalitarismes qu'ils oublièrent de dénoncer ou qu'éventuellement ils dénoncèrent en assurant leurs arrières et leur protection.

On voit ici comment la pièce peut se couler dans des situations multiples et changer de sens. On pourrait bien sûr aussi considérer comment le sens de la pièce peut évoluer dans chaque situation en fonction de celui qui la reçoit en tant que public. Mais le processus postmoderne de déconstruction et reconstruction du sens est clair dans ces exemples d'adaptations fidèles, même dans le cas du film.

L'adaptation que Jean Anouilh en tire en 1959, doublée du film de Peter Glenville en 1964 (avec Richard Burton et Peter O'Toole), entre bien d'autres grands du grand écran anglais et américain, est une toute autre histoire. Nous allons lui consacrer un peu plus d'espace.

La structure générale de la pièce est intéressante. Elle commence à l'arrivée de Henry II à Canterbury pour sa pénitence et sa repentance le 12 juillet 1174. Il arrive « nu sous un vaste manteau. [...] Il enlève son manteau que le page emporte. Il tombe à genoux, priant sur les dalles, seul, nu, au milieu de la scène. » Il est devant le tombeau de Thomas Becket et lui parle. Immédiatement, Thomas Becket apparaît en archevêque et on file dans un flash back qui va retracer toute la carrière de Thomas Becket, pour se terminer avec l'assassinat de Thomas Becket par quatre hommes et un retour à la pénitence et repentance du Roi flagellé par quatre moines. La conclusion du Roi est double : « L'honneur de Dieu est lavé. [...] Les évêques normands ont fait le simulacre, mais les petits moines saxons, eux, en ont voulu pour leur argent. » Une autre conclusion suit, plus politique : « UN BARON [...] Si maintenant les Saxons sont pour nous, les partisans du prince Henri semblent définitivement perdus. LE ROI L'honneur de Dieu, messieurs, est une bonne chose et on gagne, tout compte fait, à l'avoir de son côté. [...] » Le Roi enfin annonce sa volonté de rechercher les assassins et de les châtier.

Cette conclusion est ambiguë quant à la vérité historique. Henry II a bien fait pénitence et repentance en se soumettant à une flagellation par les moines de Canterbury. Les assassins ont été plus ou moins recherchés et désavoués par le Roi mais le châtiment n'a guère été plus grave. Il est sûr que le 14 juillet William, Roi des Ecossais, est capturé à Alnwick et en septembre la rébellion menée par le fils aîné du Roi est écrasée. Beaucoup moins acceptable est la vision de la hiérarchie religieuse comme étant normande et tout le petit ou bas clergé comme étant saxon. Si certes les évêques, archevêques et cardinaux sont bien d'origine normande, le reste du clergé séculier ou régulier n'est en rien saxon de façon homogène. Cette conclusion qui semble couper le monde en deux, d'une part, les Normands et, d'autre part, les Saxons est la question centrale de l'adaptation de Jean Anouilh.

Le fait de donner une rétrospective de la carrière de Thomas Becket permet d'explorer certains domaines à peine évoqués par T.S. Eliot.

Mais le Roi appelle Becket « mon petit Saxon » dès le début (page 12, première séquence du flashback), mais la thèse de Jean Anouilh ne sera révélée qu'un peu plus tard (page 45 et suivantes : la scène de Gwendoline). Gwendoline se définit comme suit : « Je suis la captive de guerre de mon Seigneur et je lui appartiens tout entière. Dieu l'a voulu ainsi. » Elle est galloise et noble d'origine et a été conquise dans le cadre d'une action de guerre menée par Thomas Becket. Une telle situation n'est pas impensable en ce siècle mais est totalement incompatible avec la position de Thomas Becket comme chancelier, un poste de nature religieuse, et les témoignages nous disent que sa nomination à ce poste a

totalement écarté ses activités sexuelles antérieures. Cela ne correspond pas à ce que l'on sait de Thomas Becket chancelier. Cette scène, qui fait suite à une scène de chasse où Thomas Becket sauve une fille saxonne de la lubricité du Roi en l'échangeant par avance contre ce que le Roi voudra (cela ne sauvera rien car le Roi enverra ses soldats pour récupérer la fille que Thomas Becket avait épargnée, et les soldats tueront le père et le frère en même temps), confronte Gwendoline au Roi qui lui demande de chanter après avoir annoncé que le marché conclu pour la fille saxonne se portera sur Gwendoline qui devient l'objet de l'échange, « donnant-donnant ». Le Roi alors révèle les origines de Thomas Becket : « Fais-lui donc jouer la complainte qu'on a faite sur ta mère. [...] Tu as honte d'être le fils d'une Sarrasine ? » Comme Thomas Becket avait été présenté comme saxon dès le début, son père avait été ainsi déclaré saxon. Il a donc un père saxon et une mère sarrasine, fille d'un pacha à Alger, avec laquelle l'esclave Gilbert, le père de Thomas Becket fait prisonnier et vendu comme esclave au cours d'une croisade à laquelle il participait, s'échappera, et qu'il épousera plus tard en Angleterre. On voit la double trahison historique. Thomas Becket est de parents, père et mère, d'origine normande et établis comme marchands à Londres. Un tel mariage imaginé par Anouilh est d'ailleurs pratiquement impensable au XII^{e} siècle : une conquête de guerre peut-être mais pas une épouse.

Mais Jean Anouilh a besoin de cette déformation de l'Histoire pour dramatiser le destin de Thomas Becket et de l'Angleterre en ces années difficiles. Jean Anouilh réduit tout au seul conflit entre Saxons et Normands. Cela aussi ne correspond pas entièrement à la situation au XII^{e} siècle. C'est un des éléments de la situation. Le fait que le Roi Henry II soit un Plantagenet et non un Normand est aussi à prendre en considération, surtout qu'il a épousé Eléonore d'Aquitaine, qui fut en premières noces la femme du Roi de France auquel Henry II est confronté. Ces deux faits ont élargi les domaines contrôlés par le Roi d'Angleterre en intégrant l'Anjou, la Bretagne et l'Aquitaine dans ses domaines. Or ces provinces sont dépendantes du Roi de France et donc Henry II, Roi d'Angleterre, est largement le vassal du Roi de France pour ces diverses possessions en « France ».

Si Jean Anouilh est largement fidèle à l'Histoire pour les faits politiques de base, il est un autre sujet sur lequel il est loin d'être satisfaisant. Il réduit Eléonore d'Aquitaine à n'être qu'une mère plutôt protectrice de ses enfants, en alliance permanente avec la Reine-mère, et ne jouant en définitive aucun rôle positif. Cela est pour le moins caricatural. Elle a joué un grand rôle au niveau culturel, mais aussi économique, grâce à l'Aquitaine devenue arrière-pays de l'Angleterre, mais aussi politique par l'influence qu'elle a su avoir sur son époux, en particulier dans le domaine militaire où elle se révèle une femme de pouvoir. Mais là encore le souci dramatique de Jean Anouilh est de faire émerger Henry II comme le seul personnage qui aura su utiliser la situation anglaise pour élargir et augmenter son pouvoir. En fait, avec l'accord de Fréteval (21 juillet 1170) qui permet à Thomas Becket de rentrer en Angleterre, puis la soumission d'Henry II à l'Eglise à Avranches le 21 mai 1172, et enfin la canonisation de Thomas Becket le 21 février 1173, Henry II a assoupli ses exigences et abandonné une bonne partie d'entre elles, reconnaissant à l'Eglise une plus grande liberté.

La question qu'on doit se poser est de savoir pourquoi Jean Anouilh produit en 1959 cette pièce plutôt farcesque avec l'accent fort mis sur les scènes grivoises et légères, parfois dramatiques comme le suicide de Gwendoline dans le lit du Roi après qu'il l'ait envoyée se préparer pour la première nuit d'amour de cette femme avec le Roi qui vient de

se l'approprier. Et le tout se termine dans le ridicule d'un Roi dormant avec Thomas Becket qui a renvoyé la Saxonne offerte en échange par le Roi entre-temps. Et que dire de ces répliques de « boulevard parisien » dont la pièce est émaillée, comme les fourchettes qui sont raffinées, subtiles et donc pas du tout normandes, ou encore cette répartie : « Tout se déforme, mon petit, même le saxon », ou encore « on s'amollit depuis l'invention des fourchettes », ou encore « je n'aime pas faire l'amour avec ma veuve » ou enfin « Une bonne grosse machine à roter après boire, à pisser, à enfourcher les filles et à donner des coups ». Il y a d'abord probablement une volonté de réduire le rôle de Thomas Becket en tant que religieux, donc le rôle de l'Eglise. Il y a ensuite la volonté de montrer comment la politique est une immense farce à base familiale. Si on suit les didascalies, la pièce commence avec un Roi entièrement nu et se termine de la même façon bien qu'alors fouetté par quatre moines, et avec plusieurs scènes de ménage, ou quasiment, qui ont lieu avec la Reine et la Reine-mère, sans compter les enfants rabroués et humiliés.

Mais comment le public – quel public ? – pouvait-il prendre cette pochade ? Le public du Théâtre Montparnasse-Gaston Baty où a eu lieu la première parisienne de la pièce le 8 octobre 1959 a probablement fait un parallèle entre ce Roi plutôt volage et capricieux, mais politiquement calculateur, avec le grand homme qui montait sur la scène française et pour lequel un référendum se préparait avec la Guerre d'Algérie en arrière-plan, situation qualifiée comme de pouvoir personnel par certains en France à l'époque. La réduction du discours politique au conflit Saxons-Normands est aussi un héritage d'une vision française de l'histoire et une totale incompréhension du féodalisme. Les entités française ou anglaise n'existaient pas. Il y avait bien des rois mais leurs territoires étaient définis par des rapports d'allégeance de suzerain à vassal et de vassal à suzerain. Les rois de « France » et d' « Angleterre » avaient des zones de suzeraineté qui largement se chevauchaient et qui ne correspondaient pas à des langues. L'Anglais n'existait même pas encore et ce que l'on appelle aujourd'hui la France correspondait à de nombreux territoires linguistiques autonomes : picard, flamand, breton, occitan (concept moderne réunifiant plusieurs langues du Moyen Âge formant un groupe linguistique), sans compter les langues germaniques à l'Est ou les langues alpines.

C'est d'ailleurs ce manque de connaissances historiques sur le Moyen Âge et le féodalisme qui rend des plus cocasses parfois certaines situations dépeintes dans un langage et une pensée moderne, et en particulier l'unicité de la volonté signifiante de l'auteur, d'autant plus fortement imposée que les didascalies sont très importantes. Jean Anouilh, à la différence de T.S. Eliot, n'est pas postmoderne, ne déconstruit rien ni ne reconstruit rien, mais simplement construit une pièce qui se veut divertissante mais certainement pas historiquement juste. Si Jean Anouilh avait la prétention de l'exactitude historique, il n'aurait jamais imaginé un Thomas Becket moitié saxon et moitié arabe. En temps de guerre d'Algérie cela peut même être montré comme très « libéral », voire subversif.

C'est d'ailleurs ce que s'empresse d'enlever Peter Glenville de l'adaptation cinématographique de 1964 avec Richard Burton et Peter O'Toole qui fait suite à la production de la pièce à Broadway, New York en 1962 avec Laurence Olivier et Anthony Quinn, dans une traduction de Lucienne Hill. Il est vrai que cette adaptation est anglaise (et américaine) et que cette déformation est inacceptable pour des Anglais, car simplement fausse, et en plus impensable (pour diverses raisons), bien que je ne puisse pas savoir si la pièce de Broadway comportait la même coupure ou pas. D'ailleurs le film est ambigu dans son approche historique. Il se veut une reconstitution de l'Angleterre de Thomas Becket. Et

pourtant, il se laisse aller à deux anachronismes importants. D'une part, les costumes sont d'une période 75 ans plus tard, pour une simple raison de « beauté » invoquée par la costumière. D'autre part, la musique de Laurence Rosenthal utilise parfois du chant grégorien et des instruments d'époque (mais au sens large), mais son objectif déclaré est de produire une œuvre de création, une musique de création, un film de divertissement. La musique n'est donc pas, sauf quelques courtes exceptions, une musique d'époque.

On voit très clairement que ces adaptations du thème de Thomas Becket de Anouilh à Glenville ne visent pas l'Histoire autrement que comme un décor avec lequel on prend toutes les libertés possibles pour produire un divertissement agréable qui réduit le dramatique à du spectaculaire un peu kitsch et donne au farcesque ou au tragicomique la part principale.

Conclusion

Le cas précis que je viens d'étudier montre comment l'Histoire est abordée dans le théâtre par un auteur comme T.S. Eliot. Il adopte une position profondément postmoderne qui donne au public la responsabilité principale d'interprétation et donc de signification. Cela implique que le texte lui-même se doit de ne pas donner un sens unique, même de ne pas inciter à chercher un sens unique. On est aux antipodes du théâtre de Brecht qui vise à faire réfléchir le public pour l'amener à un sens bien précis et visé par l'auteur. Ici on vise la multiplicité du sens et la nécessité pour le public de chercher cette multiplicité. Il y a rencontre avec Brecht dans le rôle stratégique du public pour la signification. Il y a divergence avec Brecht en ce sens que l'auteur ne vise pas à produire un sens et un seul mais qu'il vise à inciter le public à confronter divers sens possibles. L'intérêt de cette pièce est que, selon la période et le pays où elle est produite dans des adaptations différentes (cinéma par T.S. Eliot lui-même, opéra par Ildebrando Pizzetti), le sens va nécessairement varier car le public va articuler la forme de la matière dramatique sur la réalité historique l'entourant. L'ouverture ensuite sur Jean Anouilh et Peter Glenville montre comment le même thème est traité différemment et cette fois dans un sens totalement non postmoderne : unicité forte de la signification impliquée par les auteurs eux-mêmes et clairement imposée au public qui ne doit trouver qu'un divertissement dans le spectacle, et ce y compris par des déformations historiques et des anachronismes tant historiques que culturels voulus en vue de produire ce sens et ce divertissement.

Cela est-il typique du théâtre « normal » ? Cela fait-il de T.S. Eliot un phénomène atypique du théâtre ? Le théâtre peut-il être postmoderne et fonctionner sur la multiplicité des significations construites par le public et non produites par l'auteur ? Quelle est la liberté du public qui projette sa propre situation dans sa lecture de la pièce ? Qu'est-ce qui permet à une pièce de recevoir ces apports projetés par le public ? Et qu'est-ce qui par ailleurs l'empêche très largement chez Anouilh ou Glenville ?

Je pense que c'est, d'une part, l'intervention des quatre tentateurs et, d'autre part, l'intervention finale adressée directement au public des quatre chevaliers qui font que l'on ne peut en rien réduire le sens de la mort de Thomas Becket à une seule hypothèse, tant du point de vue des motivations de Thomas Becket lui-même que de la posture d'interprétation du public. Et c'est probablement pourquoi cette pièce est devenue un classique alors que

celle de Jean Anouilh n'a pas eu cet honneur et que le film de Glenville, restauré en DVD, n'est qu'un divertissement.

Jacques COULARDEAU
Université de Paris Dauphine
Université de Paris 1 Panthéon Sorbonne
Université de Versailles Saint Quentin en Yvelines

BIBLIOGRAPHIE

Anouilh, Jean, *Becket ou l'honneur de Dieu*, Gallimard, 2006 (1959)
Barlow, Frank, *Thomas Becket*, The Folio Society, London, 2002 (1986)
Burke, Kenneth, *A Grammar of Motives*, University of California Press, Berkeley, 1969 (1962)
Eliot, T.S., *Murder in the Cathedral*, Faber and Faber, London, 1968 (1935)
Eliot, T.S., *The Complete Poems and Plays of T.S. Eliot*, Guild Publishing (by arrangement with Faber and Faber), London, 1988 (1969)
Eliot, T.S., & Hoellering, George, *The Film of Murder in the Cathedral*, Faber and Faber, London, 1952
Glenville, Peter, réalisateur, *Becket*, DVD Second Sight Films ltd, 1992 (Classic Photoplay Inc, 1964)
McLuhan, Marshall, *Understanding Media, The Extensions of Man*, Routledge, London, 1997 (1964)
Newstok, Scott L., *Kenneth Burke on Shakespeare*, Parlor Press, West Lafayette, Indiana, 2007
Pizzetti Ildebrando, compositeur, & Gianandrea Gavazzeni, chef d'orchestre, *Assassinio nella cattedrale*, Allegro, Portland Oregon, 2003
Pizzetti, Ildebrando, compositeur, & Herbert von Karajan, chef d'orchestre, *Mord in der Kathedrale*, Deutsche Grammaphon, Hamburg, 1998

UN VER AU MINISTÈRE DE DINO BUZZATI OU DE L'ÉCHEC DE L'HISTOIRE

Publié et mis en scène pour la première fois en 1960, *Un ver au Ministère*[1] de Dino Buzzati constitue une preuve marquante de la richesse thématique qu'on peut relever dans l'œuvre de l'auteur du *Désert des Tartares*. Une richesse qui résulte d'une approche foisonnante, dans son originalité, du fantastique[2], qui s'avère être une catégorie artistique ancrée dans une perception imagée et foncièrement symbolique du réel, bien en place dans l'ensemble de ses textes, y compris son roman le plus célèbre[3].

Il est question, cette fois-ci, de la représentation somme toute atemporelle, dans la mesure où il n'y a pas de coordonnées historiques précises, du renversement d'un régime institutionnel monarchique par des conspirateurs identifiés par un nom mystérieux : les Morzes.

La *fabula* tourne autour du conflit sourd qui oppose, dans un service ministériel, trois personnages : le professeur Morales, hypocrite et secrètement acquis à la cause révolutionnaire ; le comte Palisierna, exerçant les fonctions de petit chef, ex-officier craintif et lié au pouvoir en place ; le jeune fonctionnaire Cotta, complice à son tour de l'action révolutionnaire. Ce dernier ne joue d'ailleurs qu'un rôle secondaire. Le personnage de la fille naturelle de Palisierna, Flora, désirée par Morales, n'a de véritable impact, dans la diégèse, que lors du dénouement du cinquième acte.

Ce conflit, assez clairement esquissé dès le début, se précise de façon aussi lente qu'inexorable au détour des répliques, précédées par des didascalies qui illustrent soigneusement, tout au long des quatre premiers actes, un état de promiscuité existentielle

---

[1] Cf. D. Buzzati, *Un ver au Ministère*, in D. Buzzati, *Peste et révolution*, trad. française, Arles, Actes Sud, 1993, pp. 93-183. Pour l'ensemble de l'œuvre théâtrale en langue originale voir D. Buzzati, *Teatro*, Milano, Mondadori, 2006.

[2] Sur le rôle du fantastique dans son œuvre voir en particulier M-H. Caspar, *Fantastique et mythe personnel dans l'œuvre de Dino Buzzati*, La Garenne-Colombes, Éditions Européennes Erasme, 1990.

[3] Cf. François Livi, *Le Désert des Tartares. Buzzati*, Paris, Hatier, 1985, pp. 66-71 : « L'analyse du *Désert des Tartares*, comme celle de certaines nouvelles, est plus complexe. De toute évidence ce roman ne relève ni du merveilleux, ni du réalisme pur. Aucun événement extraordinaire ne s'y produit ; nous ne constatons aucune interférence entre un hypothétique fait mystérieux et le déroulement normal des événements. À ce stade, nous ne sommes pas encore autorisés à parler de littérature fantastique, car, nous l'avons vu, elle n'est pas fondée par la seule absence du merveilleux et du surnaturel. [...] L'incertitude naît cependant à un autre niveau : on peut dire que *Le Désert des Tartares* relève de la littérature fantastique grâce à sa structure formelle. [...] Cette opposition entre la fable et l'histoire est le véritable moteur du roman, soutenu par l'attente d'un événement surnaturel, extraordinaire, qui donnerait à la fable son sens achevé et dissiperait par là même toute inquiétude. Or cet événement que Drogo et, sur un autre plan, le lecteur attendent, ne se produit pas. Le récit, qui est censé être fictif, est chaque fois ramené au niveau d'une histoire vraisemblable et inquiétante. La fin ne fait que sceller définitivement cette réduction. Le lecteur est plongé dans une incertitude explicitement fantastique : cette histoire, qu'il aurait voulu reléguer dans le royaume des fables inoffensives, est une fable invraisemblable qui est peut-être vraie ou qui peut être vraie. C'est par le biais du style que l'on passe de la forme aux significations. La richesse « fantastique » du roman naît de cette tension. C'est sur l'échec du récit en tant que fable que Buzzati fonde son « message » : l'instant présent est déserté au profit d'une attente chimérique ».

sur le lieu de travail, que la répartition très réglementée de l'espace pousse jusqu'aux extrêmes limites. Car les bureaux des trois fonctionnaires, séparés par de petites cloisons, favorisent les regards indiscrets, les écoutes de conversations compromettantes et surtout un climat permanent de tension et de suspicion, exaspéré par les événements qui se situent respectivement avant et après le renversement du régime[4].

Comme c'est souvent le cas chez Buzzati, la tension déclenchée par la peur d'un ennemi impitoyable, dans la partie initiale, est amplifiée par des phénomènes difficiles à discerner voire mystérieux, tels le bruit souterrain de creusement, annonciateur de l'avancée et de la victoire inéluctable des forces révolutionnaires, ou le recours à une parole imprécise, boiteuse, qui se dérobe au moment de l'énonciation car l'acte de désigner est associé à une prise de risques insupportable[5].

Les sons comme les dialogues butent soudainement, à ce stade initial, sur l'indicible ou sur des mots identifiant un pouvoir terrifiant dans sa nature inconnue, dont on prévoit les agissements calamiteux à cause de l'opposition idéologique, axée sur le fait que les Morzes, contrairement au pouvoir en place, militent prioritairement contre la religion et l'influence des autorités ecclésiastiques[6].

---

[4] Cf. D. Buzzati, *Un ver cit.*, pp. 102-105 : « Acte 1. *Pendant ce temps, Morales, toujours l'air anxieux, s'est levé, s'est approché de la porte qui donne dans le bureau de Palisierna, puis est revenu sur ses pas, indécis, a pris un petit paquet de dossiers, est retourné à la porte, l'a ouverte lentement, a regardé autour de lui, est monté jusqu'au bureau de Palisierna, a regardé les papiers en désordre puis a vu le papier tombé par terre, a regardé autour de lui, l'a ramassé, l'a glissé entre ses paperasses. Il s'est approché de son bureau, puis s'est arrêté, a sorti le papier, l'a parcouru. Son visage s'est éclairé de satisfaction.* MORALES. Jésus ! Jésus ! La signature de monseigneur Improta ! *Il remet le papier au milieu de ses dossiers, reste un moment indécis, puis, au lieu de retourner directement dans son bureau, il sort du bureau de Palisierna par la porte du fond.* [...] MORALES *(paisible)*. Supposons... histoire de dire quelque chose... supposons que ton ami et toi, supposons que vous soyez des Morzes. [...] Et supposons que j'aie plutôt entendu vos propos dangereux, n'est-ce pas... ».

[5] *Ibid.*, pp. 99-100 : « Acte 1. *Dans le bureau de Morales. Morales, dès qu'il voit entrer Giacomo, reprend son expression de bienveillance souriante.* GIACOMO *(d'un air entendu, en montrant le sol, pendant que le bruit va et vient)*. Eh, ça travaille ici en dessous, façon de parler, ça travaille ! MORALES *(souriant, d'un air naïf)*. Eh, on n'en a jamais fini, avec les restaurations ! Ce sont de vieux immeubles, c'est comme l'homme, quand il vieillit... On a à peine fini d'un côté, n'est-ce pas, ça recommence de l'autre. Des soins, des médicaments, on n'arrête pas. *Il ricane.* GIACOMO *(d'un air malin)*. Eh, mais cette fois-ci ! Ça traîne, ça traîne. *(Morales approuve de la tête sans dire un mot. Giacomo reprend, après un court silence.)* Vous avez de la chance, professeur, vous vivez dans les nuages, façon de parler. *(En s'approchant, à voix basse.)* Professeur, sérieusement, vous ne savez pas ce qu'est ce bruit ? MORALES *(d'un ton placide)*. Tu sais, Giacomo, que parfois j'ai l'impression que tu caches quelque chose ? GIACOMO. Mais ce bruit, ce sont les Morzes ! Les Morzes creusent, ils forent dans les fondations de l'immeuble. MORALES. Les Morzes ? Qui sont-ils ? GIACOMO. Professeur, on ne peut pas vivre hors du monde, comme vous le faites ! Les Morzes, le complot, la secte secrète, les sans Dieu, les excommuniés... Ils voudraient devenir patrons. MORALES *(comme s'il se souvenait)*. Ah, oui. J'ai dû déjà en entendre parler. GIACOMO *(étonné de l'ignorance de Morales)*. Parler ? MORALES. Oui, oui, les Morzes. Et ils creusent, dis-tu ? Et pourquoi creusent-ils ? GIACOMO. Un jour ou l'autre, ils sortiront de leurs tunnels. On les retrouvera là, d'une heure à l'autre ».

[6] *Ibid.*, p. 121 : « Acte 2. ELVIRA. On les a tous arrêtés ! TOUS. Qui ? ELVIRA. Les Morzes, les sans Dieu, piégés dans leurs catacombes. En un seul coup de filet... COTTA. Comment le savez-vous ? ELVIRA. Un policier. Et puis, ils ne creusent plus. On n'entend plus le bruit en bas dans la

Les conséquences du renversement de régime semblent avoir, au début du troisième acte, des caractéristiques essentiellement formelles, notamment dans l'organisation du travail et des relations humaines dans ce même service ministériel : le décor est devenu minimaliste, les vêtements bourgeois ont cédé la place à des uniformes dépouillés et l'ambiance générale évoque une sorte de militarisation des esprits. Le changement le plus marquant est l'inversion de rôles hiérarchiques entre Palisierna et Morales, ce dernier affichant une cordialité bienveillante de pure façade et essayant en vain d'obtenir la main de Flora[7].

C'est finalement lors de la visite effectuée dans les bureaux, au cours des actes trois et quatre, par le numéro deux du régime révolutionnaire, le général Baltazano, que les choses se gâtent soudainement. Car Palisierna, s'adaptant mal aux nouvelles règles du jeu politique et des rapports de force, ne parvient pas à masquer son malaise de fond et finit même par se faire taxer de traître à la suite d'une irrépressible réaction nerveuse où il prononce des phrases dénuées de sens[8].

Le cinquième et dernier acte se situe ensuite comme le lieu où, en termes de dynamique de la diégèse et de stade d'aboutissement des tensions accumulées, les conflits évoluent jusqu'au paroxysme et les débordements les plus imprévisibles finissent par déclencher la tragédie finale. On peut entendre, en outre, comme au cours du premier acte, un bruit de creusement, qui annonce le retour des opposants du nouveau régime et la répétition d'un état de bouleversement qui commence à fatiguer les esprits.

La mutation de l'espace scénique, avec la transition du cadre des bureaux ministériels à celui d'un salon de réception devenant brusquement prétoire, marque également la transition d'un conflit couvant dans un milieu restreint à un mal plus profond, qui investit la condition humaine dans son ensemble, à travers la dimension spectaculaire d'un procès public, marqué par la violence rhétorique bien connue des systèmes politiques totalitaires.

---

cave. Silence sur toute la ligne. MORALES *(solennel et mielleux)*. La volonté du Seigneur s'est accomplie. *Non praevalebunt*, c'était écrit. Nous devons remercier Dieu, qui a épargné notre pays des ténèbres de l'esprit, n'est-ce pas, et le carême de la chair… *(On entend à nouveau clairement le bruit de creusement.)* C'est ce qu'auraient dit, hé, hé, les trompettes du gouvernement, n'est-ce pas, si la nouvelle de mademoiselle Elvira avait correspondu à la réalité. *(Avec un mépris manifeste.)* Grenouilles de bénitier, bigots ! ».

[7] *Ibid.*, p. 131 : « Acte 3. COTTA. Révolution ? Il y a de quoi s'en décrocher la mâchoire de rire. Révolution ? Qu'est-ce qu'il y a de changé ? Un portrait au lieu d'un autre, un huissier au lieu d'un autre, des chaises à la place des fauteuils, Morales à la place de Palisierna, Palisierna à la place de Morales, en voilà du joli ! FLORA. En attendant, on a fait un beau nettoyage dans les paperasses, les étagères sont vides, on respire. COTTA. Attends dans dix jours et tu vas voir si le désordre ne revient pas comme avant. FLORA. Et que voulais-tu qu'ils fassent alors ? Un massacre ? ».

[8] *Ibid.*, p. 154 : « Acte 4. BALTAZANO *(irrité)*. Assez ! *(Un temps.)* On m'a dit qu'autrefois, toi, Palisierna, tu te faisais appeler comte. Est-ce vrai ? PALISIERNA. Nnnon, mmmais, mmmoi, je fais… fais… faisais *(Pris d'une irrépressible frénésie verbale.)* in papa doct… toutrà toutrà ess rap rap… *(Égaré, il halète.)* ben, ben, mafi benbenben… FLORA. Papa, papa, quelles plaisanteries stupides ! PALISIERNA *(à voix plus haute)*. Allez, allez je ne fourrai pas terampirochipoka. BALTAZANO *(il se lève)*. Te confesses-tu, par hasard ? […] PALISIERNA. Panera laissa maticoné du du ruine natal jojo… *(Il lève les mains comme pour appeler à l'aide, il s'affale sur la chaise de Morales, la tête dans les mains.)* Bonbon bas bas premier premier volleu volleu bobo bobo. BALTAZANO. Traître ! C'est un traître ! ».

En effet, Palisierna est soumis, sans en être prévenu, à un procès pour idolâtrie[9]. Les accusations de plus en plus pressantes portent sur des actes qui dévoileraient des formes de pratique religieuse désormais sévèrement bannies, notamment la fréquentation des églises et la prière.

Le témoignage de Morales, malgré ses affirmations répétées soulignant l'innocence de l'accusé, vise en réalité à fournir des indices susceptibles de corroborer les arguments de l'accusateur et le sort du malheureux Palisierna semble terriblement compromis au moment où le Grand Morze, le dépositaire du pouvoir suprême, fait son irruption[10].

Mais un premier coup de théâtre est représenté par le fait que ce dernier découvre, à sa grande surprise, que l'accusé est un ancien compagnon de l'école militaire fréquentée durant sa jeunesse et qu'il décide donc de l'absoudre de toutes ses prétendues fautes, au nom des souvenirs d'un passé commun[11]. La fille de Palisierna brise alors l'ambiance de relative détente générale pour lancer à son tour l'accusation d'idolâtrie à l'encontre de Morales, dans le but de se venger, et entraîne par conséquent l'instruction d'un nouveau procès sur le champ.

Afin d'obtenir son acquittement, l'auteur des témoignages douteux accepte de se soumettre à l'épreuve libératoire du désaveu, qui consiste à répéter à haute voix des formules soulignant solennellement son refus total de la religion et à accomplir un geste hautement symbolique. C'est au cours de la procédure d'abjuration, vécue dans une

---

[9] *Ibid.*, p. 163 : « Acte 5. BALTAZANO. Oui, oui, toi, Palisierna. Une petite chose, tu verras, bien organisée, un petit procès. *(Il se lève, frappe dans ses mains.)* Courage, les enfants. Commençons ».

[10] *Ibid.*, pp. 173-175 : « Acte 5. L'ACCUSATEUR. Soit. Une autre question. Que le témoin réfléchisse bien avant de répondre. Le témoin n'a-t-il jamais par hasard surpris l'accusé dans une attitude qui, directement ou indirectement, pouvait rappeler des pratiques superstitieuses ? MORALES *(après un silence)*. Je dirais que non. L'ACCUSATEUR. Pourquoi au conditionnel ? Pourquoi « je dirais » ? Le témoin a-t-il par hasard un doute ? MORALES. Non, pas du tout. *(Il rit.)* Les soupçons ont limites. Si quelqu'un s'agenouille, ce n'est pas pour autant, je pense, qu'il peut être taxé d'idolâtrie ! L'ACCUSATEUR. Remarque intéressante. Devrions-nous en déduire que le témoin a vu l'accusé en génuflexion ? Répondez par oui ou par non. MORALES. Oui, pour être exact. Mais dans de telles circonstances qu'on ne pouvait en tirer un jugement même vaguement défavorable. L'ACCUSATEUR. Circonstances de quel genre ? MORALES *(placide)*. J'habite, par hasard, dans la maison en face de celle où vit l'accusé. L'été, les fenêtres sont grandes ouvertes. Parfois, même l'hiver, on peut voir à travers les vitres. Je ne suis absolument pas curieux. Au contraire, je déteste regarder dans la maison des autres, mais il peut arriver, un coup d'œil involontaire, n'est-ce pas ? L'ACCUSATEUR. Et le témoin, par un de ces coups d'œil involontaires, a-t-il vu l'accusé dans une attitude de prière, agenouillé ? MORALES. Oh, je ne puis dire s'il était en prière ou non. L'ACCUSATEUR. Quand ? MORALES. Le soir. L'ACCUSATEUR. Où ? Dans quelle pièce, je veux dire ? MORALES. Dans le bureau, je crois. L'ACCUSATEUR. Combien de fois ? MORALES. Je ne sais pas. L'ACCUSATEUR. Une ou plusieurs fois ? MORALES. Mais, à vrai dire... L'ACCUSATEUR. Plusieurs fois ? MORALES *(pétrifié)*. Oui. L'ACCUSATEUR. L'attitude du témoin, même si excessivement favorable à l'égard de l'accusé et ses tentatives répétées, nous n'irons pas jusqu'à dire de montrer sa réserve, disons plutôt de minimiser *(Du fond, murmures, petits rires.)*, confèrent à sa déclaration une extrême gravité ».

[11] *Ibid.*, p. 178 : « Acte 5. LE GRAND MORZE. Allez, canaille ! N'y pensons plus. Les erreurs judiciaires, disait quelqu'un, sont le piment de la légalité. *(Il rit.)* Des erreurs judiciaires, mon cher, il y en a toujours eu et il y en aura toujours. Viens là et raconte-moi. *(Il le prend par le bras. Ils partent bras dessus bras dessous.)* Ah, c'est trop beau de t'avoir rencontré ici ! *(À Baltazano, déconcerté.)* Baltazano, tu ne pouvais pas me faire une surprise plus agréable. *(Il fait un large geste pour inviter le tribunal à se disperser.)* Et comme ça, l'inculpé qui m'était destiné finit couvert de gloire ».

ambiance générale de tension oppressante, que Morales, très éprouvé psychologiquement, est amené à piétiner le crucifix déposé sur le carrelage et qu'il est mortellement foudroyé au moment où il lève le pied pour exécuter le geste requis[12].

Quelle que soit la signification à attribuer à l'apparition finale d'une très grande silhouette noire avant la tombée du rideau, force est de constater qu'on est là en présence d'une pièce hautement façonnée par une problématique de nature idéologique.

L'opposition entre le régime initial et les Morzes est formulée autour de valeurs et de symboles inconciliables, suivant une ligne de démarcation on ne pourrait plus tranchée : un pouvoir monarchique et clérical, d'un côté, et une dictature populaire violemment anticléricale, de l'autre. On peut suivre, du début jusqu'à la fin, une schématisation de type manichéen et une caractérisation fort stéréotypée des uns et des autres, avec une condamnation finale des deux systèmes, englués dans leurs contradictions de fond, notamment à partir d'une profession de foi politique pratiquant la langue de bois et la duplicité dans l'acte de gouverner.

Cette pièce à thème est organisée, au niveau du découpage des actes et de l'espace scénique, avec un souci de précision presque géométrique, dans le but de faire en sorte que le mouvement thématique de fond soit bien compris par le public.

Les actes 1 et 2 représentent le cadre des bureaux ministériels contigus, à la veille du renversement de régime, alors que les actes 3 et 4 montrent ce même milieu, après l'instauration du nouveau régime, le cinquième acte proposant le déroulement spatialement plus complexe d'un procès public. Si les paires 1-2 et 3-4 permettent de suivre le degré de changement, essentiellement superficiel, qui frappe la vie de ces fonctionnaires, et décrivent un huis clos où se glissent par moments quelques autres personnages, tels le conjuré ou le général Baltazano, entraînant des évolutions importantes de la diégèse, l'acte

---

[12] *Ibid.*, pp. 181-182 : « Acte 5. BALTAZANO *(à l'huissier, qui apporte un crucifix d'environ un mètre de haut.)* Là, pose-le là. *(L'huissier dépose le crucifix par terre.)* Et maintenant, lis la formule. VOIX DU FOND. Noonn, noonn ! MORALES. Oui, oui, vite ! LE CHANCELIER *(lisant un papier)*. Accusé, répète à voix haute. Que Dieu… MORALES. Que Dieu… LE CHANCELIER. Que Dieu soit maudit. MORALES *(après une hésitation)*. Que Dieu soit maudit. *Du fond, murmures denses et fort sanglot.* LE CHANCELIER. Dieu, infâme mensonge né de la cruauté des puissants… MORALES. Infâme mensonge né de la cruauté des puissants… LE CHANCELIER. Pour maintenir le peuple dans l'ignorance et dans l'esclavage… MORALES. Pour maintenir le peuple dans l'ignorance et dans l'esclavage… LE CHANCELIER *(lisant la formule)*. Moi ici, je le défie… MORALES *(haletant)*. Moi ici, je le défie… LE CHANCELIER. … de me frapper des maux les plus horribles et douloureux… MORALES *(de plus en plus haletant)*. … de me frapper des maux les plus horribles et douloureux… FLORA. Oh, assez ! BALTAZANO. Qu'on approche le crucifix ! *Un huissier amène le crucifix et le dépose sur le carrelage devant Morales.* LE CHANCELIER. Que l'accusé piétine à présent le crucifix du pied droit et répète trois fois l'invective « Prends ça, chien ! ». FLORA *(étrange, d'une voix douce)*. Je retire l'accusation. Professeur, assez ! MORALES *(avec rage)*. Non, je vais jusqu'au bout. DES VOIX. Il va le faire, il va le faire ! *Morales, en riant nerveusement avec une espèce de rictus sur les lèvres, s'avance vers le crucifix dans le vaste silence. Au loin, un coup de tonnerre. Le vent gonfle le rideau. Baltazano se lève d'un bond. Tout le monde se lève. La lumière baisse, seule une luminosité rougeâtre enveloppe Morales.* DES VOIX DU FOND. Il a peur, il a peur ! MORALES. Regardez, hommes ! *(Il lève un pied pour piétiner le crucifix.)* Prends, prends ça, chi… Ooohhouhou ! *Un éclair l'illumine. Il s'écroule, foudroyé, dans un terrible gémissement. Le rideau est gonflé de vent. Un coup de tonnerre aigu retentit. Une très grande silhouette noire apparaît, comme un fantôme.* DES VOIX. Le Christ est là ! À l'aide ! *Mouvement général de fuite, coups de tonnerre, grondements de tempête* ».

final se situe dans un décor très différent, avec la connotation d'événement à la fois solennel et susceptible de déclencher des sanctions ou des conséquences d'une gravité extrême. On passe, finalement, du domaine du microcosme, avec une situation de promiscuité montrant des formes de conflit typiques de ceux qui se côtoient sur le même lieu de travail, à une représentation de vie sociale et de rapports de force qui exprime des paramètres de conception de la justice et de la liberté humaine autrement emblématiques et englobants.

Ce cheminement du particulier au général, en termes de gestion de l'espace théâtral, a son équivalent au niveau de la structure rhétorico-thématique de la démonstration engagée. Car les paires 1-2 et 3-4 renvoient, dans l'ordre, aux modalités de l'alternance thèse - antithèse et le dernier acte constitue la synthèse de ces deux stades précédents, sous forme de mise en question radicale de toutes les certitudes à travers la défaite des nouveaux maîtres du jeu politique comme des vaincus. Les uns, en effet, imbus d'une ivresse du pouvoir peu respectueuse de la démocratie, sont aussi peu crédibles, en représentants du peuple, que les autres, devenus beaucoup trop craintifs, sont coupables d'avoir accepté des compromis bancals, voués à d'inévitables échecs.

Cet état final d'impasse, scellé par la sanction de la mort et par la déstabilisation du pouvoir révolutionnaire, est finalement l'échec d'un conflit idéologique fondé sur l'opposition à la fois traditionnelle et irrémédiable entre deux conceptions de l'être humain et de sa place dans le monde, bref de l'Histoire en tant qu'aptitude à lire convenablement le passé, à l'interpréter et à exploiter le savoir acquis pour mieux aborder les difficultés à venir, notamment en matière de tolérance et de respect de la différence de l'autre.

Le personnage qui s'écroule foudroyé au moment où il s'apprête à parachever son abjuration est certes la victime de lui-même et plus précisément de sa duplicité, mais également de l'incapacité toute humaine à comprendre la portée réelle de certains actes, qui, de par leur charge symbolique, sont investis d'un rôle majeur et peuvent entraîner, par conséquent, des bouleversements imprévisibles.

Comme l'issue de la pièce préfigure un nouvel échec du système institutionnel et un retour brutal des anciens maîtres du jeu politique, il y a lieu de se poser des questions quant à la signification de tout cela.

Serait-t-il question, notamment, d'une approche désenchantée de la dynamique historique chez un auteur foncièrement réfractaire à intégrer véritablement les coordonnées historico-sociales dans son univers fictionnel et cherchant, encore une fois, à dénoncer l'impasse de la condition humaine, irrémédiablement vouée à l'échec dans ses tentatives de changement des rapports de force et d'instauration d'une justice somme toute chimérique ?

L'un des meilleurs spécialistes de l'œuvre de Buzzati, Yves Panafieu, a rappelé très récemment combien ses textes renvoient sans cesse au réel, dont ils tirent leur raison d'être, tout en le transfigurant, au nom d'une démarche esthétique qui n'en est pas moins la démarche d'un intellectuel en prise directe avec son époque et se situant de façon dialectique avec les enjeux majeurs de l'Histoire, à partir notamment de la pratique quotidienne de son métier de journaliste[13].

[13] Cf. Yves Panafieu, *Buzzati. Paroles déviées*, Rennes, YP. Éditions, 2006, pp. 46-49 : « Devant les fragments buzzatiens de ce qui fut à juste titre assimilé au « réalisme magique », on éprouve souvent un sentiment de malaise, d'attente inassouvie ; car, si la brièveté des textes autorise dans un certain nombre de cas la révélation ou la perception intuitive d'un pan du mystère fondamental (la vie), elle contribue le plus souvent à l'épaississement d'un autre mystère, entrevu mais non révélé, qui est celui

De même que le destin de l'officier Drogo, dans *Le Désert des Tartares*, renvoie à beaucoup plus qu'à l'attente de la confrontation avec un ennemi mythique, pour peu qu'on se donne la peine de lire à travers les lignes bien balisées du récit, de même la démarche d'écriture buzzatienne s'inscrit régulièrement dans le refus de ce qui est linéaire voire perceptible sans avoir recours à la médiation d'outils esthétiques variés, dont le domaine fantastique est finalement la ressource la plus immédiatement exploitable, quels que soient le contexte visé et les relations entre les personnages.

L'incursion explicite dans l'Histoire est à rapprocher du contenu d'un autre texte théâtral majeur de Buzzati, *La colonne infâme*[14], évoquant un épisode tragique d'injustice et d'intolérance à l'époque de l'épidémie de peste à Milan, au XVIIe siècle.

Ce n'est probablement pas un hasard si c'est à travers le discours théâtral que cet auteur si secret livre une réflexion aussi ouvertement critique sur les dérives des adhésions aux différentes formes de pouvoir, l'exercice de ce dernier étant systématiquement associé à la notion d'intolérance et donc d'exclusion brutale ou sournoise de toute différence idéologique.

C'est justement sur l'organisation technique de la pièce et tout particulièrement sur l'enchaînement des didascalies et des répliques que porteront les remarques qui vont suivre, dictées par la nécessité d'appréhender, du côté du travail critique, les éventuelles solutions novatrices et de réfléchir aux modalités d'une écriture pour le théâtre plutôt orthodoxe, au niveau formel, liée à un culte bien précis de la diégèse, avec des étapes chronologiques aisément repérables et une distinction nette entre les stades opposés du début et de la fin.

---

du SENS secret des choses, des situations, des comportements individuels et collectifs, proposés dans le cadre de narrations qui, de façon ostentatoire, se complaisent dans l'étrangeté, l'invraisemblable, voire dans l'apparente gratuité d'une sorte de délire narratif. [...] Les impressions de malaise, d'opacité globale par-delà l'évidence des textes considérés dans leur singularité, découlent aussi, pour une part non négligeable, de la densité et de la diversité des expériences de vie faites par l'écrivain, de l'élargissement de ses horizons géographiques et temporels de référence, de la diversification de ses pratiques professionnelles successives, ouvertes de plus en plus au monde. Si l'on ne fait pas continuellement référence au journalisme, exercé sous des formes différentes tout au long d'une carrière qui dura 42 ans, on ne peut atteindre le sens caché du « fantastique » buzzatien. Ce « fantastique » n'est rien d'autre qu'une confession déviée, une broderie tissée à partir du réel, pour le transfigurer sans en dénaturer l'essence ; c'est aussi un inlassable questionnement inspiré par les faits d'actualité, toujours présents, d'une façon ou d'une autre, dans les récits – Cf. le principe de l'écriture « a latere ». Cette confession, cette transfiguration, ce questionnement sont rendus tolérables aux yeux de l'auteur (malgré sa prévention contre l'autobiographisme) parce qu'ils sont poétisés par l'imaginaire, par la fiction, et condensés tantôt en des drames émouvants et emblématiques, tantôt en des inventions cocasses déclenchant le rire ; et ils sont à ses yeux d'autant plus justifiés, au plan littéraire, qu'ils s'accompagnent du recours à un système de représentation métaphorique, symbolique, voire allégorique, donnant de la réalité existentielle la plus intime ou la plus large une image originale, obtenue par des glissements et des décalages événementiels, topographiques et temporels. [...] En définitive, les analyses l'ont prouvé, la « Planète Buzzati », en de multiples domaines, n'a jamais prétendu être autre chose que l'envers stylisé des coulisses de la Planète Terre, dans sa version moderne, par-delà l'intemporalité souvent choisie comme masque protecteur. Une Planète Terre où les hommes ont du mal à vivre, confrontés qu'ils sont, jour après jour, à l'angoisse engendrée par la contemplation lucide de la précarité de l'existence humaine, et amplifiée – voire rendue intolérable – par le mauvais usage que leurs semblables, individuellement et collectivement, font de leur intelligence et de leur modeste mais très réel pouvoir ».

[14] Cf. D. Buzzati, *Peste et révolution cit.* pp. 7-91.

Or, cette orthodoxie formelle ne concerne que la structure globale du texte et le découpage des données chronologiques, alors qu'il en va autrement pour les choix de la dimension spatiale, caractérisés par le contraste entre le huis clos de la vie de bureau et son lot de promiscuité relationnelle de tous les instants[15], d'un côté, et l'immensité de la scène du procès public, impliquant une multitude de juges et de spectateurs[16], de l'autre.

Le périmètre restreint et relativement dépouillé de la scène, marqué par la succession des bureaux, qui délimite l'espace de l'action tout au long des quatre premiers actes et qui semble désigner stablement le déroulement de l'action, cède brusquement la place à un lieu fastueux de réception, qui se transforme aussitôt en prétoire vaste et terrifiant, où tout est déployé pour bien afficher la condition d'infériorité de l'accusé par rapport à ses juges et au public[17].

La dilatation considérable de l'espace scénique, au cinquième acte, est l'occasion d'un véritable changement de vitesse, dans le jeu des rôles, notamment des personnages de Morales et de Palisierna, et dans les implications existentielles entraînées par le choix de l'un ou de l'autre système idéologique. Ce nouveau cadre est investi d'une violence d'autant plus grande que le déroulement du procès relève de l'orchestration presque ludique d'un pouvoir institutionnel tout-puissant et que les enjeux des conflits latents entre les personnages se dévoilent soudainement, au fur et à mesure que l'interrogatoire montre la cruauté des uns et la duplicité des autres, jusqu'à la fuite désespérée en avant représentée par l'abjuration.

Le temps s'écoulant lentement dans la routine de la vie de bureau, malgré l'événement majeur de la victoire des révolutionnaires, change de rythme durant les séquences haletantes du procès, d'abord avec la mise en accusation de Palisierna puis avec le coup de théâtre de l'intervention magnanime en sa faveur du Grand Morze et, enfin, avec

---

[15] Cf. D. Buzzati, *Un ver cit.*, p. 95 : « Acte 1. *Le décor représente trois bureaux du ministère, où travaillent, en commençant par la gauche, Cotta, Morales et Palisierna. Les deux premiers bureaux sont plus petits. Dans le troisième, celui de Palisierna, le bureau est surélevé. Les divisions entre les bureaux sont représentées symboliquement par deux cloisons volontairement peu profondes, pour ne pas ôter la visibilité aux spectateurs sur le côté. Dans chaque cloison, il y aura une porte communicante. Dans chaque bureau, il y a une porte au fond. Dans le bureau de Cotta, il y a une porte à gauche, dans celui de Palisierna, une porte à droite. Plus il y a de portes et de passages, mieux c'est. Pour ne pas compliquer les déplacements, le personnage, qui va d'un bureau à l'autre (à moins que la porte n'ait une importance dans l'action), peut passer directement sur l'avant-scène sans ouvrir les portes* ».

[16] *Ibid.*, p. 155 : « Acte 5. *Le décor représente un salon de réception du palais du gouvernement. Architecture pompeuse et rhétorique. Un immense portrait, plutôt spectral, du Grand Morze. À droite, un rideau. En toile de fond peinte, une foule d'invités, femmes en robes du soir, hommes en uniforme. Cette toile de fond, ou rideau, se transformera à un certain moment en gradins de tribunal genre salle d'anatomie. Le premier rang est occupé par des jurés et les autres, par des spectateurs à l'aspect fantomatique* (Caprices de Goya). *Ici et là, des petits fauteuils et des chaises. Un fauteuil plus grand, bien en évidence. Les uniformes des hommes sont très simples, sauf les militaires qui ne devront cependant pas avoir un air d'opérette. Lorsque le rideau s'ouvre, plusieurs personnes se trouvent déjà dans la salle, rassemblées en petits groupes avec un air animé qui précède les fêtes. Les autres invités entrent au fur et à mesure par la porte de gauche* ».

[17] *Ibid.*, p. 163 : « Acte 5. *Noir pendant un instant. La toile de fond se transforme en gradins de tribunal, remplis de personnages sinistres. Les huissiers disposent une chaise bien en vue, face à Baltazano, pour l'accusé, et d'autres chaises pour les magistrats et les avocats, mais ceux-ci peuvent aussi rester debout* ».

la mort de Morales, qui déclenche un mouvement de panique générale dans une ambiance de fin de règne et de déchaînement de tempête.

Le procès farce, conçu comme spectacle offert en l'honneur du Chef suprême[18], s'avère être l'élément déclencheur de la tragédie finale, qui se traduit par une série accélérée de changements multiples : de lieu (le palais du gouvernement devient siège du tribunal), de rôles (l'accusé Palisierna bénéficie de l'indulgence du pouvoir, alors que le témoin Morales est amené à se soumettre à la procédure d'abjuration pour être innocenté), de modalités d'expression (de la transition de la conversation informelle entre collègues de bureau aux formules typiques d'une procédure judiciaire), de rapports de force (l'issue mortelle du procès déclenche un bouleversement général, qui préfigure le renversement du nouveau régime).

À bien y regarder, cette orchestration des coordonnées de l'espace et du temps, qui contribue considérablement à donner de l'épaisseur à la progression de la *fabula* jusqu'au coup de théâtre final, se situe dans la droite ligne de la production narrative de l'auteur[19] et de sa maîtrise de conteur jouant sans cesse avec des effets surprises et des fins de récit déroutantes[20].

---

[18] *Ibid.*, p. 163 : « Acte 5. BALTAZANO. Allez, assieds-toi, d'ici nous profiterons mieux du spectacle. PALISIERNA. Du spectacle ? BALTAZANO. En quelque sorte. En l'honneur du Chef qui sera bientôt ici, parmi nous, se déroulera une discussion, une discussion intéressante. *(Le voyant inquiet.)* Mais qu'as-tu ? Tu veux quelque chose ? PALISIERNA *(très nerveux)*. Non, non. Une discussion ? BALTAZANO. Un débat de caractère, hum hum, juridique, qui t'intéressera, tu verras, qui t'intéressera tout particulièrement ».

[19] On peut repérer un lien étroit, au niveau de l'intrigue et du motif de la procédure judiciaire à l'encontre d'une pratique religieuse taxée d'idolâtrie, entre cette pièce et la nouvelle buzzatienne *Processo per idolatria* (in Dino, Buzzati, *180 Racconti*, Milano, Mondadori, pp. 408-414), appartenant au recueil *Il crollo della Baliverna*. Il est également question, dans la nouvelle, d'une formule d'abjuration en présence d'un crucifix, qui se termine par l'aveu solennel de la foi religieuse de l'inculpé et une scène bouleversante de panique du côté des juges et du public, dans une ambiance de tempête, rendue terrifiante par la présence oppressante d'une ombre noire.

[20] Cf. Marcello Carlino, *Autour de quelques constantes du style narratif de Dino Buzzati*, in « Cahiers Buzzati », n° 6, 1985, pp. 258-260 : « Nullement enclins à être des œuvres « ouvertes », les récits de Buzzati sont dans tous les cas construits selon un schéma téléologique ; l'ultime seuil, la conclusion définitive (et il s'agit souvent du seuil définitif par antonomase, la mort), bien qu'ayant les attributs d'un final *redde rationem* tout à fait attendu, se pare cependant des formes résiduelles de l'inexprimable, de l'inavoué, ainsi que de l'ambiguïté et de l'incertitude. Le dénouement de l'intrigue va en réalité dans ce sens ; mais la forme donnée à l'expression est entourée d'un halo d'incertitude. Autant l'ouverture du récit est évidente, explicite, et prend la forme d'une chronique portant en germe d'ultérieurs développements, autant le dénouement – qui pourtant obéit à la nécessité institutionnelle de prononcer le mot « fin » en donnant au texte narratif un contour très net, comme le souhaite la tradition – reste nébuleux et autoréflexif puisqu'il a recours au style verbal et à son débit irrégulier, caractéristiques d'un langage méditatif. Il croit dans l'échantillonnage d'états d'esprit et de situations qu'il est difficile, voire traumatisant, de nommer : on le constate à l'occasion de la mort de Drogo dans *Le Désert des Tartares* et dans les dernières pages de *Un amour*, où l'insistance est mise sur la paraphrase. Il croit en la litote et en la réticence, condensées en un mitraillage de propositions interrogatives au style direct, ou concrétisées par des personnages saisis dans le moment précédant l'heure où leur destin va inéluctablement s'accomplir. Ici les cas de figures sont innombrables : depuis « La mort du Dragon » jusqu'à l'« Épouvantable vengeance d'un animal domestique » (« Puis il s'en va en me saluant par des gestes exagérément cérémoniaux. Je le raccompagne jusqu'à la porte. J'attends, pour fermer, qu'il ait descendu quelques escaliers. Il est parti. Silence. J'ai peur »), et enfin

En ce qui concerne plus spécifiquement le texte théâtral, à savoir les didascalies et les dialogues[21], on remarquera que l'auteur apporte le plus de précisions possible pour orienter les choix de la mise en scène. Cela ne concerne pas que les descriptions très détaillées des changements de décor de chaque nouvel acte, mais s'étend également à l'ensemble des faits et gestes des personnages, dont les répliques sont précédées d'indications ponctuelles sur les modalités souhaitées de leur jeu.

Le conteur et journaliste attaché à la précision des mots qu'il est se double d'un écrivain de pièces soucieux de bien souligner les liens entre la dynamique du discours des personnages et l'organisation du discours destiné à renseigner les praticiens de théâtre.

Qu'il s'agisse, par exemple, de la description du climat initial de soupçon et d'ambiguïté régnant dans les trois bureaux où se déroule l'action des quatre premiers actes (a), ou des différentes étapes du procès avec sa fin tragique (b), on peut constater les caractéristiques d'un type d'écriture tout particulièrement adapté à la mise en valeur de la dimension scénique. Un bref examen de certains passages de ces deux séquences permettra de suivre de près la spécificité d'une telle pratique.

(a) Acte I

« GIACOMO *(entre dans le bureau de Cotta, par la gauche, avec un tas de dossiers. Il en dépose quelques-uns sur le bureau de Cotta).* Monsieur Cotta, le courrier du soir ! COTTA *(feignant l'indifférence).* Pose-le là. GIACOMO. Les signatures... trois ou quatre spéciales. Bien évidemment, une nouvelle requête pour l'affaire Nibula. [...] GIACOMO *(détournant la conversation).* Eh, la tête ! Vous, monsieur Cotta, vous avez beau dire, mais si vous saviez... Qui dit une chose, qui en dit une autre. C'est peut-être vrai, mais je ne sais pas, ah, moi, oui, vous savez ! Excusez-moi. *Il sort et passe dans le bureau de Morales.* COTTA *(en l'imitant).* Ah moi, oui, vous savez ! Ah moi, oui, vous savez ! *Dans le bureau de Morales.* GIACOMO. Professeur, le courrier du soir. MORALES *(à l'entrée de l'huissier, a aussitôt changé d'expression et sourit gentiment).* Pose-le là, cher Giacomo. *(Il sort de sa poche une petite boîte en argent.)* Un bonbon ? GIACOMO. Oh merci,

---

jusqu'à « Odeur de truffe » (« ce qu'il ne faudrait pas, c'est que tout à coup je me mette, moi aussi, à bredouiller, rouge de confusion ; alors, oui, je pourrais me dire... »). Ces expédients rhétoriques, amplifiés par le fait que le personnage, avant le mot fin, reste seul sur scène, tempèrent le dénouement tragique de l'histoire, soulagent et consolent le lecteur, fermant au moment opportun les yeux de celui-ci, tandis que le rideau est tiré : en définitive, ils contribuent au maintien, dans son intégrité, du principe selon lequel la littérature se doit d'être un « divertissement », principe qui supporte fort mal la crudité du langage, l'angoisse, les grands ébranlements, les violences infligées aux sentiments. Et ils sont également une sorte de promesse au lecteur, comme si en disant « le récit est terminé » Buzzati annonçait, grâce à la réticence et à la litote qui accompagnent le dénouement, que le récit pourrait être repris dans un autre texte, à écrire plus tard, mais sans tarder ; et ce texte, lui, serait achevé. De la sorte on signale que le récit prend fin mais qu'en même temps il peut acquérir et garder une valeur d'absolu au plan objectif, bien au-delà du texte qui concrètement lui a donné sa forme. Le circuit émotif, l'émotion s'en trouvent amplifiés et prolongés comme le sont les vagues de l'écho. J'utiliserai ici une analogie : l'écrivain apparaît comme un conteur populaire qui le lendemain recommence, au même rythme, le récit d'une nouvelle histoire annoncée par le dénouement de l'histoire antérieurement racontée ».

[21] Pour d'importantes remarques méthodologiques sur la définition du texte théâtral voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, I, Paris, Belin, 2001 (nouvelle édition revue de *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1977), pp. 187-188 et Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral*, in « Pratiques », 1984, n° 41, pp. 46-62.

professeur. *(Il dépose les dossiers sur le bureau.)* Voilà. Trois lettres confidentielles, deux très confidentielles. C'est magnifique. MORALES *(avec une curiosité naïve).* Magnifique ? GIACOMO. Eh, professeur, moi je suis un vieux, ici, au ministère, jour après jour, vous, professeur... Tout le monde le dit... MORALES *(sans relever les allusions).* Rien d'autre ? GIACOMO. Non, professeur. Je disais, tout le monde sait... eh, professeur, ça oui, eh, ça oui ! MORALES *(continuant à faire semblant de ne pas comprendre).* Rien, aujourd'hui, pour l'affaire Nibula ? GIACOMO. Rien. Eh, permettez-moi, monsieur le professeur, de vous dire... qui ne sait pas que vous... MORALES *(faisant toujours semblant de ne pas comprendre).* Et des dossiers spéciaux ? [...] GIACOMO *(toujours insistant).* On dit que le professeur Morales, lui au moins, il saurait y faire. *(Il se ferme la bouche d'une main.)* Ce n'est pas pour rien que le discours de Son Excellence le ministre à la Grande Cour a eu un tel succès ! MORALES. Que vient faire le professeur Morales là-dedans ? GIACOMO. Vous, professeur, avec votre modestie ! Mais même les chiens et les cochons savent qui a écrit ce discours. [...] GIACOMO *(regarde sa montre et s'effraie).* Seigneur, il est tard. Et monsieur le colonel qui m'attend ! Professeur, excusez-moi. *Il passe dans le bureau de Palisierna, pendant que le sourire s'éteint sur le visage de Morales, resté seul. Dans le bureau de Palisierna.* GIACOMO *(en déposant les dossiers sur le bureau).* Monsieur le colonel, le courrier du soir. [...] *On entend tout à coup un bruit souterrain, sombre et sinistre, comme un bruit de creusement. Cela dure quelques secondes, puis se tait. Dans les trois bureaux, tout le monde s'arrête. Cotta se redresse sur sa chaise, avec un air effrayé. Morales tend l'oreille, inquiet. Palisierna relève la tête par simple curiosité.* Qu'est-ce que c'est ? GIACOMO. Pardon, monsieur le comte ? PALISIERNA. Ce bruit... GIACOMO. Ben, rien. Oui, je ne crois pas, vous savez comment c'est ? Peut-être les maçons. Ils travaillent juste en dessous, aux archives. Ça traîne, ça traîne, bien sûr... PALISIERNA *(perdu dans ses pensées).* Ah, bon, bon. *(Giacomo va pour partir. Palisierna se rend enfin compte.)* Comment, qu'as-tu dit ? GIACOMO *(s'arrête sur le seuil).* Ben, je disais, les maçons. PALISIERNA. Ce n'est pas un bruit de maçons, ça, je m'y connais, en maçons... GIACOMO. En effet, vous savez, les opinions divergent. Il y en a qui disent que ce sont les maçons, d'autres, la cireuse pour les carrelages... PALISIERNA *(réagissant toujours lentement).* Ah oui, la cireuse pour les carrelages. *(Il se rend à nouveau compte un peu tard.)* Comment ? Qu'as-tu dit ? GIACOMO. Ben, on dit, bien sûr que pour moi, vous savez... PALISIERNA. Ce n'est pas la cireuse, ce bruit, je m'y connais, moi, en cireuse. GIACOMO. Eh, on ne sait jamais, il se peut que... On a dit aussi que c'était le charbon, on dit qu'ils sont en train de décharger le charbon en bas dans la cave. PALISIERNA. Ah, le charbon ! C'est ça, le charbon. *(À nouveau, il mesure avec retard le sens des mots, alors que Giacomo sort.)* Quel charbon, ce n'est pas un bruit de charbon, je m'y connais... *(Il s'aperçoit que Giacomo est sorti.)* Quel charbon, ce n'est pas un bruit de charbon »[22].

(b) Acte 5

« LE CHANCELIER *(fait le crieur public et lit solennellement un papier).* Au nom du peuple souverain *(Accélérant petit à petit la diction.)* le débat est déclaré ouvert et *ad eius. (Ralentissant.)* Le tribunal constitué, l'autre cour *defectiunum autem tactis corporaliter scripturis.* Le président. *(Il fait signe à Baltazano qui approuve d'un signe de tête.)*

[22] Cf. D. Buzzati, *Un ver cit.*, pp. 95-99. Pour la didascalie décrivant le décor de la scène initiale voir note n° 15.

L'accusateur public. *(Sisto, l'huissier, s'avance, habillé en fonctionnaire.)* Les jurés. *(Il fait signe au premier rang d'hommes peints sur la toile de fond.)* L'avocat de la défense. *(Quelqu'un s'avance et se met à côté de Palisierna, il ressemble étrangement à Lefèvre.)* Au nom du peuple souverain, attendu les articles bura bura bura bura bura *(Palisierna donne de plus en plus de signes d'inquiétude.) defectionum antem cohundum magnum duodecim nonaginta commendatio prohibenda et longe eodem interdecta scelerum corripere. Incriminatio*, incrimination de l'accusé pour avoir exercé des activités contre la sûreté de l'État (articles 863, 874, 975, 956), organisé des manifestations contre-révolutionnaires, trahi la cause du peuple, articles 832, 835, etc. jusqu'à 1178 buru buru buru *(Baltazano fait signe d'accélérer la procédure.)* Accusé... *(Il cherche longuement quelques papiers dans une chemise.)* Accusé... accusé... Ruggero Palisierna, feu Ruggero, premier secrétaire du ministère. Lève-toi, accusé. *Palisierna se lève, ébahi.* FLORA *(derrière lui)*. Papa, ce n'est qu'un jeu ! BALTAZANO *(fait signe)*. Là. *(Deux gardes ou des huissiers saisissent Palisierna par les bras et l'accompagnent à la chaise destinée à l'accusé. Il s'y effondre, tremblant. L'avocat de la défense vient se placer à ses côtés. Du fond, quelques rires.)* Qu'on procède à l'interrogatoire de l'accusé. LE CHANCELIER *(lisant ses formulaires). Turpitudinum non probandarum passim oportet diecta suppliciorum necaretur iurisditionis potissime quampropter latrones mortum !* L'ACCUSATEUR *(qui, lui aussi, s'est mis bien en vue, derrière la table ou un meuble de ce genre, avec plusieurs dossiers)*. Appartiens-tu à une famille aristocratique ? PALISIERNA. Si par aristocratique vous entendez... L'ACCUSATEUR *(se faisant pressant et moqueur)*. Et te faisais-tu appeler comte ? *Du fond, murmures et petits rires.* PALISIERNA *(essayant de se dominer)*. C'était une vieille habitude, avant que... L'ACCUSATEUR. Avant que quoi ? PALISIERNA. Avant que les attributions de titres de noblesse ne soient abolies par la loi. [...] *Du fond parvient une espèce de sanglot, dont on ne sait s'il est vrai ou imité pour se moquer, et fusent plusieurs petits rires.* [...] *Du fond, petits rires exagérés, suivis d'un douloureux sanglot.* [...] L'AVOCAT DE LA DÉFENSE. Le témoin estime-t-il que les accusations portées contre l'accusé sont fondées ? MORALES. Pour autant que je sache, non. L'ACCUSATEUR. Qu'entend le témoin par la phrase « pour autant que je sache » ? Peut-être le témoin n'exclut-il pas que, en dehors des circonstances qu'il connaît personnellement, l'accusé peut être coupable des crimes dont on le blâme ? *Du fond, murmures.* MORALES. Chacun ne peut apporter le témoignage que de ce qu'il connaît. L'ACCUSATEUR. Dans les locaux du ministère, le témoin n'a-t-il jamais entendu des bruits compromettants à propos de l'accusé ? MORALES *(joyeux)*. Oh, on entend tellement de choses dans les couloirs ! L'ACCUSATEUR. Le témoin veut-il bien préciser de quels bruits il s'agissait ? MORALES. Plus ou moins, de ragots, en général... L'ACCUSATEUR. Correspondant en quelque sorte aux chefs d'accusation de ce procès ? MORALES. En partie, bien sûr. L'ACCUSATEUR. C'est-à-dire ? MORALES. Bof, rien d'intéressant. Des médisances que je ne saurais vous rapporter exactement, je n'y ai jamais fait attention. Je n'y ai jamais pris garde, parce que, je vous le répète, je connais l'accusé comme étant une personne fondamentalement droite et pieuse. L'ACCUSATEUR *(reprenant courage)*. Dans quel sens le témoin entend-il « pieuse » ? MORALES. Dans le sens général, comme une personne respectueuse des règles morales. L'ACCUSATEUR. Sans y impliquer des sentiments religieux ? MORALES. Je ne voulais pas dire cela. L'ACCUSATEUR. Mais parmi les nombreux ragots auxquels le témoin faisait allusion précédemment, y en a-t-il certains qui ont trait aux pratiques religieuses de l'accusé ? MORALES. Cela se pourrait. L'ACCUSATEUR. Je demande une réponse

plus précise. MORALES *(qui s'impatiente)*. Je ne crois pas, n'est-ce pas, qu'on puisse déduire une activité superstitieuse contraire au matérialisme démocratique en bonne santé, du simple fait, par exemple, façon de parler, que quelqu'un dise avoir vu entrer l'accusé dans une église. *Il rit tout seul, satisfait.* L'ACCUSATEUR *(se lève)*. Étant donné la gravité des circonstances révélées par le témoin, je demande que l'accusation soit étendue au délit de superstition, le plus grand crime prévu par la loi, pour lequel on condamne même à la peine capitale ! *Du fond, murmures, bruits* »[23].

Dans (a), les didascalies concernant les déplacements de l'huissier Giacomo renvoient constamment à l'emplacement des bureaux et soulignent concrètement leur grande proximité. Il s'agit là d'une marque importante du rythme de vie et du genre de relations qui se nouent entre les personnages. La représentation de ces déplacements est l'occasion d'introduire immédiatement les caractéristiques de leurs profils et surtout de leurs différentes attitudes, dominées par une extrême prudence, à l'égard de ce qui demeure flou voire innommable pendant un très long moment : l'arrivée imminente des révolutionnaires. Les didascalies qui accompagnent le dialogue entre Giacomo et Palisierna, axé sur une véritable gradation de la fausse information (la nature du bruit qu'on vient d'entendre), insistent adroitement sur les réactions au ralenti de ce dernier. Son refus des hypothèses absurdes d'explication du bruit, qui résument le climat ambiant de peur et de mensonge, est d'autant plus percutant, d'après ce qui est indiqué, qu'il relève de la personnalité de quelqu'un de totalement décalé par rapport au conflit qui couve depuis longtemps.

Dans (b), la machine dévastatrice de la procédure judiciaire, savamment déclenchée, au plan verbal, par le recours solennel aux formules en latin, est constamment précédée d'indications qui marquent, à la fois, la progression inexorable d'une mascarade cruelle (le procès est présenté comme une sorte de jeu, proposé comme distraction de choix en l'honneur de la visite du Chef suprême des révolutionnaires) et l'affaiblissement de la résistance de l'accusé, poussé à mentir et à se renier pour ne pas encourir une lourde peine voire la condamnation à mort. En plus de la description préliminaire de la scène du procès[24], on dispose d'un suivi très attentif d'éléments tels que les gestes, les mouvements et les attitudes du président de la cour, de l'accusateur, du témoin livrant des remarques de plus en plus ambiguës et du malheureux accusé, dans la représentation de ce qui, n'ayant qu'un vernis de justice, ponctue surtout l'oppression perpétrée contre une victime facile, incapable de mener à bien sa propre défense. Les didascalies soulignent ce climat de curée sinistre, à l'aide notamment de la mention de sons évocateurs de la gravité de ce qui est en train de se produire et qui ne suscite pas que l'hilarité d'un public complice du pouvoir : « du fond parvient une espèce de sanglot », « du fond, petits rires exagérés, suivis d'un douloureux sanglot ».

Ces deux longues séquences, dont les dialogues sont accompagnés d'indications assez contraignantes de l'auteur, avec le recours fréquent à des détails pratiques[25], illustrent

[23] *Ibid.*, pp. 163-172.
[24] Voir note n° 16.
[25] Sur l'importance des détails pratiques au sein des didascalies buzzatiennes voir Janine Menet-Genty, *Les didascalies du théâtre de Dino Buzzati : temps et lieux, sons et lumières*, in « Cahiers Buzzati », n° 9, 1994, pp. 288-299.

de façon éloquente un style d'écriture constamment au service de l'objectif de développer une démonstration.

Il est question, en effet, de démontrer les dérives inévitables de tout pouvoir autoritaire, à l'aide d'un style qui vise à montrer le cheminement pervers, aux rebondissements aussi imprévisibles que tragiques, d'une situation de conflit politique.

Le bouleversement presque sans nom qui se prépare au début et qui semble se répercuter de manière purement superficielle sur la vie de quelques fonctionnaires du ministère franchit brusquement le périmètre de leurs bureaux et finit par dévoiler la nature d'une violence d'autant plus terrible qu'elle peut prendre l'allure, à première vue, d'un simple jeu, donné en pâture à un public avide d'émotions. Un jeu qui est pourtant susceptible d'entraîner la mort.

Or, ce qui est le plus frappant est moins la mort en soi que la manière de l'entraîner. Car la mort du personnage du témoin qui a tout fait pour dévoiler la prétendue idolâtrie de l'accusé n'est rien d'autre que le résultat d'une fuite en avant de quelqu'un qui cherche, par tous les moyens, à se faire bien voir par les nouveaux maîtres du pouvoir et qui est prêt à toutes les trahisons, même vis-à-vis de lui-même, pour atteindre ce but.

En se soumettant à la procédure à risque de l'abjuration, Morales commet le dernier acte de son conformisme de fonctionnaire désireux de pouvoir et de renversement des rôles par rapport à ses anciens supérieurs hiérarchiques. Sa fin tragique se prépare lentement dans la routine des duplicités et des mensonges qui sont la règle de sa vie de bureau, dans un huis clos où aucun des autres personnages ne parvient à se démarquer d'une attitude générale d'attente craintive, d'abord, et de soumission désabusée à la fin.

Bien qu'aucune coordonnée historique précise n'apparaisse dans ce texte, il n'est pas difficile d'y repérer l'écho d'un climat d'intolérance idéologique qui renvoie aux termes de la Guerre froide, bien en place à l'époque où *Un ver au ministère* a été écrit.

Si l'on considère que *Le Désert des Tartares*[26] peut être lu comme une allégorie très particulière du système totalitaire fasciste et que la production de l'auteur est loin d'être

[26] Cf. Yves Panafieu, *op. cit.*, pp. 76-82 : « *Le Désert des Tartares* est une allégorie satirique, teintée d'agacement autant que d'angoisse, du totalitarisme fasciste parvenu dans la phase où il se sclérosait plus que jamais dans les rigidités idéologiques, les rites décérébrants, les gestualités mécaniques. Pour le suggérer, plus que jamais l'auteur a recours à la surcharge sémantique : c'est avec beaucoup d'insistance que sont analysés, métaphoriquement mais aussi concrètement, les mécanismes de fonctionnement du fort Bastiani, où la vie quotidienne est placée sous le signe d'un règlement tatillon et absurde, de comportements répressifs (illustrés particulièrement par Tronk, Matti, Monti, et par le général commandant de la Division), ainsi que de dispositifs exprimant symboliquement la censure (fenêtres / meurtrières / instruments d'optique, mentionnés toujours par rapport à des notions de privation et d'empêchement). Sans cesse, également, s'y illustre la force pernicieuse du conditionnement, surtout chez Drogo, Simeoni et Angustina, saisis de préférence dans l'accomplissement d'actes d'autocensure. La récurrence des représentations négatives de la topographie de la forteresse, ainsi que de son aspect, s'intègre dans ce processus de dévalorisation satirique. [...] Ce serait une attitude critique absurde – hélas trop souvent constatée dans le passé chez ceux qui se sont penchés sur le cas Buzzati – que de se lancer dans la lecture et, à fortiori, dans l'analyse du *Désert des Tartares* en ignorant ou en oubliant les conditions dans lesquelles fut écrit ce troisième roman : la rédaction, qui dura environ un an, fut faite au petit matin, lorsque Buzzati rentrait chez lui après avoir passé la nuit à sa table de travail au « Corriere della Sera ». Il y avait perçu, amplifiées par cette chambre d'écho qu'est le journalisme, les clameurs confuses et menaçantes des peuples qui, rangés derrière les bannières ennemies des dictatures et des démocraties dont l'affrontement servait d'exutoire à d'irréductibles intérêts nationalistes, brandissaient leurs panoplies

aussi anhistorique qu'on pourrait le croire[27], l'évocation, en l'occurrence, du conflit qui occupe le devant de la scène mondiale dans les années cinquante et soixante me paraît amplement justifiée.

Ce conflit majeur, qui s'est répercuté, dans l'Italie postfasciste, sur la confrontation entre les partis appartenant aux coalitions gouvernementales et la gauche communiste[28], apparaît en filigrane tout au long de la pièce. Avec les risques d'un bouleversement institutionnel qui, n'étant aucunement garant d'une véritable amélioration des conditions de vie tout en verrouillant de façon autoritaire les choix idéologiques, serait, aux yeux de Buzzati, tout simplement insupportable.

D'après l'auteur d'*Un ver au ministère*, les renversements de régime s'inspirant d'un totalitarisme idéologique proche de celui des Morzes ne peuvent aboutir à des formes de progrès pour la condition humaine, à cause d'un non-respect foncier du droit à la différence susceptible des pires dérives, incluant la mort.

L'échec de la révolution, dans cette pièce, est l'échec d'un régime qui prétend défendre les intérêts du peuple en l'obligeant à penser d'une certaine manière. Comme ce régime a renversé un système institutionnel conservateur tout aussi décevant, à cause de ses

---

d'armements, prêts à la grande explication. On était en 1938. Le livre, terminé au début de 1939, fut aussitôt apporté à l'éditeur Rizzoli. Buzzati l'avait écrit dans cette drôle de paix, chargée d'inquiétude et de menaces qui avait suivi les accords de Munich et était à l'Europe ce que sont au condamné à mort les cinq dernières minutes, celles de l'ultime cigarette et du verre de rhum. [...] Que du titre initial (*La Forteresse*), satirique dans sa connotation de puissance, Buzzati en soit arrivé à l'idée de *désert* n'a rien d'étonnant : c'est en fait la politique de la terre brûlée et du deuil que le Fascisme a menée pendant les années de la montée des périls sur l'Europe. En muselant la Nation italienne et son armée sous le carcan de la rhétorique de la grandiloquence, des sonneries de trompettes et des parades faciles, en voilant sous cette fallacieuse apparence les simples et dures réalités, bien plus modestes, ce Fascisme, dont Buzzati a ostensiblement arboré l'uniforme, a exaspéré la crise d'une conscience qui avait su, malgré tout cela, garder sa lucidité. Comme cela arrive souvent dans les sociétés régies par une loi d'airain, le serviteur qu'était à son poste le journaliste du « Corriere », tout en continuant d'obéir, sut regarder autour de lui et démêler le vrai du faux : de ce regard décapant, sans illusions, résulta un chef-d'œuvre qui représente l'ultime stade d'un drame existentiel individuel et collectif dont les premiers reflets métaphoriques avaient été livrés dès 1933 ».

[27] *Ibid.*, pp. 111-114 : « En résumé, donc : des années Trente aux années Soixante, une série d'attaques à mots couverts, certes, mais qui font mouche, contre tous les mécanismes de censure et d'autocensure, parce qu'ils sont facteurs de déshumanisation et d'aliénation. Ce discours-là, par situations et protagonistes fictifs interposés, s'intégrait dans un discours plus général sur les conformismes suggérés, aux plans idéologique et comportemental, voire imposés par la contrainte et la force. Le texte, publié dans *Sessanta racconti*, intitulé « Le mot interdit », en dit long à ce sujet. Il présente une forme de théorie géo-culturelle du pouvoir : dans la société qui y est évoquée, le pouvoir en place a décrété qu'il ne serait plus permis, désormais, de prononcer un certain mot, autour duquel il est fait beaucoup de mystère. [...] *Persuasion, autopersuasion ou contrainte*, les données du problème offrent des variantes, mais pour Buzzati cela revient au même. Fondamentalement, nous dit-il, les sociétés de masse et de coercition reposent sur les mêmes règles, que celles-ci soient explicitement énoncées ou tues par consensus, qu'elles soient imposées vigoureusement, voire brutalement, ou au contraire appliquées spontanément. Et ce que l'auteur exprime, c'est son refus de la loi collective érigée en édit sacro-saint dont les stipulations sont impossibles à transgresser, sous peine de perdre l'estime de ses semblables, sa propre liberté, ou pire encore, la vie ».

[28] Cf. Bruno Bongiovanni, *Gli intellettuali, la cultura e i miti del dopoguerra*, in Giovanni Sabbatucci e Vittorio Vidotto, *Storia d'Italia*, t. 5, *La Repubblica*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 441-523.

liens excessivement contraignants avec l'Église, force est de constater une situation d'impasse, qui n'est probablement rien d'autre que l'échec de l'Histoire.

Une Histoire qui, pour le moraliste désenchanté que Buzzati n'a jamais cessé d'être[29], finit systématiquement par décevoir parce que la réalité historique bâtie par l'homme déçoit. D'où, vraisemblablement, pour lui, la nécessité d'avoir recours au fantastique voire à la médiation d'un message allégorique pour ne pas tomber définitivement dans le désespoir.

Edoardo ESPOSITO
Université d'Avignon

[29] Cf. Yves Panafieu, *Thanatopraxis*, in « Cahiers Buzzati », n°1, 1977, p. 121. Voir aussi Chérif Seck, *Le théâtre de Buzzati est-il un théâtre de moraliste ?*, in « Cahiers Buzzati », n° 8, 1991, pp. 210-233.

LIRE SYNGE AUJOURD'HUI

The Playboy of the Western World[1] est aujourd'hui l'une des pièces les plus représentées au monde. Un tel succès ne saurait être un hasard. Il est peu probable qu'une pièce irlandaise centenaire soit aussi prisée pour ses seules caractéristiques théâtrales et humoristiques. Cet intérêt dit autre chose. Et l'on doit se demander ce que nous dit cette pièce ; de nous, de notre société. Qu'est-ce qui fait qu'un texte aussi lointain nous paraisse si proche et nous parle autant de nous? Dans un flot de textes d'inspiration autobiographique et autocentré, censé témoigner de notre monde, l'œuvre de Synge, de par sa dimension distanciatrice, semble nous dire bien plus sur nous-même. Il est remarquable, en effet, de constater comment cette œuvre géographiquement et temporellement ancrée devient universelle et atemporelle.

Ecrire « *hors de soi* » nous dit Françoise Morvan, quant à cette incapacité que Synge éprouve en Europe. Synge est témoin des transformations qui régissent notre monde actuel. Rares sont les auteurs, aujourd'hui, qui sortent de leur conscience, de leur appartenance. Synge tâchait de s'émanciper de la vision nombriliste de l'Europe qui n'a fait qu'exploser et se décomplexer jusqu'à nos jours. Cette vision occidentale actuelle arrogante et insupportable qui se retrouve si bien dans la littérature.

L'exil, au sens premier mais aussi littéraire, est un moyen, pour Synge, de se retrouver, d'aller à l'essentiel, d'être en connection avec la vérité de la Terre, dans un monde déjà rongé par le capitalisme. Lire Synge, aujourd'hui, serait précisément un moyen de cerner l'essentiel, dans un monde noyé par un flot de paroles non-hiérarchisées, où tout se vaut. Synge fuyait un monde de normes, de standards, dont son écriture portait, lui semblait-il, les stigmates. Le lire aujourd'hui, c'est peut-être un moyen de cerner ces pressions devenues invisibles et insaisissables en même temps que le monde s'est globalisé et libéralisé.

Lire Synge, c'est s'inspirer de ce mouvement, pour faire entendre ce qui ne peut pas et ne veut pas être entendu. Abolir les standards, les références, s'ouvrir au non-dicible, sans jamais entrer dans la caricature, le libéralisme rampant et dénué de son sens premier. C'est s'écouter et non pas écouter les influences d'époque. Françoise Morvan écrit, « *le théâtre de Synge est né d'une langue, et d'une langue donnée pour élément de résistance pure au vide du monde, à son énorme solitude* ».

Comment faire plus actuel ? Cette langue traduisant la solitude et l'errance de l'homme est absolument pertinente dans une période d'errance intellectuelle, idéologique et géographique (sous couvert de mobilité et de communication). Les personnages de Synge, exclus volontairement ou non de la communauté, étaient à temps de trouver refuge ailleurs. Qu'en est-il de l'ailleurs dans un monde où les laissés pour compte, sont rejetés du monde tout court ?

Christy, le héros de *Playboy of The Western World,* s'expose à la fois à l'incompréhension (il va jusqu'à nier sa personnalité profonde pour séduire et se conformer

1 *Le Baladin du Monde Occidental,* pour la traduction française, In J-M Synge, *Théâtre,* Acte Sud, « Babel », Arles, 1996.

à un code social), mais aussi à la récupération, à la volonté de possession (incarnée par la veuve Quin), si bien que le sens de sa quête vient de son opposition progressive et systématique à tout ce qui vient de l'extérieur. Tel est, à coup sûr, le parcours du héros moderne; trouver l'énergie et le sens de l'intérieur et ne pas se soumettre aux influences de plus en plus grandes et omniprésentes. L'espoir qui réside dans l'œuvre de Synge est mis à rude épreuve mais il permet de lutter. Il donne les armes, et c'est déjà beaucoup.

La langue de Synge doit être un modèle. Il ne s'agit pas de la copier, mais de laisser libre cours à ce processus, à la formation de langues hybrides, commes les multiples voix de nos sociétés post-coloniales, en reconnaître l'existence et la légitimité. En plus de populations colonisées territorialement, c'est d'une colonisation intellectuelle dont il s'agit, symptôme de l'avènement d'une pensée standardisée dans une société multiple, quasi-schizophrénique. L'écriture de Synge, comme le souligne Morvan, est une sorte de patchwork, quasi inconscient. Elle utilise la langue comme expression d'un décalage, d'une rupture, d'un isolement, mais aussi d'une écoute (interne, profonde).

Lire Synge, ce n'est pas être nostalgique d'un monde bucolique, désuet et irréel. C'est rechercher cet espace, à la fois intérieur et extérieur, qui permet la rencontre, mais évite la promiscuité, qui favorise le contact, mais se méfie de la société. C'est d'un monde brutal dont il est question, qui n'a rien de romantique, et qui, ainsi, peut aider à se prémunir de la brutalité du monde qui est le nôtre.

Caractéristique de cette longue tradition du Théâtre irlandais, Synge propose, comme seul moyen de se libérer, la connexion avec ses origines, non pas sociales ou même ethniques, mais bien terrestres, ou même para-terrestres. Comme l'exprime Françoise Morvan, il s'agit d'ouverture. Et dans un monde où tout semble ouvert, l'écoute de soi qui permet ce processus, est précisément effrayante. Sur les îles d'Aran, Synge s'ouvrait sur un monde vide, vide de présence moderne et capitaliste, de même que ses personnages. Notre monde est, quant à lui, plein mais semble, pour ainsi dire, vide de sens.

Il est étonnant de constater comment tous les mots qui viennent pour caractériser cette oeuvre sont, aujourd'hui, le monopole des forces dominantes. Il faudrait ainsi se les réapproprier, les retirer du vocabulaire technocrate et libéral. Ces mots : ouverture, individualisme, quête de soi, pluralité, polyvalence, ont un vrai sens et doivent définir pleinement et positivement la quête humaine aujourd'hui, et non pas être des instruments de légitimation d'entreprises brutales et cyniques. C'est d'un sens plein et fort dont il est question, de cette voix hybride mais qui s'affirme.

Le « *monde béant* » qui caractérise l'œuvre de Synge, selon F. Morvan, est plus que jamais le monde d'aujourd'hui, et la volonté toujours plus forte de le domestiquer, de le réduire (les voies de communication toujours plus rapides), ne fait que traduire son caractère effrayant. Christy, de même que l'individu d'aujourd'hui, se doit de l'affronter pour exister dans cet univers de fantômes communiquants.

L'œuvre de Synge est là pour rappeler à l'homme d'aujourd'hui qu'il ne doit pas se fourvoyer dans ce monde du tout communiquant, où la liberté est vendue à travers la mobilité et la communication déréalisée et désincarnée, mais, plutôt, qu'il doit l'affronter pour avoir une chance d'exister, de se séparer de ces superficialités pour rentrer dans le lien concret, physique, charnel, énergétique. Synge était isolé dans un désert terrestre, l'individu et le lecteur d'aujourd'hui sont isolés par la saturation même de la communication et de la globalisation.

Le combat d'aujourd'hui demande, peut-être, une plus grande conscience de soi. Christy décide de fuir l'oppression de la communauté. Le personnage moderne est, quant à lui, victime d'une oppression dématérialisée, déshumanisée, sans nom, ni couleur. S'il vivait aujourd'hui, probablement que Synge parlerait de cela, comme d'une évidence, mais il ne l'aurait pas traité de façon directe, évitant de charger son récit de cette vulgarité ambiante, délivrant plutôt une autre recette, et meublant son décor d'un lieu où la vraie communication, bien qu'en dissolution, existe encore. Dans l'absence d'un tel témoignage, mieux vaut refaire le voyage encore et encore.

Julien BRINGUIER
Université d'Avignon

Sources

Synge J.M, *The Playboy of The Western World*, OUP, Oxford, 1995.
Morvan Françoise, *Introduction à la traduction des oeuvres de Synge,* Actes Sud, « Babel », Arles, 1996.

LE NORD ET LE SUD DANS LE ROMAN *SAISON DE LA MIGRATION VERS LE NORD*, ET SES CARACTÉRISTIQUES DURANT LA REPRÉSENTATION ET LA MISE EN SCÈNE

Il s'agit d'un roman riche en action dramatique. Surprenants et pleins de tension, le récit et les caractères complexes des personnages exerceront une réelle attirance sur le lecteur. Grâce au talent de Tayeb Salih, nous pénétrerons les profondeurs des sentiments humains avec d'infinies nuances. L'auteur saura nous mettre l'eau à la bouche, par allusions et touches délicates, sans néanmoins nous presser pour que nous puissions prendre notre temps afin de découvrir les significations cachées derrière les sous-entendus.

Pour le chercheur littéraire aussi la tâche sera malaisée. C'est avec persévérance qu'il devra explorer les éléments dissimulés intentionnellement derrière les lignes. Car en réalité que voulait dire l'écrivain, toute la question est là. Apparemment il s'agit d'une histoire simple dont nous découvrirons petit à petit les nombreuses significations.

A. Le voyage vers l'Unité impossible

L'histoire est celle de Moustafa Saïd, revenu au Soudan après avoir passé trente années en Angleterre. Le narrateur pour sa part, retourne lui aussi dans sa famille après sept années d'absence.

Dès le préambule, nous saisissons les intentions de l'auteur grâce à cette première phrase introductive et descriptive. Déjà nous nous demandons quel est le personnage essentiel, celui du narrateur Tayeb Salih ou celui de Moustafa Saïd. En analysant plus soigneusement le contenu du récit, nous découvrirons que sur plusieurs plans, Moustafa Saïd et le narrateur ne font qu'un. Nous découvrirons aussi leur totale différence : « Mais ne croyez surtout pas que Moustafa Saïd fut devenu une obsession qui me poursuivait en toute circonstance »[1].

Ici nous remarquons les nuances de la traduction en français et en anglais du mot « obsession ». En hébreu, le mot « obsession » se traduit par « Dibouk », être possédé par un esprit. En approfondissant cette citation, nous remarquerons la crainte du narrateur devant ce processus d'unification et de fusion obligées de ces deux personnages. Pourtant ils sont tellement différents et contradictoires. Nous retrouverons cette notion lors de l'allusion au reflet du miroir, lorsque le narrateur Salih dans la chambre secrète de Moustafa ne peut distinguer la différence entre sa propre image et celle du personnage de Moustafa Saïd[2]. Nous verrons encore une similitude, au moment de la fin de l'histoire de Moustafa Saïd,

---

[1] Tayeb Salih, *Saison de la migration vers le nord*, Edition Sindbad - Traduction en français par Abdelwahab Meddeb et Fady Noun. Paris (1972). Traduction de l'arabe en hébreu par Touvia SHAMOSH, P. 57. *Saison de la migration vers le nord* par Tayeb Salih, Edition Am Oved. Tel Aviv (1973).

2 Texte en français page 123, en hébreu page 121, (Voir note 1).

lorsqu'il se noie dans le Nil et la fin de l'histoire, lorsque l'écrivain Tayeb Salih fait passer le narrateur lui aussi de manière allégorique dans le Nil[3].

Plus loin, nous trouvons encore une contradiction à la conformité et l'homogénéité complexe et même très compliquée entre ces deux personnages, voici la pensée du narrateur :

« L'équilibre est rompu. Le monde à l'envers. Est-ce l'amour ? Non c'est la haine. J'étais dans la haine, je réclamais vengeance. Mon rival était intérieur, il fallait que je l'affronte »[4].

Dans ce paragraphe, nous remarquons une sorte de synthèse étrange et d'unité impossible entre ces deux hommes. Dès lors, il est clair ici, pour le narrateur, qu'il doit chercher et trouver son ennemi à l'intérieur de lui-même afin de le vaincre. S'il ne le fait pas son ennemi vaincra et lui aussi se noiera de la même manière dans le fleuve du Nil. Jusqu'à la fin du roman, nous ne savons pas si la personnalité de Moustafa Saïd lui permet de dominer et d'avoir la victoire sur le narrateur, de pénétrer en lui et de remporter la victoire. (Nous avons vu ici une similitude avec le film *Persona* d'Ingmar Bergman sur l'unité forcée concernant les deux femmes qui s'identifient l'une à l'autre.)

Les éléments ayant inspiré notre mise en scène sont ceux qui apparaissent à la fin du processus, lorsque les deux personnages s'unifient alors qu'au début du roman ils sont totalement différents dans leur essence, leurs caractéristiques et leurs attitudes. En réalité, il s'agira du processus de différenciation entre l'écrivain et le narrateur, lorsque l'écrivain est un, mais contient en lui-même les deux caractères : celui du narrateur et celui de Moustafa Saïd. De la même manière, l'acteur jouera tous les personnages au cours de son interprétation de la pièce. Nous voulions démontrer par là que le narrateur n'était qu'une part infime de l'écrivain Tayeb Salih.

Si nous nous penchons sur l'histoire de la vie de Tayeb Salih, nous découvrons que l'écrivain est né en 1929, dans la région de Marawi au nord du Soudan. Moustafa Saïd aussi est né au Soudan, à Khartoum. L'un est né très loin de la capitale dans une famille d'agriculteurs et l'autre est né dans la capitale même ou dans ses alentours[5]. Cette distinction aura son importance pour marquer la différence d'origines sociales de ces personnages et expliquera l'attitude légèrement moqueuse et orgueilleuse de Moustafa Saïd à l'égard du narrateur. L'écrivain Tayeb Salih a poursuivi ses études universitaires à Khartoum puis à Londres. Nous connaissons peu de choses sur ses parents, mais les deux parents du narrateur apparaissent dans le roman. Aussi avons-nous trouvé intéressant de les montrer durant la représentation comme des personnages vivants dans le village et dont le rôle sera d'équilibrer les éclats et les émotions de leur fils, le narrateur.

Moustafa Saïd est né en 1898 et son père est mort deux mois avant sa naissance. Moustafa est né trente ans avant l'écrivain Salih et perdra sa mère aussi très jeune. Celle-ci apparaîtra dans le roman à l'un des moments les plus critiques de la séparation, au moment où âgé de douze ans Moustafa décide de partir en voyage pour entreprendre ses études[6]. Nous avons décidé de laisser ce passage en raison de son importance psychologique et de

---

[3] p. 151-153 en français.

[4] p. 122 en français, p. 120 en hébreu. (Là aussi il y a une différence dans la traduction hébraïque).

[5] p. 19 en français.

[6] p. 30 en français. Et p. 29 en français, p. 23 en hébreu.

l'influence exercée sur lui par sa mère. Certains chercheurs littéraires (que nous présenterons par la suite) déclareront que Moustafa Saïd était influencé par son complexe de la mère. Nous n'avons pas retenu cette idée lors de notre mise en scène. Nous avons porté notre attention plutôt sur le fait que Moustafa se souviendra du moment de sa séparation d'avec sa mère, comme d'un moment très intense sur le plan émotionnel qu'il expose au narrateur : « Des années plus tard, nourri par l'expérience, j'ai pleuré au souvenir de cet instant »[7].

A l'âge de douze ans, Moustafa part poursuivre ses études dans la ville du Caire : « Comme si mon esprit était fait d'une matière aiguë tranchant froidement et efficacement ». Il continue ensuite ses études à Londres pour accéder à une étape plus importante encore que celle du Caire. A Londres, Moustafa Saïd obtient très rapidement le titre de Professeur de Droit et d'Economie. En accord avec Mohamed Bakri, notre acteur, nous avons attribué à Moustafa le titre honorable de Professeur, afin d'accroître encore la distance obligée entre les deux personnages de Moustafa Saïd et du narrateur, indépendamment de leur différence d'âge. Dans le roman même, nous avons trouvé quelques allusions[8]. Si en l'espace de douze ans, Moustafa a pu atteindre aussi rapidement de hauts degrés universitaires, nous nous demandons bien quelles furent ses activités sur le plan académique durant les dix-huit autres années de son séjour à Londres. Nous avons pensé que Moustafa pouvait présenter son défenseur : le Professeur Foster-Keen, comme un collègue et même comme son Maître[9]. Nous avons aussi cité quelques ouvrages juridiques rédigés par Moustafa Saïd, lui ayant permis d'accéder à son poste de Professeur. Tayeb Salih peut décrire Moustafa comme quelqu'un de froid, mais il ne peut se définir lui-même le narrateur, comme quelqu'un à l'esprit très aigu, tranchant froidement et très efficacement. Salih l'écrivain, n'est pas arrivé au degré de Maître de conférences et Professeur d'une Université européenne. La réussite du narrateur se situera dans son travail à Khartoum, comme un très important administrateur gouvernemental. En qualité d'écrivain, la réussite de Salih se situe dans le domaine artistique et littéraire, puisque ses livres sont édités en France, en Angleterre, dans de nombreux autres pays arabes et aussi en Israël. La réussite de Moustafa se situe surtout dans le fait de voler le coeur des femmes occidentales, de réussir dans sa carrière universitaire, mais aussi comme fin connaisseur artistique[10] : « Trente ans durant lesquels, le soir, les amateurs de Bach et Beethoven emplissaient l'Albert Hall, tandis que des presses sortaient des milliers de livres d'art et de philosophie ».

Il ne fait aucun doute, c'était un homme cultivé. Lui-même se rendait aux soirées de concert, de poésie, aux expositions de peinture : « Je lisais des poésies, je parlais de religion et de philosophie, je me suis occupé de la peinture et je parlais de la spiritualité de l'Orient »[11] Mais ce qui l'occupait le plus[12] : « Je ne me préoccupais que de ce qui allait

---

[7] Version Anglaise, Tayeb Salih, *Season of Migration to the North*, translation by Denize Johnson Davis, Edition HENNEMANNE, p. 26., Londres, 1978.

[8] Page 37 dans la version française : "A l'âge de 24 ans Moustafa Said devient Maître de Conférences à l'Université de Londres".

[9] p. 32 version hébraïque

[10] p. 32 version hébraïque

[11] p. 30 version anglaise, P. 30 version hébraïque.

[12] p. 40 en français

remplir mon lit chaque nuit ». Il faut remarquer aussi le talent de Moustafa Saïd pour écrire des poèmes[13] et dépeindre les hommes de son village de manière exacte, claire et délicate « avec lucidité et tendresse, cela est proche de l'amour »... Le narrateur se demande alors quelle sorte d'amour il éprouvait pour les siens : « Des croquis à la mine de plomb représentant notre village. Son talent, je l'avoue, est indéniable. Des portraits : Bakri, Mhjoub, mon grand-père, Wad El Rayyès, Hasna, mon oncle Abd el-Karim, toutes les expressions étaient saisissantes de justesse... Le visage de Wad El Rayyès revenait plus souvent que les autres. Huit portraits de lui en diverses poses. Pourquoi tant d'intérêt pour Wad El Rayyès »[14] ?

Il y a des moments où l'attitude de Moustafa à l'égard de la sexualité rappelle l'attitude de Wad El Rayyès. Nous remarquons aussi son attitude critique à l'égard du doctorat obtenu par le narrateur, attitude plutôt moqueuse en général : « Le baratin que l'on apprend dans vos écoles n'a aucune prise ici »[15], dit Wad El Rayyès. Peut-être le personnage de Rayyès inquiète-il le narrateur par sa ressemblance avec Moustafa. S'il s'unifie avec Moustafa du point de vue émotionnel, il risquera de ressembler un jour à Rayyès qui passé soixante-dix ans recherche encore des femmes. Le narrateur voudrait-il ressembler à Moustafa ? Est-il comme lui ? Ou bien est-t-il en quête des différents aspects d'une personnalité inconnue et inexistante en lui ? Lorsqu'il parle de Moustafa Saïd il dit ceci[16] : « Il avait déclaré : "Je suis un mensonge". En étais-je un également ? »

Ce sont les questions essentielles qu'un acteur doit se poser, car il doit jouer le personnage de Salih le narrateur d'une autre manière que celui de Moustafa. A quel moment, lorsqu'il jouera le personnage du narrateur imitera-t-il Moustafa ? Quand va-t-il interpréter et jouer les mêmes mouvements afin de lui ressembler ? Quels seront les éléments les plus insignifiants de ses vêtements sur la scène qui permettront à l'observateur, au public, de découvrir au fur et à mesure la différence, le passage d'un personnage à l'autre ? Il s'agit d'un acteur seul, unique interprète de tous les personnages de la pièce. Quel changement interviendra chez Salih le narrateur, notamment après sa visite à la maison de Moustafa pour entendre l'histoire de sa vie ? Changera-t-il d'attitude, de comportement ? A quel moment l'âme de Moustafa pénétrera-t-elle le plus profondément dans l'âme du narrateur ? Peut-être particulièrement au moment où il dit : « Mais ne croyez surtout pas que Moustafa Saïd fût devenu une obsession qui me poursuivait en toute circonstance »[17]. C'est le moment précis où le Dibbouk le pénètre selon la loi d'attraction des contraires. C'est alors qu'il n'aura plus jamais la possibilité de l'extraire de lui comme dans la pièce *Le Dibbouk* de Shalom Ansky.

Pourtant ces deux personnages ont étudié et évolué dans des Universités importantes du Soudan et de Londres. Tous deux possèdent un côté intellectuel très développé, dans le domaine économique et politique pour Moustafa Saïd, alors que le narrateur est placé à la direction générale de l'école publique[18]. Salih l'écrivain, quant a lui, s'est réalisé dans le

13 p. 136-137 en hébreu.

14 p. 137 en français ,135 en hébreu.

15 p. 92 en français, page 88 en hébreu.

16 p. 50 en français. En hébreu p. 46.

17 *Ibidem* note 1 déjà citée.

18 p. 51.

domaine littéraire et à la radio. C'est ainsi que nous marquerons une différence importante s'exprimant dans la mise en scène réalisée avec Mohamed Bakri notre acteur. Cette différence sera marquée par le caractère très froid de Moustafa Saïd et celui du narrateur très chaleureux.

Moustafa est Professeur d'Université, il a traversé de multiples expériences au cours de sa vie, qui l'ont laissé très froid. Le narrateur par contre, sous son aspect littéraire, est un sentimental capable de souffrir. Moustafa sur scène est mécanique, froid et cérébral, intellectuel, alors que le narrateur représente les valeurs sentimentales, de douceur et de chaleur, essayant de comprendre les problèmes des autres. C'est un artiste véritable. Dans une interview en arabe réalisé par Mouhid Moudin El Cadom Salah « Tayeb Salih l'écrivain et le critique », (1976), l'écrivain Tayeb Salih dit que Moustafa Saïd était toute logique sans coeur. Dans un autre article, traduit et édité par Berkley and Haussmann, p. 17 Washington D.C. Ambassy of the Democratic Republic of the Sudan (1982), Tayeb Salih dit : « Moustafa... tout cerveau, méditation, mensongerie, confrontation psychologique frappante ».

Dans la recherche universitaire réalisée en Angleterre, Moustafa a été décrit comme : « une machine sans cœur », comme un *hunter* (chasseur), par ailleurs il est « intelligent et un mari aimant »[19] L'écrivain crée le caractère de Moustafa qui éveille la suspicion dans le sens policier mais suscite l'amitié dans le même temps. C'est ainsi que l'écrivain crée le mystère et l'intérêt pour l'histoire. La preuve que Salih a réussi à créer son mystère s'exprime dans plusieurs recherches contradictoires sur le roman de Tayeb Salih dont s'occupe aussi le Dr Mohamad Hareb de l'Université de Birzait.

B. L'immigration vers le Nord ou vers le Sud...?

Beaucoup de chercheurs maintiennent la conviction qu'il s'agit d'une confrontation infinie entre l'Est et l'Ouest. L'Est étant représenté dans l'histoire par le monde arabo-musulman. Le chercheur Raja Naccache affirme que Moustafa représente l'Est dans la société de l'Ouest, mais c'est lui qui est abusé sexuellement par les femmes londoniennes[20] de la même manière que sa patrie a été abusée économiquement par le colonialisme européen[21]. Durant la préparation de notre représentation nous nous sommes aussi posé cette question et nous trouvons des arguments dans le texte même lorsque Moustafa Saïd était lui-même à Londres en 1928[22] et qu'il présidait le comité de lutte pour la libération de l'Afrique. Nous avons trouvé que Salih l'écrivain et narrateur ne s'intéresse pas du tout à cette orientation. Raja Naccache quant à lui voit une tout autre signification : selon lui,

---

19 *Ahmad Hareb on Moustafa Said* PhD Thesis P.93-123. Chapitre IV. Page 93 et page 107. A hartless machine. Dr. Ahmad Hareb est Professeur en Littéraire anglaise et arabe à l'Université de BIRZEIT.

20 C'est aussi la ligne de la défense au Tribunal utilisée par le Professeur Foster Keen p. 38 en français lorsqu'il décrit Moustafa comme un sacrifié innocent.

21 Raja Naccache - Tayeb Salih, "le Génie dans le roman arabe" en arabe Editions Ahamad S. Mohamadié. Beyrouth Dar el Houda 1976. p. 86-92, traductions en anglais Dr Ahmad Hareb.

22 Dans le texte p. 110-111 en français.

Tayeb Salih met l'accent dans son livre sur la femme occidentale qui est incapable de réaliser des relations d'amour avec Moustafa Saïd, ce primitif et inférieur, parce que d'après elle il manque de sentiment humain et il est bon uniquement pour des relations sexuelles. Pense aussi de la même façon le chercheur Jalah El Hacheri[23]. Même si nous trouvons quelques arguments venant corroborer les dires d'Hacheri et de Naccache, nous ne considérons pas ici le centre du roman. Moustafa dit au narrateur[24] : « Ils nous ont apporté le virus de la violence européenne.... le virus de la maladie destructive qui nous a contaminé il y a plus de mille ans ; oui je suis venu pénétrer dans vos maisons comme une goutte de poison que vous avez injectée dans les veines de l'Histoire. Je ne suis pas Othello, Othello était un mensonge ». Cette situation l'amène directement dans les mains du péché car il ne reçoit pas de satisfaction. Il ne trouve pas la plénitude dans ses relations et c'est pourquoi il est un sacrifié d'après ce chercheur. Les événements ne lui incombent pas, ses erreurs non plus, mais sont la cause de ses femmes : « C'est une victime innocente »[25]. Dans le texte il est dit que les filles en question recherchaient la mort. Elles se seraient de toute façon suicidées, qu'elles aient ou non rencontré Moustafa Saïd : ces deux jeunes filles sont mortes par la faute d'une maladie endémique dont le virus nous a touchés il y a mille ans.

Du point de vue de la mise en scène nous nous sommes opposés aux conceptions assez extrêmes des chercheurs Hacheri et Naccache, mais pas totalement. Nous acceptons cette conception seulement au moment où Moustafa Saïd rencontre Jean Morris. C'est pourquoi dans l'adaptation nous avons changé les moments chronologiques pour tous les passages avec Jean lui faisant voir la vie en noir avant le tribunal, pour que le tribunal soit en réalité le passage qui résume l'histoire de Moustafa Saïd en Angleterre. Le roman, tel qu'il est écrit, révèle des difficultés du point de vue de la mise en scène et nous avons été obligé d'adopter cette solution. Car dans le roman Tayeb Salih mélange le temps, les souvenirs, les événements dramatiques avec l'histoire de Moustafa et c'est Moustafa qui revient dans l'histoire comme un Dibbouk, comme une obsession pour déranger la tranquillité du narrateur. Nous avons été obligés de créer un ordre chronologique simple pour le public, aussi parce qu'il y avait beaucoup de personnages pour un seul acteur devant jouer tous les personnages.

Moustafa déclare lui-même qu'au moment où il commença les relations avec sa femme Jean Morris, il est devenu proie: « J'étais chasseur, je devins proie »[26]. Jusqu' alors il n'était pas une proie bien au contraire. Une autre preuve qui démontre notre désaccord avec Raja Naccache et Hacheri, lorsqu'ils disent : nous écoutons la description du l'avocat Professeur Maxwell Foster Keen[27] : « Moustafa Saïd est un esprit noble parfaitement occidentalisé et civilisé mais cette civilisation lui a brisé le cœur ». Alors nous nous demandons : comment se fait-il que Moustafa d'après ce personnage scénique représente l'homme arabe primitif soudanais africain ? Est-ce qu'il est après tout un objet, un automate, une machine pour les satisfactions sexuelles et en même temps un homme parfaitement

---

23 Jalah El Hacheri *Zorba le soudanais ou la recherche d'une unification africaine*. En arabe, Edition Ahmad El Mouhamadié. P. 160. BEYROUTH DAL EL HOUDA 1976.

24 En hébreu- p. 85-86.

25 Page 37- 38 en français.

26 p. 145 en français.

27 p. 38 version française ; page 33 en hébreu.

occidentalisé avec des attitudes, des manières, et devenu aussi un maître de conférence à Londres, etc. ?

Ces faits nous mènent vers une autre conclusion contraire à la leur. C'est après un si long laps de temps, après trente ans passés à Londres, que Moustafa Saïd devient le représentant de l'Occident au Soudan. Le roman se réalise en fait intégralement au Soudan. Ces trente ans passés en Angleterre, son histoire, ses souvenirs ont tout pour changer son caractère, sa mentalité et même changer quelque chose dans sa personnalité ; peut-être pas tout mais une bonne partie. Le Moustafa qui a quitté le Soudan à l'âge de douze ans n'est pas le même que celui qui revient à son pays à l'âge de quarante-cinq ans. L'histoire commence au moment où le narrateur revient dans son village de naissance au Soudan et c'est là que nous rencontrons les deux personnages. L'un est plus proche de l'Occident, c'est Moustafa Saïd et l'autre plus oriental, c'est le narrateur qui a vécu seulement sept ans à Londres et qui refuse de prendre Hasna, la veuve de Moustafa, comme seconde épouse - car c'est cela sa tradition familiale[28]. Le narrateur a une attitude d'acceptation de la tradition existante, et les sept années à Londres n'ont pas changé son caractère : ni sa dépendance à l'égard de sa famille, ni l'influence de l'entourage villageois sur lui. Le narrateur n'a pas vécu une vie de débauché ; bien au contraire, il essaye de se rapprocher de la tradition lorsque cela lui plaît. Malgré tout cela, lorsque celle-ci ne lui convient pas, quelque chose en lui éclate avec une puissance extraordinaire contre la tradition, ce que nous apercevons dans la souffrance terrible avec laquelle à la fin de l'histoire il attaque les hommes endormis du village et le maire du village qu'il essaye d'étouffer[29]. Salih l'écrivain a la même attitude ironique et sarcastique, il se moque de l'Islam dans les passages qui ironisent sur les attitudes sexuelles et le mariage musulman, en s'exprimant surtout à travers la bouche de Wad El Rayyès[30].

Moustafa Saïd ayant vécu trente années en Occident, semble bien s'amuser de sa situation ; il boit, couche avec des femmes mais payera cela en passant sept ans en prison. A priori on peut penser qu'il y a ici une leçon de moralité religieuse, mais nous trouvons dans le même cadre Wad el Rayyès le vieux, qui porte une attaque sans précédent contre toutes les attitudes traditionnelles liées à la femme, et qui lui évite de prendre Hasna plus jeune que lui de quarante années, car il la désire pour lui même. Bien évidemment, après avoir longuement séjourné à l'étranger, Moustafa Saïd devient beaucoup plus occidental que le narrateur. Néanmoins nous restons persuadés malgré les affirmations des chercheurs Naccache et Hacheri que le thème essentiel du roman n'est pas l'histoire de la confrontation de l'Orient avec l'Occident mais bien autre chose. Pour nous, Moustafa représente l'Occident au Soudan plus que le narrateur, donc l'écrivain est une sorte de personnage qui contient en lui-même aussi bien Moustafa que le narrateur, tandis que le narrateur n'est pas complètement occidentalisé ni orientalisé, il se situe entre l'immigration vers le Nord et l'immigration vers le Sud. Il est en réalité le centre équilibré de l'histoire jusqu'au moment où il attaque le maire et les hommes du village. Le narrateur n'est ni ici ni là comme il le dit lui-même[31] : « me voici parvenu à égale distance entre le Nord et le Sud, je ne pouvais ni avancer ni reculer ». Donc il choisit la vie alors que Moustafa Saïd ne peut vivre ici dans

---

[28] p. 73 en hébreu.

[29] p. 121 version française, p. 119 en hébreu.

[30] p. 68-83 version française.

[31] p. 152 en français, page 150 en hébreu.

l'Orient et il choisit la mort. Alors que Hasna la femme de Moustafa, le troisième personnage important du roman, est complètement orientale ; mais le virus de la maladie de Moustafa a pénétré dans son corps et dans son âme et ceci sans qu'on puisse lui en faire le reproche.

C. Représentation d'une personnalité complexe, compliquée, double.

Ici déjà nous pouvons remarquer la grandeur de l'écrivain Tayeb Salih qui sait ne pas aller dans le côté extrémiste même si ses personnages mêmes vivent beaucoup d'expériences très fortes - ce qui permet à l'acteur de s'identifier à eux comme à des être humains et non pas comme une illusion sans fondement psychologique. L'illusion utilisée par Tayeb Salih l'écrivain est l'histoire des cadres de relations Est-Ouest. Dans un article pour les chercheurs arabes rédigé par un autre chercheur[32] : « les relations m'apparaissaient par mes lectures et mes études fondées sur des illusions des deux côtés, de notre part et de la leur. L'illusion pousse et revient à notre conception de nous-mêmes d'abord, mais aussi ce que nous pensons sur nos relations avec eux. De la même façon sont erronées leurs conceptions sur nous-mêmes ». Moustafa dans le jeu et l'action de l'acteur Mohammed Bakri n'est pas seulement un chasseur de femmes très réussi, talentueux et fort ; il n'est pas non plus seulement une proie dans les mains cruelles et difficiles de Jean Morris son impossible femme : Moustafa est les deux. Ainsi laisse-t-il à l'acteur un large espace pour ses jeux. Il lui permet d'être délicat et doux à certains moments et à d'autres plein d'humour et de rire, ailleurs plein de fâcherie, menaçant d'assassinat, un amoureux capable de tout faire au lit, qui crée tristesse et plaisir en même temps à ses femmes (la description correspondant à cela est celle avec Isabelle Assimore où Moustafa raconte ses relations intimes avec elle. D'une part ce désir passionné impossible à assouvir, notamment lorsqu'elle l'appelle et dit « non, non »[33] à son avis c'est vraiment trop tard, il faut savoir quand dire non dans les relations intimes. La représentation se crée de telle manière que dans l'histoire de Moustafa interprétée par Mohamed Bakri, il choisit un homme parmi le public pour jouer le rôle du narrateur qui doit écouter Moustafa Saïd et devant qui il rapporte cette histoire intime). Bien évidement Moustafa est avant tout un homme au cerveau très froid, disposant d'une grande puissance intellectuelle, sachant comment préparer chaque pas à l'avance. Dans cet espace, il sera très difficile de trouver le narrateur qui, lui, est délicat, qui considère les autres, qui est émotionnel et sentimental et d'ailleurs tombera amoureux de Hasna Bint Mahmoud.

La mise en scène n'est pas fondée sur l'illusion mais sur les événements véritables, mais les moyens que nous en tant que metteur en scène avons donnés à l'acteur sont fabriqués à partir d'une illusion dans l'imaginaire du public. Nous avons donné à l'acteur comme seuls accessoires : une chaise, un verre et une bouteille d'eau. Une porte derrière, qui représente la porte de la maison du narrateur, la porte de prison et la porte de la maison

---

[32] Tayeb Salih "L'écrivain et le critique" p. 125 par l'écrivain Mouhi Houddi Kahal Don El Salah, arabe.

[33] p. 42 en hébreu. Page 46 en français.

de Hasna Bint Mahmoud. De là nous sommes partis pour créer l'illusion dans l'imaginaire du public. Tayeb Salih ne parle pas seulement de l'illusion Est-Ouest, il parle de l'illusion existant en chaque homme, comme une suite d'images et de tableaux pouvant être mis sur la scène sans objet physique. Chaque objet est créé sur la scène : c'est d'abord une chaise qui devient un cheval sur lequel l'enseignant accompagne Moustafa pour qu'il puisse s'inscrire à l'école. Ainsi chez le directeur d'école, la chaise devient-elle une chaise de directeur. Dans le train, celle-ci devient la banquette du wagon où Moustafa rencontre un homme qui lui pose des questions. La chaise devient dans Hyde Park à Londres les belles jambes d'Isabelle Assimore, ailleurs les champs de Moustafa Saïd, un arbre citronnier fait de citrons et d'oranges... Le public oublie de temps en temps ce qui se passait avant et après la chaise, car celle-ci disparaît et le public est invité par l'acteur à sauter au rythme d'un chameau d'une illusion à l'autre. Lorsque les histoires disparaissent, les personnages de l'auteur disparaissent aussi et le public reste avec l'illusion seulement, et celle-ci devient comme une obsession « dibbouk » dans sa tête.

C'est ainsi que nous avons considéré la présence de l'illusion positive et négative comme un élément universel en l'homme. Mais Tayeb Salih s'occupe de la question essentielle et psychologique. Quels sont les éléments qui font qu'un être soit attiré vers le négatif, la mort et l'autre par le positif : il choisit la vie? Le Professeur Hamad Hareb essaye de caractériser Moustafa Saïd comme une personnalité pathologique. Pour cela il a fondé sa recherche sur la distinction qu'établit le psychologue Gustave Jung entre le type introverti et extraverti. Il considère Moustafa Saïd comme un type introverti et remarque que les éléments d'illusion et d'archétype existent dans l'inconscient collectif. Nous ne savons pas si c'est volontairement qu'il omet de dire que des éléments de beauté et d'amour parfait existent aussi dans la conscience collective selon Jung. D'après le Professeur. Hareb, il ne s'agit pas dans ce roman d'un voyage initiatique ou d'un essai de recherche du passé psychologique des personnages. Malgré cela le Professeur Hareb approfondit sa recherche Jungienne pour trouver une meilleure compréhension psychologique du personnage de Moustafa, afin de le comprendre en profondeur[34]. Le Professeur Hareb prouve avec Jung que ce qui caractérise Moustafa, ce sont les pensées tournant autour du contenu subjectif de sa vie. Les choses se révèlent étonnantes spécialement lorsqu'il s'agit d'un homme dont le cerveau travaille autour du sujet économique objectif. L'introverti ne voit pas la différence entre le Soi et l'ego ; n'est ce pas là même chose ? Dans un autre article nous avons tenté de les distinguer et de faire la différence entre la personnalité et l'individualité. La personnalité c'est l'ego occupé seulement avec lui-même alors que le Soi est lié aux différents aspects du don de soi et de l'acceptation de l'autre tel qu'il est. L'attitude de Moustafa à l'égard des objets est l'attitude d'un ego pressé. Dès lors tout objet perd à un moment donné son existence de base et devient une partie de la conscience collective dans le sens négatif de l'illusion. Le chercheur Mohamad Siddih, contrairement à Naccache et Hacheri, pense que les mythes, les archétypes et les logiques psychologiques centrales sont beaucoup plus importants que les événements dramatiques, les personnages et la question de la

[34] Citation de JUNG : « Même si la conscience introvertie est consciente de manière naturelle aux conditions extérieures, elle choisit des décisions subjectives comme décisives. » C.G. JUNG. *Psychologiques Types*, Volume 6, Collected works Collection SR. Herbert.

confrontation Est-Ouest[35]. Il se fonde sur les propos mêmes de Tayeb Salih qui dit dans un article : « le conflit dans le roman... est le conflit entre les illusions, les archétypes[36] ». Siddih vérifie le processus de caractérisation chez Moustafa Saïd et le narrateur. Selon lui, Moustafa souffre d'un complexe de la mère, ce complexe est dominant dans sa personnalité, ce qui développe en lui un anima négatif. D'après nous, le côté négatif chez Moustafa n'est justement pas son côté féminin. Nous avons montré que sa réussite avec les femmes révèle son côté féminin très fort (contrairement à ce que pensent de nombreux hommes à l'égard de leur virilité, et peut-être même Moustafa sur lui-même). Tout au long de la mise en scène, nous avons démontré que c'est justement son côté masculin qui est quelque peu atteint. Car il n'a jamais connu son père, et c'est peut-être justement son animus qui est manquant comme un espace vide sans orientation. Moustafa devra donc tout au long de sa vie créer son propre caractère masculin car il n'a pas eu l'exemple d'un père à imiter, mais seulement lui-même. Ici se trouvent à la fois la force de sa liberté et les difficultés de sa personnalité complexe. De là ses relations orgueilleuses avec Salih le narrateur au début. Selon notre analyse, Siddih vérifie le lien entre l'archétype d'Othello comme élément du caractère de Moustafa, et sa confrontation à soi-même dans sa tentative de contrôler son complexe du père. En face du problème d'Othello et de grand Don Juan comme archétype mécanique et automatique de l'humanité, il existe le problème de son identité personnelle et de son essai tout le temps de prouver sa masculinité. Ce qui voudrait dire que chaque chose masculine vient du moi et ce qui est féminin vient de la mère. Alors que d'après le Professeur Ahmad Hareb c'est ce moi qu'est l'ego qui est touché ; l'ego de Moustafa est malade, c'est pourquoi son côté féminin est plus délicat que le masculin qui est beaucoup plus sauvage et froid. Dans la masculinité de Moustafa n'existe aucune frontière alors que sa féminité est libérée grâce aux paroles de sa mère[37]. Selon Siddih la recherche de Moustafa d'une mère personnelle l'a poussé à l'identifier à une série de femmes avec lesquelles il a espéré trouver la mère archétypique[38]. Les propos de Siddih éveillent beaucoup d'intérêt mais simultanément on éprouve le sentiment que quelque chose à été forcé des conceptions de Carl Jung et de ses livres. Ce que dit Siddih pourrait s'appliquer à chacun de nous et pas seulement à Moustafa, pas plus qu'à Salah l'écrivain ou le narrateur. Chez nous tous, nous pouvons à un moment ou l'autre de la vie trouver la nécessité primordiale de retourner vers la condition d'enfance entourée, protégée, du fœtus dans le ventre de sa mère. En quoi cette conception freudienne peut-elle rajouter à la compréhension des relations de Moustafa avec les femmes ? Car Moustafa n'a pas cherché refuge dans les bras des femmes, bien au contraire. Même si l'on peut expliquer la mort de Moustafa lorsqu'il se noie dans le Nil, comme la réalisation de sa volonté de s'unifier avec la "Mère" symbolique, archétypale ou divine, avec la Shékina et la nature, nous n'avons pas encore résolu le problème. La question est : quel espace intérieur l'a poussé à rechercher la vérité divine ? En dehors de

---

[35] Mohamad SIDDY. "The process of individuation in Tayeb Salih's novel *The Season of the Migration to the North*". In *Journal of Arabic Literature* -N° 9. Page 67. 1978.

[36] Elisa ESSAYID. – « Tayeb Salih, la destruction du monde » Une interview avec Salih in *Journal EL CARMEL* N°9. Page 260. 1983.

[37] p. 24-25 en hébreu.

[38] Ahmad Hareb dans ses recherches p. 96.

Hasna Beit Mahmoud il existe encore une autre femme : elle se nomme Madame Robinson. C'est elle qui a représenté pour lui cette plénitude féminine. Au sujet de Hasna nous ne savons pas s'il l'a aimée ou non. Le narrateur lui pose directement la question après la mort de son mari[39] : « Avez-vous aimé Moustafa Saïd » ? Elle répond après beaucoup d'hésitation : « Il était le père de mes enfants » - P. 86. Ce qui voudrait dire que Moustafa l'a aimée, mais qu'elle ne l'a pas aimé ? Cela veut-il dire aussi que l'on se trompe ici et que c'est Hasna qui essaye d'inviter Salah à venir à elle ? Non, nous ne le pensons pas car elle déclare quelques lignes après, au sujet de la proposition du vieillard Rayyès âgé de presque soixante-dix ans qui lui propose le mariage : « Je ne connaîtrai pas d'autres hommes après mon mari Moustafa Said[40] ». Cela veut dire peut-être que Hasna veut garder son amour et sa confiance envers Moustafa comme un désir de perfection qu'elle a reçu de lui. Comment savoir alors quelle est la femme en qui Moustafa a trouvé l'identité de sa mère ? En qui Moustafa a-t-il trouvé protection et pourquoi est-ce Madame Robinson, avec laquelle il n'a jamais eu de relations sexuelles, avec qui il n'a pas eu d'enfants, c'est elle donc qui de son point de vue représente son premier contact avec le monde de l'Ouest et qu'il n'a jamais pu oublier ? Ce qu'il dit sur Madame Robinson[41] : « Le jour où le tribunal d'Old Bailey me condamna à sept ans de prison, je ne trouvai d'autre poitrine que la sienne pour appuyer ma tête ». Là il faut que le public soit attentif à notre choix de musique au début de la représentation, nous avons choisi la musique de Simon and Garfunkel « Mrs. Robinson... » tirée du film avec Dustin Hoffman. Du point de vue chronologique lorsqu'il parle au narrateur, la description qu'il fait de la seule femme auprès de laquelle il pouvait trouver protection après qu'il se soit marié avec Hasna et qu'elle lui ait donné deux enfants, prouve qu'il aimait plus que toutes les autres Madame Robinson : ne devrait-il pas ajouter qu'il y a ici mariage de l'anima avec l'animus ? Il pouvait considérer son mariage avec Hasna comme le summum de la plénitude, alors pourquoi s'est-il néanmoins suicidé ?

Les raisons pour lesquelles il n'est pas arrivé à cette perception dans ses relations avec Hasna vient de ce virus très bizarre entré en lui. Mais les relations de Moustafa avec Madame Robinson n'étaient pas seulement les relations d'une mère avec un fils. Il est vrai qu'il n'avait que douze ans et il la décrit de manière picturale et délicate : les premiers attouchements, les contacts avec ses seins et son corps, ses baisers, les effluves de son parfum qu'il n'a jamais pu oublier[42] . Nous insistons sur le fait qu'il n'a pas eu de relations sexuelles avec elle de même que le narrateur n'a jamais couché avec Hasna. La recherche de Moustafa Saïd n'est pas celle d'une mère ou d'une femme à aimer au lit contrairement à ce qu'il dit lui-même. Il ne cherche pas l'amour sexuel le plus extravagant même si c'est ce qu'il a vécu durant trente années. Sa recherche était celle du bonheur, d'un amour divin véritable qu'il n'a pas trouvé même chez sa femme Hasna. Sinon pourquoi s'est-il suicidé alors ? Car d'après ce que connaît de lui le narrateur il savait nager[43] : « Moustafa Saïd à ma

---

39 En français, citation p. 85.

40 « Je ne connaîtrai pas d'homme après Moustafa Saïd », p. 91 *Saison de la migration vers le Nord*, Roman traduit de l'arabe par Abdelwahab Meddeb et Fady Noun, éditions "La Bibliotheque Arabe, SINDBAD" 1972 Paris.

41 p. 32 en français

42 p. 31 en français.

43 p. 47 en français - en hébreu p. 43.

connaissance nageait admirablement ». Et les femmes qui se sont suicidées à cause de lui, étaient-elles aussi atteintes de la même maladie contagieuse que Moustafa ? Moustafa peut-être se savait-il atteint déjà ? Pour confirmer cela nous avons trouvé quelques exemples sans pour autant nous occuper du virus est-ouest. Voici ce que dit Moustafa dans le roman :

Premier virus. Au tribunal, lorsque le Professeur Foster-Keen le déifie et dit que Moustafa était extraordinaire, alors Moustafa aimerait se lever pour crier[44] : « Je faillis me lever: tout cela est ruse, falsification ! Je suis un désert de soif. Je ne suis pas Othello. Je suis un mensonge. Il faut me pendre et en finir avec le mensonge ». Donc nous trouvons que Moustafa se culpabilise lui-même par des mensonges contrairement à Othello qui représente l'archétype de la recherche de la vérité. Le juge démontre qu'il a eu cinq femmes en même temps[45] et qu'avec chacune il apparaît avec un nom différent, falsifié, à chacune il a promis le mariage. Donc le premier virus : le mensonge, le deuxième virus est celui que Moustafa essaie d'éviter à ses deux fils « les germes de l'errance », dans la lettre qu'il laisse au narrateur avant son suicide[46] et par laquelle il laisse entendre que son mariage est malheureux et que sa vie au village n'a pas réussi : « ais dans mon âme, dans mon sang battent des choses obscures qui me laissent miroiter des régions lointaines que je ne peux faire semblant d'ignorer. » Un peu avant il dit[47] : « Fais-leur éviter, dans la mesure du possible, l'épreuve pénible du voyage ». Donc Moustafa sait que c'est le voyage et la distance loin de son pays qui lui ont donné ce virus. Il revient à cela[48] « Et quel malheur si, même à l'un de mes fils, j'avais transmis le germe de l'errance ! » Il est donc clair qu'il veut éviter à ses enfants ce deuxième virus, celui du voyage.

Le troisième virus que Moustafa se reconnaît à lui-même, c'est son complexe de l'ego et le danger qui existe dans son ego. C'est pourquoi il dit dans sa lettre[49] : « Qu'est-ce qui aurait été plus égoïste, rester ou partir ? » Cette question est là pour montrer au narrateur la difficulté terrible dans laquelle il se trouve de quitter pour toujours ses enfants qu'il aimait. Moustafa dans sa lettre est celui qui sait que le danger de son ego se renforce et risque de le pousser à ses actions, à ses voyages, à sa recherche d'une femme à une autre femme, et le sentiment de destruction qu'il risque de causer à son entourage. C'est ce qui dans la balance le décide et la pousse au suicide. Moustafa sait quels sont les éléments de sa maladie : le virus du mensonge, l'égoïsme, le voyage qu'il est incapable d'enlever de son corps et qui mange chaque bon terrain en lui. C'est pourquoi il n'a pas reçu l'amour sublime (ou divin) qui a été trouvé par contre par le narrateur Salih chez Hasna Beit Mahmoud. C'est aussi un amour sans relation sexuelle où l'on trouve un contact si délicat, si court, que seuls très peu de chercheurs littéraires l'ont remarqué. C'est un contact dans le domaine de l'amour parfait, qui comble. C'est le lien qu'il fait entre Madame Robinson et Hasna. C'est aussi l'identification positive entre Moustafa et le narrateur car tous les deux ont aimé véritablement, innocemment, mais aussi difficilement une femme avec laquelle ils n'ont pu accomplir l'amour physique, restant ainsi dans une situation d'amour sublime, lointain, pur

[44] p. 38 en français.
[45] p. 39-40 en français.
[46] p. 64 en français.
[47] p. 63 en français.
[48] p. 64 en français.
[49] p. 64 en français.

mais détaché du crime. Leur amour était totalement pur, nous l'avons dit, mais il avait aussi une connotation de miséricorde.

La chercheuse Constance Berkley déclare que les contradictions dans la personnalité de Moustafa doivent être examinées à la lumière de sa rencontre avec l'Ouest. Elle cite le chercheur George Lukacs et déclare que ces deux caractères sont ceux de la détresse et du désespoir et non pas de l'héroïsme et de l'agressivité. Berkley renforce notre conception de la mise en scène, à savoir : le côté féminin, doux, passif de l'anima de Moustafa n'est pas négatif mais c'est son animus qui n'est pas en place. Ainsi Moustafa, avec toutes ses femmes en Angleterre, cherchait le caractère de l'homme archétypal parfait qu'il a perdu à la mort de son père deux mois avant sa naissance. Moustafa cherche LE Masculin, l'image divine de l'homme parfait, l'homme qui impressionne, réussissant à amener les femmes vers l'orgasme le plus sublime, à les amener vers le temple de l'amour le plus grand, le plus extraordinaire. C'est ainsi qu'il dépeint la chambre à coucher où Isabelle Assimore lui décrit d'après son imagination la danse d'un dieu dans ses rituels qui réveille un imaginaire des plus sauvages[50]. C'est l'image qu'il a cherchée et qu'il n'a pas réussi à trouver dans son entourage ni en lui-même, c'est pourquoi il l'a trouvée peut-être après, lorsqu'il s'est noyé dans le Nil - dans le sens où le Nil est féminin. Dans notre interprétation de la mise en scène, nous avons vu l'acteur Mohammed Backri comme moitié homme, moitié femme sans trop d'expression ni de vêtements ni de décors, mais dans le domaine de l'acte théâtral et ses attitudes. Mohammed Backri a joué tous les personnages, hommes et femmes, comme des objets de théâtre. Il est le plus et le minus, il est l'homme et la femme, l'anima et l'animus qui sont détachés l'un de l'autre et qui s'unissent pour deux moments très courts. Le moment de Moustafa avec Madame Robinson et celui du narrateur avec Hasna Beit Mahmoud uniquement. C'est cela le symbole de la pièce et du roman. Moustafa crée un monde symbolique et archétypal grâce aux chambres qu'il décore et qu'il embaume. Il crée les temples qui manquent dans l'imagination du public. Mais tout cela n'est pas un mensonge comme lui. La question qui se pose est quel est ce virus dont parle le juge au tribunal et surtout quel est celui qui nous a touchés il y a mille ans[51] ? Il faut remarquer qu'en hébreu la traduction est un peu différente. Salih l'écrivain parle d'un virus de l'amour qui possède aussi en lui un côté positif et négatif. Négatif lorsque le juge dit que c'est la raison de la mort de toutes ces femmes, le positif c'est le virus après la rencontre du narrateur avec son amour Hasna[52] lorsqu'il dit : « d'une certaine manière, il était évident que j'aimais Hasna Bint Mahmoud. Comme Moustafa Saïd, comme Wad Rayyès, comme tant d'autres, je n'étais pas immunisé contre ce virus contagieux qui fait vibrer le corps de l'univers ». Donc le quatrième virus serait celui de l'amour et plus spécialement celui du sexe : autrement pourquoi parle-t-il de Wad Rayyès et non pas de son père et de son grand-père ? Car Wad Rayyès représente la sexualité dans la pièce et le roman.

Berkley déclare que la pathologie personnelle de Moustafa vient des contradictions cachées derrière la volonté de justifier l'époque du colonialisme[53]. Elle déclare que la

---

[50] p. 95 en hébreu.

[51] Page 38.

[52] Page 93 en hébreu et page 97 en français.

[53] Constance Berkley, *The Roots of Consciousness Molding the Art of al-Tayeb Salih A Contemporary Sudanese Writer*, Diss. New York University, 1979, p. 267 to 269.

maladie de ce virus contagieux négatif, contrairement au positif dont nous sommes tous touchés, entre dans le corps de Moustafa Saïd seulement durant la période de ses trente années passées en Europe. Nous ne sommes pas de cet avis. Nous pensons que la graine entrée en Moustafa Saïd était là depuis toujours et elle s'est maintenue même ensuite. C'est la graine du mensonge, de l'égoïsme, du voyage, c'est la graine de cette sexualité et la recherche d'une image personnelle de lui-même différente, comme s'il était un bureau de publicité essayant d'inventer chaque fois une nouvelle image pour mieux se vendre auprès des femmes. Frantz Fanon dit au sujet du virus : « la structure névrotique de l'individu est simple; une construction et un éclatement, avec l'âge, de ces confrontations qui viennent d'une part de l'entourage et d'autre part de la manière pure de la personnalité de l'individu de réagir à ces influences »[54] . Ces explications de Frantz Fanon ne réussissent pas à nous convaincre. Il nous semble qu'il est possible d'affirmer cela pour tout malade névrotique. Chez Moustafa Saïd il y a quelques éléments de ce désir immense de devenir quelque chose de spécial, d'achever quelque chose qu'il est impossible d'achever, de retrouver son monde de l'amour parfait de perfection et de sublime. Ne cherche-t-il pas Dieu sans le savoir, exactement comme le mythe mécanique de Don Juan d'après Molière et d'autres ? C'est cela le virus saint : la recherche de Dieu parfait, ce désir de l'unité de l'anima et de l'animus. Contrairement au chercheur qui déclare que Moustafa du village de Wad El Amim est un homme qui se renouvelle dans la nature, le narrateur sent qu'il est très étrange aussi durant la période où il était dans le village ; par exemple dans ses relations avec les autochtones qui n'ont jamais cessé de l'appeler « l'étranger ». Nous avons essayé de démontrer cela dans notre mise en scène comme si Moustafa apporte en lui le virus et le fait passer vers le corps et l'âme de Hasna. C'est sa destinée. Quel est le virus invisible passé de lui vers Hasna ? Elle dit au narrateur : « Je ne connaîtrai pas d'homme après Moustafa Saïd »[55]! Nous nous demandons si ce désir de perfection lui a été transmis par Moustafa, ce désir de ce qui est parfait, absolu, achevé, y a-t-il quelque chose de négatif là ? Il nous semble que Hasna est touchée par un autre virus négatif qu'elle ne connaît pas ; la seule chose qu'elle savait : « Je crois qu'il cachait quelque chose » dit-elle au narrateur[56], et le narrateur demande : « Pourquoi dites-vous cela ? » Elle répond : « Il passait beaucoup de temps la nuit dans la chambre rouge » et le narrateur questionne : « Qu' y a-t-il dans cette chambre ? » Elle répond : « Je ne sais pas. Je n'y suis jamais entrée. Vous en avez la clé. Pourquoi n'y allez-vous pas voir ? »

Moustafa cachait quelque chose qu'elle ne connaît pas. Elle fait une allusion à la clef de ce mystère qui est entre les mains du narrateur. Peut-être fait-elle allusion à une autre clef : celle qui ouvre les secrets de l'amour parfait qu'elle possède en commun avec le narrateur. Moustafa écrit comme toujours au narrateur avant son départ et nous trouvons beaucoup d'éléments dans cette lettre. « La sagesse voudrait que je demeure dans ce village. Mais dans mon âme, dans mon sang battent des choses obscures qui me laissent miroiter des régions lointaines que je ne peux faire semblant d'ignorer. » La sagesse de Moustafa se

---

[54] Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, trans. Charles Lam Markmann (New York : Grove Press, 1967). p. 81.

[55] p. 91 en français et en hébreu il est dit : "Je ne me marierai plus".

[56] p. 86 en français.

situe à l'intérieur de lui-même, à un niveau qui lui permet de savoir comment éviter sa maladie. Son intelligence fonctionne très bien mais son problème se situe à un autre niveau. Moustafa nous apporte ici le sixième élément, le sixième virus des choses mystérieuses qui obscurcissent son chemin et qui sont dans son sang. Si nous pouvons laisser pour un moment l'âme et l'esprit, les pensées et les sentiments étaient en bonne situation, alors le chemin de Moustafa était d'avoir de plus en plus de femmes, de remplir son lit chaque nuit avec une autre femme. Si l'on peut rajouter à cela la critique de Salah l'écrivain sur la société grâce à son envoyé Wad Rayyès alors on peut dire que chez lui le virus était corporel. C'est ce désir de voyager d'une femme à l'autre, cette incapacité à trouver la satisfaction en aucune femme, c'est cela la chose la plus mystérieuse et si humaine qui a entouré le caractère de Moustafa, impossible à ignorer et pourtant ignoré par Naccache et Hacheri ; et dans ce sens nous pouvons le ramener à deux points physiques dans le livre[57] : « Elle garda un moment le silence. Mais je ne fus pas inquiet, car j'avais senti cette chaleur satanique sous le voile des habits. En tel état, je savais que j'étais maître de la situation ». Ainsi nous pouvons trouver ici ce qui est caché sous le voile des habits. Qu'est-ce ? C'est le corps physique. Et d'où vient la chaleur satanique ? Car on trouve par ailleurs sous le même terme cette même chaleur satanique en hébreu sous le diaphragme[58], cette notion n'apparaît pas en français au moment de l'assassinat de Jean Morris. Que trouvons-nous au-dessus du diaphragme ?

Deuxièmement là-bas nous trouvons une autre signification pour le côté physique que nous recherchons. Qu'y a-t-il dans le physique qui est le virus et nous trouvons : « J'admirais longuement ses deux cuisses blanches écartées que je caressais des yeux avant de glisser le regard vers la surface douce et lisse pour enfin contempler le dépôt des secrets, là où naît le bien et le mal ». Là nous trouvons le point central dans le corps symbolique ; quelque chose est frappé, touché, détruit dans la connaissance qu'a l'animus du corps de l'anima, et dans cette situation seule la chaleur satanique du corps travaille. Maintenant pourquoi Moustafa trouve-t-il dans le corps féminin de la femme le bien et le mal ? Nous connaissons tous le bien. C'est cela le virus de l'amour universel de la naissance des enfants. Qu'y a-t-il de mal ici ? Le mal c'est alors la tristesse de la naissance bien sûr. Mais ce mal-là vient d'être exprimé dans le roman dans deux cas d'assassinat. Premièrement dans le jour du mariage lorsque Jean Morris et Moustafa Saïd reviennent à la maison, Jean Morris refuse de donner son corps à Moustafa et cela durant des mois et des mois. « Elle disait : Je suis fatiguée ou : je suis malade ». Moustafa ne put supporter cela davantage[59]

« Je me dressai un soir, un couteau à la main : Je te tuerai ! » Elle regarda le couteau d'un oeil comme non dénué d'avidité et dit : « Voici ma poitrine à découvert, enfonce le couteau entre mes seins ! » Nous avons trouvé de nombreuses allusions dans le texte démontrant que Jean Morris par les moyens de sa sexualité a poussé Moustafa pas à pas vers la folie pour qu'il l'assassine. C'est elle qui a pénétré en lui comme un « dibbouk », comme une obsession pour qu'il soit son esclave.

Par ailleurs, Bint Mahjoub raconte et joue devant le narrateur tous les événements de l'assassinat sans omettre aucun détail et révèle que là aussi il y avait un problème sexuel

---

[57] En français p. 43.

[58] En hébreu p. 146.

[59] p. 144 en français.

d'origine physique[60]. « Ma foi, je crus sur le moment que Wad Rayyès avait fini par obtenir son dû... Il risquait de devenir fou, le malheureux. Deux semaines en compagnie d'une femme qui ne lui adressait pas la parole et qui ne le laissait pas même approcher ! »

Donc nous trouvons ici la même situation dans le cas de Moustafa, elle ne lui donne pas son corps durant des mois et des mois jusqu'au moment où il la menace de la tuer et devient presque fou. Dans le cas de Rayyès celui-ci devient véritablement fou et c'est de là que proviennent les cris entre Hasna et lui. Car c'est lui qui essaye de la prendre par force et avec force elle essaye de s'y opposer.

Donc le septième virus, c'est le mauvais lien sexuel qui est la cause de la folie.

La décision du narrateur de ne pas épouser Hasna et qu'elle devienne sa deuxième femme apparaît en réalité à la fin comme une sage décision du point de vue voulu par l'écrivain pour définir ce qui entoure le narrateur. Car si le narrateur épouse Hasna, alors il n'y a pas de goût ni de raison à l'histoire créée sur le thème de l'accord et de l'antagonisme. Alors à ce moment-là il n'y aura plus de différence entre Moustafa et lui du point de vue structurel. Il est clair que le roman tout entier nous donne le sentiment de culpabiliser le narrateur par l'accusation d'une fin tragique comme si lui-même pouvait l'éviter par son mariage avec Hasna. Mais le narrateur faisait partie d'une famille connue dans le village[61] : « Qu'ils ne renvoient pas leur femme et ne se marient pas avec d'autres à la place, donc qu'ils ne divorcent pas et ne se remarient pas. » Car on peut réfléchir ici comment pouvaient se terminer les relations entre Hasna et le narrateur alors qu'elle était déjà touchée par la maladie du virus qui venait de Moustafa. Donc Moustafa a cherché le caractère parfait d'un homme à l'intérieur de lui-même : l'animus, un homme parfaitement réussi, un archétype sachant comment conquérir des femmes et des pays, des villages, des villes et des universités. Il est impossible de le retirer de son monde plein de virus et d'antagonisme intérieur pour détruire la personnalité des femmes anglaises si gentilles qui l'ont reçu avec amour dans leurs bras et tout cela pourquoi ? Pour l'intérêt personnel de chercheurs qui veulent décrire positivement le caractère admirable selon eux de Moustafa Saïd[62] . C'est exactement ainsi que Moustafa Saïd a voulu se montrer devant les autres et les chercheurs, qui l'ont vu ainsi exactement comme les femmes innocentes. Mais l'erreur des chercheurs Naccache et Hacheri, qui voient la faute tragique dans les femmes, ressemble à la faute de Siddih qui voit tout dans le complexe de la mère ; c'est seulement Ahmad Hareb qui s'oppose lui aussi à cette conception de Siddih ; il n'accepte pas le complexe de la mère qui a été forcé dans le roman. Il écrit : comment on peut savoir combien de complexes avait Moustafa si l'on n'est même pas sûr que Moustafa ait existé dans la réalité et combien de complexes il avait ? La preuve en est qu'il était arabe, musulman, noir, et africain, ce qui nous permet de penser déjà à beaucoup d'autres différents complexes[63]. Moustafa a-t-il réussi à aimer ses femmes en plus de ses relations avec Madame Robinson ? Est-ce avec une intention particulière que Tayeb Salih le présente comme un sauvage primitif avec un cerveau piquant, dépassant par ses capacités cérébrales même les Européens ? Il était admis à Khartoum et à Londres : Moustafa Saïd fut le premier Soudanais à avoir épousé une

[60] p. 114 en français.

[61] p. 73 en hébreu.

[62] Prof. Dr. Ahmad HAREB dans sa recherche p. 98.

[63] p.99 AHMAD HAREB.

Anglaise[64]. S'il est vrai que Tayeb Salih l'écrivain est aujourd'hui marié à une femme occidentale - selon une information non vérifiée encore - alors on peut supposer qu'il essaye de ressembler à Moustafa et que Moustafa, d'une certaine manière, c'est lui-même. Comme nous l'avons dit déjà dans notre introduction Moustafa n'est qu'un aspect de l'écrivain car l'autre aspect est le narrateur. Du point de vue de notre mise en scène, le narrateur c'est l'anima harmonieux non problématique, alors que l'animus de Moustafa Saïd pose problème, présente lui-même un côté pathologique. Du point de vue extérieur aussi le narrateur rappelle l'apparence de Moustafa Saïd[65] : « Vous me faites penser à un ami très cher avec lequel j'étais, à Londres, en relations étroites : Docteur Moustafa Saïd, mon maître en 1928 ».

D. Conclusion dans la perspective de l'histoire de « l'unité » du nord et du sud.

L'auteur Tayeb Salih nous entraîne dans la perspective d'une expérience complexe et envoûtante, en tentant à la fois de se dégager de l'influence de l'occident et de l'emprise de son village natal.

Il s'agit d'un douloureux processus d'individuation. Confronté aux antagonismes et ambivalences de sa propre nature, Moustafa Saïd, personnage aux riches facettes, passera tour à tour par les étapes de la curiosité, du désespoir, de la rage et de la colère ; devenant tout à la fois chasseur et proie, il tente une expérience qui le porte au bord de la folie et menace sa santé mentale.

Nous assistons à une tentative d'entremêler les deux cultures, orientale et occidentale, parallèlement à l'enlacement dangereux de deux vies qui représentent deux aspects de l'auteur Tayeb Salih : celle du héros Moustapha Saïd et celle du narrateur, devant lequel, bribe par bribe, se reconstitue le passé.

Les répercussions sur le narrateur et sur le village seront irrémédiables. Aussi le narrateur doit-il faire le choix conscient de se dégager de la présence envoûtante de Moustafa même disparu, pour accéder à sa propre individualité. Et il s'efforcera de se débarrasser de l'influence de possession du dibbuk de Moustafa Saïd.

Le narrateur devient alors un individu qui apprend à se tenir debout, dans sa propre ligne.

A travers l'exemple de Moustafa Saïd, il comprend qu'il s'agit non pas de chercher à vaincre l'ennemi en lui-même mais de l'intégrer de manière constructive dans un avenir apaisé.

En choisisssant – métaphoriquement - de se laisser porter dans le courant du fleuve de vie, le narrateur accomplit pleinement le destin de Moustafa Saïd dans son sens le plus positif : il réalise symboliquement cette unification, cette fusion impossible que cherchait Moustafa Saïd au travers de toutes ses aventures effrénées. Il réussit cette réunification du coeur et de l'intellect symbolisée par l'orient et l'occident - cette quête du sublime amour, de l'androgyne éternel déjà présent dans le mythe de Platon.

---

[64] p. 55 en français.

[65] p.110 en français.

Dans l'expression de ce thème nous avons disposé d'une palette riche pour exprimer les nuances contradictoires des divers caractères.

Au cours de ce processus, nous avons mis le public à contribution, nous l'avons pris à témoin pour permettre et obtenir sa participation à l'action dans sa perspective de contradiction, de conflit, et de souffrance. Ainsi a t-il été confronté à l'aspect du tragique par l'imaginaire de manière invisible.

E. Bibliographie

1. Tayeb Salih - *Saison de la migration vers le nord* Edition Sindbad - Traduction en français par Abdelwahab Meddeb et Fady Noun. Paris (1972). Traduction de l'arabe en l'hébreu par Touvia SHAMOSH - *Saison de la migration vers le nord* par Taheb Salih, Edition Am Oved. Tel Aviv (1973).
Version Anglaise, Tayeb Salih *Season of Migration to the North* translation by Denize Johnson Davis. Edition HENNEMANNE, Londres 1978.
2. Ahmad Hareb – *Moustafa Said* - PhD Thesis. Dr. Ahmad Hareb est Professeur en Littéraire anglaise et arabe à l'Université de BIRZEIT.
3. Raja Naccache - Tayeb Salih, *Le Génie dans le roman arabe* en arabe Editions Ahamad S. Mohamadié. Beyrouth Dar el Houda 1976. (Traduction en anglais par Dr Ahmad Hareb).
4. Jalah El Hacheri *Zorba le soudanais ou la recherche d'une unification africaine.* En arabe, Edition Ahmad El Mouhamadié. BEYROUTH DAL EL HOUDA 1976.
5. Mouhi Houddi Kahal Don El Salah - Taheb Salih *L'écrivain et le critique.* (Traduction en anglais par Dr Ahmad Hareb dans sa these de PhD.)
6. C.G. JUNG - Psychologiques Types. Volume 6. Collected works Collection SR. Herbert.
7. Mohammad SIDDY – *The process of individuation in Tayeb Salih's novel the season of the migration to the North.* In Journal of Arabic Litterature -N° 9. Page 67. 1978.
8. Elisa ESSAYID - *Tayeb Salih, la destruction du monde,* Un interview avec Salih dans Journal EL CARMEL N°9. Page 260. 1983.
9. Constance Berkley - *The Roots of Consciousness Molding the Art of al-Tayeb Salih A Contemporary Sudanese Writer,* Diss. New York University, 1979.
10. Frantz Fanon - *Black Skin, White Masks,* trans. Charles Lam Markmann (New York : Grove Press, 1967).

Ouriel ZOHAR
Université de Technion, Haïfa (Israël)

L'HISTOIRE TERRIBLE DES IDÉOLOGIES ET DES FANATISMES : *L'HISTOIRE TERRIBLE MAIS INACHEVÉE DE NORODOM SIHANOUK, ROI DU CAMBODGE, L'INDIADE OU L'INDE DE LEURS RÊVES,*

textes d'Hélène Cixous
mises en scène d'Ariane Mnouchkine

La plupart des spectacles du Théâtre du Soleil, compagnie créée par Ariane Mnouchkine en 1964, traite de drames qui bouleversent ou ont bouleversé la planète. L'intention d'Ariane Mnouchkine est d'éclairer l'histoire de notre temps par les moyens du théâtre. Pour cela, elle n'hésite pas à revenir aux sources comme ce fut le cas dans les années 1980 en représentant trois pièces de Shakespeare, dont deux chroniques historiques, *Richard II* et *Henri IV* (première partie), ou en mettant en scène, dans les années 1990, des tragédies grecques, *L'Orestie* d'Eschyle et *Iphigénie à Aulis* d'Euripide.

Notre analyse portera sur les deux pièces qui ont instauré, au Théâtre du Soleil, le cycle des « tragédies contemporaines », la première représentée en 1985, *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, l'autre en 1987, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves.* Ces deux textes, écrits par Hélène Cixous et mis en scène par Ariane Mnouchkine, évoquant des désastres brusques et effroyables qui se produisent sur la scène du monde traitent d'histoires meurtrières, de guerres intestines. L'esthétique tragique du Théâtre du Soleil repose sur la (re)présentation de l'unité déchirée des nations, provoquée par les jeux des idéologies et des fanatismes. Dans toutes les pièces écrites par Hélène Cixous pour le Théâtre du Soleil durant presque vingt ans, il y a autopsie de cette unité détruite des nations, autopsie du basculement d'un pouvoir soucieux du citoyen à un pouvoir qui le nie. Ariane Mnouchkine déclare clairement en 1990 :

> le thème qui revient le plus souvent au Soleil, c'est la guerre intestine, fratricide, civile. Méphisto était un spectacle qui traitait du déchirement entre Allemands avant la seconde guerre mondiale. De même la révolution française, et Shakespeare, et le Cambodge, et la partition de l'Inde dans L'Indiade enfin.[1]

Autopsie, c'est-à-dire, action de voir de ses propres yeux, et au théâtre, de faire voir. *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* et *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* ont été suivies d'autres pièces, toutes construites sur cette volonté

[1] Ariane Mnouchkine, *Le Monde*, 1er septembre 1990.

d'autopsie. *La Ville parjure ou le réveil des Erinyes*, en 1994, évoque la contamination du sang par le virus du sida en France dans les années 1980. Cette pièce s'inspire des tragédies grecques. Comme au temps de la tragédie antique, où le sort de la cité, de la démocratie naissante préoccupait les auteurs tragiques, la fable témoigne de l'histoire contemporaine, de l'un des grands drames collectifs de la fin du XXème siècle. *Les Euménides* instauraient le tribunal du matricide, *La Ville parjure ou le réveil des Erinyes* instaure celui du crime d'Etat. *Et soudain, des nuits d 'éveil*, en 1997, prend la défense du peuple tibétain, évoquant l'asservissement du Tibet par la Chine et l'oubli de l'Occident, son indifférence à la souffrance d'un peuple sacrifié, *Tambours sur la digue*, en 2000, au sous-titre révélateur *Sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs,* liant dramaturgie et jeu, présente une fable simple, comme dans les pièces pour marionnettes : une inondation est imminente, il faudrait évacuer la population, la protéger mais les avis de ceux qui sont proches du pouvoir sont divergents, à l'image de leurs intérêts, ils vont s'affronter en luttes fratricides Elément constitutif de la construction dramatique, la notion de guerre intestine engage une conception plus générale de la forme dramatique et de sa mise en scène.

Forme dramatique

La fable

L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge couvre un quart de siècle, de la conférence de Genève de 1955, au cours de laquelle le roi Sihanouk évite la partition de son pays, jusqu'au coup d'Etat et à la fuite de Sihanouk à Pékin en 1979. Norodom Sihanouk, victime d'un destin politique mondial, ballotté entre les Américains, les Chinois, les Russes et les Européens, se trouve au cœur d'une des grandes tragédies du XXème siècle, les massacres du peuple khmer confinant au génocide. *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* trace l'histoire de l'indépendance et de la partition de l'Inde. Comme dans *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge,* il s'agit de guerre civile, guerre civile liée à la décolonisation occidentale de l'Orient, guerre civile liée à l'affrontement des religions, lutte entre Musulmans et Hindous, Mohamed Ali Jinnah et ses alliés n'acceptent le départ des Britanniques qu'à condition que soit créé le Pakistan, Nehru et les siens ne souhaitent que l'unité de l'immense sous-continent indien mais ils vont être obligés de céder devant ce projet de la Partition. Le personnage de Gandhi s'emploie à rassembler ce chœur dispersé, à relier les parties du corps de la nation qui s'opposent. Guerre civile liée à l'accession à l'indépendance de l'Inde et à sa partition, à la création d'une nation confessionnelle, le Pakistan.

Dans ces deux pièces, il s'agit d'une autopsie des failles du pouvoir politique qui permettent aux régimes totalitaires de s'installer. En 1979, déjà, dans *Méphisto, le roman d'un acteur*, pièce inspirée du roman de Klaus Man et dont Ariane Mnouchkine avait assuré l'adaptation, le Théâtre du Soleil s'était penché sur la question en montrant comment se mettait en place l'engrenage du nazisme.

Renouer avec le théâtre épique, les chroniques et l'épopée

Pour une telle autopsie, les pièces d'Hélène Cixous renouent avec le théâtre épique, les chroniques shakespeariennes et l'épopée, Brecht, Shakespeare et Homère. Il est

intéressant de rappeler la conférence donnée par Jean-Paul Sartre à la Sorbonne, le 29 mars 1960. Il était alors l'invité d'Ariane Mnouchkine, dirigeant à cette époque l'ATEP, (Association Théâtrale des Etudiants de Paris). Cette conférence traitait du théâtre épique et du théâtre dramatique :

> Vous savez que la distinction que je fais entre théâtre épique et théâtre dramatique n'est, bien entendu, pas de moi; c'est celle que Bertolt Brecht faisait lui-même, considérant que son théâtre était un théâtre épique et que le théâtre bourgeois était un théâtre dramatique. Il avait raison sur les deux points, mais le problème que je voudrais traiter devant vous aujourd'hui, c'est de savoir si on peut concevoir un théâtre dramatique fort près du théâtre épique et qui ne soit pas bourgeois[2].

Il annonçait les caractéristiques de l'écriture des pièces contemporaines au Théâtre du Soleil.

On retrouve dans le théâtre épique d'Hélène Cixous des échos de celui de Bertolt Brecht, par exemple, dans *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge,* la scène de la vente des dollars qui permet de démonter les rouages du fonctionnement des camps de prisonniers khmers rouges. Deux marchandes, amies de longue date, métaphores des peuples vietnamien et cambodgien, mystifient un marchand chinois pour récupérer du riz en échange de leurs dollars. Bien sûr, ceux-ci sont périmés. Pour duper le marchand, elles répètent préalablement leur tour sous l'œil attentif de la défunte reine, Kossomak qui devient alors un véritable metteur en scène.

Mais il ne s'agit pas pour Hélène Cixous d'opérer constamment un mouvement de dédramatisation de l'histoire, elle se rapproche du compromis entre théâtre dramatique et théâtre épique, évoqué par Jean-Paul Sartre. Quelque vingt ans plus tard, elle dira d'ailleurs :

> J'ai besoin que le théâtre me raconte des histoires, et qu'il me les raconte comme lui seul peut me les raconter : légendairement et cependant droit dans les yeux[3]

Son écriture dramatique s'inspire avant tout des chroniques shakespeariennes, et de l'épopée. Pour écrire *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, Hélène Cixous s'est principalement fondée sur le texte de William Shawcross,

---

[2] Jean-Paul Sartre, « Théâtre épique et théâtre dramatique », dans *Un théâtre de situation*, Folio essais, Gallimard, 1992, p. 113-114.

[3] Hélène Cixous, « Le lieu du Crime, le lieu du Pardon », *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves et quelques écrits sur le théâtre*, Théâtre du Soleil, Paris, 1987, p. 253.

correspondant du Sunday Times, *Une Tragédie sans importance.* Il définit ainsi son entreprise :

> J'ai tenté dans ce livre d'étudier le façon dont le gouvernement de Nixon s'est servi du pouvoir. J'ai essayé de montrer quelles ont été les répercussions de décisions prises à Washington sur la vie d'un peuple lointain. C'est en quelque sorte, un regard sur la version politique-étrangère du Watergate.[4]

et sa dénonciation.

Cette démarche d'historienne a été plus difficile pour *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* car non seulement Hélène Cixous n'avait pas de livre précis auquel se référer mais surtout elle se trouvait devant une masse énorme de documents, les uns indiens, les autres, anglais ou pakistanais, chacun donnant sa version des faits. Il lui fallut opérer une sorte de reconstitution générale. Cette démarche de chroniqueur a longtemps gêné en elle l'auteur en empêchant l'imagination de trouver la poésie de l'histoire.

Pour Hélène Cixous, en effet, parler de l'Histoire d'aujourd'hui sans la falsifier – mais on la falsifie toujours !- et tout en gardant son souffle épique, poétique, implique une double démarche : lire des textes, connaître l'Histoire et trouver la « légende » dans cette Histoire, c'est-à-dire la transformer en histoire pour garder son souffle épique, poétique, « *car je pense que l'épopée actuellement, c'est le théâtre qui en est le lieu.* »[5], « *le théâtre (ayant) gardé le secret de l'Histoire que Homère avait chantée* »[6], ce rapport à l'épopée homérique, nous le trouvons clairement énoncé dans le titre : *L'Indiade.*

Lorsque Hélène Cixous parle d'épopée, il s'agit pour elle de se référer au genre épique autant si ce n'est plus qu'au théâtre épique de Bertolt Brecht. Certes, le recours à l'épopée pour écrire des drames historiques représente un paradoxe puisque la matière n'en est point l'histoire mais la légende. Or c'est justement ce que recherche Hélène Cixous. Il ne s'agit pas de traiter l'Histoire comme une simple succession de faits mais d'en trouver la chair, la poésie, c'est-à-dire de la recréer et donc de s'octroyer des libertés. La transformation de l'Histoire répond aux exigences du théâtre qui, pour Hélène Cixous, a le devoir d'être la région des légendes, permettant de créer entre chaque spectateur l'obscure et frémissante complicité archaïque. La donnée historique, l'aventure romanesque ou

---

[4] William Shawcross, *Une Tragédie sans importance, Kissinger, Nixon et l'anéantissement du Cambodge*, trad. Françoise Bonnet, Balland, 1979, p. 9.

[5] Hélène Cixous, citée dans l'article « Comment écrire l'histoire poétiquement/ou comment faire pour ne pas oublier... » de Mara Negron Marrero dans *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, éd. PUV, Saint-Denis, 1990, p. 207.

[6] Hélène Cixous, « Ecrits sur le théâtre », dans *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves et quelques écrits sur le théâtre*, Théâtre du Soleil, Paris, 1987, p. 255.

légendaire, la belle fable venue du fond des âges ou du lointain des terres ou des mers, tout peut, comme chez Shakespeare, constituer la trame vivante sur laquelle s'inscrira l'affabulation dramatique. Le recours à de nombreuses images mythiques en est une concrétisation.

Pour dire la Partition de l'Inde, est évoqué le crime fondateur, le sacrifice « *j'ai vu un corps écartelé, la mère éventrée, l'Inde tranchée comme une viande* »[7] dira Gandhi. L'image du couteau apparaît dans les propos de Jinnah « *Voyez, je tiens le glaive sacré au-dessus de l'Inde. Voyez, je le lâche.* »[8]. « *Non! Arrêtez ! La Partition c'est le Déluge!* »[9] dira Gandhi. Hélène Cixous parle en ces termes de Gandhi et Ghaffar Khan : « *Bibliques et comparables à Abraham sont des hommes comme Gandhi et Ghaffar Khan* »[10]. Autant de repères à valeur poétique. Cette écriture, Robert Abirached la définira comme « *ancrée dans la mythologie et la cosmologie des origines, tout en cherchant une issue dans l'histoire* »[11]

Ce désir de renouer avec l'époque des héros explique la volonté de donner au verbe une forme ritualisée et quasi musicale grâce à une écriture qui mêle prose et poésie. Hélène Cixous n'hésite pas à recourir à des poèmes, à des chansons ; des partitions musicales apparaissent dans l'édition du texte de *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*. On s'éloigne ainsi du langage quotidien, ce qui sera repris par la scansion du texte, par les acteurs et par le jeu inspiré des formes des théâtres d'Asie.

Structure dramatique

Le fait de travailler sur des périodes historiques longues, aux événements riches et complexes et aux personnages nombreux, cinquante pour *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, une trentaine pour *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, impose une grande liberté à l'écriture et s'il s'agit de représenter la tragédie contemporaine, ce n'est pas du côté de la tragédie française mais du côté de Shakespeare qu'Hélène Cixous se situe. Alors que la tragédie française construit une exposition, un nœud, un dénouement en vingt-quatre heures, on ne trouve dans les pièces d'Hélène Cixous aucune contrainte en ces domaines.

Se mêlent, comme dans les drames de Shakespeare, temps historique, temps poétique, temps « suspendu », celui, par exemple, où Sihanouk et sa femme, en route vers Pékin, dans un avion, au-dessus de l'Asie, imposent une pause à l'Histoire : « *Parle-moi encore, parle-moi, conduis-moi avec tes paroles au bord d'une rivière et baigne mon âme malade* » A quoi répond la Princesse : « *Eh bien, ce moment, maintenant dans cet avion,*

---

[7] Hélène Cixous, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves et quelques écrits sur le théâtre*, Théâtre du Soleil, Paris, 1987, p. 80.
[8] *Idem*, p. 68.
[9] *Ibid*, p. 157.
[10] Hélène Cixous, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves et quelques écrits sur le théâtre*, Théâtre du Soleil, Paris, 1987, p. 14.
[11] Roger –Daniel Bensky, *Cixous/Mesguich reprises d'amour*, Nizet, 1994, p. 11.

vivons-le. Un jour rien qu'à nous, un jour au-dessus de tout, un jour sans ministre, sans téléphone, un jour entier hors de l'Histoire.»[12], ou temps précipité qui fait basculer le passé dans le présent et revenir les fantômes. *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* se termine par le retour des personnages de la pièce qui sont morts, parmi eux, la reine Kossomak qui exhorte les vivants au silence pour entendre les autres morts :

> Aujourd'hui, dans le Cambodge captif, des millions de nos semblables, debout autour de leur immense tombe, crient, crient, crient.
> Ils crient : Cambodge ! Seulement cela : Cambodge !
> Chut. Ecoutez, chut...[13]

temps qui ouvre sur l'avenir, l'avenir rêvé, ce qui transparaît, à la mort de Gandhi, à travers le propos d'Haridasi :

> Il n'est pas mort, Inder, il est devenu immortel, il rentre chez les Dieux qui nous l'avaient prêté. (...) Qui sait ce qu'il emporte ? Qui sait ce qu'il nous laisse ?[14]

Ni contrainte de temps, ni contrainte d'espace. Dans *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge,* la pièce la plus riche en ce domaine, chaque scène se déroule dans un endroit différent, il y en a 44, on se déplace d'une partie du monde à l'autre, de Phnom Penh à Paris, Moscou, Pékin, Washington, Saïgon. La scène 4 de l'acte IV de la Première Epoque qui se déroule dans un avion « *au-dessus de l'Asie, entre Moscou et Pékin* »[15] est emblématique de ce drame qui se joue à l'échelle de la planète et, comme chez Shakespeare, contient l'univers entier. Si le lieu de l'action est aussi multiple, c'est que, grâce à la scénographie, la scène peut tout représenter. Les mises en scène font se dérouler les histoires de ces deux pays dans un espace qui reste identique à lui-même du début à la fin, elles ne s'essoufflent pas à rattraper par des essais réalistes la diversité du monde.

Cette souplesse dans l'utilisation de l'espace et du temps se retrouve dans la construction de la pièce. La division en cinq actes, adoptée par Hélène Cixous pour les deux époques de *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* et pour *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves,* ne représente, en fait, comme pour

---

[12] Hélène Cixous, *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge, Théâtre du Soleil*, 1985, p. 164.
[13] *Idem*, p. 13.
[14] Hélène Cixous, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, Théâtre du Soleil, 1987, p 206.
[15] Hélène Cixous, *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge,* Théâtre du Soleil, 1985, p. 13.

Shakespeare, qu'un groupement formel de scènes. Pour Hélène Cixous, les actes n'ont pas d'importance, ils sont purement pratiques, elle raconte l'histoire en sachant qu'elle va avoir quarante ou cinquante coups de théâtre. Ces coups de théâtre rythment l'ensemble et lui donnent sa cohésion. Nous voilà loin de l'esthétique classique, de la péripétie unique. L'Histoire s'apparente alors à une force extérieure, à un ensemble de « coups du sort » qui s'abat sur l'individu. Une esthétique du discontinu marque ainsi la brisure de l'équilibre, brisure due à l'illogisme des comportements, plus qu'à la logique implacable des événements. Crimes, complots, trahisons, vengeances, sang qui coule à flots, donnent au tragique l'intensité de l'horreur.

Quand commence *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge*, Sihanouk remplit l'office de sa charge de roi dans ce qui semble une « douce paix » :

> vous allez me voir rendre ma justice sous mes flamboyants.
> C'est là un des moments si rares où la réalité se fait merveilleuse clémence et où l'on peut se régaler d'être Roi[16]

mais on découvre, dès cette première scène, les affrontements dus aux multiples intérêts qui rongent le pays. Quand commence *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves,* la Partition ne paraît pas encore envisagée,

> Jinnah arrive tout à l'heure. Ce sera un grand jour pour l'Inde qui verra réunis pour la première fois sous le ciel de Bombay la magnifique, les leaders du Congrès et le chef de la Ligue Musulmane.[17]

Nehru et Jinnah se rencontrent sous le ciel de Bombay mais leur lutte commence. Deux actes présentent les forces antagonistes qui vont dégrader l'équilibre précaire des commencements. Trois actes insisteront sur les horreurs et la destruction. L'acte III de *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* est l'acte où se déclenchent les massacres, ceux de Calcutta, de Noakali, du Bihar, préparant la grande scène de la Partition. L'acte III de la Deuxième époque de *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* est celui de l'évacuation de Pnom Penh, sommet de l'horreur. A l'acte I le capitaine Nissaï avait ainsi décrit la situation extérieure à la reine Kossomak :

> Le pays court affolé dans tous les sens, essayant de fuir le meurtre abominable... Ils égorgent le pauvre Vietnam cambodgien, par villages entiers. Le Mékong écœuré est devenu une tombe terrible. Avec une aveugle cruauté, les

[16] Hélène Cixous, *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge, Théâtre du Soleil*, 1985, p. 13.

[17] Hélène Cixous, *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves*, Théâtre du Soleil, 1987, p. 21.

> soldats de Lon Nol assassinent nos pêcheurs, nos mécaniciens, nos garagistes.[18]

Cette Deuxième époque se déroule toute entière sous le signe de la mort, mort physique et morale du peuple cambodgien.

Les deux pièces font l'autopsie de véritables tragédies, voire des génocides, la destruction concertée d'un pays, la naissance sanglante de deux nations, en donnant à voir que ces actions sont le fait d'idéologies qui ont su trouver leurs fanatiques.

Copeau disait en 1944

> Dieu sait que l'époque ne manque pas de sujets et de personnages tragiques.
> Il faudra bien qu'elle les aborde un jour, franchement, directement, de front. Elle ne se contentera pas de venir rôder autour des grands mythes et des grands personnages antiques... Un théâtre infiniment vaste s'ouvrira aux dramaturges de demain, un théâtre qui embrasse l'univers. Il faudra repenser la dramaturgie en fonction de cette universalité... Mais ce renouvellement ne pourra se produire à l'aise que s'il marche de pair avec une réforme de notre scène, j'entends une réforme matérielle de l'architecture de notre scène, beaucoup plus hardie, beaucoup plus radicale qu'elle n'a été effectuée jusqu'à présent[19].

Et, comme en écho, le Théâtre du Soleil, dés 1975, disait « *Nous voulons raconter notre Histoire pour la faire avancer- si tel peut être le rôle du théâtre* »[20]

Le travail sur ces spectacles permet l'exploration d'un genre de théâtre à la fois radicalement nouveau et profondément traditionnel autant dans l'écriture dramatique que scénique.

Forme scénique
Scénographie

L'espace auquel accède le spectateur se compose, pour les deux spectacles, de deux espaces distincts. Le premier est une grande nef d'accueil avec des tables, des bancs, un kiosque pour les repas, une table où sont déposés des livres ayant trait au spectacle, des

[18] Hélène Cixous, *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge, Théâtre du Soleil*, 1985, p. 231-232.
[19] Copeau, *Appels, Registres I, Pratique du théâtre*, Gallimard, 1974, p. 249.
[20] Le Théâtre du Soleil, *L'Age d'or, première Ebauche*, Théâtre ouvert, Stock, 1975, p. 20.

photos de répétition, une immense carte du monde couvrant tout le mur du fond, plaçant le Cambodge, plus tard, l'Inde au centre. Elle focalise le regard sur ces pays d'où partent ou arrivent des ondes. Cette première nef est un lieu de nourriture physique et intellectuelle, chaque élément renvoie au spectacle et prépare le spectateur Alors que l'acteur se prépare, le spectateur, à son insu, est en train, lui aussi, de se transformer. Sans qu'il s'en aperçoive, le spectacle a déjà commencé, autour de lui tout annonce ce qui va bientôt se mettre à vivre.

La deuxième nef revêt une certaine splendeur. Dans une lumière chaude apparaît, au spectateur de *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge,* l'immense plateau de noyer, posé sur un sol de briques qui constitue une sorte d'escalier recevant une rampe d'éclairage fixée à même le sol. C'est après un long travail de documentation sur le Cambodge, destiné à alimenter son imaginaire, que Guy-Claude François réussit à inventer pour le théâtre un espace à la fois suffisamment épuré pour ne pas gêner le jeu de l'acteur et assez riche d'images pour symboliser le Cambodge. Le décor, de briques et de bois, témoigne de la fidélité à l'architecture khmère, brique sur le sol, immense plateau de noyer dont les dimensions sont telles que les acteurs ne peuvent, la plupart du temps, sortir qu'au pas de course, sortie, pour le moins, inhabituelle au théâtre, mais qui va dans le sens de la mise en scène en contribuant à lui donner son rythme, rythme éperdu qui vient basculer un monde millénaire. Les passerelles qui relient le plateau au sol sont ténues et fragiles, elles indiquent, alors qu'il est possible d'accéder au plateau de multiples façons en utilisant tout simplement les bords, qu'il est des cheminements parfois obligatoires, que le bord constitue la frontière. Leur fragilité confère à l'immense plateau imposant le caractère que doit posséder l'ancienne ville d'Anghor Vat au milieu de la nature, souverain et délicat. Le regard du spectateur s'arrête sur une foule de statuettes qui surplombent la salle et fixent tout au long du spectacle. Ces figurines sont inspirées des *torajas* représentant les défunts dans un cimetière indonésien des Célèbes, elles évoquent le peuple khmer disparu. Présence obsédante, dérangeante, témoins dénonciateurs.

De *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge* à *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves* l'espace scénique reste le même. Le vaste espace de jeu fait de briques accueille une scène de marbre qui fait songer au tombeau moghol du Taj Mahal et qui est encadrée par des marches évoquant les ghats des bassins sacrés de l'hindouisme. Par ses matériaux, l'espace crée la réunion des deux grandes religions indiennes déchirées par la Partition. On a plus cherché l'esprit d'un pays que la lettre dans cet espace scénique, où rien n'est trop marqué culturellement et où il suffit de nommer et de jouer l'espace pour le faire apparaître. L'immensité du monde évoqué se retrouve cependant au niveau de l'immense plateau où se déploient les acteurs, suggérant un lieu qui dépasse et écrase les personnages qui s'y agitent, qu'il s'agisse de Sihanouk, cherchant désespérément à retrouver son royaume, ou de Gandhi, parcourant l'Inde pour éviter la partition. Evoquer le Cambodge, l'Inde, c'est guider les imaginations, en rendre possible l'intériorisation par des spectateurs peu familiarisés à ces pays. Bien que l'espace ne soit pas laissé à l'indéterminé, ce n'est pas la référence culturelle classique qui est recherchée. La scénographie joue sur l'invention créatrice et fabrique un Cambodge, une Inde inconnue en créant une poétique de l'espace qui métaphorise ces pays.

Musique et jeu d'acteur

A droite du plateau et faisant partie de la scénographie, on découvre un instrumentarium dont le bois somptueux des instruments répond à la nature du matériau de la scène. La musique est omniprésente pendant toute la durée des spectacles, imposant son rythme aux deux pièces, accompagnement du jeu d'acteurs, commentaire transcendant de l'action ou simple bruitage comme celui des hélicoptères au-dessus de Pnom Penh au moment de l'évacuation de la ville ou de l'orage de mousson éclatant avant l'entracte de *L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves.* Cette musique, où les percussions jouent un rôle très important, et que Jean-Jacques Lemêtre, le musicien du Théâtre du Soleil, définit par différentes métaphores, le sol, le ciel, le destin, le vent de l'histoire, scande ces grands drames. En provoquant la stylisation de l'expression vocale, des postures et des déplacements de l'acteur, elle contribue profondément à la forme souhaitée par Hélène Cixous et Ariane Mnouchkine, celle d'un théâtre épique, proche de la chronique historique.

Pour rendre compte de ce théâtre épique, le jeu de l'acteur, indissociable de la musique, repose sur une gestuelle dépouillée et amplifiée, résultat d'un travail sur le corps qui, à partir d'indications d'ordre stylistique, souvent puisées dans les techniques des théâtres d'Asie, permet de dessiner un personnage. Ariane Mnouchkine veut donner forme à l'acteur, veut l'aider à montrer, à rendre visible, à faire « l'autopsie du cœur ». Les techniques de l'acteur puisées dans les théâtres d'Asie l'aident à donner forme aux émotions. Ariane Mnouchkine fait pratiquer les techniques et les langages corporels orientaux aux acteurs de la troupe, non comme une simple reproduction de ces techniques mais comme outils stimulant leur propre création de personnages, la construction de leur jeu. Tout autant que ressentir l'acteur doit montrer, il doit transformer ses visions en images claires pour les autres. Le corps doit traduire l'intériorité du personnage par l'exagération de chaque geste. Comme pour le genre épique, il faut ici amplifier pour une bonne compréhension du spectateur. L'extériorisation contrôlée par la forme permet d'assurer la clarté des signes lisibles par tous. Se dessine le désir de la maîtrise de l'oeuvre, maîtrise surveillée et contrôlée surtout lorsqu'il s'agit d'un théâtre politique qui se veut lisible dans son adresse à la Cité.

Hélène Cixous et Ariane Mnouchkine donnent à travers ces pièces une interprétation du monde qui rend compte du fonctionnent des guerres intestines, fratricides, civiles où s'éprouve la complétude de la forme dramatique et scénique en même temps que s'opère la transmission d'un sens au spectateur. Elles construisent à partir de leur conception de la guerre intestine, fratricide, civile ce qu'elles appellent « la tragédie contemporaine », qui se situe entre chronique et épopée. A partir d'un cadre de références précises qui les guident et qu 'elles bouleversent, elles font de catégories comme l'Histoire, la chronique, l'épopée, la tragédie, des ensembles problématiques dont chaque élément subit l'action des autres. Elles cherchent une forme dramatique, scénique, à travers des formes différentes, « désoriantant » nos horizons familiers. Les références sont rêvées, retravaillées, dénuées de citation, c'est dire qu'elles font véritablement œuvre de création et atteignent ainsi ce dont Copeau rêvait, un grand théâtre historique.

A Fabienne Pascaud qui lui demandait « *C'est quoi le théâtre* ? » Ariane

Mnouchkine répondit au début de l'année 2003 « *Un espace d'apparitions. Qui vous fait voir autrement. Peut même vous faire changer de destin. Et ces apparitions ne seront que plus saisissantes si elles sont stylisées dans une forme magnifique.* » Voici ce à quoi peut aboutir ce théâtre qui a mis au centre de ses préoccupations l'histoire terrible des idéologies et des fanatismes, « *aider le public ... à se retrouver dans ce grand fleuve qui s'appelle l'Histoire pour mieux lutter contre la barbarie. L'art est toujours une lutte contre la barbarie. Le théâtre n'a jamais été fait pour entériner le monde.* »[21]

Françoise QUILLET
Université de Franche-Comté

[21] Ariane Mnouchkine, « L'art est toujours une lutte contre la barbarie », entretien, *Télérama* n° 2764, 1er janvier 2003, p. 11.

LA BIBLIOTHÈQUE DE BAILLY

L'histoire de l'humanité, telle qu'elle s'écrit au fil de tous les ouvrages publiés, apparaît comme le personnage principal de la pièce de Jean-Christophe Bailly, *Une nuit à la bibliothèque*, qui ne peut « être représentée ailleurs que dans une salle de lecture » — comme celle de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, où se sont déroulées, en novembre 2005, dix représentations de cette pièce, mise en scène par Gilberte Tsaï, et créée en 1999 à la Biblioteca Palatina de Parme. Cette courte pièce[1] est inaugurée par les propos d'une sorte de *conférencier*, qui fait face aux spectateurs « *introduits dans la salle de lecture [...] et (qui) s'installent aux tables des lecteurs, éclairées par leurs lampes.*» Puis, dans les huit scènes suivantes, la parole est donnée à des livres, ou plutôt des « *fantôme(s) de livre(s)* », joués par des acteurs. Cette expression, dans la didascalie qui clôture la première scène, comporte le double sens du mot « fantôme » : le sens littéral, le plus spirituel, et celui plus concret qu'il prend dans les bibliothèques où il désigne les cartons indiquant la place de livres absents. Cette association des valeurs spirituelles et matérielles sert un projet théâtral original, qui peut évoquer Maeterlinck. La poétique des bibliothèques est impliquée dans maintes répliques, mais elle se voit débordée par un projet philosophique intéressant « Le drame, notre drame » — celui de l'humanité, réfléchi dans la passion du lecteur prédateur pourchassant des livres-proies, des proies qui sont des « ombres » : « la vieille histoire de la proie et de l'ombre, nous l'avons ici consultée, retournée.» Et ces fantômes de livres scrutent le réel, avec une acuité de regard qui est celle de leurs auteurs…

On songe à l'étrange aveu de Kafka : « La chasse court à travers moi…» Ce sentiment du créateur exprime le drame de l'humanité, dont les élans civilisateurs et culturels semblent destinés à la catastrophe, conséquence paradoxale de ces élans. La « poussière » des bibliothèques, objet d'allusions insistantes dans la première scène, est le reflet anticipé de la fin qui nous attend. La « vieille histoire de l'ombre et de la proie » rayonne parmi les allusions, étagées dans la pièce, à l'histoire du « savoir humain », dont la mémoire se conserve dans les livres. Comme si la vigueur active de ce savoir avait comme origine une volonté de prédation coupable, vaguement pressentie dans les propos des livres qui parlent dans cette pièce. (Dans les propos du « conférencier », cette volonté s'incarne en Faust, le mythe littéraire devenu « lecteur assidu », qui côtoie la Mélancolie.) La fatalité de l'abîme auquel sont destinés les hommes et les livres semble d'ailleurs réfléchie, non sans quelque paradoxe, par le silence de la bibliothèque, qui (autre paradoxe) « se déploie autour de ce qui lui échappe. Non le fin mot de l'histoire […], mais le silence où le mot s'abolirait, accepté par l'indolence d'un sens plus ancien.» Cette remarque obscure, peu avant la fin du discours (interrompu) du conférencier, relaie ses considérations sur le temps : « Non comme un corps que l'on dissèque, mais comme un flux que l'on sonde. Toujours en remontant son cours.» Même dans une forme négative, la métaphore de la dissection, mais encore celle des « pièces détachées du savoir humain » ont un sens sacrificiel, qui rejaillit sur le temps et sur la « mémoire de ce savoir » qu'est la bibliothèque.

[1] Jean-Christophe Bailly, *Une Nuit à la Bibliothèque*, Paris : Christian Bourgois, 2005.

La structure de la scène 1, réservée aux propos du conférencier, s'harmonise avec cette idée du sondage, où s'inverse l'idée d'une remontée temporelle. La poussière, d'abord définie comme « du temps visible » (juste avant la mention du « fleuve du temps»), est l'objet d'une autre allusion, peu avant la fin de cette scène : « on (la) voit danser ici les jours de soleil [...] comme la poudre qui est sur les chemins de cette montagne ». Ces deux allusions symétriques conjuguent des valeurs opposées, fluviale et solaire. De même, l'idée du labyrinthe, d'abord associée aux rayonnages, est reprise dans le dernier paragraphe : « Labyrinthe de gorges et de ravins.»

L'unité suggérée par cet effet de miroir peut évoquer le destin de l'humanité, sortie de l'Inconnu pour finir dans un abîme non moins incertain. La moire du style de Bailly, tout en reprises nuancées de termes, ses fines reptations, semblent adaptées à l'« oscilla(tion) » de l'idée de « rassembler en un seul lieu l'ensemble des savoirs » : « entre raison et magie, entre quelque chose de solaire et de géométrique et quelque chose de nocturne et de rayonnant ». Cet effet d'harmonie imitative implique la contradiction douloureuse de la vocation d'une bibliothèque : « ce (qu'elle) désire, elle ne peut pas l'atteindre. Qu'elle soit immense ou restreinte, royale ou provinciale, ancienne ou moderne »... Ces oscillations du sens manifestent le « désarroi » où le génie humain puiserait sa force. Le génie poétique de Bailly se jugerait lui-même à travers ces propos. En témoigne le relais immédiat de la dernière phrase de la didascalie introduisant le discours du conférencier : « *Nous l'appellerons Bertoli* » et le début de ce discours : « Nous nous tenons ici dans la salle de lecture »...

Vers la fin de cette scène, les comparaisons successives du lecteur à un alpiniste (« montant lentement une montagne dont le sommet s'éloigne toujours ») mais encore, contradiction oblige, à un « mineur suivant une veine dans la terre » et à un « chasseur suivant les traces et les empreintes de proies qui se dérobent », ces comparaisons appréhendent sur divers plans la contradiction fondatrice, qui se verrait poétisée dans la langue de Bailly. Autre mise en scène, autre représentation, dont les visées auto-analytiques embrassent le fantôme... de Rimbaud. Dans ce passage en effet, l'image des proies, puis ces notations : « des filets de bave et sur le sol des boules de plumes recrachées », avant la mention des « cris, (des) exclamations, (des) déclamations » qui désignent le contenu des « feuilles » des livres, peuvent être rapprochées de ces vers de *Faim*, dans *Une saison en enfer* : « Le loup criait sous les feuilles/ en recrachant les belles plumes/ De son repas de volailles:/ Comme lui je me consume..»

Ces vers de *Faim* se lisent dans *Délires II*, la section sous-titrée « Alchimie du verbe » dans *Une saison en enfer*. Dans ce poème où s'intensifient les alliances de valeurs opposées, typiques de son art, Rimbaud exprime l'échec ou la perversité de son alchimie du verbe, animée par une contradiction violente, omniprésente dans notre univers où elle est résolue par des pratiques sacrificielles. Et l'auteur de la *Saison* semble repérer le rôle inspirateur de cette contradiction sur tous les niveaux — les rayons de la culture.

S'il est difficile de rapprocher les « filets de bave » dont parle Bertoli et l'allusion à l'araignée dans la strophe suivante de *Faim*, l'image célèbre des « cailloux qu'on brise », dans la strophe qui précède, coïncide avec celle du « mineur suivant une veine dans la terre », au début de la phrase de Bertoli qui se termine par les « plumes recrachées ».

Dans ces *Délires* d'Arthur, le thème théâtral est le support d'une réflexion sur la valeur cathartique de l'Art (pas seulement littéraire). Le thème de la musique, dans la pièce de Bailly, semble renouer avec les intentions critiques qui, dans *Délires II*, concernent l'alchimie sonore des « rythmes instinctifs »... « Je devins un opéra fabuleux », se souvient l'auteur de ces *Délires*, après avoir évoqué les « épouvantes » dressées devant lui par « un titre de vaudeville ». La *Saison* d'Arthur, c'est connu, est à elle seule un verdict négatif sur l'histoire de la culture. On peut admettre au moins l'idée d'un rapport, au moins analogique, entre l'expérience d'Arthur, consignée dans les « quelques hideux feuillets de (son) carnet de damné » et celle des livres soucieux de leurs « feuilles », qui prennent la parole en coupant celle de Bertoli : Ragionello, « *vêtu à la façon de 1830* », puis Alegoria, « *vêtue comme en 1900* ».

Dans les scènes 4 et 9, l'évocation du monde des livres : « un réseau d'histoires et de leurres » et « Tout est rêve et vision ici », peut en effet évoquer la critique des illusions de l'art, dans plusieurs sections de *Une saison en enfer*. Rimbaud, qui reconnaît dans son art – mais c'est encore une pose – l'œuvre de Satan, semble en fait percevoir la violence profonde, autrement dit la contradiction qui pétrit son être et qui s'exorcise dans l'esthétique désignée par l'« alchimie du verbe », poussée à sa limite dans les ambiguïtés du sens du texte de la *Saison*. Quoi qu'il en soit, le thème du temps, dans *Une nuit à la bibliothèque*, reçoit le sens que lui attribuait Spengler : l'expression subjective d'une contradiction existentielle, dont la raison première transparaît dans certaines répliques. Dans la scène 2, le sentiment d'Alegoria d'être immergée dans « une suite d'instants formant une courbe » semble suggéré par les « rayons » de livres, confondus à cette courbe. Dans la scène 4, l'assimilation implicite des livres aux « instant(s) qui passe(nt) » et surtout leur identification explicite au temps : « Nous ne serions que [...] Du temps figé, et qui tremble » impliquent l'essence contradictoire que ces livres partagent avec le temps. Le livre assure en son figement temporel la perpétuation des événements éphémères qui s'y voient relatés, soupçonnés par Alegoria d'être déjà de la « fiction ».

Dans la scène 8, les propos qu'Alegoria tient à Fantolin : « on finit par s'y faire, à n'être plus [...] qu'une suite de séquences avec un point final », et surtout ce conseil : « tu as tout ton temps, même s'il est dit en toi qu'il n'y a plus de temps » médiatisent la contradiction dont le temps se ferait l'expression. Ces citations de la scène 8 suivent d'ailleurs la didascalie redoublée « *Un temps* » qui clôture la scène 7, où ses deux occurrences apparaissent comme la griffe démoniaque de la duplicité du temps. (Le « hamac » temporel où se berce Alegoria en 4 n'est pas moins expressif.) Dans la scène 4, ce symbolisme s'élargit dans l'opposition du « temps figé (qui) tremble » et du monde réel : « Tandis que dehors ça tremblerait tout le temps, ça ne serait jamais figé ? »

Vers la fin de la pièce, la tension des affirmations d'Alegoria et de Ragionello : « les jours ici sont longs, très longs » et « Et les nuits courtes, très courtes ! » rendent sensible la contradiction qui nous occupe. On peut parler de *double-bind* : les temps qui s'emmêlent et, pour Bertoli, l'« aboli(tion) » du futur, expriment en 7 une vision du monde régie par la contradiction fondatrice, cause lointaine de l'abolition des différences individuelles. Le mot « *fantôme* », associé au « *livre* », suggère d'ailleurs l'idée d'une présence-absence, non moins suggestive. Dans la scène 1, l'énoncé : « le silence (des bibliothèques) où le mot

s'abolirait » exprime avec subtilité la même contradiction. Or, cette abolition des temps s'harmonise avec celle du groupe des livres qui s'observent, s'imitent : deux vraies raquettes belliqueuses sont le chiffre de cette tendance, lorsque les deux partenaires jouent au volant en accompagnant chaque lancé par une brève réplique qui contraste avec la précédente.

Ces livres se lisent entre eux : une métaphore probable de l'influence littéraire, mais encore du rapport mystérieux entre le phénomène de la mimésis littéraire (au sens d'Auerbach) et celui de l'imitation inter-individuelle, dont les dangers — les rapports de ces livres ne sont pas toujours pacifiques — trouveraient un antidote dans la pratique ou dans le plaisir des arts, en l'occurrence littéraire. Certes, les livres de la bibliothèque ne sont pas tous des œuvres de fiction, mais leurs échanges de points de vue impliquent surtout le phénomène de l'art littéraire.

En filigrane du dialogue, le thème très diversifié de la violence sacrificielle témoigne de la réflexion de Bailly sur ces problèmes. La simple intervention du nouvel arrivant, le « petit » Fantolin, canalise les tensions inhérentes au groupe des livres qui, en scrutant le contenu apocalyptique de leur jeune complice, lisent le récit de la violence universelle. La jeunesse de ce nouveau Jean de Patmos exprime sur un autre plan le mélange des temps dont parle Bertoli.

L'irruption de Fantolin dans la scène 6 marque un tournant majeur dans l'action de la pièce de neuf scènes, qui commence en fait avec la scène 2, suite au discours de Bertolin. La partition 1+ 4 et 4 est axée sur la séance de lecture du contenu de Fantolin par deux autres livres : scène 6. Cette structure évoque celle des récits de quête initiatique, centrés sur une épreuve du double à laquelle l'imagination de Bailly associe le rapport de l'art (littéraire) et de la violence mimétique. Cet équilibre de la forme, même s'il n'est pas calculé, joint aux aspects "alchimiques" de l'écriture de Bailly, participe à l'effet cathartique que l'art littéraire devrait à ses capacités mimétiques, exercées sur le réel : un phénomène qui fascine les livres eux-mêmes.

Par nature, le livre, l'écrit, balance entre deux mondes opposés : le réel et l'imaginaire, le monde des faits et celui du signe. Dans cette pièce, le rapport mutuel de ces mondes est évoqué de manière obsédante et la friction des deux univers semble interpréter une vision du monde dictée par la dualitude, dont les aspects relationnels ont une place certaine dans l'action de la pièce. Le constat final que « ces deux mondes sont vrais » paraît surmonter celui que recouvre, dans *le Pain dur* de Claudel, l'affirmation contradictoire du père Turelure : « C'est faux, je veux dire c'est vrai ». Ce personnage, avatar de l'Abraham mythique, est victime d'un parricide réussi et manqué : il meurt de peur sous les coups d'un revolver qui ratent leur cible. Cette situation trouve un équivalent édulcoré dans la menace que font peser sur les livres – à commencer par l'ouvrage majeur de Kant ! – les manies d'un jeune lecteur qui en déchire les pages pour en faire des sortes de « sarbacanes ». Du verbe contondant de Kant ne restent que ces armes de papier, sans doute destinées à tourner en dérision le monde du savoir, que domine justement la figure de Kant. Ces sarbacanes seraient encore la métaphore de l'observation analytique où se résume le rapport des livres. L'effroi de Ragionello : « J'ai bien cru que j'allais y passer moi aussi » contrebalance une remarque antérieure d'Alegoria qui « lit » le dernier chapitre du jeune Fantolin : « un

prophète, je l'aurais tué de mes mains.» L'ignorance déclarée par Fantolin du contenu de ses dernières pages laisse songeur. Plus généralement, l'usage récurrent des adverbes « Oui » et « Non » médiatise à la surface du dialogue, comme lors du parricide de Claudel, les effets de la contradiction émanant du Père, si bien incarnée par Turelure — et par les livres, dont le statut est si contradictoire.

Le public moderne peut adhérer à l'esthétique minimaliste dont Bailly, un de ses représentants les plus raffinés, effectuerait en fait le procès : la fascination du « tremblé » serait en fait celle des effets culturels les plus retors de la double injonction contradictoire émanant du Père mythique. Cette interprétation girardienne sera bientôt validée par le thème du sacré, qui se précise au fil des scènes. La question innocente de Fantolin : « Vous voulez dire que nous nous lisons entre nous. Les uns les autres ? » a des accents christiques, qui intéressent la menace de la violence réciproque, palpable dans sa précédente réplique, si shakespearienne : « Ce que je savais de la nuit, du monde, c'était très violent [...]. Une histoire pleine de bruit et de fureur.» Le monde des livres n'est en effet guère différencié du réel que ces livres, qui se lisent entre eux, « lisent » aussi bien : une simple passante leur apparaît comme « une phrase ». L'évocation de la passante-phrase, en 4, est d'ailleurs relayée en 8 par cette affirmation d'Alegoria : « (Un livre) a besoin (des gens) pour exister, il les crée.»

Cette voracité angoissée de la mimésis littéraire n'implique pas que le réel observable. La capacité de livres assez anciens à « lire » le contenu du jeune Fantolin, « relié trop vite », suggère le conflit de l'Ancien et du Nouveau — nuancé par la thématique apocalyptique de ce contenu : l'Ancien et le Nouveau se rejoignent, dans une effraction intellectuelle réciproque qui peut passer pour une forme exacerbée de violence mimétique. Les vertus pacificatrices de la musique, envisagée comme une domestication sonore de la dualité, seraient impliquées dans la lecture par Alegoria d'une chanson populaire, déchiffrée dans le dos de Bertoli, où les paroles de cette chanson sont d'ailleurs accompagnées de notes manuscrites : celles d'un « professeur fou (qui) corrigeait les livres de musique et les partitions.» Cette folie savante révèle la violence des lectures-effractions pratiquées par les livres sur le réel, mais encore entre eux.

La notion même de la « vérité », dans la première moitié de la pièce, domine les préoccupations des livres. La vérité dont parle Alegoria ne fait qu'errer « dans un vide » (celui de la bibliothèque) où s'agite « un grand réseau d'histoires et de leurres ». Mais il n'est pas certain que le réel visible au dehors soit le lieu où « il y aurait de la vérité, ou de la ressemblance.» — Cette étrange alternative suggère un monde gangrené par le faux-semblant, devenu sa seule vérité. Certes, « c'est mieux que la vérité soit errante », car le réel déborde la capacité du dire, impuissant à en traduire la vérité. Ce match spirituel perd son sens philosophique le plus évident, quand l'image des chiens qui se battent, appliquée aux mots, manifeste le fond de violence sur lequel s'enlève l'échafaudage intellectuel du signe. L'éloge de l'amnésie, dans la suite du dialogue de cette scène 5, n'est pas moins suggestif.

La condamnation par Alegoria de l'« intention (qui) tue la vérité » renoue avec les intuitions de Kleist sur le jeu complice de l'innocence et de la réflexion dans l'acte créateur. Mais la négation des aspects mesurables de la « vérité », si elle sacrifie à une tendance de la

pensée moderne, laisse en suspens le sens des harmonies de la forme. Dans la scène 9, l'expression d'Alegoria : « tout, infiniment mortel, [...] infiniment passage », résout le drame des antagonismes en évacuant le problème des différences, avec une radicalité rendue suspecte par d'autres éléments du dialogue, où la différence tend à s'exhiber.

L'esthétique de Bailly privilégie les associations de motifs antithétiques, avec un humour qui tient à distance la violence qu'elles médiatisent. Le voisinage d'Aristote, d'un roman et d'un manuel d'artillerie peut surprendre, sur un rayonnage d'une bibliothèque, lieu de « collection, rangement, intention » (scène 1). Idem pour les châtaignes (certes dans des « sacs en plastique ») et les écouteurs qui sont les attributs divergents des écoliers (scène 5), en automne : saison alchimique, dont le sens poétique est souligné par le tourbillonnement des feuilles, où s'illustre la giration du sens dont nous enivre l'écriture de Bailly. Dans la scène précédente, cette vision d'Alegoria : « Un homme qui passe à bicyclette, son ombre qui le rattrape et le double » exprime les affres de la dualité, dont la bicyclette est une expression mécanique.

Le jeu scénique des raquettes, accompagné d'un échange verbal très alchimique, est à lui seul le chiffre scénique de cette tendance, tempérée par une aspiration unitaire qui se fait jour dans la succession même et dans la répartition des termes de cet échange. Les mots lancés en même temps que le volant sont appariés par des liens sémantiques subtils (souffle et rideau, abandon et poussière, fantôme et ifs, sable et lentilles d'eau, vent et neige : cinq couples, auxquels succèdent cinq autres, de moins en moins différenciés. La série se referme par ces répliques : « Alors.../ Alors rien... / Mais si, la chute.../ Ah oui, la chute...» Un assentiment se prononce, mais dans l'affirmation d'une chute où se rassemblent négations et conflits. L'essoufflement d'Alegoria qui pose sa raquette est celui du schéma mental qui s'active dans cette esthétique duelle.

Le malaise dont ce schéma est porteur ne fait que s'accentuer dans une coïncidence des oppositions, peu mystique : la fiction et le réel (scène 4), l'air irrespirable, devenu « comme creux », dans l'Apocalypse écrite en Fantolin, et plus subtilement la pensée sans espoir de Bertoli (7), manifestent l'horreur d'une contradiction dont les reflets esthétiques les plus communs se rappellent en 8, dans la « variation de lumière, même faible », métaphore de l'espoir réclamé par Fantolin. On ne sait si la réponse d'Alegoria : « Mais elle y est, je t'assure » concerne la lumière — ou sa faiblesse ! Le rapport de cette contradiction avec la violence mimétique s'affirme à propos de l'art littéraire, dont la capacité à restituer le réel inspire ces propos de Ragionello en 4 : « Un jeu de cache-cache avec des personnages masqués et d'autres qui ne le sont pas, sans que tu puisses départager la vérité du masque. Avec des fictions qui prennent corps et des corps qui disparaissent.[...] Nous les livres, ils nous ont disposés en rayons pour effrayer la peur, mais c'est raté.»

Le symbolisme gémellaire des rayons souligne l'angoissant renversement du sens qui associe la peur et son contraire. En 8, le sort des livres en rayonnages est d'ailleurs ainsi défini par Bertoli : « on se fait rabrouer, ou racoler, ça dépend.» Voilà nommé l'obscur tourment, dont le rôle civilisateur et les dangereux effets sont stigmatisés par ces propos adressés à Fantolin : « Nous, nous sommes là pour garder le monde, pour le conserver. Même toi qui [...] raconte la fin du monde.» L'allusion déjà citée aux chiens qui se battent suit d'ailleurs une brève dispute entre Alegoria et Ragionello (scène 5), à propos des enfants qui se disputent ! Leurs propos : « Voir et dire, ce sont de petites feuilles très minces, très

difficiles à saisir dans une liasse épaisse et collante » peuvent se lire comme une altération ou comme un équivalent profane du mythe de l'épée à double tranchant, attribut du Verbe dans l'Apocalypse, dont Fantolin est un rejeton moderne.

Les symboles gémellaires forment eux-mêmes des couples, divorcés dans tout l'espace du texte : raquettes et bicyclette, papillon de nuit (comparant des livres en 4) et fleurs roussies en 7 : ornement du décor où le je scripteur dont Fantolin conserve la trace relate ses impressions d'apocalypse. Le jeu scénique des personnages permet des effets de miroir qui suivent les lois de la symétrie. Ainsi les didascalies qui encadrent la scène 4 : « *Alegoria pose sa raquette et va à une fenêtre* » et « *Alegoria va de nouveau à une fenêtre* » trouvent un écho dans la scène 6, où Ragionello « *indique (à Fantolin) celle (la fenêtre) où s'était tenue Alegoria* ». Alors « *Fantolin se place à la fenêtre et regarde longtemps.* » L'observation du monde extérieur, métaphore du rapport si complexe que les livres entretiennent avec le réel, est le prétexte d'un gommage des différences individuelles dont Ragionello, présent dans la scène 4, est l'agent. L'adverbe « *longtemps* » suggère d'ailleurs une surenchère, certes innocente, mais dont le danger latent s'exorcise par le spectacle où, sous les yeux de Fantolin, la dualité se domestique : les maisons parfaitement rangées (« Oh, c'est tout rangé, c'est bien rangé ») dans lesquelles se réfléchit le rapport des livres présents. Livres rangés peut-être, mais surtout livres écrits et donc pétris d'intentions mimétiques auxquels ils doivent leur si relatif pouvoir de fascination. Car dans cette pièce, la corporalité du livre se dépasse constamment dans celle de l'auteur et des lecteurs, assimilés dans une énigme impliquant au premier chef le rapport de l'art et de l'imitation.

D'autres didascalies suggèrent le rapport spéculaire des personnages, à commencer par Bertoli : l'incertitude de sa nature, humaine ou livresque, enclot le mystère du rapport des livres avec les personnages humains qu'ils observent. Si dans la scène 3, Alegoria et Ragionello jouent au volant, dans la scène 7 — en symétrie — Bertoli « *remplace* » Alegoria, son double féminin, pour lire le contenu de Fantolin. Et dans la scène suivante, Alegoria se propose de chanter pour Fantolin la chanson qui est inscrite en Bertoli, non sans dire à ce dernier : « Il raisonne comme toi » (8).

Une remarque de Fantolin en 8 concerne le rapport du livre et du lecteur : « la lecture nous délivre de notre propre poids, chaque lecteur nous allégeant peu à peu ? » Cette question teintée par un désir d'autosacrifice s'attire la réponse d'Alegoria, qui reprend en écho les termes et les sonorités de cette phrase : « Oui, c'est à peu près ça. Mais pas seulement. » Comme si la catharsis, que permet la mimésis littéraire et dont bénéficie le lecteur, intéressait la contradiction dont cette réponse se fait l'écho. Le thème théâtral, esquissé en 5, lorsque Alegoria considère le monde réel comme « (un) décor de théâtre », se précise dans la scène 8, où la simple question de Fantolin : « C'est vrai qu'il y a un théâtre pas loin d'ici ? », peut se lire comme un appel angoissé, une quête du « vrai » que la perspective de l'illusion et de la catharsis théâtrale referme sur elle-même. Pourtant cette question, avec le rapport sophistiqué des mots « C'est vrai » et « pas loin d'ici », trouve la réponse qui convient, dans les deux répliques d'Alegoria : « Oui, c'est vrai » et « Non. Ce n'est pas interdit, mais c'est un autre monde ». La tension du Oui et du Non qui porte sur une interdiction exprime la contradiction fondatrice, appréhendée comme une sollicitation-

interdiction, qui serait la raison première des pulsions mimétiques, génératrices d'un danger auquel remédie la catharsis théâtrale.

La dernière réplique de la pièce, adressée par le sage Ragionello à Fantolin, curieux des possibilités de s'évader du monde présent, associe l'idée d'une "bonne" imitation à une ultime alchimie du Oui et du Non : « Si tu veux, oui. Mais maintenant, rentre. Nous pourrons te guider un peu si tu n'y arrives pas tout seul.» Cette nième formulation du *double-bind*, dans cette bouche paternelle, manifeste la contradiction dont l'emprise est déjouée, pour les amateurs d'art littéraire, dans les illusions-évasions que sont les livres. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'étiquette : « fuites, évasions », posée par Ragionello sur tous les arts. Le théâtre est un « monde » parmi bien d'autres, qui se rassemblent en « un seul ».

L'idée de ce monde qui rassemblerait tous les autres a d'ailleurs, malgré son ironie, un éclat mythique, peu compatible avec les allures « minimalistes » de l'esthétique et de l'éthique de Bailly. C'est que ce minimalisme se dépasse en renouant avec la Tradition pour, semble-t-il, la purifier des liens quasi filiaux qui la rattachent à la violence.

L'équilibre du jeu verbal dont le jeu des raquettes est le prétexte, mais d'abord les effets de symétrie impliquant des situations ou des motifs dont la valeur allusive attire l'attention, semblent donner une forme poétique à l'Androgyne mythique, auquel est traditionnellement associé le mariage du positif et du négatif, ou celui de l'Un et du Deux, entendus comme principes de la Manifestation. Sans rien dire de l'union du masculin et du féminin, sensible dans maints passages de la pièce. Outre le relais déjà commenté des personnages des deux sexes, un aveu de Fantolin ému par la voix d'Alegoria (« votre voix, une voix ! ») : « En moi il n'y avait que des hommes » évoque la nostalgie de la moitié perdue. Cette thématique se précise, bien sûr, dans la dernière scène, avec l'évocation du lecteur ouvrier qui « semblait courtiser » une jeune fille dont les « yeux verts » (mélange du bleu et du jaune) et la « longue natte » présentent un symbolisme plastique : la dualité résolue ou domestiquée (le tressage). Ces deux lecteurs ont d'ailleurs « cessé de venir en même temps ». La violence inhérente à l'imitation réciproque est projetée sur les détails rattachés à ces motifs : ces personnages sont peut-être des « agitateurs » ; et « Peut-être qu'on les a arrêtés ». L'ouvrier déclare travailler « à la fabrique d'ampoules électriques ». Les références au sacré, dispersées dans le texte de la pièce, permettent de songer au *Fiat Lux*, autrement dit au Verbe, dont l'Androgyne est un équivalent symbolique.

Le mythe ne s'affirme que pour être l'objet d'une fine ironie, qui viserait en fait son lien avec la violence duelle. Cette critique implique l'art d'écrire, d'abord à cause du statut ambigu de l'écrit, dont l'appartenance à deux mondes opposés lui fait mériter d'occuper le premier rôle dans une réflexion poétique attentive aux formes culturelles de la contradiction fondatrice. Au-delà du Verbe, acteur principal de l'Apocalypse, le Nombre est convoqué sur l'horizon de Bailly, pour y subir une critique impliquant la philosophie antique, présente dès la scène 1 à travers l'allusion de Bertoli au *templum*.

L'ordonnancement de la matière écrite de la pièce, à l'image des « rangées » de maisons qui sont elles-mêmes à l'image des rayonnages de livres, semble visé par la métaphore du temple, qui suggère le sens le plus spirituel de cet ordre. Mais dans les scènes 2, 7 et 9, la notion du Nombre semble être l'objet de métaphores dépréciatives, très proches

de celles que lui adapte le génie de Rimbaud ou de Shakespeare. Ragionello se souvient avoir longé une falaise « en voyant la mer mauvaise à vingt mètres en contrebas frapper les rochers et tournoyer pleine de rancune entre deux assauts.» Les détails chiffrés avivent le symbolisme unitaire (et duel) de la falaise, mais encore la tension de cette mer hostile dont le mouvement et l'action répétée perpétuent « en contrebas » la contradiction qui inspire le mythe du Verbe : Ragionello qui n'a « pas crié » n'en intériorise pas moins cet effrayant spectacle, qui est celui des convoitises humaines suscitées par le savoir livresque.

Dans la scène 7, Bertoli lisant le contenu de Fantolin fait parler le survivant « léchant de l'eau dans une soucoupe au deuxième étage d'une maison éventrée ». Cette allusion marque le cœur d'une réplique balisée par deux évocations de l'activité graphique : sur une feuille de papier trop mince pour que Fantolin utilise ses deux faces ! Mais c'est en 9 que se précisent les enjeux mythiques de ce trait de plume, notamment avec les « deux kilos de pommes » grignotées sur place par un lecteur, pour « expier le péché d'Ève en le répétant, [...] pour montrer la voie à l'humanité.» Ce projet messianique concerne en fait les formes originelles de la dualité : la dernière phrase de cette réplique de Ragionello : « Il est mort pendant la guerre, l'année où il n'y a pas eu de pommes » entrecroise sur deux plans distincts — la privation de pommes et la mort pacifique pendant la guerre — la contradiction fondatrice, qui jouerait un rôle dans la conception du Nombre, auquel Rimbaud associait la notion de l'Harmonie. Et comme chez Rimbaud ou Shakespeare, les formes les plus dégradées du Nombre se schématisent en 7, dans la lecture par Alegoria de l'apocalyptique Fantolin : « Îlots sur des flaques reflétant le ciel une dernière fois [...] tout ce sang [...]. Un cerf errant parmi les décombres, reflété par une vitrine intacte, les prix encore écrits sur de petits cartons posés devant les paires de chaussures.» La suite du texte indique la nature messianique de ce cerf silencieux, préféré à un quelconque prophète qui, sans doute pour être puni de sa mimétique loquacité, mérite d'être étranglé ! (Le locuteur déclare pourtant imiter ce cerf : « il s'en va vers le nord, demain j'irai par là aussi.») La valeur allusive des mots « prix » et « paire » a moins d'impact que ce thème du reflet, qui rassemble ciel et cerf dans une énigme dont le sens religieux est évident.

L'intuition de Bailly culmine dans la cote de Fantolin, à qui est interdit « (l')accès au code de la version numérique » du texte inscrit en lui : « B6. Inv. 3924 ». Le rapport des chiffres 6 et 18 (3+9+2+4) renoue avec la valeur numérique — et le sens hyper dualiste — du nombre de la Bête (B ?) 666, relu comme la somme de trois 6 par certains exégètes de l'*Apocalypse*. La rivalité de la Bête et du Seigneur — manifestée par sa capacité de faire descendre le ciel sur la terre — s'exprime dans ce fameux nombre où se multiplie le chiffre 6, que les pythagoriciens associaient à l'idée de la perfection. À travers ce code et cette cote, la plume de Bailly jauge le mystère de la technologie moderne, avec ses calculs binaires où se prononce le même schéma duel qui, peut-on croire, détermine les mythes dont le sacré est pétri.

La démonstration de Bailly ne dépasse pas jusque-là, sinon dans l'économie des moyens, les intuitions de ses grands prédécesseurs qu'il a bien lus — et intégrés, comme font les livres de sa pièce. Bailly semble emboîter le pas de l'auteur de *Chanson de la plus haute tour*, mais l'amertume de Rimbaud se dissipe dans « La plus haute tour et la plus

haute branche » qui, dans la chanson lue (en italien) par Alegoria sur Bertoli, peut évoquer le poème *Larme*, que la mémoire de Rimbaud déforme dans sa *Saison*, avant d'y reécrire sa *Chanson*. La seconde strophe de Bertoli s'achève par une allusion au « pays où même les anges / Ont des ailes toutes crottées.» Ces ailes crottées, outre le charme de la « neige fondue » sous laquelle s'abolissent — et se reforment — les différences, partagent le sens sacrificiel des ongles crasseux qu'un lecteur, évoqué par Ragionello juste après cette chanson, nettoyait « avec les coins des livres.» Mais la vision de Bailly comporte un sens nouveau, qui transcende le constat du rapport de l'art et de la violence (mimétique), en renouant avec le mystère que le sacré, tel que les hommes le conçoivent, dissimule plus qu'il ne le manifeste.

Dans la scène 7, les références au dogme chrétien : « Lui, l'envoyé », « la résurrection des corps, avec la musique des anges », mais encore la « sorte d'attente indolente, de purgatoire » qui exprime le sort des livres, résument les tentatives de la culture chrétienne, jugées si désuètes aujourd'hui, pour cerner le mystère sans nom qui environne notre monde. Ce mystère est déjà présent dans la première moitié de la pièce, où flottent des parfums de kabbale. Ces indices trouvent une sorte d'aboutissement dans la scène 9, avec les « ongles incroyablement sales » du fou qui, se souvient Ragionello, « m'apprenait par cœur en psalmodiant doucement.» L'adverbe « incroyablement », *double-bind* oblige, affirme et renie en même temps les prestiges de la foi — qui se joue de l'incroyable.

Les livres qui s'entre-lisent peuvent se voir comme une allégorie de l'abolition des limites de l'ego humain pour éprouver la vérité du Soi, réverbéré dans tous les cœurs. Les intentions et la force vitale des auteurs des livres persisteraient, à l'état de traces actives, dans leurs écrits. On peut interpréter dans ce sens la trouvaille scénique des livres incarnés, qui parlent par-delà leur contenu littéral : un peu comme l'âme des défunts, dont les manifestations, pour qui saurait les percevoir, démontrent la perméabilité du réel et des régions sans nom, plus impalpables que l'univers de « la grande fiction, [...] la pluie toute entière ». Certes, Bailly n'est pas Maeterlinck, ni Bosco, et dès la scène 1, son esquive du mot "âme" lorsqu'il présente le « *fantôme d'un livre* » est un signe de notre temps.

Cette citation de la scène 4 n'en exprime pas moins le rapport de l'Un et du multiple, assimilé à la pluie du ciel. Comme si la chose écrite était un lieu de communication pour les esprits — ou les "âmes" : celle des lecteurs et celle de l'auteur défunt, grossie de toutes celles prélevées dans le monde réel. Cette allusion à la pluie est encadrée par les deux mentions de la femme-phrase qui, dans la rue où le livre la voit passer, « est sacrée.» Un peu avant, une « petite femme », sous les yeux d'Alegoria, est « quelqu'un, quelqu'un qui passe, avalant le mystère à petites enjambées, et qui frémit, je crois.» Voilà confondus l'auteur, le lecteur, le personnage et la page du livre, dans un frémissement dont l'intensité mystique donne un sens (pas si) neuf au tremblement de la vérité, cher au minimalisme contemporain. La coïncidence des opposés, tramée sur divers plans du texte, retrouve ses couleurs les plus spirituelles, comme au-delà de la dualité violente à partir de laquelle serait communément perçu cet idéal unitaire.

Cet horizon mystico-spirituel se dessine dès la scène 1, avec l'image du *templum* qui, rapporte Bertoli, « désigna d'abord la partie du ciel que l'on délimitait pour y lire les

augures, c'est-à-dire les signes annonciateurs du destin qu'écrivaient les oiseaux [...]. Par la suite, le *templum* est descendu du ciel sur la terre (pour désigner) ce que nous entendons aujourd'hui par temple, soit le bâtiment où les dieux sont vénérés et, peut-être, présents.» La phrase qui suit recèle ces affirmations : « que chaque livre soit à sa façon un oracle, une possibilité d'oracle, je le crois — et je le crois même si des lieux comme celui-ci (la bibliothèque) ont été conçus contre les oracles » ... Cette valeur d'oracle concernerait d'abord les effets de la fameuse contradiction, poétisée dans l'Apocalypse ou chez Kafka, et bien sûr chez Rimbaud, dont le destin personnel peut se voir comme le sinistre fanal de celui de l'humanité. Or, cette contradiction semble dépassée dans cette profession de foi de Bertoli où le jeu des répétitions, dans son balancement, n'est pas sans évoquer la conception du « mantra » textuel, suggérée par les œuvres d'Henri Bosco, construites à l'image de la « Couronne de vie » qui nomme le mystère de la Création.

Ce poète romancier était conscient de mettre en scène dans ses œuvres un conflit gémellaire mythique, estimé à l'aune des principes de la Tradition métaphysique, avec des moyens lyriques qui renouent avec les principes de l'Art sacré. L'obsession de l'ombre et de la proie unit aussi bien les sensibilités de Bailly et de Bosco. Ce dernier aspirait à « dynamis(er) ce moi profond qui est, en nous, à l'image du monde, lui-même mélange [...] de matière et d'esprit. »[2] Cette ambition en recouvre une autre, celle d'agir sur l'esprit du lecteur, en y éveillant la conscience d'un destin personnel, régi par des forces auxquelles serait associée la trace de nos ancêtres, conservée en nous. Rien de tout cela chez Bailly. Mais dans la scène 4, les impressions du livre Alegoria sur le mystère de la lecture rejoignent l'éthique littéraire de Bosco : « on s'ennuie un peu, puis d'un seul coup quelque chose t'attrape, comme si une main se posait sur ton épaule, sans qu'il y ait personne » et, plus loin, en 5, ses paroles à propos du réel : « Parfois [...] il y a quelque chose d'autre que si on parlait de lui, ou pour lui »... Le romancier aspirait à diriger sur ses lecteurs « une ondée électrique » avec laquelle coïnciderait en partie la valeur allégorique de l'ouvrier de la dernière scène, qui déclare à sa belle : « je travaille à la fabrique d'ampoules électriques. » Sous la plume de Bosco, l'évocation de l'ondée électrique est suivie par cette affirmation : « C'est cela qu'est la poésie (la fabrique ?), moyen de donner ce choc qui se répercute jusque chez les morts enclos dans le corps d'un vivant. »[3] Et « du moment que les morts reviennent à la vie, ils y apportent aussi bien que [...] leurs mélancolies, tous les paradis [...] qu'ils ont connus ou dont ils rêvèrent. »

On peut trouver moins optimistes les propos de Bertolin sur la Mélancolie qui vient en aide à Faust, « la vraie divinité de ces lieux » voués au « désarroi ». Et pour Bosco, dont les œuvres sont autant de variations sur le mythe des frères ennemis, les poètes sont « ceux qui dépassent la mort », mais encore ceux qui, comme semble le faire Bailly, dépassent — ne serait-ce qu'en le mettant en scène — le rôle de la violence dualiste dans notre fascination pour les formes où se manifeste la vibration du Verbe.

Au-delà du conflit gémellaire qui structure nos consciences, Bosco s'efforce de distinguer « la réalité nette, [qui] s'entoure toujours d'une sorte de nimbe sonore — [car]

---

[2] Claude Girault, « De la "montagne intérieure" à la révélation d'un "cœur tragique" : une lecture du *Sanglier* », Cahiers *Henri Bosco*, 41/42, 2001/2002, p. 149.

[3] Henri Bosco, "Pages du *Diaire*", *Cahiers Henri Bosco*, 41/42, 2001/2002, p. 50.

tout est vibration, plus ou moins intense.» Dans la bouche d'Alegoria, « La palpitation sonore, les arbres qui s'agitent faiblement » traduisent ce « nimbe » auquel est pourtant superposée, dans une logique qui serait celle du rapport de l'Un et du multiple éloigné de son Principe, la dualité compétitive qui anime notre monde. Dans cette réplique en effet, les urgences du monde visible prennent l'aspect androgyne d'une course de jambes et de roues. La course d'une « ombre » qui « double » un homme à bicyclette, et celle des « petites enjambées » de son double féminin : « une silhouette, quelqu'un, quelqu'un qui passe, avalant le mystère ». Ce mystère nomme sans doute l'Un, si cher à Bosco, l'Un dont la scission s'humanise dans le syntagme « quelqu'un, quelqu'un ». Mais ce mystère est encore celui des « caractères qui défilent », notés juste après l'allusion à l'homme à bicyclette. Alors le lecteur de ces propos ne fait qu'un avec cette femme ou avec le livre qui la regarde, un livre dont le destin mystérieux décrit un cercle hypnotique : jusqu'à la *FIN* de la pièce, lorsque Alegoria — incarnation centenaire de notre destin commun — se détourne de ses partenaires masculins, et « *remonte l'escalier par où elle était venue* ».

Michel AROUIMI
Université du Littoral

LE THÉÂTRE D'OMBRES DE LLUÏSA CUNILLE DANS *EL GAT NEGRE*

En choisissant pour titre *El gat negre*[1], la dramaturge catalane Lluïsa Cunillé[2] inscrit d'emblée son œuvre dans la tradition du café-théâtre parisien du début du XX^e^ siècle. Le célèbre cabaret « Le chat noir » projette ainsi son ombre sur une pièce dont l'action a lieu dans une pension située dans « *une ville allemande des années trente* »[3], comme le spécifie la didascalie d'ouverture. Son ombre, dis-je, car cette pièce est un vrai carrefour des ombres.

Dans les onze scènes successives, Lluïsa Cunillé met en œuvre une technique dramatique voisine de celle du théâtre d'ombres, proche des fameux spectacles d'ombres qu'a pu donner Rodolphe Salis dans le cabaret de Montmartre ; parallèlement, la figure du chat noir impose, dès le titre de l'œuvre, un sombre présage, qui tire d'emblée le genre dramatique de *El gat negre* du côté de la tragédie annoncée. À travers ce parti pris esthétique au service d'un tragique de l'attente – qui prend toute sa dimension dans le contexte de la montée du nazisme –, se trouve sollicitée la mémoire historique du spectateur, qui devient la toile de fond où se dessinent les contours d'un passé funeste. En ce sens, le traitement dramatique de l'Histoire dans cette pièce atypique constitue un apport original dans la production de l'écrivaine catalane, dont la dramaturgie tend, d'ordinaire, à mettre en oeuvre un présent dégagé de tout ancrage dans l'Histoire[4].

Si l'on retient du théâtre d'ombres le principe d'un dispositif mettant en œuvre un écran où sont projetées des silhouettes obtenues à l'aide d'un faisceau lumineux, accompagné de voix, il est possible de construire une analogie avec la dramaturgie mise en œuvre par Lluïsa Cunillé dans *El gat negre*. En effet, tout concourt à ce rapprochement : l'espace dramatique – en tant que lieu concret où se déroule l'action et que lieu abstrait comprenant la spatialité virtuelle du texte[5] –, les personnages, les dialogues. Une analyse de ces éléments constitutifs de la dramaturgie montre combien tout ce qui est matériellement

---

[1] Cette pièce de Lluïsa Cunillé, écrite en catalan, a été jouée pour la première fois le 2 février 2001, au Théâtre Malic de Barcelone ; elle a été éditée en mai 2001 par les éditions Pagès de Lleida. Je citerai dans cette édition. La traduction française est ici établie par mes soins pour les besoins du lecteur français non catalaniste ; le texte catalan sera cité en notes de bas de page.

[2] Sa vaste production, le nombre important de ses pièces représentées sur les scènes actuelles, et en particulier catalanes, font de Lluïsa Cunillé une des figures phares du théâtre espagnol contemporain.

[3] « (*En una ciutat alemanya a mitjan anys trenta*) », p. 5.

[4] Parmi les très nombreuses pièces de théâtre écrites par Lluïsa Cunillé depuis plus de vingt ans, un grand nombre relèvent d'un contexte anhistorique, comme par exemple *Libración* (1993), *Berna* (1994), *Vacants* (1996), *Dotze treballs* (1998), *L'aniversari* (1999). D'autres, en revanche, ont choisi un ancrage temporel et spatial plus marqué : *Barcelona, mapa d'ombres* (2004), *Après moi, le déluge* (2007), etc.

[5] Voir sur la question de l'espace au théâtre « Le lieu où l'on regarde et d'où l'on imagine », dans Antonia Amo Sanchez, Carole Egger, Agnès Surbezy, Monique Martinez Thomas, *Le théâtre contemporain espagnol, approche méthodologique et analyses de textes*, Rennes, PUR, 2005, pp. 43-46. Voir également Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 37.

présent sur scène est construit de façon elliptique, et oblige ainsi le spectateur, par la puissance métonymique qui s'en dégage, à considérer qu'il s'agit là d'un matériau brut, similaire aux objets utilisés dans le théâtre d'ombres pour confectionner les images projetées.

L'action – ou plutôt la non-action – se déroule dans une pension d'une ville allemande non nommée, vers la fin de la république de Weimar, au moment de l'avènement de l'hitlérisme. Des onze scènes, sept ont lieu dans le hall de la pension « Le chat noir », une dans un lieu parfaitement indéfini, qui pourrait être la scène du théâtre où se joue la pièce, une dans la rue, une autre dans un espace qui pourrait s'apparenter à un plateau de télévision au moment d'un casting, une autre enfin dans un lieu où se déroule une fête.

De la pension, nous ne connaîtrons que le hall, cet espace de l'entre deux (intérieur privé – extérieur collectif), où les pensionnaires se croisent, au gré de leurs entrées et sorties, ou se retrouvent pour parler ou célébrer le Nouvel An. Ce hall pourrait prendre des allures de music-hall, puisqu'il accueille un piano – dont joue le Pianiste –, et que les personnages, tout comme le public, sont invités à chanter. Mais il n'en est rien, comme nous le verrons, et la partition qui s'y joue n'est pas celle, extravertie, d'un cabaret façon Montmartre, mais bien celle d'une tragédie muette.

À l'extérieur de la pension, les lieux sont indéfinis. La rue de la scène 4 ne fait l'objet d'aucune description : « *Il fait nuit. L'Homme est arrêté dans une rue. Soudain, quelqu'un l'appelle depuis la pénombre* »[6]. La scène 7 se déroule dans un espace qui, par les objets qui y sont décrits, pourrait être un bar, ou, là encore, un cabaret : « *La Femme et l'Accompagnant sont assis à une table ronde, sur la table il y a deux verres, un cendrier et un petit carton portant le numéro 13. On entend un bruit de gens. La lumière d'un projecteur entre par un côté et traverse la scène* »[7]. Toute l'attente des personnages consiste à espérer que le projecteur s'arrête sur eux (« Si seulement il pouvait s'arrêter… Tu imagines ? Ce serait incroyable… »[8] et qu'ils puissent être sélectionnés pour jouer dans un film (« Imagine qu'ils nous choisissent tous les deux… Imagine que nous soyons tous les deux dans le même film… Quel rôle aimerais-tu jouer ? »[9]). Enfin, la scène 10 est le lieu d'une fête où le Pianiste est abordé par un Invité, mais ce n'est pas, non plus, le hall de la pension : « *Lumière sur le Pianiste, qui joue quelque chose. En bruit de fond, on entend des gens qui font la fête. Après quelques instants, un Invité s'approche du piano ; il porte un loup noir sur le visage* »[10]. Cet espace peut être également celui de la scène 1, où le Pianiste s'entretient, comme ici, avec une Marionnette.

Dans ces espaces flous, interviennent essentiellement les quatre pensionnaires du Chat noir : la Femme 1, la Femme 2, l'Homme et le Pianiste. Outre qu'ils ne sont pas identifiés par un nom propre, mais par une caractéristique sexuée, un nombre ou une compétence professionnelle, ces protagonistes sont dépourvus, dans le texte de Lluïsa Cunillé, de toute caractéristique physique. La Femme 1 est factrice, mais on apprend

---

[6] « *És de nit. L'Home està parat en un carrer. De sobte, algú el crida des de la penombra* », p. 21.

[7] « *La Dona 1 i l'Acompanyant estan asseguts a una taula rodona, a sobre la taula hi ha dues copes amb beguda, un cendrer i un petit cartell amb el número 13. Se sent soroll de gent. La llum d'un focus entra per una banda i creua l'escena* », p. 43.

[8] « Tant de bo s'aturés… T'ho imagines? Seria increïble… », p. 45.

[9] « Imagina't que ens agafessin tots dos… Imagina't tu i jo a la mateixa pel·lícula… Quin paper t'agradaria fer? », p. 46.

[10] « *Llum sobre el Pianista, que toca alguna cosa. De fons, se sent soroll de gent en una festa. Després d'uns moments, s'acosta al piano un Convidat que porta una màscara negra als ulls* », p. 61.

qu'elle s'est fait licencier pour avoir lu le courrier qu'elle distribuait. Elle attend un appel téléphonique auquel le spectateur ne croit pas, jusqu'à la scène finale, où un appel a bien lieu. La Femme 2 a pour principale propriété de vouloir partir. Une valise à la main, elle dit tenter de trouver un taxi qui l'emmènerait à la gare pour y prendre un train. Mais toutes ses tentatives se soldent par un échec, sauf peut-être la dernière. L'Homme, pour sa part, est également défini par ce qu'il fait, à savoir, cirer des bottes la nuit et faire du marché noir. Il rêve d'avoir un poste de travail en bois, réalise son rêve mais finit par mettre lui-même le feu à sa cabane. Le Pianiste, enfin, reçoit une lettre de licenciement et cherche un employeur pour gagner un peu d'argent en jouant. Dans la pension, il loue le piano à la propriétaire et finit par jouer sur le capot fermé lorsque celle-ci ferme à clé l'instrument qu'il ne paye sans doute plus.

Les quatre personnages de la pension sont donc des archétypes davantage que des individus physiquement et psychologiquement différenciés. Ils ont en commun d'incarner « l'attente », « l'espoir trompé », « l'impuissance », etc. Ils peuvent aussi avoir en commun d'être Juifs dans un contexte sociopolitique de persécution. Tout leur silence, leur peur, leur désir de fuite, leur incapacité à agir sont là pour le dire. Pour le dire à leur place.

Au-delà de ces personnages centraux, apparaissent d'autres personnages, situés à plusieurs niveaux. Au cœur de l'intrigue squelettique se situe l'Officier, rencontré dans la rue et qui demande à l'Homme de lui cirer ses bottes. Par un effet de métonymie, cet Officier, à lui seul, représente l'armée allemande en tant qu'instrument de mise en œuvre de la doctrine nationale-socialiste du III[e] Reich. Au-delà de la métaphore explicite du soldat appréciant de se faire cirer les bottes, se dégage de lui toute la cruauté nazie dans son rapport à ceux que celle-ci souhaite dominer. La scène où l'Officier écrase les doigts du cireur de bottes est, de ce point de vue, tout à fait édifiante. Plus que son identité propre (il dit, non sans un certain cynisme, s'appeler Narcisse et baptise le cireur de bottes Victor), c'est son profil qui intéresse ici la dramaturge, un profil très « rentable » dans l'économie d'un théâtre d'ombres tel que celui-ci, puisqu'il cristallise l'ennemi et préfigure la silhouette du monstre caché.

Le personnage de l'Accompagnant fait, lui aussi, partie de l'intrigue centrale. Mais comme les autres, il ne possède aucune caractéristique qui permette une quelconque identification. Il est « celui qui est avec » la Femme 1 au moment du casting, et qui se met à siffler *L'Internationale* pour attirer l'attention de ceux qui dirigent le projecteur.

> *L'Accompagnant siffle « L'Internationale ».*
> ACCOMPAGNANT. – Allez, siffle avec moi...
> FEMME 1. – Mais, qu'est-ce que tu fais...
> ACCOMPAGNANT. – Si nous sifflons tous les deux, c'est sûr qu'ils vont nous entendre...
> FEMME 1. – Tu es devenu fou?
> *L'Accompagnant continue à siffler. La lumière du projecteur entre sur la scène et s'arrête sur eux. Noir.*[11]

[11] « *L'Accompanyant xiula "La Internacional".*
ACCOMPANYANT. – Vinga, xiula amb mi...
DONA 1. – Però, què fas...
ACCOMPANYANT. – Si xiulem tots dos, segur que ens senten...
DONA 1. – T'has tornat boig?

Par son option idéologique – manifestée à travers le choix de siffler l'Internationale, qui fut l'hymne national de l'URSS jusqu'à son invasion par l'Allemagne nazie en 1940 –, l'Accompagnant est donc la figure inversée de celle de l'Officier. Ces deux personnages de second plan, par leur bipolarisation, contribuent à la définition du cadre historique dans lequel se meuvent les quatre personnages de la pension. Leur silhouette fonctionne comme un arrière-plan d'ombres maléfiques et tutélaires.

D'une tout autre nature sont les personnages restants, qui se divisent en deux groupes : les deux « Elle » de la scène 1 (Elle 1 et Elle 2), d'une part, et la Marionnette et l'Invité, d'autre part.

L'Invité, qui s'approche du Pianiste dans la fête de la scène 10 avec un loup noir sur le visage, dit chercher des personnes pour former un chœur mixte « qui n'ait rien à envier au plus céleste des chœurs » :

> INVITE. – (...) Comment vous appelez-vous ? Non, laissez-moi deviner... Vous vous appelez Faust, n'est-ce pas ?
> PIANISTE. – Faust ?
> INVITE. – Tu ne t'appelles pas Faust ?
> PIANISTE. – Si...[12]

Par ce baptême de l'autre, et ce glissement vers le tutoiement, l'Invité s'identifie lui-même comme étant Méphistophélès en personne, avec lequel le Pianiste, sans savoir ce qu'il faisait, a signé de son sang un contrat dont il ignorait la teneur précise. Le personnage masqué de noir est donc une métaphore de l'enfer venant recruter ses futurs pensionnaires. En face de lui, sur le schéma binaire et contrasté du couple Officier / Accompagnant, se dresse la figure angélique de la Marionnette. C'est elle qui révèle, à la scène 10, le pacte que le Pianiste vient de signer avec le diable ; c'est elle également, dans la première scène, qui prend en charge l'enchâssement de la fiction dans l'Histoire réelle.

> MARIONNETTE.– Mesdames et messieurs... Pour commencer, sachez qu'ici, personne ne vous dira la vérité. L'auteure est trop timide, les acteurs sont tous des provinciaux et le metteur en scène est trop intelligent pour croire qu'il existe une vérité qui puisse s'exprimer avec les mêmes mots qui servent pour dire les plus grands mensonges. Il ne reste donc plus que moi. Mais comment pourrais-je vous expliquer une vérité si je ne suis même pas payé quand je dis un mensonge ? Je suis une marionnette et la plupart d'entre vous savent très bien ce que cela signifie... (*Pause*)

L'Accompanyant continua xiulant. La llum del focus entra en escena i s'atura damunt d'ells. Obscuritat », p. 48.

[12] « CONVIDAT. – (...) Com es diu vostè? No, deixi'm que ho endevini... Es diu Faust, oi?
PIANISTA. – Faust?
CONVIDAT. – No et dius Faust?
PIANISTA. – Sí... », pp. 61-62.

> Voilà, je n'ai rien d'autre à dire... (*Elle se cache derrière le piano.*)[13]

La Marionnette est donc le personnage qui départit la vérité et le mensonge et qui détient, plus que tous les autres, la clé de la pièce. Par une inversion totale, la figurine manipulée par les humains à l'aide de ficelles ou à la main est le démiurge grotesque et éclairé. Tel un Guignol inversé, elle donne un grand coup de massue sur la tête, non pas des personnages incarnant les institutions persécutrices, mais des personnages les plus faibles, comme le Pianiste à la fin de la scène 9, peut-être pour mieux leur épargner les souffrances, peut-être pour les tirer de leur léthargie et les amener à revenir dans le réel pour se battre (« Après tout, ce n'est qu'un rêve... Non ? »[14]) ?

À la frontière entre l'espace du réel et celui de la fiction, les deux femmes de la première scène interviennent en ouverture de la pièce pour en définir le « prétexte ». Par un jeu de comptine, où Elle 2 ajoute à la phrase précédente un tronçon que Elle 1 va mémoriser et répéter, les deux personnages introduisent, de façon indirecte, la vraie question qui sous-tend la pièce. À la fin du jeu, la phrase complète de Elle 2 est la suivante :

> Dis donc..., qu'est-ce qu'il s'est passé hier soir chez toi après que je t'ai appelée au téléphone pour te demander si je pouvais te rejoindre et que tu m'as dit non, sous prétexte que tu étais très fatiguée et que tu voulais aller au lit ?[15]

Ramenée au thème central de la pièce, cette question peut devenir la suivante : « que s'est-il passé après cette période où le nazisme terrorisait certaines personnes qui ne savaient comment échapper au monstre qui se profilait ? ». Une question posée à Elle 1, mais qui, dans l'absolu, est adressée à tout spectateur contemporain qui, avec le recul de l'Histoire, sait ce qui s'est passé. Il s'est passé la Shoah, l'entreprise d'extermination des Juifs et de toutes les populations stigmatisées par le nazisme. La question de la scène 1 appelle une réponse de Elle 1 (« Et maintenant, je vais devoir répondre quelque chose d'intéressant »[16]), laquelle se défausse finalement en brouillant les niveaux de fiction :

> Mais c'est qu'elle ne m'a pas facilité la tâche, pas du tout... Et si je n'étais pas aussi fatiguée... Et comment voulez-vous que je ne sois pas fatiguée : j'ai passé toute la journée d'hier à

[13] « TITELLA. – Senyores i senyors... Sàpiguen de bon començament que aquí ningú no els dirà la veritat. L'autora és massa tímida, els actors són tots de províncies i el director és massa culte per creure que hi ha de debò una veritat que es pugui expressar amb les mateixes paraules que serveixen per a dir les més grans mentides. Així que només quedo jo. Però, com els podria jo explicar una veritat si ni tan sols em paguen per dir una mentida? Sóc un titella i la majoria de vostès ja saben què vol dir això... (*Pausa.*) Ja està, ja no tinc res més a dir. (*S'amaga darrere el piano.*) », p. 12.

[14] « Després de tot, només és un somni... O no? », p. 67.

[15] « Escolta..., què va passar anit a casa teva després que et vaig trucar per telèfon i et vaig demanar si hi podia anar i tu em vas dir que no amb el pretext que estaves molt cansada i que te n'anaves a dormir? », p. 10.

[16] « I ara li hauré de contestar alguna cosa interesant », p. 10.

> apprendre par cœur mon texte, alors qu'elle, elle n'avait que quatre phrases... C'est pour ça que quand elle a appelé hier soir pour me demander si elle pouvait passer, je lui ai dit que non, que j'étais très fatiguée et que j'allais dormir. Et je suis allée dormir, je vous jure que je suis allée dormir. C'est pour ça que, sur ce qui s'est passé hier soir chez moi, je ne sais rien, rien de rien...[17]

Envisagé au niveau du comédien, le personnage de Elle 1 se rapproche beaucoup du spectateur qui, enfoncé dans son fauteuil du début des années 2000, est ainsi interpellé sur ce qui s'est passé « hier » dans son Histoire. Se souvient-il de ce qui s'est passé hier dans son Histoire ? Est-il fatigué lui aussi ? Fatigué d'avoir appris un rôle ? Le rôle de l'amnésique ? De l'ignorant ?

Restent enfin un certain nombre de ceux que l'on pourrait appeler des « non-personnages » qui, davantage encore que les autres, s'inscrivent en creux dans la pièce parce qu'ils sont dans le hors-scène[18]. Il s'agit de la propriétaire de la pension, de la personne qui appelle au téléphone la Femme 1, de ceux qui manipulent le projecteur, de ces gens que l'on entend mais que l'on ne voit jamais... et, pourquoi pas, du perroquet bavard de la pension. Ils sont des non-personnages en ce sens qu'ils ne répondent à aucune corporéité sur scène. Tous sont « l'objet du discours »[19] des autres, directement ou indirectement.

Si, comme nous venons de le voir, les personnages de *El gat negre* sont lacunaires au point que l'on puisse les considérer comme des silhouettes d'un théâtre d'ombres, la parole dont ils sont porteurs est, elle aussi, dépouillée de tout détail, de tout indice qui pourrait donner au spectateur une explication simple et directe quant à l'intrigue. Tous les dialogues – comme souvent chez Lluïsa Cunillé – sont faits de stichomythies très brèves, souvent réduites à un seul mot, une question lapidaire, une exclamation. Tout se passe comme si les paroles échangées évitaient soigneusement de faire allusion à l'essentiel, à un élément central qui, du fait de l'élision constante, renverrait le spectateur à une réalité monstrueuse par le danger que représenterait son énonciation. Un grand vide s'installe donc au cœur de l'interlocution, que vient combler un ensemble de paroles indirectes, qu'elles soient

---

[17] « Però és que no m'ho ha posat fàcil, gens fàcil... I si no estigués tan cansada... I com no he d'estar cansada si ahir em vaig passar tot el dia aprenent-me això de memòria, mentre que ella amb quatre frases..., i per això em va trucar anit per preguntar-me si podia venir jo li vaig dir que no, que estava molt cansada i que me n'anava a dormir. I me'n vaig anar a dormir. I, per això, del que va passar anit a casa meva no en sé res, res de res...», pp. 10-11.

[18] Nous entendons ici le « hors-scène » comme un espace qui « entre en interaction avec la scène. Comme il n'est pas visible (il est hors du cadre de la boîte scénique), il ne peut être bien évidemment qu'auditif (bruits, musique, voix des personnages, dont la source est dans les coulisses) », Antonia Amo Sánchez, Carole Egger, Agnès Surbezy, Monique Martinez Thomas, *Le théâtre contemporain espagnol, approche méthodologique et analyses de textes*, Rennes, PUR, 2005, pp. 46-47.

[19] Dans sa tentative de définition du personnage, Jean-Pierre Ryngaert propose de distinguer le personnage « sujet du discours » de celui qui est « objet du discours » (deux notions non excluantes). Voir *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Colin, 2004, p. 120.

enregistrées ou qu'elles appartiennent à des auteurs différents de ceux qui les énoncent. En ce sens, les chansons occupent une place importante dans l'économie de la pièce.

Dans la scène 1, avant que n'apparaissent les personnages de la pension, le Pianiste invite le public à chanter : « Quelqu'un voudrait-il chanter une chanson ? Il n'est pas nécessaire de venir jusqu'ici... Vous n'avez qu'à vous lever et à commencer à chanter ce que vous voudrez... et moi je vous accompagnerai... »[20]. Il est vraisemblable que personne, dans le public, ne se soit jamais levé... En revanche, alors que le Pianiste a fini de faire baisser la lumière pour construire une ambiance plus intime et qu'il invite une dernière fois à chanter, pendant le noir qui sépare les scènes 1 et 2, une voix se fait entendre :

> *Dans l'obscurité, on entend la voix d'une soprano qui chante accompagnée d'un orchestre (...). La Femme 1 est à côté d'une radio allumée et fait semblant de chanter. L'Homme est assis sur les marches de l'escalier ; il observe la Femme 1.*
> HOMME. – Comme ça, vous n'arriverez qu'à vous faire du mal à vous-même.
> *La Femme 1 qui, jusque là, n'avait pas vu l'Homme éteint la radio et sort dans la rue.* [21]

La Femme 1 chante en play-back, et c'est une douleur presque masochiste pour elle de s'approprier la voix d'une autre (à la scène 6, dans la même circonstance, la Femme 2 gifle la Femme 1 pour qu'elle cesse son leurre). Dès le départ est donc posé le principe d'une parole usurpée faute de pouvoir faire usage de la sienne propre. Le Pianiste lui-même est obsédé par le fait de ne pas mémoriser les chansons et les musiques qu'il compose dans ses rêves. Lors de sa encontre avec l'Invité, celui-ci met ses doigts sur les siens pour l'aider à terminer son morceau au piano et lui procure des paroles écrites sur une feuille, cette feuille même que le Pianiste signe de son sang croyant se faire embaucher pour un travail.

Parmi les techniques vraisemblables, la radio est donc un moyen de faire entrer sur scène des paroles qui viennent remplir les trous des dialogues. C'est elle qui permet à la dramaturge de mêler, une fois de plus, fiction et historicité. Dans la scène 5, elle invite dans la pension l'hymne national allemand après la tirade d'une voix radiophonique non identifiée qui invite les auditeurs à se mettre la main sur le cœur (« Non, ce n'est pas votre cœur. C'est une bombe. Une bombe qui, dans le meilleur des cas, si vous êtes sages, finira par se désactiver toute seule »[22]). Dans la scène 6, c'est un discours d'Hitler, cette fois, qui se fait entendre « *sur presque toutes les stations* »[23]. La rue joue aussi ce rôle de pourvoyeuse de paroles ou de sons provenant de la vie extérieure à la scène. A la scène 8, se fait entendre au loin, à plusieurs reprises, une musique militaire. Enfin, dans la pension

---

[20] « Ara, hi ha algú a qui li agradaria cantar una cançó? No cal que vengui fins aquí... Només s'ha d'aixecar i començar a cantar el que vulgui... i jo ja m'hi afegiré », p. 12.

[21] « *A l'obscuritat se sent la veu d'una soprano que canta acompanyada d'una orquestra. (...) La Dona 1 és al costat d'una ràdio encesa i fa com si cantés. L'Home està assegut a les escales observant la Dona 1.*
HOME. – Així només aconseguirà fer-se mal a vostè mateixa.
La Dona 1, que no havia vist l'Home fins ara, apaga la ràdio i surt al carrer », p. 13.

[22] « No, no és el seu cor. És una bomba. Una bomba que en el millor dels casos, si és que fan bondat, acabarà per desactivar-se tota sola... », p. 34.

[23] « (...) *a gairebé totes les emissores* », p. 39.

elle-même, l'étage est occupé par le perroquet de la propriétaire, lequel répète les phrases des pensionnaires (scène 8) et se met à crier « Heil Hitler » à six reprises dans la scène finale, trahissant ainsi l'option politique de sa maîtresse et fournissant une clé pour comprendre le mutisme des personnages.

Des personnages lacunaires et stylisés, que l'on sent prisonniers d'une geste qui les dépasse, comme suspendus à leur destinée ; une parole simplifiée et inauthentique ; un faisceau de lumière qui balaie la scène ; des noirs alternant avec des flots de lumière à chaque changement de scène. Le dispositif du théâtre d'ombres est bien là. *El gat negre* est donc, à sa manière, un nouvel *Auto para silueta*, comme le *Ligazón* de Valle Inclán,

> par le clair-obscur qui domine toute la représentation ; ce contraste de lumières et d'ombres, si présent dans l'*esperpento*, se rapproche du cinéma expressionniste ou du théâtre d'ombres, comme l'ont observé certains directeurs au moment de la mise en scène. L'effet dramatique tient à la création d'un espace empli de mystère, auquel contribuent les présages et les allusions surnaturelles. (...) Remarquons que les personnages n'ont pas de nom propre et qu'ils possèdent un caractère générique.[24]

Héritière des dramaturgies des XIX^e^ et XX^e^ siècles, Lluïsa Cunillé emprunte au cabaret du Chat noir ses spectacles d'ombres épiques[25], à l'*esperpento* vailleinclanesque quelques traits de ses personnages-marionnettes et aux théâtres de l'absurde, leur dramaturgie du vide, pour proposer un spectacle dense et puissant.

> Une table portant le numéro 13, une pension (Le chat noir) située dans une ville allemande des années 30 et des personnages d'ascendance juive ; plus que des indices de mauvais augure, il s'agit là de l'évidence du désastre, le présage d'un avenir qui, au son des « Heil Hitler ! » qui résonnent de toute part, devait devenir un présent.
> Tel est le cadre dans lequel se situe la dernière pièce de Lluïsa Cunillé, une œuvre plus perméable, plus accessible au public que les précédentes, sobre, mais sans doute moins laconique et austère, dans laquelle les mots conservent encore leur caractère

[24] Mercedes Chozas, *Antología del teatro español*, Madrid, Austral, 2007, p. 346 : « por el claroscuro que domina toda la representación; este contraste de luces y sombras, tan usado en el esperpento, se acerca al cine expresionista o al teatro de sombras, como han resaltado algunos directores en los montajes teatrales. Su efecto dramático es la creación de un espacio lleno de misterio, al que contribuyen los presagios y las alusiones sobrenaturales. (...) Observemos que los personajes carecen de nombres propios y tienen carácter genérico. »

[25] Issue du théâtre d'ombres javanais, la tradition s'est perpétuée, entre autres, par le dessinateur Caran d'Ache à la fin du XIX^e^ siècle au cabaret *Le chat noir*, avec un spectacle intitulé *L'épopée*, reconstitué par le Musée d'Orsay en juin 2008.

> énigmatique et inquiétant, et les objets, tout leur pouvoir évocateur. [26]

Si les personnages sont des formes opaques et grossières de pantins ; si leurs paroles sont celles des tireurs de ficelles et de montreurs de marionnettes ; si la lumière est dirigée par ces bonimenteurs que sont l'auteure timide, les acteurs provinciaux et le metteur en scène intelligent, reste à savoir sur quel écran blanc sont projetées ces ombres et où se joue le « vrai spectacle ».

Pour définir l'écran, nous partirons de l'idée que le théâtre d'ombres se fonde sur la création d'un « champ de force » tel que le définit Thierry Smolderen :

> Le problème de l'espace, dans les arts de l'image, est un problème de relation entre les formes. Il se présente chaque fois que des points, des lignes ou des surfaces sont intentionnellement mis en relation : l'intervalle qui les sépare devient alors un vide significatif. Si les corps sont projetés sur le plan sous forme de silhouettes, ce vide perd toute profondeur, et se transforme en un « champ de force » qui permet de mettre en scène des tensions dramatiques ou psychologiques. (...) Ce « champ de force » relationnel permet évidemment toutes sortes d'interprétations et d'expérimentations.[27]

La mise en œuvre de tensions dramatiques s'opère, dans *El gat negre*, par une présence insistante de l'absence. Sur scène, nous l'avons vu, se meuvent des personnages appartenant à des degrés divers de la fiction. Leurs corps font écran à la lumière de la compréhension. Une ombre plane alors dans l'esprit du spectateur, qui se trouve condamné à prendre en charge le champ de force provoqué par le non-dit, par le non-représenté.

---

[26] Núria Sàbat, « Una mostra de la bona sintonia entre Cunillé i Albertí », *El Periódico de Catalunya*, 13 février 2001. « Una taula amb el número 13, una pensió (El gat negre) situada en una ciutat alemanya dels anys 30 i uns personatges d'ascendència jueva; són molt més que indicis de mal auguri, són l'evidència del desastre, el presagi clar d'un futur que, sota els "Heil Hitler!" que sonen per tot arreu, aviat serà un present. Aquest és el marc en què s'ubica l'última obra de Lluïsa Cunillé, una peça més permeable i oberta al públic que les anteriors, sòbria però potser no tan parca i austera, en la qual les paraules conserven encara el seu caràcter enigmàtic i inquietant i els objectes, tot el seu poder evocador. » Texte français : Núria Sàbat, « Une démonstration de la bonne harmonie entre Cunillé et Albertí », *El Periódico de Catalunya*, 13 février 2001. « Une table portant le numéro 13, une pension (Le chat noir) située dans une ville allemande des années 30 et des personnages d'ascendance juive ; ce sont là plus que des indices de mauvais augure, c'est l'évidence du désastre, le clair présage d'un futur qui, sous les « Heil Hitler ! » retentissant de toute part, allait devenir réalité. Tel est le cadre dans lequel prend place la dernière œuvre de Lluïsa Cunillé, une pièce plus perméable, plus ouverte au public que les précédentes, sobre mais sans doute moins dépouillée et austère, dans laquelle les paroles continuent de conserver leur caractère énigmatique et inquiétant, et les objets, tout leur pouvoir évocateur. »

[27] http://www.station-delta.com/modules/dos_ombre/dos_ombre.htm.

De façon sous-jacente, c'est donc bien en direction du quatrième mur qu'a lieu la projection. L'écran qui reçoit les formes découpées et l'intrigue qui les relie se situe donc du côté de la réception, de l'interprétation, de la compréhension et, pour tout dire, de la mémoire. En effet, qui mieux qu'un spectateur postérieur à la Seconde Guerre Mondiale dispose de la mémoire nécessaire à la bonne appréhension de l'ombre qui plane sur *El gat negre* ? L'extermination orchestrée à partir des années 1940 dans les camps de concentration nazis est la clé de compréhension que seul peut posséder le spectateur. C'est parce qu'il sait « ce qui s'est passé hier soir » (pour reprendre la phrase des deux Elle, dans la scène 1), parce qu'il connaît l'Histoire, que le spectateur parvient à activer l'énergie nécessaire pour créer, dans son esprit[28], le sens que les personnages de Lluïsa Cunillé, situés dans une fiction des années 30, ne pouvaient lui transmettre.

Si les pensionnaires de *El gat negre* se trouvent dans une position de fuite impossible, c'est parce que le danger monstrueux auquel ils se sentent exposés est démesuré et qu'ils sont condamnés à l'attente angoissée.

> Le monstre introduit la mort, négativité absolue, par un excès de présence. Rien d'étonnant à ce qu'une poétique portée vers la réduction le répudie. La tragédie contemporaine est, en première instance, la tragédie du monstre absent. (…) Elle se nourrit de l'attente angoissée.[29]

La dramaturge bannit donc le monstre de la scène (tous les effets métonymiques du théâtre d'ombres le montrent) pour le faire apparaître dans la mémoire du spectateur, qui devient alors le seul lieu où se réalise la projection, dans le silence d'un souvenir collectif si présent dans les mémoires qu'il n'est aucun besoin de l'exprimer pour le convoquer.

Contrairement au tragique de l'attente qui sous-tend les théâtres de l'absurde, et pour lesquels l'attente et la fuite impossible relèvent d'une paralysie métaphysique, le monstre de Lluïsa Cunillé est bien réel, car historique.

> À l'absolu du drame selon Szondi, qui tend à se confondre avec le théâtre de la représentation hégélien, s'oppose donc, dans nos pièces, un théâtre de la répétition dont toutes les composantes renvoient au contraire à un en deçà ou un au-delà d'elles-mêmes, où tout n'est que simulacre, affiché comme tel, d'où la fascination de l'époque pour la marionnette et le rêve d'un théâtre où *l'être humain sera[it] remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie*. Un tel théâtre ne

[28] « Par rapport à la pression exercée par le charme des deux forces conjuguées, rapidité et superficialité, le discours théâtral – tout en s'émancipant du littéraire –, se rapproche de lui, car il s'agit, dans le théâtre comme dans la littérature, de textures qui dépendent largement de l'activation d'énergies de l'imagination, qui, dans la civilisation de la communication plutôt passive d'images et de données, ont tendance à s'affaiblir. », Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 18.

[29] Ion Omesco, *La métamorphose de la tragédie*, Paris, PUF, 1978, p. 99.

> cherche pas à emprisonner le spectateur dans l'illusion mimétique mais au contraire à la dénoncer sans cesse… [30]

Une fois évacuée la mimésis, reste donc la confrontation du spectateur à sa propre Histoire. Cette difficile confrontation s'opère comme suit. Postulons qu'il est possible de superposer deux schémas : l'un relevant de la fiction, l'autre la catharsis. Sur scène, le tragique de l'attente exploité par Lluïsa Cunillé dans cette pièce est celui que Ion Omesco appelle également « le tragique du non choix », et qu'il définit en s'appuyant sur un récit connu dans lequel Alfred de Vigny narre un jeu cruel où des enfants encerclent de feu un scorpion afin d'observer ses réactions. Dans ce jeu, dit le théoricien, quatre étapes se succèdent : le combat, la fuite, l'attente et l'abandon.

> Le combat proprement dit (le scorpion essaie de se frayer un chemin à travers les flammes), la fuite (le scorpion se réfugie au centre), l'attente (le scorpion s'immobilise) et l'abandon (le scorpion retourne son dard contre lui-même). La tragédie contemporaine s'organise autour de l'attente en y ajoutant la fuite-dans-l'attente, sur l'efficacité de laquelle le personnage ne se fait aucune illusion et dont la seule raison d'être consiste à tromper – non pas le monstre, absent, – mais le temps.[31]

Ramené à *El gat negre*, côté scène, le combat est celui que mènent les personnages contre le monstre relégué au hors-scène. Leur fuite s'effectue vers le centre que représente la pension, ce lieu clos où tous se réfugient après chaque tentative pour sortir braver le danger. L'attente constitue la matière dialogique elle-même et l'occupation de l'espace scénique par les personnages. L'abandon est clairement représenté par la mort-aux-rats que chaque personnage se met lui-même dans son verre à l'occasion de la fête de la dernière scène. La pièce s'achève sur un ensemble de gestes inachevés, où tous les personnages renoncent (ponctuellement ?) à boire le vin empoisonné, mais où un verre est bel et bien bu par la Femme 2… au moment même où un taxi finit par arriver.

Ce schéma, transposé à la salle, pourrait opérer de la manière suivante chez le récepteur. Le combat est celui que le spectateur mène avec le monstre historique qui prend vie sur l'écran de son esprit, où sont projetées les ombres des personnages présents sur scène (ombres réactivant une mémoire collective très prégnante). La fuite peut être double : spatiale en ce sens qu'elle s'effectue vers le centre de l'espace théâtral (le spectateur étant protégé, en quelque sorte, de la scène par le groupe que forme le public) et temporelle, puisque le présent, cet espace central par excellence, met le spectateur à l'abri d'un passé qui ne peut avoir lieu dans le même temps. L'attente est celle à laquelle est pour ainsi dire physiquement soumis le public lorsqu'il s'est engagé à assister à une représentation théâtrale. Reste l'abandon. Le spectateur retourne-t-il une arme contre lui-même pour échapper définitivement au monstre ? Non. Le spectateur est condamné à cohabiter avec ce monstre du passé, avec sa propre mémoire de l'Histoire.

---

[30] Sylvie Ballestra-Puech, voir http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=755.
[31] Ion Omesco, *op. cit.*, p. 101.

Pour les personnages, le monstre, c'est la réalité du nazisme ; pour le public, le monstre, c'est l'ombre de ce monstre premier, qui hante sa mémoire. « Où fuir contre [cet] ennemi qui est partout et nulle part ? Si la peur se cache derrière l'obstacle dans l'espace, l'angoisse se calme dans l'oubli »[32]. Mais Lluïsa Cunillé n'est pas de celles qui optent pour le divertissement menant à l'oubli. Dans *El gat negre*, elle braque son projecteur en direction du souvenir, interpose les corps opaques de ses personnages et impose des spectres qui entretiennent l'angoisse plutôt qu'ils ne la calment.

Emmanuelle GARNIER
Université de Toulouse 2 / LLA / Roswita

Bibliographie sommaire :

ALBERTI, Xavier, « Cunillélandia », dans *Primer Acto* n° 284, Madrid, 2000, pp. 40-41.

----------, « LLuïsa de las pequeñas cosas », dans *Primer Acto* n° 284, Madrid, 2000, pp. 37-39.

AYUSO, Adolf (coord.), *La sombra desvelada*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2004.

AZNAR SOLER, Manuel, « Brillar con sombra propia o *Barcelona, mapa d'ombres*, de Lluïsa Cunillé », dans Herbert Fritz (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX (III): entre pasado y presente*, Actes du colloque des 26-30 septembre 2007, Giessen, Université de Giessen, à paraître en 2008.

BARDIOU, Maryse *L'ombra i la marioneta : les figures del deús*, Barcelona, Institut del Teatre, 1988, 124 p.

BELBEL, Sergi, « LLuïsa Cunillé: el teatro de los 90 », dans *Rodeo*, Nuevo teatro español, Madrid, 1992, pp. 9-11.

BORDAT, Debis, BOUCROT, Francis, *Les théâtres d'ombres*, Paris, L'Arche, 1956.

GARNIER, Emmanuelle, « Les retranchements du langage ou l'éloquence de la négation », introduction à Lluïsa Cunillé, *Rodeo/Rodéo* et Mercé Sarrias, *Un aire ausente/Un air absent*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005, pp. 9-29. (*Nouvelles scènes hispaniques*)

GARNIER, Emmanuelle, « Lluïsa Cunillé: *El instante* de la muerte o la muerte del instante », dans *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo. Actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, edición de José Romera Castillo con la colaboración de Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid, Visor Libros-SELITEN@T (UNED), 2005, pp. 195-209.

[32] Ion Omesco, *ibidem*.

LEHMANN, Hans-Thies *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

MARTINEZ, Monique, « L'*écriture-femme* dans l'œuvre dramatique de Lluïsa Cunillé : *Rodeo* », *Femmes et écriture dans la Péninsule Ibérique*, Actes du colloque de juin 2003, Pau, Université de Pau, 2003, pp. 173-184.

OMESCO, Ion, *La métamorphose de la tragédie*, Paris, PUF, 1978.

RAGUÉ-ARIAS, Mª José, « LLuïsa Cunillé, la indiferencia suspendida en el vacío de la soledad », dans *El teatro de fin de milenio en España*, Ariel, Barcelona, 1994, pp. 5-14.

SÀBAT, Núria, « Una mostra de la bona sintonia entre Cunillé i Albertí », *El Periódico de Catalunya*, 13/2/2001.

SANCHIS SINISTERRA, José, « Lluïsa Cunillé: una poética de la sustracción », dans Lluïsa Cunillé, *Accident*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1996, pp. 5-12. (Col. Biblioteca teatral) et dans *La escena sin límites*, edición de Manuel Aznar Soler, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 140-143.

RICHARD III DE CARMELO BENE OU L'OUBLI DE L'HISTOIRE (direction : Christian Giriat ; mise en scène : Valérie Paus)

Le 29 avril 2008, se donnait, dans le nouvel auditorium du Pontet, dans le cadre d'un spectacle intitulé ENTR'ACTES, et en deuxième partie de programme, le *Richard III* du dramaturge italien Carmelo Bene – avec cette précision (à la fois honnête et prudente) : « d'après l'œuvre de William Shakespeare ».

S'attaquer à la représentation du drame historique, œuvre magistrale du grand dramaturge élisabéthain, aurait requis un investissement, à la fois éthique et esthétique, sans commune mesure avec les ambitions, légitimes mais relativement limitées, de Carmelo Bene. Ce qui ne signifie pas que la tâche (car, même en faisant la part de l'enthousiasme des jeunes acteurs et de la metteuse en scène, il s'agissait bien d'une tâche, d'un *travail* d'interprétation et de mise en scène véritablement novateur et tout à fait digne de considération) serait négligeable, bien au contraire. Il revenait ainsi aux élèves de la section théâtre du Conservatoire du Grand Avignon, sous la direction de Christian Giriat, de relever le défi. Ils furent en cela efficacement aidés, en particulier grâce à la mise en scène, nerveuse à de certains moments, sobre et quasi hiératique à d'autres, de Valérie Paus.

Bien sûr, le parti pris de Carmelo Bene est de, constamment ou presque, gommer les péripéties, les épisodes historiques (c'est-à-dire l'Histoire première) – même si les allusions, évocations ou clins d'œil ne peuvent manquer de réjouir les initiés, les *happy few*, en somme les familiers du drame de Shakespeare. La question, dès lors, se pose en termes d'intertextualité : « Faut-il forcément bénéficier de la connaissance de l'hypotexte shakespearien pour apprécier l'hypertexte bénéien ? » et, de manière générale, est-on mieux armé pour comprendre – et aimer – un texte (dramatique au demeurant) si l'on est en mesure de jongler avec le jeu du palimpseste ? Ceci ne remet aucunement en cause la valeur du texte de Bene, qui peut sans doute très bien se défendre lui-même, avec ses propres armes, avec ses propres qualités – et c'est là une autre question. Mais il n'en demeure pas moins vrai que, sans la maîtrise du texte shakespearien, on manque beaucoup de la réussite de l'adaptation, laquelle apparaît souvent, aux yeux de nombre de spectateurs, comme une succession de scènes *discontinue* plus que comme la traduction d'une intrigue cohérente et dont on pourrait *suivre le fil*. Rien n'empêcherait, en vérité, que naisse une impression brouillée ou trouble, voire un sentiment d'ambiguïté ou même de chaos – c'est après tout, parfois, le gage d'une réussite esthétique, le témoignage oblique d'une adéquation entre la forme et le fond, entre l'Histoire (qui, précisément, apparaît souvent comme chaotique, « pleine de bruit et de fureur, ne signifiant rien », comme le dit le héros éponyme de *Macbeth*) et sa théâtralisation (qui se doit de respecter une certaine *politique* esthétique). Mais tel ne semble pas être le cas ici où le sentiment qui domine est celui d'une confusion regrettable – confusion en ce qui concerne le déroulement de l' « intrigue », certes, mais confusion des valeurs surtout (et non pas tant ambiguïté), avec un Richard, non pas écartelé entre sa souffrance et sa volonté de puissance mais semblant plutôt *noyer sa souffrance dans sa volonté de puissance.*

Dans un article recueilli dans www.leseditionsdeminuit.eu, on peut lire : « [...] on est un peu surpris, à la lecture du *Richard III* de Carmelo Bene, de voir que tout le système royal a disparu, que les seuls personnages conservés sont Richard III et les femmes ». C'est

peu de dire qu'on est *un peu surpris* d'une telle réduction du drame de Shakespeare. On est peut-être aussi *un peu déçu* de voir disparaître la substance *historique* du drame – même si, comme poursuit l'auteur de l'article, l'on peut soutenir (mais est-ce à bon droit ?) que « cette amputation de l'œuvre de Shakespeare est ce qui fait l'originalité de la pièce de Carmelo Bene ». Nous avons naguère publié, dans *Théâtres du Monde*, n°16 (2006), une étude sur « les personnages féminins dans *Richard III* » dans laquelle nous insistions précisément sur l'importance des personnages de Lady Anne, de la reine Margaret, de la reine Elisabeth (née Woodville et veuve de Lord John Grey, puis veuve du roi Edouard IV et pourtant désignée à un certain moment comme Lady Grey, dans la pièce de Bene) et de la duchesse d'York. Aussi aurions-nous mauvaise grâce à présent à reprocher à Carmelo Bene, fût-ce en prenant les précautions d'usage, d'avoir accordé dans sa pièce une importance démesurée aux femmes. Il est vrai qu'il introduit un autre personnage féminin – auquel il n'est fait que référence dans le *Richard III* de Shakespeare (Clarence et Richard la mentionnent en effet à plusieurs reprises) : il s'agit de Lady Jane Shore, qui eut un temps pour amant le roi Edouard IV. Il y a donc bien, de la part de Carmelo bene, une volonté réelle de privilégier le traitement d'une thématique qui met en valeur les relations – plutôt troubles, sinon obscures – de Richard avec les femmes, par rapport à un traitement de la thématique historique. Et l'on ressent, inévitablement, comme une frustration en constatant ce qui ne peut dès lors apparaître que comme un oubli délibéré de l'Histoire.

S'il faut rechercher les raisons du succès de cette représentation, qui donne un coup de fraîcheur à nos vieux réflexes de spectateurs rassis (pas assez sur le qui-vive et assis plutôt deux fois qu'une ?), encroûtés dans nos habitudes rassurantes et gagnés parfois par une frilosité pétrifiante, c'est, en fait, vers la metteuse en scène, Valérie Paus, qu'il nous faut nous tourner. Avec une certaine audace – encouragée sans doute par les indications scéniques de l'auteur –, elle n'hésite pas à faire table rase des vieilles recettes éculées et des astuces commodes qui ont fait leur temps. Il est vrai que Bene est peut-être à l'origine d'inventions et de trouvailles qui dépoussièrent considérablement les mises en scène traditionnelles mais leur *réalisation*, qui doit mettre en œuvre tout un processus technique et une occupation de la scène, d'une part, méthodique et stricte et, dans le même temps, libre et aérée, la maîtrise d'une répartition des valeurs vocales, ainsi que la constante modulation d'une gestuelle, dans sa mise en rapport avec le texte, le recours à une palette variée de lumière faisant contraste avec une atmosphère volontairement évoquée dans le registre du noir et de l'obscur qui sied au deuil, tout cela témoigne d'un vrai souci d'innovation créatrice. Deux exemples nous serviront à illustrer notre propos. Il y a, tout d'abord, l'usage redondant des didascalies, délibérément *théâtralisées*, en ce sens qu'un récitant (tout de blanc vêtu – et donc se démarquant par tous les moyens possibles, y compris, vestimentaires, des acteurs) *dit* sur scène (ou assez près de la scène pour faire partie, comme sans y toucher, de la distribution des rôles) les didascalies que l'on s'attendrait, en principe, à ne trouver que dans la *lecture* de la pièce, données comme *instruments de travail* et non comme faisant partie intégrante de la *représentation*). Les effets produits peuvent appartenir au registre du comique parfois, de l'insolite toujours. Autre surprise : les indications ainsi fournies aux acteurs et actrices seront, en maintes occasions, suivies de leur part d'hésitations, de réticences, de refus, voire d'impossibilités matérielles d'agir ou de se mouvoir (entraves matérielles insurmontables). Ils en arriveront ainsi quelque fois à *jouer* en sens contraire de leur rôle, c'est-à-dire en accomplissant un acte de rébellion vis-à-vis de leur supposé metteur en scène qui aura à subir cette révolte bon gré mal gré. Par exemple, recevant une indication devant mener à un déplacement lent

et solennel, il (elle) pourra au contraire décider d'accélérer le mouvement, de gambader sur la scène, de sauter et courir, voire de se livrer à une danse endiablée sur l'air de « Voulez-vous coucher avec moi, ce soir ? » chanté par le groupe Lady Marmalade, et menée sur un rythme frénétique.

Bien d'autres remarques positives pourraient encore être portées au crédit de cette représentation, qui effaceraient assurément l'impression, peut-être un peu hâtivement formée par la déception, de n'avoir pu assister à un spectacle où l'Histoire aurait joué le rôle majeur – auquel son titre pouvait légitimement faire croire. Mais devant la fougue et l'enthousiasme de ces jeunes acteurs – et notamment, bien sûr, de celui qui incarne le rôle-titre (et dont on regrette de n'avoir pu découvrir le nom dans le programme) – et devant l'efficacité réelle d'une mise en scène totalement adaptée au *registre* voulu par le dramaturge, on ne peut que se réjouir de voir prospérer l'amour d'un théâtre neuf et vivant – même si le texte dramatique lui-même peut laisser certains sur leur faim. (A cet égard, il faut bien admettre que l'on connaît, certes, *a contrario*, les pseudo-théories de quelques thuriféraires de la SCÈNE portés par un élan irrésistible – théories souvent pudiquement inavouées, sinon publiquement inavouables – concernant *le texte comme prétexte* et qui, ascètes ou pénitents des temps modernes, le réduiraient bien volontiers à la portion congrue !)

Mais ne saurait-on se contenter d'un texte parcimonieux ? et faudrait-il, pour n'avoir pas reçu tout son content, prendre le détestable parti de bouder son plaisir ?

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

THÉÂTRE DE L'HISTOIRE, HISTOIRE DU THÉÂTRE ET *L'HISTOIRE AU PRÉSENT* (texte anonyme, 1834)

-I-

THÉÂTRE DE L'HISTOIRE – OU QU'EST-CE-QU'UN ÉGRÉGORE ?

L'étymologie du mot est latine : *e*, sortant de ; *gregs*, *gregis*, le troupeau, la foule ; et la désinence *or(e)*, équivalente de *eur*, soit celui qui agit (comme dans entrepren*eur*, travaill*eur*, dorm*eur*... etc...). L'égrégore est donc le fruit actif, ou né de l'action, d'une foule. C'est un affect collectif et son énergie résultante.

Il y a aussi une étymologie grecque : *égrégorein* / *egregoros*, soit veiller / veilleur, ce dans deux sens : il s'agit d'une part du nom d'un ange présent sur le mont Hermon dans les légendes juives ; et d'autre part d'un concept ésotérique dont la définition approximative est celle d'*être collectif*.

Dans l'occultisme, le terme désigne l'idée de la personnification de forces physiques ou psychophysiques *non-surnaturelles*. Dans ce domaine, le mot est souvent synonyme de *forme-pensée*.

Robert Amberlain, spécialiste de la Kabbale, écrit :

On donne le nom d'égrégore à une force engendrée par un puissant courant mental ou psychique ou spirituel, alimentée à intervalles réguliers, selon un rythme en harmonie ou en disharmonie avec la Vie universelle du Cosmos et/ou la simple vie humaine ; ou à une réunion d'entités unies par un caractère commun.

Dans l'invisible hors de la perception physique de l'homme existent des énergies engendrées par la dévotion, l'enthousiasme, le fanatisme etc... etc..., qu'on nomme des égrégores.

Comment fonctionne un égrégore ? C'est une force mentale puissante, créée et maintenue en activité par la forme-pensée, les désirs, les émotions et / ou les travers et vices d'un individu très fort, souvent d'une force qui dépasse ou défie l'entendement, et qui sera alors suivi par d'autres individus, de plus en plus nombreux, unis pour une cause commune ou dans un but ou pour des intérêts et privilèges communs ou sous l'influence de peurs partagées. Cette force vivante possède alors une forme d'autonomie ou de « conscience ». L'égrégore est lié au sentiment d'appartenance à un groupe très puissant et à une contrainte parfaitement intégrée de dépassement ou de perte ou d'oubli ou de sacrifice de soi. Cela peut être renoncement à soi et

soumission, dans l'illusion d'un accomplissement au service d'une cause juste, honorable. L'égrégore peut, par exemple, naître d'un discours politique fort et persuasif, ou d'une fervente prière collective, ou se trouver être la résultante du développement d'extrémismes religieux, de choix politiques extrêmes (nationalismes, exaltation de la race, suprématie d'un peuple, d'une religion, défense et protection des intérêts et privilèges d'une classe dominante etc...).

Chaque individu ou groupe renvoie une sorte d'image de lui-même, en s'identifiant à des préjugés hérités du milieu social, culturel ou religieux, qui, en retour, l'influencent.

L'égrégore fonctionne par images, selon la façon dont l'homme pense. A chaque époque naissent de nouvelles formes d'art, de religion, d'architecture ; ou des systèmes politiques et philosophiques. Ces changements pourraient être le fruit de grandes impulsions spirituelles, voire cosmiques, qui se répandent sur l'humanité et l'influencent, positivement ou négativement, et entrent en interaction et parfois en contradiction avec les égrégores amorcés et construits par l'humanité.

Cette très brève définition de l'égrégore (qui pourrait faire l'objet d'un livre très épais...) aide à prendre conscience du fait que la vie humaine dépend d'une énergétique complexe, obscure et insondable, qui rend caduc le rêve de « l'individu », du « libre-arbitre » (la liberté d'expression n'étant que vulgaire fantaisie sans une véritable liberté de penser, laquelle relève d'une conquête et nullement, comme on aurait tendance à le croire, d'une capacité acquise comme de droit).

Cela peut aussi aider à prendre conscience de la réalité et du mystère du destin collectif, du sens profond de la vie du Solitaire, de la passion du scepticisme – voire du cynisme mais bien compris c'est-à-dire comme *allégeance à la suprématie de l'Esprit et du Penser libres*, donc *nomadisme spirituel et intellectuel, non-appartenance radicale, Grand Jeu de pur élan vital naviguant entre joie et désespoir*...

-II-

HISTOIRE DU THÉÂTRE

Pourquoi est-ce que le nom des metteurs-en-scène est devenu plus important que celui des auteurs et des textes qu'ils sont censés servir ?

-III-

L' HISTOIRE AU PRÉSENT
(texte anonyme, Dublin University Review, 1834
-traduction de René Agostini)

« ... Nous voulons bien parler d'histoire mais au présent. Peu importent les causes et les effets (a-t-on jamais connu et connaîtra-t-on un jour *les déterminismes réels* ?). Et peu importent les archives ! Ce qui importe vraiment, c'est ce que le plus grand nombre subit au présent, au jour le jour. Peu importe l'intelligence de l'historien, du politologue, du sociologue, du psychologue etc... Tous ces hommes brillent et nous impressionnent, mais leurs théories et leurs analyses restent sans autres conséquences que leur satisfaction personnelle dans le cadre rigide des mondanités qu'ils génèrent et qui les ont générés. Peu nous importe l'intelligence conditionnée des « intellectuels » ! D'ailleurs, il faudra un jour se demander ce qui fait *la valeur réelle d'un humain*. Mais passons... Ce qu'il nous faut c'est des humains capables de provoquer de réels changements positifs et bénéfiques pour le plus grand nombre d'entre nous.

Un ami me dit un jour : « Et si ces humains dont tu rêves n'étaient autres que *les artistes eux-mêmes* ? ».

Je répondis : « Oui, mais faudrait d'abord qu'ils ne soient plus les bêtes mondain(e)s qu'ils sont, motivé(e)s par le désir de plaire et la quête de l'autosatisfaction ; qu'ils quittent leurs manies égoïstes de compétition, leurs sophistications et coquetteries techniques et stylistiques et leurs sempiternels rêves de gloire ! Qu'ils ne soient plus vulgaires ! Cesseront-ils un jour leurs petits numéros de chien savant docile qui, quand il grogne, grogne encore dans les formes ?... »

Et s'il n'y en avait point, de ces artistes humains dont je rêve ? Faudrait-il alors espérer des êtres venus d'ailleurs ? Quel désespoir ! »

Et de conclure par cet impératif :

« Cherchez des artistes venus d'ailleurs ! des artistes non-humains ! appelez-les de vos voeux ! ».

René AGOSTINI
Université d'Avignon

ATELIER DE CRÉATION

Notre histoire

en ce théâtre

du monde

DRAME SANS NOEUD NI QUÊTE[1]

version originale non sous-titrée[2]

Confier ce texte à *Théâtres du Monde*, c'est confier un bon souvenir à des amis : celui d'une représentation au Festival de Nancy, dans un grand théâtre, mais aussi devant un public de détenus qui, contrairement aux avertissements des gardiens (« ... *ne vous arrêtez pas s'ils font du boucan, même s'ils couvrent vos voix, continuez de jouer...* »), ont fait silence quelques minutes après le lever de rideau et jusqu'à la fin.

Scène nue.
Homme à moitié vêtu, parlant seul.
On peut penser qu'il s'adresse à une autre personne invisible.
Le bourdonnement de sa voix se métamorphose peu à peu en un discours intelligible :

L'Homme : ... je voudrais bien savoir pourquoi je suis ici, qu'est-ce que je fais avec tout ça, ça ne va pas du tout, mais alors pas du tout, je traîne, j'erre, je ne batifole même pas. Monsieur a l'impression de s'amuser, ou de comprendre tout, comme un prophète, un voyant, un devin. Puis, Monsieur, tout retombe dans le silence, plus rien, rien, rien que le silence.

Long silence, embarras, désarroi. Il se prend la tête entre les mains et pleure. On entre, c'est l'Autre :

L'Autre : bonsoir monsieur ! ne vous dérangez pas ! je ne fais que passer.
L'Homme : (*soudain ne pleurant plus, curieux, amusé*) comment vous-appelez-vous ?... comment vous appellent-ils ?... comment vous appelle-t-on ?... (*aparté*) un passant peut se passer d'être anonyme.
L'Autre (*qui a disparu, est revenu, le montrant du doigt*) : VOUS, vous vous appelez MONSIEUR... (*hésitation*)... vous vous appelez Monsieur... (*réflexion puis de but en blanc*) MICHEL ! c'est bien comme ça qu'on vous appelle, n'est-ce pas ? je me présente...
Michel (*l'interrompant*) : enchanté !
L'Autre : euh... je ne me suis même pas présenté.
Michel : ça ne fait rien, je vous connais.
L'Autre : bon, alors... enchanté ! moi aussi !
Michel : je voudrais profiter de votre passage pour vous confier des confidences, parce que je ne vais pas bien du tout.

---

[1] Il y eut jadis « la quête du héros » et « le noeud de l'action ».

[2] J'ai confié ce texte à la Revue *Théâtres du Monde* à la demande de Maurice Abiteboul, parce qu'il a en quelque sorte trait à l'histoire, qui est le thème retenu pour 2008. Je précise que c'est un texte d'un autre temps, composé de proses qui furent d'abord écrites séparément. Que ces textes aient pu se combiner en un ensemble qui ne cherchait même pas à faire du théâtre et en devint malgré tout, voilà qui ne fut dû qu'à des rencontres, des coopérations d'énergies, des instants inoubliables.

L'Autre : comme vous y allez ! écoutez, je viens de marcher sur une... une... enfin... sur une crotte !
Michel (*stupéfait*) : comment cela ?
L'Autre : oui ! une... bon ! appelons un chat un chat ! je viens de marcher sur une merde, une merde de chien (*emphatique*) une merde de chien de citoyen !
Michel : vous, vous avez encore moins de chance que moi. Comment cela est-il arrivé ?

Silence. Observation réciproque. Puis d'un coup, déblocage :

L'Autre : eh bien voilà !

Un troisième personnage fait irruption : le Citoyen.

Le Citoyen : j'ai cru entendre dire du mal de moi !
Michel : si vous appelez ça dire du mal... alors... A la rigueur seulement de votre chien mais nullement de vous à proprement parler !
Le Citoyen : c'est du pareil au même ! et puis ce que je crois avoir entendu ne me semble pas propre !
L'Autre : plus besoin que je m'éternise.
Michel : si, si ! il n'y a que les passants qui s'éternisent et... (*ton insinuateur*)... qui m'intéressent... les autres, comme ça (*montrant le Citoyen*) ça m'énerve !
Le Citoyen (*qui a été très attentif*) : que voulez-vous dire ?
L'Autre : il ne sait pas ce qu'il veut dire, s'il le savait il ne le dirait pas, et s'il voulait dire quelque chose, il ne le saurait même pas.
Le Citoyen : et si nous tenions une conversation vraie ? c'est le seul moyen de savoir ce qu'on veut dire et de dire effectivement quelque chose.
Michel : oh mais il est sifilizé celui-là ! (*changeant de ton*) moi je voudrais qu'on se confie des confidences, c'est tout.
L'Autre : si vous le prenez comme ça (*suave*) par les sentiments...
Le Citoyen : parlons-en !

Après un silence où ils s'observent tous, chacun semblant mijoter quelque chose :

Michel : moi je n'aime pas tôt me lever trop... euh... je n'aime pas trop me lever tôt.
L'Autre : moi je n'aime pas me coucher tôt.
Le Citoyen : pour une conversation vraie, je trouve que ça commence mal ! et même pour une conversation tout court.
Michel : ouais ! ce serait pire si ça finissait mal ! alors, on n'sait jamais ! et puis, vous, c'est normal que vous parliez comme ça... enfin... si on peut appeler ça parler !
L'Autre (*qui n'a rien entendu*) : l'autre jour, j'ai rencontré une très belle femme en faisant ma course.
Le Citoyen : votre course !?! je ne comprends pas. (*soudain très intéressé*) une très belle femme vous dites ?...
Michel : moi à vrai dire j'hésite entre louer et acheter un appartement, vous imaginez, accéder à la propriété !

Le Citoyen : (*agacé*) oh vous ça va comme ça ! (*à l'Autre avec insistance*) et que s'est-il passé ?
L'Autre (*oublieux, contemplatif*) : j'adore les fleurs. Je voudrais qu'il y en ait partout chez moi. Mais quand j'en ai, elles meurent. Et je n'arrive jamais à en mettre vraiment partout partout.
Michel : tout le monde me dit que je suis un grand angoissé, ça m'encourage.
Le Citoyen : moi je voudrais qu'il y ait des chiens partout partout chez moi.
L'Autre : et arrivez-vous à en mettre vraiment partout partout ?
Le Citoyen : pas vraiment.
L'Autre : j'espère pour vous qu'ils durent un peu plus longtemps que mes fleurs.
Le Citoyen : pas vraiment.
Michel : mais le chien scie partout... euh... je veux dire : le sien chie partout. Bref... enfin... j'espère quand même que vous êtes au courant de tout ce qui se passe dans le monde... notre monde !
L'Autre : moi je peux pas, j'ai pas le temps, j'ai mal au foie.
Le Citoyen : moi je m'intéresse. Je sais ce qui se passe dans MON monde, ça me cultive.
Michel : mes voisins sont morts un soir de grande fête et je ne me sens ni plus ni moins seul.
Le Citoyen : et pourtant...
L'Autre : croyez-vous que tout cela soit... raisonnable ? Enfin... franchement !
Michel : moi je veux pas mourir raisonnable !
Le Citoyen : on n'est pas obligé de mourir pour être raisonnable ni d'être raisonnable pour mourir.
Michel (*réfléchi*) : on n'est même pas obligé de vivre ou d'être vivant pour être raisonnable. Enfin, je commence à me demander très sérieusement si nous nous comprenons. Qu'en pensez-vous ?

Silence puis soudain :

L'Autre : quel manque de fantaisie ! une grande fête, une grande fête folle, voilà ce qu'il nous faut !
Michel : je veux plus penser à mes voisins.
Le Citoyen : mais puisqu'ils sont morts... enfin... Pendant que nous y sommes, moi je voudrais vous dire que j'ai vraiment tout essayé (*les autres le regardent, très étonnés*) : l'ambition, l'argent, le travail, même les vacances, et même le luxe d'une misère rare. Bref, je n'arrive pas à désespérer vraiment.
Michel : puisque vous en parlez, moi je me demande qu'est-ce qui est le plus chien... euh... le plus chiant : travailler ou être en vacances... je n'sais vraiment pas.

Long silence. Ils sont tous très embarrassés.

L'Autre (*d'abord sombre puis illuminé*) : et que diriez-vous d'une belle histoire ? (*les deux autres le regardent, incrédules*) peut-être cela réussira-t-il (*hésitations*) à vous rendre (*soudain très affirmatif*) à vous rendre à vous-mêmes ! et puis (*confidentiel, regardant tout autour comme si on les espionnait*) je veux pas faire de mauvais esprit mais il n'se passe

bigrement rien ici, il serait temps qu'il se passe quelque chose, que quelque chose se dise qui donne envie de... de rester. C'est la moindre des choses.
Le Citoyen (*outré*) : l'autre !! et pourquoi pas la veillée au coin du feu pendant que vous y êtes !? avec l'ancêtre, la tradition et tout le tremblement !
L'Autre (*agressif*) : tradition, tradition... Mais de quoi parlez-vous ? qu'entendez-vous par là ?
Michel (*conciliateur, va les chercher, les prend tous les deux par le bras*) : cessons ! enfin, cessez ça ! (*les autres veulent parler, il s'impose*) fermez-la ! je suis mieux placé que vous et que quiconque pour... (*hésite puis, d'un air secret, en vérifiant qu'il n'y a personne dans les parages*)... CONVOQUER UN CONTEUR ! (*ils ont l'air incrédules et moqueurs*) vous savez, la magie, c'est pas du tout ce qu'on croit, c'est plus simple que ça... Regardez !

Les deux autres s'agitent. Il les calme. Silence.
Séance de magie...
Le Citoyen se dégage, recule d'effroi. Puis il revient doucement. Michel et l'Autre sont absorbés.
Un conteur apparaît. Tous les trois sont étonnés , presqu'effarés

Le Conteur (*de préférence un africain, voix grave, sonore, profonde, et qui, en parlant, manipule très adroitement un bâton de pluie*) : vous avez demandé un conteur. Je suis ce conteur. Je suis LE conteur. Que voulez-vous de lui... enfin, de moi ?
Michel (*excité, stupéfait du résultat de sa propre magie, bredouillant*) : oui... je... nous... vous... avons... voulu... souhaité... sincèrement... c'est moi... enfin... eux, pour eux... mais aussi pour moi... je me sentais pas très bien mais... pas seulement pour moi...
L'Autre : du calme, du calme ! Hého, vas-tu te calmer ?!
Michel : de quel droit est-ce que vous me tutoie ?!
L'Autre : et alors ??
Le Conteur s'impatiente.
Le Citoyen : taisez-vous ! il veut parler !
Long silence. Manifestement, le Conteur ne veut rien dire.
L'Autre : vous voulez parler ?
Le Conteur les regarde sans rien dire.
Michel : vous voulez... conter ?
Le Citoyen (*cérémonieux*) : nous vous écoutons et sachez que nous vous serons toujours très reconnaissants de ce geste, cette... intervention, ce don, cette générosité !
Michel : tu vas la fermer vot' gueule !
L'Autre : si vous lui faites pas sa place...

Le Conteur (*soudain bourdonnement de sa voix, le OM des boudhistes, grave, prolongé, caverneux : les autre se calment. Ils sont impressionnés. Semblent, à la longue, comme pétrifiés. Il prend la parole, s'accompagnant du bâton de pluie*) : un jour... un jour... faudrait peut-être que je vous écrive une lettre, univers, sans ambages et pour la première fois et pour la foi première... car... il était une fois... pour la foi dernière et pour la dernière fois... un jour... un jour... faudrait peut-être que je vous écrive un univers en lettres, univers... (*les trois autres sont subjugués*)... il était une fois... une seule et pas plus... un alphabet tout blanc univers transparent... il n'y a que la foi première qui conte... la première

fois qui coûte... (*s'adressant directement aux trois autres toujours subjugués*) : et il fut une fois dans un temps sans pareil une histoire invraisemblable qu'il faudrait peut-être un jour... deux jours ou trois... en plein jour... que je vous raconte... dans une lettre, univers... avec des lettres-univers... si je vous vois, va sans dire... si on m'entend... aussi, si je m'entends moi-même, si j'entends ma voix... (*se tournant vers le public*) il sera une fois une longue lettre sans foi ni loi qu'il aurait fallu que je vous écrivâsse, univers... il sera une fois... une seule et pas plus... dans un temps invraisemblable une histoire sans pareille... l'histoire d'une lettre avec plein de lettres dedans... il sera une fois... il sera une... il sera... il... (*le Conteur disparaît instantanément. les autres, pétrifiés, subjugués, vers la fin presqu'endormis, se réveillent en même temps qu'il disparaît*) :

Le Citoyen (*soudain très animé*) : mais où est son histoire ?
Michel : où sont ses histoires ?
L'Autre (*onirique*) : où est-il ? où est-il passé ?
Michel (*regardant l'Autre de travers, soudain agressif*) : parce que lui c'était un vrai passant, lui, c'est pas comme vous ! ça fait combien de temps que vous êtes là et que... vous ne faites que... passer ?!?
Le Citoyen (*soudain comme envoûté*) : combien de temps a duré son histoire ? combien de temps ont duré ses histoires ?
Michel (*très rosse*) : vous, quand vous cesserez de vous raconter des histoires... sans en faire profiter personne... heureusement d'ailleurs !
L'Autre : je crois que vous ne parlez pas le même langage. Ni de la même chose. Classique.
Michel : Evidemment. Et d'abord, Môssieu ! Comment vous appelez-vous ?
Le Citoyen : Je ne sais pas. Enfin, je ne m'appelle pas. J'ai tout oublié. Si ! Je me rappelle une chose : je cherchais mon chien, un beau mâle.
L'Autre (*intéressé*) : Un beau mâle vous dites ?
Michel (*raisonneur*) : N'empêche que, depuis que ce conteur nous a conté son histoire...
Le Citoyen (*agressif*) : Vous voulez dire ses histoires !
L'Autre (*tout aussi agressif*) : Ses histoires, oui, si vous y tenez, après tout, vous savez...
Michel (*oublieux*) : Même pas des confidences... (*se resaisissant*) eh bien depuis qu'il nous a conté ses histoires, eh bien moi je me sens mieux, malgré tout.
Le Citoyen : Ouais ! ça se voit ! vous ne doutez de rien, vous !
Michel : Qu'est-ce que vous incinérez... euh... insinuez par là ?!
Le Citoyen (*à l'Autre*) : Il ne sait même pas parler !
L'Autre (*soudain très affable, pétillant*) Je voudrais faire quelque chose pour vous... vous concilier... vous réconcilier... (*les deux autres, qui se menaçaient du regard, maintenant le regardent étonnés*) Bon voilà, je suis comme ça, je n'aime pas que les gens ne s'aiment pas (*les deux autres le regardent, incrédules, et chuchotent entre eux*) Je voudrais que nous soyions tous heureux, gentils, d'accord, avec plein de fleurs et de chiens partout !Alors voilà...

Longue hésitation. Il se crache dans les mains et se coiffe. Réajuste ses vêtements. Tremble un peu. Tente de se concentrer. Marmonne. Poses successives. Puis il jaillit, très exalté, exubérant, pompeux, grandiloquent :

... je voudrais vous offrir... maladroitement... mes fleurs mes foins mes faims et mes famines ! Mon plus grand désir, le plus tragique, éclabousser le monde !

Arrêt, changement de ton : très conversation mondain :

... je sais que vous aimez les... histoires... et moi je voudrais vous conter... (*rectifie*)... vous raconter... (*retour au style grandiose*)... vous raconter L'HISTOIRE... au lieu de vous chanter mes chansons avec celles des autres dedans... des chansons, quoi ! je vais vous donner, vous interpréter LE CHANT !

Les deux autres, intéressés, s'assoient côte à côte. Silence, concentration, le spectacle commence : le noir puis, très vite, grande lumière ; l'Autre a une harpe dans les bras, il chante :

mes instincts sont morts-nés
mes réflexes râpés
mon intuition perdue
je suis sifilizé

par ce monde archaïque
par l'erreur archaïque
embellie raisonnée
je suis sifilizé

partout on fait sang blanc
partout chez les vivants
la raison du plus mort
est toujours la meilleure

la mort, c'est le plus fort
par la mort archaïque
qui meuble le néant
je suis sifilizé

je suis sifilizé
très jeune et déjà vieux
j'ai un vieil avenir
l'instinct, ça veut dire quoi ?
j'ai les réflexes des autres
l'intuition de mes circuits

Coda decrescendo : je suis sifilizé... je suis sifilizé... je suis sifilizé...

Les deux autres ont beaucoup chuchoté pendant le spectacle. Et quand l'Autre s'est tu :

Le Citoyen et Michel : (*ensemble sur un ton très amical, enjoué*) Mais qu'est-ce qui lui a pris ?
L'Autre : (*déçu*) ça vous a pas plu ?
Michel : c'était moins bien que le conteur !
Le Citoyen : qu'est-ce que vous avez dit au juste ?
Michel : enfin... on comprend à peu près, mais ça ne captive pas, ça manque de rebondissements, on s'habitue vite, y'a pas de surprises.

Le Citoyen : on dirait que vous avez des problèmes.
Michel : (*soudain très doctoral*) et puis surtout pas le moindre détournement, pas la moindre aventure, on s'habitue vite... ouais... mais ça garde un air étrange tout en restant... étrangement... familier... on dirait que vous savez pas ce que vous voulez, vous cherchez quelque chose, non ?
L'Autre : apparemment, j'ai quand même réussi à vous mettre d'accord à mes dépens, mais je crois que je vais faire une ultime tentative.
Le Citoyen : une ultime tentative de quoi ?!
Michel : soyons clairs ! pour une fois !
L'Autre : enfin... une ultime tentative, ce ne sera jamais que la deuxième, peut-être la dernière, à moins que la dernière ne soit pour plus tard... Mais l'ultime, j'ai envie que ce soit pour tout de suite.
Michel : mais qu'est-ce que vous nous racontez là ?
Le Citoyen : n'importe quoi ! c'est vraiment n'importe quoi !
L'Autre : n'importe !

Silence. Noir soudain. Quand la lumière revient, l'Autre n'est plus l'Autre, c'est encore un autre : tout de blanc vêtu.

Les deux autres ont disparu. Il est seul. face au public. Il sort une enveloppe de sa poche, en sort un papier qu'il déplie lentement, le lit en silence. Mimiques. Puis, très scolaire, mains jointes comme pour une prière, tout en tenant le papier comme une partition de choriste, déclame, avec un grand sourire :

Tu te laves pas pendant un bon bout de temps... surtout les pieds... paraît qu'alors se mettent à pousser entre tes doigts des champignons, tu te mets à champignonner, à bourgeonner secrètement. C'est la grande fermentation... (*silence*)... ne pas se laver et attendre... (*grands rires*) Interprète ça comme tu veux, moi je trouve ça super beau... superbo ! La tête, faudrait que ça marche comme ça, comme les pieds sales. Si tu refuses le lavage qu'on te propose ou qu'on t'impose, que la plupart s'imposent comme des grands, si tu laisses ta tête se remplir d'une bonne crasse bien grasse, une merde mais pas de chien de citoyen, je veux dire une merde bien saine qui te rentre dans les plis et replis du cerveau... ah ! les vrais métiers se perdent, ils deviennent un luxe par les temps qui ne courent même plus... y'a qu'd'la guimauve en barre étudiée pour étouffer tout le monde. Vive l'amertume ! vive la mélancolie ! vive la déprime ! vive la folie ! les vrais métiers, quoi ! Assez de fleurs, assez de chiens ! foin du diable intégrateur et récupérateur !, avec tous ces honnêtes citoyens qui bossent, prennent des vacances sans rien prendre fréquentent les zyperzépiceries et soignent la constipation de leur chien... Enfin, je digresse, mais je fais les tours et détours de la question... (*silence brutal, hésitation*)... MAIS QUELLE QUESTION ?... (*se souvenant, rassuré)* ... Brèfle... retour au point initial : laisse les champignons t'envahir la tête puis recycle tout ça en champignons vénéneux et éclabousse le monde ! sont dans un tel état, le monde, les gens, la vie... sont tous tellement désorientés ! ... hallucinogêne les tous ! Laisse tout pousser, laisse pourrir ! tout le reste, ça compte pas... ET HOP LA !

Il se met à danser, style French cancan. Noir. Long silence. Musique, harpe de préférence. S'il doit y avoir un entr'acte, ceci est le meilleur endroit.

-II-

Même scène nue. Michel entre. Il cherche. S'approche du public. L'interroge :

Michel : Z'avez pas vu l'autre ?
Le Citoyen (*qui est entré en courant, affolé, essoufflé, échevelé, à bout de force, désespéré, dans tous ses états*) : IL A ATTRAPE LA MALADIE !!!
Michel : Comment ?
Le Citoyen : oui, oui ! la maladie !!!
Michel : je ne vous suis pas. Vous pouvez me redire ça. Enfin, m'expliquer un peu...
Le Citoyen (*fait un effort, dans son état, pour se concentrer puis annonce, solennellement*) : l'infarctus du myocarde !
Michel : la maladie, vous appelez ça la maladie !? un infarKtus... c'est du latin ou du grec ? un infarktus du... du quoi s'il vous plaît ?
Le Citoyen : mais enfin !!!
Michel (*semble soudain, comprendre, prend un air entendu, malicieux, rusé*) : à moins que vous n'vouliez parler de... (*s'approche de lui et colle son visage contre le sien*).. de... de l'IMPROMPTUS DU MI AU QUART ! (*devant l'air intrigué du Citoyen, prend un air très fier, et un ton très condescendant, très doctoral) :* je m'explique : j'ai le temps... bon. Imaginez que vous ne vivez plus qu'à moitié... difficile à imaginer, je sais... et pourtant... Alors vous attrapez une maladie que seuls les autres attrapaient, et après, donc, vous ne vivez plus qu'au quart, parce que tout le monde ne vit déjà qu'à moitié et vous aussi... toujours difficile à imaginer, je sais. Et pourtant... qu'est-ce que vous croyez !?... (*petits gloussements*)... enfin, voilà ! c'est ça l'IMPROMPTUS DU MI AU QUART... ah !ah !ah !... parce que... d'une moitié de vie à un quart, c'est quand même un peu raide... déjà que la moitié de vie générale, obligatoire parce que tout le monde se l'impose ensemble et mutuellement, c'est déjà dur... Alors... C'est qu'on est toujours un peu incrédule devant son propre malheur, celui qu'on s'est proprement fabriqué soi-même avec ses mains bien propres sans salir personne sauf soi-même. Enfin vaut mieux ça que le bonheur fabriqué salement avec des mains bien sales... mais quand même... c'est dur, encore plus dur quand c'est les autres qui te le fabriquent avec leurs mains bien gantées civilisées et tout et sans le faire exprès parce que c'est la mécanique générale... ha !... l'IMPROMPTUS DU MI AU QUART, c'est une réalité bien plus grosse que votre infarktus du ché pas quoi, je vous le dis !
Le Citoyen (*soudain considérant les propos de Michel avec un grand sérieux, très grandiloquent*) : dans une simple merde de chien, de chien de citoyen, s'entend, qui souille le trottoir et, occasionnellement, le pied du passant innocent, je vois toute la métaphysique, mon cher, de l'individu et de sa misère dans la communauté... la communauté abstraite, fictive et... obsédante !
Michel (*n'a pas écouté, s'éloigne de lui, s'approche du public*) : c'est une vraie maladie de vrai coeur ça ! parce que... (*ton de la confidence, en vérifiant que le Citoyen n'écoute pas*)... parce que... un jour que t'es comme tous les jours, ta vie craque, tout craque... c'est imprécis... tu te sens vieux... vieux raffiot pourri d'avoir même pas écumé les mers... enfin, tu tombes d'un échelon plus bas sur l'échelle de la vie, en haut de laquelle t'étais monté, enfant, d'un seul coup d'aile... c'est la seule véritable échelle celle-là... déjà qu'on est tous à mi-vie par obligation, par contrainte, par une faiblesse tellement généralisée qu'elle ne

ressemble plus à une faiblesse, par un désespoir qui a toutes les apparences de la joie... tous à mi-vie tôt ou tard et plutôt tôt que tard... presque tout de suite après cet envol de l'enfant... que personne ne voit, dont personne n'est témoin et que tout le monde oublie tellement tout le monde est intimement concerné... que tout le monde tait... bref... et voilà tous les phantasmes les désirs les rêves les dégoûts les révoltes, tout l'essentiel, tout ravalé ! c'est le lavage de tête dont parlait l'autre. Le ravage. C'est ça la démocrassie ! ah ! mais ils ont les moyens ! le suicide sans mourir... enfin, à mi-vie on peut même, c'est le pire, finir par être bien... à mi-vie... à mi-mort... alors qu'on bouillonnait... puis un jour, deux jours ou trois... il était une fois le monde libre !... ça s'est remis à bouillonner et ça a pété, tout pété, tout ou presque... et là tu t'es retrouvé au quart... corps lourd, pesant, rompu... tu peux peu désormais... train de vie tout neuf avec infirmière piqûres régime et cetera... plus d'boulot... ou peu... mais qu'est-ce que tu t'es mis avant !... si ça se trouve t'étais même végétarien, non fumeur, et tu apartenais à la ligue anti-alcoolique ! et tu passais des nuits bien sages et des journées bien sages sans rien d'impromptu... brèfle... au quart de ta vie... coeur froissé brisé roulé-compressé avec tes phantasmes tes désirs tes rêves tes dégoûts tes révoltes s'échappant comme des bulles... des fientes aériennes... jadis oiseau te voilà devenu chien... chien chiant en l'air... foutu... t'étais donc foutu... il était une fois un mec foutu qui eut le malheur de se reproduire et d'être alors suivi par des milliers d'autres... c'est ça la démocrassie ! la sifilization !... l'IMPROMPTUS DU MI AU QUART ! (*se retourne vers le Citoyen subjugué*)... tu peux bien appeler ça l'infarktus du machin... ou l'infraction du truk... du trio crade ou de la sainte trinité... je sais moi que quoi tu parles... je le sais mieux que toi, de quoi nous parlons... (*silence, réflexion, hésitation*) ... mais à propos, DE QUOI PARLIONS-NOUS ?

Le Citoyen (*ton du critique qui pèse apprécie et filtre son jugement*) : vous venez de me raconter une histoire bien plus belle que toutes celles que jai jamais entendues ! (*il voit Michel s'éloigner lentement*) : hé ! hep ! attendez ! j'ai pas fini !

Michel : j'ai pas voulu raconter d'histoire ni faire quelque chose de beau ni même de simplement intéressant ! je me fous de tout ça ! J'ai seulement voulu brandir ma rage comme un flambeau et faire un feu de joie ! donner la parole à mes instincts, faire clapoter une petite vague devant le raz-de-marée. Mais j'ai rien à dire, rien à faire et je... (*sa voix tourne au marmonnement inintelligible decrescendo*)...

Le Citoyen (*s'agite, se calme, tourne en rond, puis fait face au public, chantant, mimant les gestes d'un harpiste*) :

« ma vie est un manège
qui ne tourne pas rond
ma vie est sortilège
où s'égrènent les noms »

Il chante toujours le même air et les mêmes paroles. Il les répète longtemps puis fredonne seulement la mélodie en decrescendo jusqu'à s'endormir, comme sous l'effet d'un bercement, sur place.

Réapparaissent Michel et le Conteur du début :

Michel : je suis heureux de vous revoir... surtout de vous avoir rencontré comme ça, presque nulle part.

Le Conteur : je crois que nous arriverons peut-être à nous entendre, enfin ! Espérons ! Ou rêvons. Enfin, je crois que ça pourrait bien revenir au même.

Apercevant le Citoyen, ils se figent, se regardent, avancent vers lui, confèrent à voix basse. Puis, long silence. Ils tombent à genoux. Recueillement, incantations magiques.

Le Citoyen se réveille, ne les voit pas, s'anime doucement, se lève, puis fait les cent pas. Pour lui, manifestement, il n'y a personne :

Le Citoyen : seul ! enfin seul ! on va pouvoir parler vraiment, dire ce qu'on a sur le coeur, faire son journal intime sans... sans s'abaisser à la confidence.

Il s'énerve, tourne comme un lion en cage, soudain hurle en détachant bien ses paroles :

« je hais tous les galants
car au grand lac de mes vingt ans
mes yeux n'ont pas l'âge du visage »

Silence puis reprise de plus belle :

« paraît que je regarde trop
je ne garde qu'une fois »

Hurle encore plus fort :

« et quand on dit trop
faudrait savoir de quoi on parle »

Calme, serein :

« C'est bien plus élégant »

Puis en hurlant de nouveau :

« Je hais tous les galants ! »

Les deux autres, toujours recueillis, à genoux, se tiennent maintenant par la main et redoublent d'incantations magiques :

Le Citoyen (ton de dictée scolaire mais en hurlant) :

« j'emmerde tous ces cabots
toutous de haute banlieue
et autres quadrupèdes
en équilibre sur les pattes de derrière »

Hurlant de plus en plus fort :

« je suis libre
et je n'ai pas besoin de soleil, au fond
pour que mes yeux brillent avec ma vie dedans »

S'approche du public, s'accroupit, le bourdonnement des incantations des deux autres va crescendo :

Le Citoyen (chuchotant sur le ton de l'intime confidence) :

« ne soyez pas heureux !
vous pourriez en mourir...
les gens heureux, ils ont gros
bouffés bouffants bouffis »

Se relève et hurle de plus belle pour couvrir, manifestement, le choeur des deux autres :

« je hais tous vos jardins
et vos coquets vergers
où vous cueillez si peu
ou alors...
un trop-peu factice monté en graine... »

Hurlant de plus en plus fort :

« vous étalez du beurre liquéfié au soleil
des néons
sur des tranches de pain
ranci verdâtre
qui médailleront vos revers »

Il se met à pleurer. Comme d'épuisement d'avoir trop hurlé.
Les deux autres peu à peu se taisent, se lèvent, s'approchent de lui.

Le Conteur : j'aime votre histoire. On a dit que ls citoyens se racontent des histoires sans en faire profiter les autres, dans votre cas ce n'est pas vrai. J'aime votre histoire !
Michel : ses histoires !
Le Citoyen (s'approche d'eux, repousse Michel, s'adresse au Conteur) :

« je me suis réflechi dans un miroir à ombres
j'en ai perdu le sens du nombre
j'ai sombré dans un lac
poisson d'eau douce mais
profonde... »

Il reste là pensif, le regard dans le vague.

Le Conteur (regardant le Citoyen, inquiet) : il vaut mieux que je m'éclipse maintenant. Aurai-je encore quelque chose à faire ici ? (*sortant, à Michel) :* en cas d'urgence, vous savez où me retrouver, n'est-ce pas ? (*Devant l'air stupéfait de Michel, vient le chercher, l'emmène par le bras. Manifestement, il a quelque chose à lui dire ou à lui montrer, en tête-à-tête. Ils sortent donc de scène.*)

Le Citoyen se réveille en sursaut, va s'asseoir en lotus face au public.

Musique : harpe et basse, air folk ou country, de préférence. Il semble chercher quelqu'un dans le public. Il chante :

« il y a de beaux brins d'fille ce soir
avec leur con règlementaire
en bandoulière
ou accroché à la ceinture
et moi j'suis comme un con
un grabataire
je bande en l'air et
j'me serre la ceinture...
je bande en l'air et
j'me serre la ceinture... »

Le refrain est repris plusieurs fois, en decrescendo.
Le Citoyen se rendort là même où il s'est endormi la première fois.

Le Conteur ré-apparaît tout seul :

Non et non ! il a beau vouloir jouer au magicien, on ne se comprendra jamais, lui et moi, jamais ! qu'il reste ce qu'il est ! le même ! et qu'il ne compte plus sur moi !

Long silence puis à brûle-pourpoint :

J'ai mal au secret... secret des autres... qui est le mien... souririez-vous si je disais que j'aimerais que vous soyiez versés dans ces secrets et familiers de ces mystères ?... les nôtres... vous savez... bon ! voilà le mot lâché, je l'ai dit et vous, vous allez sourire... soit ! mes secrets seront vôtres et mes mystères aussi... puisque les vôtres sont les miens... on ne devrait pas avoir trop de mal. Bref. Il y a longtemps que je vis cette histoire et que vous la vivez aussi, si vous n'avez pas perdu la mémoire, s'entend... il y a longtemps en vérité... longtemps qu'elle se vit et qu'elle se raconte toute seule et sans nous et avec nous et dedans et dehors... et c'est pour ça que je suis venu, que je suis là, que j'ai répondu à l'appel... c'est pour ça... Mais je ne peux pas la raconter, je n'arrive pas, je ne sais pas pourquoi... Moi qui ne faisais que passer, moi qui croyais être passant, moi qui VOULAIS être passant... parce que cette histoire que je n'arrive pas à raconter et qui se raconte toute seule, qui se caresse en quelque sorte devant nos yeux et qu'on n'arrive pas à toucher, qui recule toujours quand on s'approche avec l'envie de la toucher et qu'on laisse se caresser, se raconter, se vivre toute seule sans nous et devant nous et dans nous et au loin... et dont on fait partie qu'on le veuille ou non... mais cette histoire ne fait que passer, elle aussi... passer devant nous et dans nous... et nous passons dans elle... nous y passons et repassons sans savoir pourquoi... pour quoi faire, pour aller où ?... on ne sait pas toujours qu'on y est dans cette histoire et on n'y est pas toujours... quand on y est on n'le sait pas... et quand on n'y est pas on croit y être... donc ça passe... l'histoire... avec nous dedans... et nous avec l'histoire dedans notre ventre notre coeur dedans la tête dedans la gorge... passer... être passant... le seul vrai métier... bref... moi qui croyais être passant... moi qui voulais... passer...

Le Citoyen se réveille et Michel ré-apparaît :

Le Conteur : bon ! je passe ! faudra que j'pass' ! v'là les deux autres !... Il peut bien croire qu'il est réveillé s'il veut et l'autre se prendre pour un magicien, je n'serai plus là !
Le Citoyen et Michel ensemble : mais qu'est-ce que vous avez ? Qu'est-ce que vous racontez ? Allons, allons, par un si beau temps ! Mais que faites-vous donc ? Vous n'voulez plus nous raconter quelque chose ?

Ré-apparaît l'Autre.

Le Conteur (*l'apercevant*) : allez ! il est vraiment temps que j'parte !
Michel et Le Citoyen ensemble : on le croyait mort celui-là ! ... ou presque...
L'Autre : je serai pas revenu pour rien ! (*voyant le Conteur qui, doucement, pensivement, se retire)* Monsieur le Conteur, Monsieur le Conteur, tout le monde parle de votre histoire !
Le Conteur : laquelle ? je n'saisis pas.
L'Autre : celle que vous n'arrivez pas à raconter.
Le Conteur : mais c'est impossible, puisque je n'l'ai jamais racontée, c'est d'ailleurs assez pénible comme ça. Et puis comment est-ce que tout le monde, les gens, pourraient en parler puisque personne ne la connaît vraiment ?
L'Autre : écoutez, je vais essayer de vous le dire, si vous voulez bien être indulgent, ce qui sera une façon de vous la raconter, peut-être. J'oublierai tout après et je vous demanderai de tout oublier aussi. Mais soyez indulgent ! Je crois que ce qu'il y a de terrible dans cette... histoire... que vous avez la sagesse de ne jamais raconter..., c'est...
Le Conteur : si c'était de la sagesse ! mais ça n'est que d'l'impossibilité ! je n'arrive pas à la raconter, personne n'y arrive, bien que tout le monde le veuille et que certains même, ce qui est pire, croient la connaître, l'avoir déjà entendue... Vous vous rendez compte !?! Enfin, y'a pas assez d'recul, je sais pas, mais certains réussissent à faire semblant de la ranconter, pas moi... faire semblant, c'est ce qu'ils appellent raconter, eux... enfin...
L'Autre : Plutôt au début non ?... enfin, peu importe. Sagesse ou pas, je voulais simplement dire que cette histoire qui se raconte jamais par la bouche de personne, cette histoire qui se raconte toute seule dans un silence effroyable où l'on entend résonner tous les drames et toutes les misères. Bref, cette histoire, on ne la raconte jamais et c'est pour ça qu'on se répète... ou qu'on se contredit... ça revient au même. Alors voilà : tout ça pour vous dire que je ne vais faire que répéter. Ce que vous appelez faire semblant, c'est peut-être simplement faire ce que je vais faire. Bon alors, soyez indulgent, ce n'est que pour dépanner... pour faire avancer les choses. Parce qu'on a encore dit qu'il n'se passait bigrement rien ici... j'ai les oreilles qui bourdonnent, qui sifflent... alors...

Le Conteur s'asseoit avec les deux autres.

L'Autre (*voix haute, claire, puissante*) :

... il était une fois... hm... hm... l'homme... gnôme... humez cette odeur de merde et d'étoiles... (*changement brutal de ton*)... oh ! mais à propos ce que je voudrais dire d'abord c'est qu'il faut remonter loin dans l'histoire pour voir se passer quelque chose... on peut

toujours dire ça à ceux qui se plaignent... remontez loin dans l'histoire... ou dans l'imaginaire... c'est la même chose ! il ne se passe rien depuis si longtemps. Bref. (*changement de ton)* Bon alors voilà, j'me lance : Elle était directrice commerciale et Lui professeur de philsophie. Elle s'ennuyait avec lui et le quitta. Il écrivit une thèse sur l'ennui qui lui valut les applaudissements de vieux sages illustres inconnus d'eux-mêmes et jouissant d'une certaine renommée chez une toute petite minorité de quadrupèdes équilibrés par la ceinture dorée de leurs diplômes. Dans une vie antérieure ce couple avait été très heureux et avait eu beaucoup d'enfants. Les enfants qui aimaient beaucoup leur maman étaient devenus négociants. Lui était resté seul et n'eut jamais la chance de faire de petits philosophes... ah !ah !ah !... bon j'arrête... ou plutôt continuons !... il faut remonter loin dans l'histoire pour voir se passer quelque chose... Tiens ! le big-bang ! voilà un événement ! depuis, il ne s'est rien passé, que des mirages, c'est tout ! Toutes ces histoires qu'on nous raconte dans des gros livres, ça ne tient pas couché... l'histoire de l'homme est devenue ennuyeuse le jour où on a commencé à vouloir la raconter et, surtout, à croire qu'on était capable de le faire... on a de la chance, nous, de vouloir raconter quelque chose de pas racontable... beaucoup de chance... les historiens prennent toujours des vessies pour des lanternes, et on est toujours dans le noir, mais c'est un métier, historien, c'est un métier ! ah ! les vrais métiers se perdent ! on vous l'a déjà dit, enfin... faudrait pouvoir remonter très très loin pour voir se passer quelque chose. Tenez ! une vraie révolution, ce serait de remonter jusqu'au big bang et d'y crever !... mais on n'est même pas sûr que ça ait existé, alors... faudrait remonter encore plus loin... Bon. On peut faire semblant de croire à quelque chose. Oui. C'est d'ailleurs ça la démocrassie ! Bon. Passons... Plutôt, continuons ! Il était une fois le big bang ! ah !ah !ah !... il était une fois la princesse charmante... ah !ah !ah !... Elle eut baucoup d'enfants avec un inconnu et resta toute seule toute sa vie avant de mourir toute seule... ah !ah !ah !... ils eurent beaucoup d'enfants et moururent très malheureux... ho !ho !ho !... (*silence puis soudain)* Il était une fois Walt Disney !... beuâârk !!!... là, j'ai franchement envie de vomir, excusez-moi... (*silence*) Il était une fois un couple... plouc.... et comme ils eurent beaucoup d'enfants dans une vie antérieure imaginaire à la Walt Disney, ils se séparèrent tout en restant ensemble, et les enfants qu'ils avaient eus dans une vie antérieure imaginaire à la Walt Disney finirent tous dans un asile de gens raisonnables.... Il était une fois un homme... gnôme... et une femme... âme... il était une fois Dieu.... c'est la moindre des choses en plein mystère... c'est la moindre des choses étant donné cette maladie héréditaire, cette tare congénitale qu'est cette chose, ce même-pas-animal, qu'on flatte du nom d' « humain »... Et il était une fois la création du monde avec tous les gros livres que suivent les grands troupeaux... le meilleur des mondes c'est celui, tout petit même dans les grandes tailles, que chacun va se créér, c'est bien connu !... il était une fois la division ! il était une fois la séparation !... et il était une fois celui qui a dit pour la première fois il était une fois... et il était une fois l'Univers !... (*s'adresse au public*)... bon, vous tous là, passez, regardez pas, vous avez pas le temps ! occupez-vous des menues petites choses de votre menue petite vie ! allez ! circulez !... et il était une fois une page noire... vraiment affreux, ça, non ?... les conteurs n'écrivaient rien, ils étaient des guerriers avant cette menue chose naine affligée de gigantisme qu'on appelle « civilisation »... sifilization ! ah !ah !ah !... et les poètes parlaient un langage qui était encore un langage humain... ou qui n'était pas encore humain, ça dépend du point de cécité... bon, tout ça est fini, vous le savez... et rien n'a jamais commencé !... il était une fois la fin... il était une fois LA FIN !... c'est la fin, vous voyez rien de toute façon, donc on

pourrait vous dire que c'est le début, ça reviendrait au même... (*silence*)... à propos, êtes-vous malades ou en bonne santé ?... là aussi, on peut dire n'importe quoi, vous sentez rien !... Il était une fois la maladie et la santé... difficiles à distinguer... quand tout le monde va mal, tout le monde va bien, et si une seule personne va bien, on dit qu'elle va mal, c'est ça la démocrassie !... et souvent la seule personne qui va bien finit par aller mal même si personne ne dit qu'elle va mal... (*silence, sourires*)... votre « santé » est contagieuse !... c'est ça la démocrassie, une contagion, une épidémie !... il était une fois moi, MOI, MÔÂ, MÔÂ, c'est-à-dire vous et eux et tout le monde et toute l'histoire et toutes les histoires... enfin, MOI ou RIEN, c'est pareil, c'est ça le grand progrès démocratique... démocrasseux... tous ces moi plein d'émoi qui ont signé un contrat d'épanouissement pour la vie à tout prix jusqu'au bout, pour se retrouver réplique de tous les autres... ça angoisse !... il était une fois le clonage ! ... qui a dit qu'on avait besoin de la génétique pour ça ?... c'est une affaire qui marche... (*silence*)... il était une fois Faust ! il se porte très bien, merci... mais maintenant il vend et il revend celle des autres aussi... celle des autres surtout... et il est très bien payé pour ça, donc tout va bien... Et il était une fois une histoire impossible, inénarrable s'il en fut... eh oui !... il était une fois ce moment... que dis-je ?!... cet instant même où j'essaie de capturer je ne sais quoi... quelque chose... n'importe quoi pourvu qu'il y ait un goût de sel de larmes et la forme d'une perle d'azur... (*silence*)... est-ce encore possible ?... (*silence*)... bref, il faudrait remonter très très loin en arrière pour pouvoir avancer... le gnôme... l'âme... allez ! vendez votre âme ! tuez vos gosses ! et épanouissez-vous, que diable ! qu'est-ce que vous attendez ?!?... vous perdez votre temps ! marchez sur les fleurs ! écrasez les chiens !... qu'est-ce que c'est que tous ces délires, la famille, l'amour, l'autre et cetera et cetera ?!?...allez ! hue ! il faut aller à l'épanouissement comme la vache va au taureau... ou comme on irait à l'échafaud... taïaut, taïaut !!!... mais pour faire couper la tête des autres, surtout de vos proches ! allez donc ! quittez-les ! vous tirerez un meilleur prix de la vente de votre âme à... à n'importe qui, au premier venu, ça ne compte pas, seul le prix compte !... (*silence*)... ou alors, si, en vendant l'âme du voisin, de son épouse ou de ses enfants, ou encore en faisant décapiter son chien ou ses oiseaux, son meilleur ami ou ses parents... brèfle... si en faisant tout ça pour son plus strict intérêt... ça va de soi mais j'insiste... il le faut... si donc on se prenait au jeu et que non content de perdre son âme, pour s'épanouir, bien sûr, on perdait aussi la tête... eh bien, j'ai une idée : on pourrait se la faire encadrer, que ce ne soit pas tout à fait perdu quand même, qu'il y ait trace, bel héritage pour les enfants, pour compenser leur abandon et la vente de leur âme et tout le tremblement... faut pas faire les choses à moitié ! ... tous ces moi plein d'émoi qui ont signé, ça angoisse !... (*silence*)... il était une fois un imbécile épanoui que tout le monde admirait, il n'avait plus d'âme, ça va de soi, mais sa tête était amovible si bien qu'il pouvait se la garder et presque simultanément se la faire encadrer et même se la contempler et se l'admirer lui-même tout seul... il était une fois, il était une fois, il était une fois... j'n'ai plus d'idées... je vais mourir, je vais crever... mais non !... mais si, j'ai encore une idée ! : il était une fois la Science et l'Ignorance... la Science, une façon très prestigieuse d'être occupé et intéressant ou ... intéressé... avec l'Ignorance, c'est un beau couple… plouc... c'est une histoire d'amour avec tout ce qu'une histoire d'amour peut comporter de sordide et d'inavouable... enfin... (*silence, très calme*)... je ne sais pas si on vous l'a dit mais il ne se passera bigrement rien ici... rien de plus que ce qui s'est déjà passé... et comme il ne s'est rien passé... enfin, bref, c'est déjà la fin... FIN... comme toutes les histoires qui ont une fin, celle-ci, qui n'est même pas une histoire, puisqu'elle n'a jamais commencé... ou alors elle commence maintenant,

c'est maintenant qu'elle commence... elle finira plus tard... ou peut-être jamais... trop tard... il sera toujours temps de finir... à l'abri des regards... à l'insu de tout le monde... il n'y aura ni conteur ni public ni rien ni personne... quelque chose se dira sans mots sans témoins, personne ne l'écrira, personne ne le lira... un souffle dans le vide, le désert... même pas ça... enfin, difficile à imaginer, je sais... et pourtant... n'est-ce pas là la vraie vie, la seule, l'unique ? cette absence où tout se passe et où tout se passera et où tout s'est déjà passé... à l'insu de tout le monde... de toutes les fourmis... aucun témoin... rien... sans tous ces préparatifs, ces montages et démontages... tous ces embellissements, toutes ces choses cousues et recousues pour que quelque chose ait l'air de quelque chose... et ça ne marche jamais !... enfin, je n'sais pas moi, tout ce rapiéçage, ce rafistolage constant, permanent, pour que quelque chose ait l'air de tenir debout... cette vie, ces gens, tout ce monde où il n'y a personne... rien... le vide, un vide pire que le désert... et cette scène même où l'on ne sait même pas ce qui s'agite... tout ça là devant moi qui existe, oui... mais oui... qui existe... bon, on n'sait pas pourquoi ni comment... par quel miracle, mais passons... (*soudain saisissement puis changement de ton*)... mais à propos, qui existe ?... qui existe vraiment ?... (*silence*)... si on vivait... si on était vivants... enfin... passons, oui c'est ça, passons, soyons passants, ça c'est peut-être vivre... enfin, vous je n'sais pas... (*silence*)... je n'sais vraiment pas ce qui se passe... bon alors salut !... Vous voyez pas... ou bien si peu... mais j'aurai fait tout ce que je peux, en passant... Bon alors, ADIEU !

Soudain noir complet. La lumière revient très lentement. Spot sur un homme seul à moitié vêtu parlant seul. On peut penser qu'il s'adresse à une autre personne que personne ne voit. Le bourdonnement de sa voix se métamorphose peu à peu en un discours intelligible :

... je voudrais bien savoir pourquoi je suis ici qu'est-ce que je fais avec tout ça ça ne va pas du tout mais alors pas du tout je traîne j'erre je ne batifole même pas Monsieur a l'impression de s'amuser ou de comprendre tout comme un prophète un voyant un devin Puis Monsieur tout retombe dans le silence Plus rien Rien Rien que le silence

RIDEAU

PSYS A VENDRE

[Suite de la chronique des « moralistes à la trappe ». La scène se passe sur Moralia, au-delà de l'épicycle de Mercure. Déçu par la boulette terrestre et les philosophes branchés incapables de lui faire découvrir le sens de son existence, le jeune Perplexe est parvenu à rejoindre les « Spectateurs de la vie » loués par Montaigne. Mister Spectator, fils de MM. Addison et Steele, l'introduit dans leur « Académie invisible », fondée par Francis Bacon. L. V.D.]

Mon métier ? Haïr les hableurs, les charlatans,
les menteurs, les vaniteux.
Lucien

Moralia était à coup sûr l'une des planètes les moins gâtées par la Nature. Mais sa situation était incomparable : on y voyait le cosmos comme d'un balcon. Mes vraies années d'apprentissage datent du jour où les « jeux tragiques de l'humaine fortune » (comme dit là-haut Monsieur Montaigne) me conduisirent dans ce canton, le plus « détourné » de l'univers, à en croire Monsieur Pascal[1].

Sitôt mon arrivée, perplexités nouvelles. Ces messieurs les « Spectateurs de la vie », avec leurs longues-vues braquées sur l'atome Terre, du soir au matin et du matin au soir, me firent l'impression d'astronomes retraités, dépités d'être à ce point éloignés de l'Observatoire de Paris, plus que jamais habités par leur passion d'antan. Eux-mêmes, cependant, se disaient indifféremment « naturalistes » ou moralistes. Ils se prétendaient les précurseurs des anthropologues, sociologues, psychologues, ethnologues d'aujourd'hui, auxquels ils reprochaient d'être des « spécialistes » de « sciences humaines » sans une once d'humanisme. Au demeurant, gens civils, quelques-uns exquis, parlant toutefois un français atrocement classique, dont j'ai bien peur qu'il n'ait fini par corrompre mon parler simple et naturel. Tous ne demandaient qu'à me « faire bon visage », et ne prisaient rien tant que « la qualité d'honnête homme ». « Cette qualité universelle me plaît seule », répétait Monsieur Pascal. Ils ne disaient pas : la France, les Français, la banlieue, mais : « la cour et la ville ». Pas de reproche plus infamant, chez eux, que de n'être pas « conversable » : rien ne leur importait tant que « l'art de la conversation » (qu'un Monsieur Nietzsche comparait à de la musique de chambre !), le « commerce » de « la société et la conversation » (entendez : *tchat*). Leur fameuse « Académie invisible » ? Un club d'originaux, de *gentlemen* excentriques. Car chacun des membres de leur Compagnie avait sa lubie, tous étaient quelque peu « blessés du cerveau », « visionnaires », selon deux de leurs expressions complètement HS[2], qu'ils

[1] Voir *Théâtres du Monde*, n°15, p. 187-194, n°16, p. 241-246 et n°17, p. 229-234.
[2] Hors service (n.d.l.r.).

appliquaient sans lésiner aux figurants du « grand théâtre du monde ». Seul Monsieur Diderot en convenait de bonne foi : « Que voulez-vous, me dit-il, mon tic est de moraliser. Je ne sais que dire la vérité, et cela ne prend pas toujours, comme vous savez ».

Monsieur Jules Renard, qui passait un temps encore plus considérable que ses confrères à scruter, à l'autre bout de l'univers, le *piccolo teatro* terrestre, me disait chaque fois, au sortir de ses observations : « Pourvu que le monde reste toujours ridicule ! » Un Docteur Thomas Browne, lui, ne se lassait pas de s'exclamer : « *O altitudo !* », comme s'il souhaitait plus d'élévation encore. Monsieur le duc de La Rochefoucauld paraissait tourmenté par la question de la folie. Combien de fois ne m'a-t-il pas répété : « Qui vit sans folie n'est pas si sage qu'il croit » ! La question de l'âge le travaillait également. « En vieillissant, me glissait-il, on devient plus fou ». Je crus d'abord que cela lui posait problème, mais il ajoutait aussitôt : « ... et plus sage ». Monsieur Pascal croyait toujours voir un abîme sur son côté gauche et y faisait mettre une chaise pour se rassurer. On avait beau lui dire qu'il n'y avait rien à craindre, qu'il avait l'esprit épuisé par une observation trop assidue, que cette misérable poussière d'étoile, en bas, ne méritait pas tant de peine, il convenait de tout, et un quart d'heure après, croyait voir se creuser un autre précipice. Monsieur Montaigne ne se lassait pas de former un souhait toujours le même : « Pardieu, disait-il, s'il en est ainsi, tenons dorénavant école de bêtise, c'est bien là l'extrême fruit que les sciences nous promettent ». Certain Horace prononçait si souvent la même formule : *Quo me cumque rapit tempestas deferor hospes,* qu'à la fin je réussis à me la faire traduire en bon français : « Où que m'emporte la tempête, j'y aborde en hôte ». Enfin, ils avaient tous un grain. Je fus longtemps avant de m'apercevoir que leurs manies, surtout leurs tics en parlant, avaient un air de famille. Par exemple, Monsieur de La Fontaine m'abordait bien souvent en disant : « Cet homme, dites-vous, était planteur de choux et le voilà devenu pape ! » Je n'avais rien dit du tout ! Mais il ajoutait aussitôt : « La Fortune a-t-elle des yeux ? Et puis, la papauté vaut-elle ce qu'on quitte ? Le repos, le repos, trésor si précieux qu'on en faisait jadis le partage des dieux ? » Il me parut d'abord lunatique grave. Mais un jour, je m'aperçus qu'il ne disait pas autre chose que l'autre, en son latin. Après cela, je remarquai plus facilement un air de famille marqué entre la folie douce d'un Monsieur Schopenhauer, qui ne pouvait pas me croiser sans me lancer : « Ce monde d'où vous venez est le plus mauvais des mondes possibles. Un monde encore pire est rigoureusement inconcevable », et celle d'un Monsieur Cioran, qui ne cessait de me rappeler, d'un ton de voix caverneux : « C'est un terrible inconvénient d'être né ! Mais la vie passera de mode. » J'avoue que je préférais - de loin ! - tomber sur Monsieur Chamfort. Celui-là aussi me désignait, au fond des abîmes, la crotte terrestre, mais en me donnant toujours ce même conseil : « Il faut absolument diriger ta vue vers le côté plaisant et t'accoutumer à ne regarder l'homme que comme un pantin et la société comme la planche sur laquelle il saute. Dès lors : tout change, tout devient divertissant, et on conserve sa santé. »

Maîtres de vie

Tant de manies le prouvent de reste : pour être dégagés - certains depuis trois mille ans ! - de l'obligation du tour de piste sur terre, pour résider aux confins de toute stratosphère et toute blogosphère connues, messieurs les académiciens n'en demeuraient pas moins humains, plus qu'humains. Tous se disaient disciples d'un certain Socrate, qu'ils vénéraient comme un dieu. « C'est lui, m'apprit Monsieur Montaigne, qui a ramené du ciel, où elle perdait son temps, la sagesse humaine, pour la rendre à l'homme, où est son plus juste et plus utile emploi ». Ils me pressèrent de lui rendre visite, disant monts et merveilles de la simplicité de son abord, de l'extrême « honnêteté » de ses procédés. J'hésitai longtemps. Le souvenir de mes mécomptes, dans le monde sublunaire, avec MM. Sartre, Heidegger, BHL, tant d'autres prétendus intimes de la sagesse, était trop vif. Je n'osai prendre le moindre risque, je renonçai.

- Observe, me dit un jour Monsieur Montaigne, la foule aux jeux olympiques. Les uns s'y exercent le corps pour en acquérir de la gloire, des médailles. D'autres y font des affaires, en tirent de l'argent. Quelques autres encore - ceux-là ne sont peut-être pas les pires - n'y cherchent pas d'autre profit que de regarder comment et pourquoi chaque chose se fait. Leur seul but est d'être les spectateurs de la vie des autres hommes, pour en juger et régler la leur.

« Examiner », « pénétrer comme il faut », « avoir des yeux », tout était là. Leur grande, leur unique affaire était la nature et la condition humaines, dont l'observation les fascinait. - « Tout est optique », soutenait Monsieur Louis-Sébastien Mercier. Seuls messieurs du Portique étaient un peu blasés. « Tous les événements sont pareils, affirmait Monsieur Marc-Aurèle. Observer la vie humaine pendant quarante ou dix mille ans, aucune différence. On ne verra rien de plus. » - « Cela n'est pas assuré, répondait le duc de Saint-Simon. Mais s'attacher à regarder le théâtre du monde, c'est se montrer à soi-même pied à pied le néant, c'est se convaincre du rien de tout. »

Il leur importait au dernier point de « frotter et limer leur cervelle contre celle d'autrui », comme ils disaient en leur patois. « Déchiffrer » le « grand livre du monde », décrypter les « caractères » de la nature et de la « comédie » humaines, voilà, affirmaient-ils, l'unique raison qui puisse donner à la vie une « assiette » (en bon français : qui permette d'éviter la crise de sens).

Ô mes maîtres ! Oui, vous étiez parfois un peu ridicules. Ou touchants, d'indignations, de colères en pure perte, d'une sérénité qui ne donnait pas le change. Mais mon regard sur le monde s'est façonné grâce à vous. Le peu que je suis, je vous le dois. Vous vouliez être, suivant votre propre expression, des « hommes vrais ». Vous disiez aussi, de l'Histoire, et même de la comédie, qu'elles sont « maîtresses de vie ». Si vous étiez moins modestes, vous pourriez vous dire non pas « spectateurs » seulement, mais « maîtres » de vie. En bas, les « fossoyeurs de toute culture », les « ministres de la forfaiture » (comme avait dit cruellement Mlle Folie, la concubine de Monsieur Erasme) m'avaient entièrement laissé en friche. Eux m'ont appris à voir. Chacun d'entre eux, par son regard à lui, a modelé le mien.

Rien de concerté, de planifié, de dirigé. J'ai été la glaise entre les mains d'incomparables potiers. Ils m'ont donné naissance. Ils m'ont donné forme. Ils ont transmis.

Cela ne veut pas dire que je me sente capable de « bien faire l'homme et dûment » (comme disait encore Monsieur Montaigne), dans cet « espace public » aride et glacé qu'on a fait du « territoire de l'homme ».

Monsieur Montaigne me disait d'approcher. Il demandait : « Perplexe, qu'en penses-tu ? Fussé-je mort moins allègrement avant d'avoir lu les *Tusculanes* ? J'estime que non. Les livres m'ont servi non tant d'instruction que d'exercitation. » Il m'invitait à regarder le monde et ajoutait :

- Regarde à terre les pauvres gens que tu y vois épandus, la tête penchante après leur besogne, qui ne savent ni Aristote ni Caton, ni exemple, ni précepte. De ceux-là tire nature tous les jours des effets de constance et de patience, plus purs et plus roides que ne sont ceux que nous étudions si vétilleusement en l'école. Combien en vois-je qui méconnaissent la pauvreté ? combien qui désirent la mort ou qui la passent sans alarme et sans affliction ? Celui-là qui travaille aux champs, il a ce matin enterré son père ou son fils. Les noms mêmes par lesquels ils appellent les maladies en adoucissent et amollissent l'âpreté : la phtisie, c'est la toux pour eux, la dysenterie, dévoiement d'estomac ; une pleurésie, c'est un morfondement ; et selon qu'ils les nomment doucement, ils les supportent aussi. Elles sont bien graves quand elles rompent leur travail ordinaire. Ils ne s'alitent que pour mourir.

Un *Herr* Karl Kraus, de Vienne, avait beau lui dire que son *Weltbild* ne correspondait plus à rien, qu'il ferait mieux de recadrer cette « image du monde » parce qu'elle était « bucolique » et n'avait pas même été exacte à la Renaissance, il continuait d'en tenir, tout en citant certain Virgile, pour ses culs-terreux. J'étais loin de toujours tout comprendre. Pourquoi, par exemple, Monsieur Sénèque, en me voyant, était-il si souvent ému et m'appelait-il « Lucilius » ? Et Monsieur Baltasar Gracián ? Même distraction, même attendrissement, sauf que lui m'appelait « Andrenio ». Monsieur de La Fontaine, lui, prit l'habitude de m'appeler, affectueusement, « nouveau venu ». Là, j'ai cru entrevoir quelque chose, parce que, me voyant une fois de plus perplexe : « Nous autres, dit-il, étions seulement plus avancés dans l'humain voyage. Nous pensions être enfin, à force de tout scruter toujours, les meilleurs connaisseurs des choses de la vie. Tout ce que nous nous sommes proposé, ç'a été de les découvrir, les dévoiler aux nouveaux venus dans le monde. C'est une périlleuse traversée que l'existence. Notre unique ambition a été de révéler les dangers, les caractères - tout cela est souvent bien mêlé - que vous deviez affronter sur le théâtre, à votre tour. Mes fables ne sont badineries qu'en apparence.

- Je serais assez de votre avis, renchérit le duc de La Rochefoucauld. Nous arrivons tout nouveaux aux divers âges de la vie, et nous y manquons souvent d'expérience malgré le nombre des années. Au reste, jeune Perplexe, examinez donc comme il faut le théâtre. Voyez : les vices nous attendent dans le cours de la vie comme des hôtes chez qui il fait successivement loger. Je doute que l'expérience même nous les fît éviter s'il nous était permis de faire deux fois le même chemin.

Est-ce qu'Andrenio avait appris à lire le fameux « livre du monde », est-ce que Lucilius avait été à l'« école du monde », chez ces singuliers Spectateurs ? Certains de ces « précepteurs du genre humain », comme disait Monsieur Sénèque (qui, de compte fait, ne manquait pas d'air), s'étaient-ils attachés à leurs écoliers au point de les revoir en moi ? Je n'eus pas seulement le temps d'approfondir : déjà l'Autrichien revenait à la charge :
- Libre à vous de douter, dit-il à monsieur le duc. Mais vous aussi, vous devriez mieux ajuster vos lunettes. Où donc en sont-ils à présent ? Ils brûlent les écoles ! Voyez-vous qu'autour d'eux on soit pour de bon scandalisé ? Parbleu, monsieur, n'est-ce pas aussi sacrilège que de brûler les livres ? Ils ne se soucient que de leurs bagnoles !

Ce Monsieur Karl Kraus paraissait tout sauf commode. J'appris bien plus tard qu'il avait été des tout premiers à pressentir à quel point son siècle serait barbare, et que son livre *Les derniers jours de l'humanité* était plus que jamais prophétique.

« Systèmes nécropoles »

Ne croyez pas que ces illustres « classiques » ressemblent aux statues que leur élèvent vos prétendus savants. Les doctes « entretiens » des *Ariste* et des *Eugène*, les délicieuses promenades au « jardin » d'Epicure, les séjours au mont Parnasse entre les bras des Muses : fariboles que tout cela ! J'ai bien connu, sur Moralia, et Démocrite l'Abdéritain en personne et ce Robert Burton, qui se faisait appeler *Democritus junior* et dont je vous ai rapporté, l'autre fois, avec quel acharnement - quelle rage ! - thérapeutique il s'était mis en tête de pratiquer l'« anatomie » de ma mélancolie. On trouvait, au sein de la Compagnie, plus d'un sujet sans conteste colérique, dont le comportement intempestif pouvait perturber toute vie contemplative : *Herr* Nietzsche, *signor* Giordano, pour ne rien dire du butor Diogène, de cet Ortega y Gasset, fulminant dès qu'il en revenait à sa « révolte des masses » ou à son « Espagne invertébrée », ni de Monsieur Tertullien et autres ayatollas, explosant au seul vocable *femme*, ni d'un imprécateur comme ce Girolamo Savonarola, qui se targuait d'être *flagellatore dei vizi e dei pubblici scandali*, et dont Mlle Folie - cette coquette ! - toujours prompte à me piquer, me signifiait régulièrement qu'il était le plus ardent des amants. La concorde, l'harmonie, n'étaient pas que de façade. Mais la plus petite découverte, une évolution un tant soit peu insolite détectée à la surface de la planète bleue, pouvaient suffire à les faire voler en éclats. J'ai vu des moralistes se chamailler comme chiffonniers ! C'est que même ceux d'un naturel placide étaient chatouilleux à l'extrême sur un seul et même point d'honneur : chacun se flattait d'avoir un meilleur champ visuel, une plus grande acuité visuelle que tous les autres de leur confrérie.

Je me souviendrai toujours de la terrible « combustion » (comme ils disaient) qui survint le lendemain même de mon arrivée. C'était un mercredi, jour de séance hebdomadaire. Il revint à un Monsieur Emmanuel Kant, particulièrement qualifié pour avoir écrit (dans l'autre monde) une *Anthropologie pragmatique*, de prononcer l'une des

conférences solennelles de l'année.

Titre : « Des moralistes aux psys. Etat présent de la médecine de l'âme sur le micron Terre ».

Exorde (comme il faut dire) : hommage aux « incomparables » praticiens présents, Epicure, Marc-Aurèle, Sextus Empiricus...

Premier point : description de notions clés nouvellement décelées à la surface du croûton terrestre : « génie du foetus », « figures surmoïques », « signification apotropique du pénis érigé », « érotologie analytique »...

Deuxième point : Récapitulation de la « doxa » : « En renonçant au sein pour le pénis du père, la petite fille s'identifie à la mère. Par suite de sa première identification paternelle de type sadique, la fille se sert de ce moyen à la fois pour détruire la mère et pour s'emparer du pénis du père en le châtrant. Chez le garçon, la toute-puissance des excréments et des pensées se centre sur la toute-puissance du pénis, qui remplace en partie celle des excréments. Il attribue à son pénis des pouvoirs destructeurs et l'assimile à des bêtes féroces et dévorantes, à des armes mortifères ; il en fait l'organe d'exécution de son sadisme, grâce aux qualités dangereuses qu'il prête à son urine et à l'équivalence qu'il établit entre son pénis et ses selles toxiques et explosives. Le pénis, organe de pénétration, devient ainsi, pour le garçon, un organe de perception, qu'il assimile à l'œil ou à l'oreille ou aux deux à la fois ; par ce truchement il explore l'intérieur de la mère, y découvre les périls qui guettent son pénis et ses excréments, par le pénis et les excréments du père »[3].

Troisième point : Exposé de la théorie voulant que c'est « à l'endroit de l'Autre barré qu'il convient de localiser la jouissance », et que lorsque « le surmoi intime au sujet l'ordre impératif : " Jouis ! ", ce dernier ne peut que répondre : " j'ouis "(du moment que sa jouissance lui est interdite pour des raisons de structure) ».

Péroraison : La tâche est colossale : la Cité tout entière n'est plus qu'un immense hôpital psychiatrique. Rien ne peut être reconstruit, tant que l'anthropologie d'Aristote, de Théophraste, la mienne même, passeront pour irrécupérables, comme dit leur Barthes.

Discussion : La parole fut donnée à un Lucien, auteur, paraît-il, au II^e^ siècle, de *Philosophes à vendre* ou *Les sectes à l'encan* (titre vraiment nul !) : « A vous écouter, dit-il, j'ai eu le sentiment que, contrairement à ce qui se passait de mon temps, de celui de notre confrère Voltaire, la fiction n'est plus en mesure de rivaliser avec le réel, de le dépasser. La verve, la fantaisie, pour tout dire l'invention comique, ne seraient-elles plus à l'ordre du jour ? »

Kant : Le réel a, si j'ose dire, rattrapé la fiction. Dans les inventions les plus débridées des poètes comiques, prenez *Les Oiseaux* d'Aristophane, l'on ne trouve pas la déraison, l'extravagance réduites à leur quintessence, qui trônent, à présent, en-bas, et se pavanent sans

[3] L'orateur ne s'est pas tué à tricoter son propos : il reprend, mot pour mot, le texte de la *Psychanalyse des enfants* [1932] de Mélanie Klein, trad. de l'allemand et de l'anglais, 6e éd., Paris, PUF, 1982, p. 226, 227, 254, 256 (n.d.l.r.).

la moindre pudeur. C'est, si j'ose dire, le roman de la psychanalyse.

Descartes : (*Regard dardé sur Pascal.*) Quand je pense que l'on a eu le front de traiter mon système d'« inutile et incertain », de « roman de la philosophie » !

Pascal : Cela passe l'entendement ! Jamais il ne viendrait à l'esprit du docte Boerhaave, de l'éminent Huygens, de traiter votre anatomie de « roman de la médecine », de « petit roman mécaniste ».

Le voltage augmentait, je le sentais, mais en ce temps-là, je ne savais rien de leur « dissimulation honnête » (comme dit là-haut Monsieur Accetto). Là-dessus, cata : encore le bouillant Autrichien !

Karl Kraus : Meine Herren, trêve de cérémonies ! « Politesse n'est que mensonge », voilà ce qu'on dit en bon allemand. Le rapport de Kant est affligeant. Franchement, *Herr Professor*, votre acuité ne vaut plus un clou, votre champ est bouché. Irréversiblement. Vous n'avez pas dit un traître mot de l'éducation dévoyée, de la culture bradée ! Si votre vue n'était pas chétive à ce point, vous les auriez détectés, les agissements, les compromissions des ministres-fossoyeurs en chef. Vous n'avez d'yeux que pour votre impératif catégorique ! On traite les enseignants de tortionnaires, de pervers qui n'ont de cesse qu'ils n'humilient, n'abîment pour la vie les jeunes ! Voilà où on en est ! Et d'où procèdent, je vous prie, pareil décervelage, pareille entreprise de démolition sans précédent ? Vous l'eussiez noté, si vous ne fussiez malvoyant ! *Des idées des psys !* Les inanités et insanités que les Meirieu et fossoyeurs *ejusdem farinae* profèrent et publient en tous lieux sortent droit de chez les psys de Vienne et de Paris !

Abasourdi, l'orateur voulut répliquer... et demeura court. Aussitôt l'autre en profita pour envoyer une nouvelle salve.

Karl Kraus : Est-il bien possible, Monsieur ? Ne rien voir de tant d'« écoles » qui pullulent, plus arrogantes, plus cuistres, les unes que les autres ? Ni de la structure logicielle de l'âme, ni du psychogénéalogique et du transgénérationnel, ni du sein oralement intrusif, ni de la toute-puissance phallique, ni des besoins épistémophiliques, ni de la concentration phallique du sadisme ? Ne pas seulement signaler la maternologie, la psychanalyse de la naissance, la psychiatrie prénatale, les abîmes sous la culture U.S., *id est :* hommes-moutons et femmes-loups, le fétichisme du pied, l'origine urétrale de l'ambition, la disposition de l'enfant à la perversion polymorphe, le sexe de la vérité ?

L'orateur avait quelque peu retrouvé ses esprits. « Monsieur, dit-il, respectueux, pour ma part, de nos statuts, j'ai voulu " être utile et non mordre. " Vous aurez reconnu les propres termes de Monsieur Erasme, ici présent. Au reste, dans votre misérable philippique, vous oubliez que l'illustre Docteur Freud est membre correspondant de notre Académie. »

Karl Kraus : Amicus Plato, Monsieur, *magis amica veritas.* Qu'on se le dise : c'est uniquement en raison de la finitude consubstantielle à la vie humaine que la *Fackel* a cessé de paraître. Le combat pour l'âpre vérité continue. Jamais ma revue n'a mieux porté son titre.

En dépit des ténèbres descendues sur la Terre, le flambeau sera transmis[4]. (*Grand élan respiratoire.*) Messieurs, nous procéderons, dans cette communication, en trois temps. *Un : la psychanalyse est, congénitalement, stalinienne.* Sigmund Freud, dont je fus le voisin à Vienne, dirigeait d'une main d'acier ce qu'il appelait *die Sache,* « la Cause ». Il avait son « Comité secret ». Il excluait, excommuniait, sans appel ni merci, tout psy « dissident ». (*Grand prince*) Tout de même, l'organisation n'était pas tout à fait aussi totalitaire qu'en France, sous Lacan. *Zwei. Deux : les psychanalystes sont malades.* Ma définition a été fort applaudie. Bien entendu, par les seuls bons esprits. Citation : « La psychanalyse est cette maladie de l'esprit dont elle prétend être la thérapie »[5]. *Breviter, incisim :* Freud était mégalomane. Profond. Irréversible. Il se glorifiait d'avoir déterré, nouveau Schliemann, « une autre Troie ». Il s'est identifié à Colomb, à Moïse. Il était sur le point de se prendre pour Dieu : « La psychanalyse, disait-il, est tel le Dieu de l'Ancien Testament. Elle n'admet pas l'existence d'autres dieux ». Par esprit de corps, je tairai le reste. *Vide* sa correspondance avec Carl Gustav Jung, où le caractère pathologique, pathétique, de leur rapport éclate.

On tenta d'arrêter ce « furieux ». - « Querelle d'Allemand », dit Monsieur Montesquieu, expert en « caractères des nations ». - « *Pessime,* diagnostiqua Burton : *furor teutonica.* » - « Non point, opinèrent de concert Augustin et Pascal : *libido dominandi.* » L'ex-éditeur de la *Fackel* sut derechef tirer parti du flottement :

Karl Kraus : Drei, but not least. La psychanalyse est une arrogante imposture. Elle bafoue notre liberté. De surcroît, dans le domaine sacré de l'art, elle représente un coup de force, une véritable hérésie, bafouant et le droit de tout homme à l'indécidable, à l'insondable, et le droit du grand homme, de l'artiste, à l'unicité, au génie. Passe encore pour Mitterand. Mais Leonard ! Mais Goethe !

En vain, encore, on tenta de rappeler à l'usurpateur le Règlement, stipulant que dans le cadre de la lutte anti-somnolence, il était impossible de programmer deux communications au cours d'une seule et même séance. Je ne sais pas du tout comment aurait fini leur « combustion » sans l'intervention d'un Monsieur Alain, qui se proposa pour conclure par quelques mots sur les « marchands de sommeil » et les « vigiles de l'esprit ». Ses superbes et graves paroles ramenèrent le calme. Elles se gravèrent à tout jamais dans ma mémoire :

Alain : Les hommes qui pensent s'endorment souvent dans leurs systèmes nécropoles. Ils ont un système, comme on a des pièges pour saisir et emprisonner. Toute pensée, ainsi, est mise en cage, et on peut la venir voir : spectacle admirable ; spectacle instructif pour les enfants ; tout est mis en ordre dans des cages préparées ; le système a tout réglé d'avance. Seulement, le vrai se moque de cela. Le vrai est, d'une chose particulière, à tel moment, l'univers de nul

---

[4] *Die Fackel* [*La Torche, Le Flambeau*], revue créée par Karl Kraus et éditée par lui de 1899 à 1936 [N.d.l.r.]

[5] *« Psychoanalysis ist jene Geisteskrankheit, für deren Therapie sie sich hält »* (Karl Kraus, *Nachts* [1924], dans : *Aphorismen,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, p. 351. Au même titre que le journalisme, la psychanalyse était la bête noire de K. Kraus [n.d.l.r.].

moment. A le chercher, on perd tout système, on devient homme, on se garde à soi, on se tient libre, puissant, toujours prêt à saisir chaque chose *comme elle est,* à traiter chaque question comme si elle était seule, comme si elle était la première, comme si le monde était né d'hier. Boire le Léthé, pour revivre.

Le hasard - mais était-ce vraiment le hasard ? - fit qu'au cours des semaines suivantes, je rencontrai à plusieurs reprises Monsieur Francis Bacon, celui-là même qui avait fondé l'Académie. L'on m'avait dit qu'il était très versé dans l'« épistémologie ». Je ne comprenais rien à ce grand mot-là. Il m'amenait avec lui aux champs. Il m'expliquait les semences, la taille, les tuteurs... Il employait les mêmes mots pour la culture et l'agriculture. Cela m'amusait beaucoup, je le pris pour un distrait pas possible, un professeur Cosinus. Mais non ! Il me dit le plus sérieusement du monde qu'il ne mettait aucune différence entre une jeune pousse et « un nouveau venu dans le monde » : c'étaient - allez comprendre ! - les « Géorgiques de l'esprit ». Il me confia qu'il n'avait plus accordé aux recherches des psys qu'une attention médiocre, depuis qu'il avait lu, sous la plume du plus illustre d'entre eux, qu'on traite un opposant en lui versant « du poivre sur la zone érogène anale ». L'avancement de la science exclut toute pratique de ce genre, dit-il, « le *De augmentis scientiarum* est formel ». En matière d'éducation, d'apprentissage et de préparation à la vie, il y a bien mieux à faire, ajouta-t-il, que de vaseux jeux de mots comme " Zone d'Exclusion Permanente " (pour ZEP). Il me mettait en garde contre ce qu'il nommait les Idoles : « Idoles de la tribu », « Idoles de la caverne », « Idoles de la place publique ». Surtout : les « Idoles du théâtre ». Je saisis de moins en moins. « Il n'importe, dit-il, en me mettant la main sur l'épaule, infiniment fraternel sous son dehors si austère. Pour l'heure, puisque vous voici, tel Hercule, à la croisée des chemins, faites le bon choix de vie : soyez le jardinier de vous-même ». Je n'ai jamais compris ce que j'avais à voir avec Hercule[6]. Mais je sentis mieux encore ce que c'est qu'un maître de vie.

Louis VAN DELFT
Université Paris X, Nanterre

[6] La crasse ignorance de Perplexe prouve à quel point le niveau baisse. Tout gamin, naguère, le savait : le *topos* du « choix de vie » d'Hercule hésitant, « à la croisée des chemins », entre vertu et vice, remonte au sophiste Prodicos, est repris par Xénophon, passe en lieu commun pictural à la Renaissance [n.d.l.r.].

HISTOIRE, HUMANITÉ ET INDIVIDU : EST-IL NÉCESSAIRE QUE L'HISTOIRE DE L'HUMANITÉ AIT UN SENS POUR QUE LA VIE D'UN HOMME EN AIT UN ?

L'histoire de l'humanité se meut dans l'élément de l'universel. Elle est le lieu de l'univocité. A partir du moment où il est question de l'humanité, on envisage une totalité, et on voit mal comment il pourrait y avoir plusieurs sens de l'histoire de l'humanité. En revanche, la vie d'un homme s'institue dans une relation à la singularité, à la particularité. Elle est à penser sous le sceau de la plurivocité, de la multiplicité des possibles. Autant, s'il y a un sens de l'histoire de l'humanité, ce dernier est unique, autant le sens de la vie d'un homme varie en fonction des individus. Il y a autant de sens qu'il y a d'hommes. Pourtant la vie d'un homme s'inscrit bien dans l'histoire de l'humanité, puisque l'humanité n'est rien d'autre que la somme des êtres humains. D'où le problème si l'on peut penser le sens de la vie d'un homme à la fois dans sa dépendance et son indépendance vis-à-vis du sens de l'histoire de l'humanité. Le sens de la vie d'un homme est-il donc lié à celui de l'histoire de l'humanité ?

Ce qui s'impose à nous, c'est d'abord l'argument selon lequel un homme est nécessairement un élément de l'humanité et par conséquent on voit mal comment envisager le sens de la vie d'un homme sans celui de l'histoire de l'humanité. Il y a là une sorte de dialectique de l'existence et de l'histoire dans laquelle un homme n'existe que parce qu'il participe à l'histoire, parce qu'il est un acteur et en même temps un effet du processus historique. C'est la thèse hégélienne selon laquelle il faut comprendre la naissance du singulier dans l'universel. Singulier et universel ne sont pas des déterminations séparées mais dialectiquement reliées. Le meilleur exemple qui puisse en être donné est celui des grands hommes ou, comme dit Hegel, des « conducteurs d'âme ». C'est en effet par l'intermédiaire de ces grands hommes que se réalise le développement du processus historique. « Rien de grand ne s'est accompli dans le monde sans passion » signifie que l'intérêt particulier, l'égoïsme des individus, les intentions spécifiques, les passions personnelles sont en réalité le moteur de l'histoire. En un sens, on peut donc dire qu'il est nécessaire que l'histoire de l'humanité ait un sens pour que la vie d'un homme en ait un, même si c'est au sens où la vie des individus crée le sens de l'histoire. On ne peut avoir l'un sans l'autre, même si c'est le sens singulier qui semble précéder le sens universel. En fait, le processus est plus compliqué, puisque tout aussi bien l'universel pose le singulier, dans la mesure où c'est la Raison qui gouverne le monde. En ce sens, c'est bien l'histoire de l'humanité qui conditionne la vie des individus particuliers.

Pourtant la détermination d'un sens de l'histoire, dans ce qu'elle a de nécessaire et d'universel, s'accompagne forcément d'un esprit de système, qui est incompatible avec le sens de l'existence d'un individu. Système et existence s'excluent réciproquement. Et ceci à plusieurs niveaux. Tout d'abord l'esprit de système obéit à une dialectique, là où le sens de l'existence n'écoute que la vie et son déroulement. Ensuite le système implique nécessité là où l'existence n'évoque que la contingence. C'est la position que soutient un philosophe comme Jean Lacroix. Pour lui le système est synonyme d'*a priori*, alors que l'existence se

rattache plutôt au vécu, à l'expérience, bref à tout ce qui est *a posteriori*. Le système signifie immuabilité là où l'existence d'un individu signifie forcément changement. En somme, tout concourt à nous faire penser que le sens de l'histoire de l'humanité, dans ce qu'il a de systématique, et le sens de la vie d'un homme, dans ce qu'il a d'existentiel, sont irréconciliables. Dans ces conditions, on voit mal en quoi il serait nécessaire que l'histoire de l'humanité ait un sens pour que la vie d'un homme en ait un. On serait même plutôt amené à penser que la vie d'un homme peut bien avoir un sens sans que l'histoire de l'humanité en ait un. Voire même, étant donné que l'un et l'autre n'ont rien à voir, que le sens d'une existence se détermine d'autant mieux que l'individu fait abstraction de l'histoire de l'humanité.

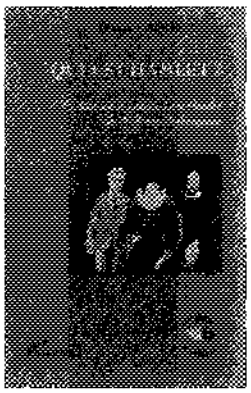
Reste à savoir quelles sont les conditions pour que la vie d'un homme ait un sens si ce n'est pas le sens de l'histoire de l'humanité qui la conditionne. C'est précisément la thèse de l'existentialisme que d'affirmer que le sens de la vie d'un homme est exclusivement individuel et n'a rien à voir avec le sens de l'histoire. C'est la position théorique que soutient Sartre dans *L'existentialisme est un humanisme*. Le sens d'une existence humaine se détermine du point de vue d'un individu, et certainement pas du point de vue d'un Dieu transcendant. L'existentialisme sartrien est un existentialisme athée. Dieu ne dirige pas les destinées humaines, mais c'est bien chaque homme qui possède en propre le pouvoir de faire sa vie. Comme dit Sartre, « l'homme est la somme de ses actes ». C'est dire combien la liberté humaine, la responsabilité individuelle et l'humanisme prennent le pas sur tout fatalisme ou toute prédestination. La thèse de Sartre repose en fait sur le fameux principe selon lequel « l'existence précède l'essence », ce qui implique que la nature humaine n'est jamais prédéfinie, mais que tout homme est en charge de son destin. Il lui appartient de constituer son essence au fur et à mesure que son existence se déroule. On le voit, c'est individuellement que se détermine le sens de la vie d'un homme. Et il n'y a pas de déterminisme historique par lequel l'humanité viendrait, de façon transcendante, influer sur les destinées personnelles.

Si donc, dans une perspective idéaliste et rationaliste, la Raison gouverne le monde, le sens d'une existence individuelle dépend du sens général de l'histoire, il apparaît bien vite qu'une telle conception repose sur le présupposé selon lequel l'histoire est dialectique, le devenir historique s'explique dans une perspective systématique. Mais dès lors que l'on restitue à l'homme son pouvoir et sa liberté, on se rend compte que l'élément premier et constitutif du processus historique, c'est bien l'individu, et que du même coup il faut renverser l'affirmation initiale pour comprendre qu'il est nécessaire que la vie de chaque homme ait un sens pour que l'histoire de l'humanité en ait un. Il faut alors envisager la naissance de l'universel dans le singulier.

Olivier ABITEBOUL
Lycée Masséna, Nice

NOTES DE LECTURE

Maurice ABITEBOUL, *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans* Hamlet *de William Shakespeare.* Paris : Editions de l'Harmattan, 2007, 241 pages. I.S.B.N. : 978-2-296-04053-3. Prix : 22 euros.



Qui est Hamlet ? « That is the question ! » – une question à laquelle Maurice Abiteboul répond de façon magistrale dans son ouvrage. Il commence par définir les conditions de la marginalisation du héros et explique comment le jeune prince va, très tôt dans la pièce, « devoir endosser systématiquement et volontairement *le manteau de la bizarrerie* », avant de pouvoir entamer un processus de réintégration, de dé-marginalisation. L'auteur complète sa présentation d'Hamlet, personnage qui navigue entre raison et déraison, en précisant que la folie dans la pièce « n'est que le reflet de la folie des hommes, de la folie du monde – et, parfois, de leur retour à la raison. »

Dans sa première partie, Maurice Abiteboul analyse les rapports du prince Hamlet, tant dans la sphère du privé que du public. Ses relations avec sa mère Gertrude, avec ses condisciples Rosencrantz et Guildenstern, « éclaire[nt], de manière oblique, une grande partie du comportement d'Hamlet, nous aide[nt] à comprendre les réactions d'un fils [et d'un ami], humilié dans son orgueil, meurtri dans son affection [...] ». Ses relations avec les autres, avec la société dans laquelle il ne trouve pas sa place, posent le problème de la liberté, de la vérité, de la condition humaine : « être ou ne pas être ? », « affronter le *fatum* [...] d'un Destin forgé de toutes pièces, [...] ou s'en remettre avec humilité aux décrets d'une puissante et mystérieuse Providence ? »

Dans la deuxième partie de son ouvrage, l'auteur traite les « enjeux éthiques et religieux, spirituels et métaphysiques » qui sont au cœur du drame. Avec sa brillante analyse des nombreuses allusions bibliques et « multiples références aux rites, croyances et traditions » qui confèrent à la tragédie « sa tonalité religieuse », Maurice Abiteboul nous plonge au coeur de la dimension sacrée du drame, une dimension qui balise « le cheminement spirituel qui conduit quasiment notre héros sur la voie d'un *refus du sacré*

[...] », étape nécessaire dans ce parcours initiatique qu'accomplit notre héros, voyageur de l'extrême, de l'ombre vers la Lumière.

Dans un troisième temps, l'auteur continue son exploration du mystère d'Hamlet par une éclairante étude sur la violence et le sacré dans cette tragédie qui a pour origine « la nécessité de répondre à une violence initiale [...] par une violence dont le caractère sacré n'échappe à personne – même, et surtout pas, au héros lui-même [...] ». Dans *Hamlet*, le cycle de la violence est « l'illustration d'un processus de destruction et de reconstruction du sacré, déclenché par un mythe fondateur, se poursuivant par une initiation rituelle et se dénouant par une crise sacrificielle. » La théorie de la circulation du sacré qu'élabore l'auteur permet de mieux comprendre les liens qui unissent les personnages principaux du drame, et de mieux cerner l'ambiguïté qui caractérise la pièce.

Dans sa quatrième partie, Maurice Abiteboul explore les profondeurs du drame avec une réflexion et des remarques d'une grande pertinence sur le travail du temps et l'enjeu de la parole dans cette tragédie qui est « sans doute la plus poignante qui soit des méditations sur le temps [...] et dans laquelle le duel – qu'il soit verbal ou à l'épée – rythme les différents épisodes du drame », en plus de la dimension spectaculaire que tous ces assauts lui confèrent.

Pour terminer, Maurice Abiteboul illustre la richesse du modèle shakespearien à travers son influence sur des ouvrages contemporains, tels *Hamlet-Machine* de Heiner Müller ou des romans policiers modernes. Cette plongée dans la modernité met en évidence le fait que le *Hamlet* de Shakespeare est « éternellement contemporain » et « ne nous ferait pas aller à la rencontre de notre modernité s'il ne comportait déjà en lui – de manière pérenne – cette modernité qu'avait mise au jour la crise de la Renaissance. » Il conclut en donnant une réponse à la question posée par le titre de son ouvrage : « Qui est Hamlet ? » : « Qui donc, en fin de compte, est Hamlet – et qui donc aussi est l'homme de notre siècle – si ce n'est l'homme en perpétuel équilibre (ou déséquilibre) entre idéalisme et réalisme, entre tradition et modernité ? ».

Plus qu'une réponse à une question relative à un personnage – qui, certes, est devenu mythique –, plus qu'une mise en lumière des problèmes et enjeux dans *Hamlet* de Shakespeare, Maurice Abiteboul nous propose une réflexion et des interprétations d'une grande justesse sur notre place dans la société et sur la condition humaine en général. En ces « temps désarticulés » où il y a une part d'Hamlet en chacun de nous, malgré la distance qui sépare le héros éponyme de l'homme du vingt-et-unième siècle, voici un livre qui nous touche de près. Le lire ou ne pas le lire ? Là n'est pas la question, et la première proposition est évidemment la bonne.

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), *Le Monde de Shakespeare : Shakespeare et ses contemporains entre tradition et modernité* (Nantes, Editions du Temps, 2005), *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans* Hamlet *de Shakespeare* (Paris, L'Harmattan, 2007) et *Dames de cœur et femmes de tête : la femme dans le théâtre de Shakespeare* (Paris, L'Harmattan, 2008). A contribué à la rédaction du *Dictionnaire Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2005). Ouvrage en préparation : *Mythologies du monde anglo-saxon.*

A coordonné et édité de nombreux ouvrages collectifs concernant des oeuvres de Shakespeare, tous parus dans la collection « Lecture d'une œuvre » aux Editions du Temps à Paris : sur *Hamlet* (1996), sur *As You Like It* (1997), sur *Venus and Adonis* (1998) et sur *Richard III* (1999). A animé le groupe de recherche « Mythes, Croyances et Religions dans le monde anglo-saxon », et a coordonné et édité une dizaine de numéros de la revue du même nom (qu'il a dirigée de 1988 à 1998). Dirige et édite, depuis sa fondation en 1991, la revue *Théâtres du Monde* dont il a coordonné tous les numéros. Dirige également la collection « *Theatrum Mundi* » (Université d'Avignon, ARIAS). Membre co-fondateur de la Société Française Shakespeare (SFS). Membre du Laboratoire de recherche *« Théâtre, Langue et Identité »* de l'Université d'Avignon.

Olivier ABITEBOUL

Professeur certifié de Philosophie au Lycée Masséna à Nice. Docteur en philosophie et sciences humaines de l'Université de Provence. Chercheur associé au Centre de Recherche « Littérature et Poétique comparées » de l'Université de Paris X Nanterre. Membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde.*

Auteur d'une thèse de Doctorat intitulée *Présence du paradoxe en philosophie* (1996), publiée aux Presses Universitaires du Septentrion (Lille, 1998), de plusieurs études sur les correspondances philosophiques et techniques argumentatives au XVII[e] siècle, ainsi que d'articles d'esthétique théâtrale. Il a publié *Diagonales : essai sur le théâtre et la philosophie* (Avignon, PU, Coll. *Theatrum Mundi*, 1997), *Le Paradoxe apprivoisé* (Paris, Flammarion, 1998), *Crépuscule des préjugés* (Paris, Publibook, 2001), *La Rhétorique des Philosophes. Essai sur les relations épistolaires* (Paris, L'Harmattan, 2002), *Fragments d'un discours philosophique* (Paris, L'Harmattan, 2005), *Une brève histoire de la philosophie par les textes* (Paris, L'Harmattan, 2007) et *Comprendre les textes philosophiques : concepts en contexte* (Paris, L'Harmattan, 2008). Il est aussi l'auteur

d'une traduction de l'anglais, *Illustrations on the Moral Sense* de Francis Hutcheson (Paris, L'Harmattan, Coll. *Ouverture philosophique*, 2003) et de la traduction inédite de l'allemand (avec introduction) d'extraits de *Schriften zur Anthropologie* de Max Scheler.

René AGOSTINI

Professeur de littérature irlandaise à l'Université d'Avignon.

Agrégé d'anglais, auteur d'une thèse de Doctorat sur *Le théâtre de J. M. Synge : recherche pour une esthétique dramatique* (1986) et d'une édition bilingue de ses poèmes (Coll. « La Différence », 1995). A participé à *Deirdre : variations sur un mythe celtique* (Artus, 1992), *L'Irlande et ses langues* (PU de Rennes, 1993), *Rural Ireland, Real Ireland* (Gerrards Cross, Colin Smith, 1996) et à *Anthologie du théâtre irlandais contemporain* (PU de Caen, 1998). A publié des articles sur W. Yeats, S. O'Casey, J. Joyce. A traduit des poèmes de James Crowden (*Art de terre et sang*), de Ocni Oting (poétesse galloise). A adapté *Le Tribunal de minuit* (1780) de Brian Merriman (L'Harmattan, 2000). Il travaille sur le mythe et la poésie en Irlande, avec une forte prédilection pour les textes anonymes les plus archaïques. A publié plusieurs recueils personnels, *Presqu'île plein vent, Maison de terre toit de ciel* et *Pour amour des oiseaux* (Encres Vives). Il est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Christian ANDRÈS

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.

Julien BRINGUIER

Inscrit en Master2, dans le groupe de recherche « Théâtre et Représentation » (parcours Anglais).

Préâre un mémoire sur l'œuvre de Jay McInerney et sa vision tragique de la nation américaine, notamment dans son dernier roman, *La Belle Vie*. Envisage un projet de thèse autour de la fiction américaine post-11 septembre.

Nicole CADÈNE

Chercheuse associée à l'Université d'Aix-en-Provence, à l'UMR Telemme (MMSH). Membre du groupe « Femmes, créativités, pouvoirs »dirigé par Martine Lapied. Auteur d'une thèse de Doctorat consacrée à la représentation de Marie Stuart au XIX^{e} siècle français. Puis a travaillé sur l'historiographie féminine, contribuant notamment au *Dictionnaire biographique des historiens français et francophones* dirigé par Christina Amalvi (La Boutique de l'Histoire, 2004) et à *Histoires d'historiennes*, sous la direction de Nicole Pellegrin (Publications de l'U ; de Saint-Etienne, 2006). Prépare actuellement la biographie de Marie-Edmée Pau (1845-1871), artiste et diariste nancéienne.

Jacques COULARDEAU

Professeur agrégé d'anglais. Enseigne aux Universités de Paris-Dauphine, Paris I, Panthéon-Sorbonne et Versailles.

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*.

Edoardo ESPOSITO

Agrégé d'italien et docteur en philologie romane, il est maître de conférences à l'Université d'Avignon où il assure une grande partie des cours de langue et civilisation italiennes destinés aux étudiants des filières LEA et NCI (« Négociation commerciale internationale ») et où il enseigne également en Master « Théâtre et modalités de la représentation ».

Il est titulaire d'une habilitation à diriger des recherches de l'U Grenoble III, obtenue en 2002 et marquée par une importante réflexion critique sur l'œuvre théâtrale d'Eduardo De Filippo (1900-1984). Il a consacré deux monographies et de nombreux articles (dont plusieurs parus dans *Théâtres du Monde*) à ce dramaturge napolitain, dont l'œuvre se situe parmi les contributions les plus originales au renouvellement du discours dramatique en Italie. Ses deux ouvrages consacrés à cet auteur sont : *Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo* (Toulouse, EUS, 2002) et *Eduardo De Filippo : discours et théâtralité* (Paris, L'Harmattan, 2004).

Ses travaux portent, depuis plusieurs années, sur la relation entre texte et systèmes culturels et abordent des formes d'expression qui vont de la littérature médiévale à la civilisation des XIXe et XXe siècles, en passant par le langage des médias et les modalités des réflexes identitaires.

Emmanuelle GARNIER

Maître de conférences de langue et littérature espagnoles à l'Université de Toulouse-Le Mirail.

Agrégée d'espagnol, auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université de Toulouse intitulée *La versification dramatique au Siècle d'Or : approche fonctionnelle fondée sur l'étude de vingt pièces de Lope de Vega (1610-15)*. A publié plusieurs articles sur Lope de Vega et le Siècle d'Or. Collabore avec le GESTE (Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol) de l'Université de Toulouse et l'AISO (Association Internationale sur le Siècle d'Or). Responsable de la « *Noticia de Francia* » de la revue *Criticon*. Elle est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Marie-Françoise HAMARD

Maître de conférences en littérature comparée à l'Université de Paris III-Sorbonne-Nouvelle.

Agrégée de lettres, auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime sur les figures de l'écrivain au début du siècle et de nombreux articles. Elle est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Aline LE BERRE

Professeur de langue et littérature allemandes à l'Université de Limoges.

Agrégée d'allemand, auteur d'une thèse de Doctorat sur *Johann Christian Günther, héritier de la tradition poétique baroque* et d'un travail d'habilitation sur *Criminalité et justice dans les Contes nocturnes de E.T.A. Hoffmann* (Bern, 1996). A également publié *Prémices et avènement du théâtre classique en Allemagne 1750-1805* (Avignon, PU, Coll. *Theatrum Mundi*, 1996). Est l'auteur de plusieurs études sur le théâtre (Lessing, Goethe, Schiller, Schnitzler, Hofmannsthal, etc.) et d'un tout récent ouvrage, *Les déboires du juste ou « les malheurs de la vertu » dans les nouvelles de Kleist* (Limoges, Pulim, 1999). Elle est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde.*

Jean-Pierre MOUCHON

Professeur agrégé d'anglais, licencié d'italien, docteur de 3^{è} 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.

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.*

Françoise QUILLET

Maître de conférences à l'Université de Franche-Comté. Elle y est responsable de la filière théâtre pour les 1er et 2ème cycles.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université de Paris-IV-Sorbonne sur *L'Orient au Théâtre du Soleil* et de plusieurs articles portant sur le théâtre contemporain occidental. Prépare un ouvrage concernant les écritures dramatiques des théâtres traditionnels d'Orient. Directrice artistique de la compagnie *Théâtre du Monde* à Rouen, elle est aussi auteur et metteur en scène.

Pierre SAHEL

Professeur de langue et littérature anglaises à l'Université de Provence à Aix.

Diplômé de l'Institut d'études politiques, agrégé d'anglais, docteur ès lettres, il a dirigé le centre de recherches à Aix pendant quelques années. Spécialiste des tragédies et des pièces historiques de Shakespeare ainsi que de certains aspects de la Renaissance anglaise, il a publié sur ces sujets, en France et à l'étranger, plusieurs dizaines d'articles, un ouvrage sur *La pensée politique dans les drames historiques de Shakesoeare* et prononcé de nombreuses communications, – dont deux conférences devant la *Shakespeare Conference* de Stratford-upon-Avon. Depuis les années soixante, il a fait beaucoup en France pour montrer que les pièces historiques de Shakespeare n'étaient pas emprisonnées dans le carcan d'une idéologie, d'une doctrine ou d'une théologie ; il s'est efforcé de prouver que les pièces de Shakespeare sécrétaient leurs propres valeurs et leurs propres critères de jugement, favorisant ainsi l'éclosion de richesses esthétiques variées.

Louis VAN DELFT

Professeur émérite de langue et littérature françaises à l'Université de Paris X-Nanterre. A longtemps enseigné aussi dans diverses universités étrangères, au Canada (McGill U), aux Etats-Unis (Yale U), et a assuré des missions (détachements, délégations) au Cameroun, au Canada, aux Etats-Unis et en Allemagne. Professeur invité dans les Universités de Harvard, Düsseldorf, Eichstätt, Pise, Jérusalem, Tel-Aviv, Princeton, Berlin.

Boursier de la Fondation A. von Humboldt (1978-80). Lauréat de l'Académie Française, Prix Bordin (1983). Prix de la Fondation von Humboldt (1988).

Agrégé de lettres, auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, de divers ouvrages et articles sur « le caractère à l'âge classique ». A publié notamment *La Bruyère moraliste* (Genève, Droz, 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). Ouvrages récemment parus : *Les Spectateurs de la vie : généalogie du regard moraliste* (Laval, Québec, PU, 2005) et *Les Moralistes : une apologie* (paris, Gallimard, 2008). 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 bébreu 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 Tennessee Williams : les métaphores et paradoxes du verre
- Jean-Patrick FESTE : Du cri au silence : la métamorphose de Gorg dans *Menz* de Francis Ebejer (1967)
- Claude VILARS : Dans *States of Shock* de Sam Shepard (1991), prendre la parole c'est vouloir vivre
- Brigitte URBANI : Paroles de femmes : monologues et dialogues de Franca Rame (et Dario Fo) (1970-91)
- Michel AROUIMI : Les cris du chaos dans *Les Ailes du Chaos*, spectacle de Henri Ogier (2001)
- Ouriel ZOHAR : Pour un théâtre du cri et de la libre expression
- Jacques COULARDEAU : Le silence à demi-mots, le cri à pleines notes : de l'art liturgique à l'art vidéo et cinématographique
- René AGOSTINI : Lettre ouverte à Monsieur Louis Van Delft ou des vertus de l'invective et du bon usage de l'indignation
- Olivier ABITEBOUL : Le silence pour la parole
- Maurice ABITEBOUL : Notes de lecture : Richard Dedominici, *Verdi Drammaturgo* (2000)

NUMERO 12 (2002) *RÊVES ET CAUCHEMARS AU THÉÂTRE*

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Rêves et cauchemars au théâtre

- Théa PICQUET : Pietro Aretino, *Il Marescalco* : rêve d'une nourrice, cauchemar d'un fils
- Françoise QUILLET : *Le pavillon aux pivoines* (Mudan Ting) ou le rêve de Du Liniang
- Maurice ABITEBOUL : La dimension onirique dans le théâtre de Shakespeare : du monde du rêve au rêve du monde
- Jean-Luc BOUISSON : « [...] Nous nous raconterons nos rêves » (4.1.197) : *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare ou l'onirisme, élément de transformation artistique
- Josée NUYTS-GIORNAL : Henri V ou l'entre-deux songes, portrait d'un prince humaniste
- Christian ANDRÈS : Un aspect du rêve dans la *Comedia* de Lope de Vega
- Michel AROUIMI : Marivaux rêve
- Aline LE BERRE : Rêve et réalité dans *La petite Catherine de Heilbronn* de Kleist
- Mireille MAGNIER : P.B. Shelley : *The Cenci*
- Marie-Françoise HAMARD : « Rêves et cauchemars au théâtre » : Le théâtre onirique de Maurice Maeterlinck
- Richard DEDOMINICI : Rêveries symbolistes et symboles oniriques dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio
- Emmanuel NJIKE : Le rêve de la divinisation de l'homme dans *Caligula* (1945) d'Albert Camus et *Le Diable et le bon dieu* (1951) de Jean-Paul Sartre
- Michel DYE : Fantasmes et imaginaire dans *L'Ombre* de Julien Green
- René DUBOIS : Mythes et limites du rêve américain chez Albee dans *The American Dream, Who's Afraid of Virginia Woolf, A Delicate Balance*
- Brigitte URBANI : Les « rêves énormes » de Dario Fo
- René AGOSTINI : La rêverie de la mémoire dans *La danse des moissons* de Brian Friel
- Ouriel ZOHAR : Du mythe du *Golem* aux rêves et cauchemars de la science-fiction : enjeux symboliques et recherche théâtrale
- Louis VAN DELFT : Les spectateurs de la vie
- Jacques COULARDEAU : Rêves et cauchemars, les créatures de la nuit
- Olivier ABITEBOUL : Rêves et cauchemars... de philosophes

NUMERO 13 (2003) *LE FANTASTIQUE ET LE MERVEILLEUX AU THÉÂTRE*

- Maurice ABITEBOUL : Introduction : Le fantastique et le merveilleux au théâtre
- Laurence QUICHAUD : Le *Dixi* du Guizhou, théâtre chinois, un spectacle magique
- Véronique BOUISSON : La magie des épées légendaires : leur fonction spectaculaire dans la littérature médiévale
- Théa PICQUET : Magie et sorcellerie au *Cinquecento : La Strega* et *La Spiritata* de Antonfranceso Grazzini
- Sylvie RICCI : La magie dans *L'Adriana* de Luigi Groto : vice ou vertu ?
- Christian ANDRÈS : Merveilleux et magie dans *El Ganso de Oro* (*Le Jars d'or*) de Lope de Vega
- Carole DUCROCQ : Magie et illusion dans *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Miguel de Cervantès
- Maurice ABITEBOUL : Le fantastique et le merveilleux dans le théâtre de Shakespeare : des croyances populaires au grand œuvre alchimique
- Jean-Luc BOUISSON : La dimension spectaculaire de la magie et du merveilleux dans *La Tempête* (1611) de Shakespeare
- Mireille MAGNIER : Magie et sciences occultes dans *The Alchemist* de Ben Jonson
- Jacques COULARDEAU : Les sorcières sont parmi nous : de Shakespeare et Purcell à Arthur Miller
- Aline LE BERRE : Magie, sorcellerie et merveilleux dans *Faust (I)* de Goethe

- Marie-Françoise HAMARD : *L'Oiseau Bleu* (1905) de Maurice Maeterlinck : fantaisie ou féerie, morale ou philosophe
- Richard DEDOMINICI : *Le Martyre de Saint Sébastien* de Claude Debussy et Gabriele d'Annun
- Emmanuel NJIKE : Heurs et malheurs d'un métier controversé dans *La Voyante* (1963) d'André Roussin
- Emmanuelle GARNIER : Conte de fées biscornu (une lecture de José Carlos Somoza)
- Ouriel ZOHAR : La magie, le merveilleux et le sacré de « l'unité des paradoxes »
- Louis VAN DELFT : Théâtre Ouvert
- Olivier ABITEBOUL : L'irrationnel comme forme philosophique du magique
- Maurice ABITEBOUL : NOTES DE LECTURE :

  Jean-Luc BOUISSON, *Les Rapports de la musique et du duel dans le théâtre de Shakespeare* (2001)

  Edoardo ESPOSITO, *Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo* (2002)

NUMERO 14 (2004) *TRADITION ET MODERNITÉ AU THÉÂTRE*

- Maurice ABITEBOUL : Introduction : Tradition et modernité au théâtre
- Théa PICQUET : Tradition et modernité dans le théâtre du *Cinquecento* : *La Courtisane* (*La Cortigiana*) (1534) de L'Arétin
- Véronique BOUISSON : L'évolution de l'épée au cours des âges et son rôle dans le théâtre de Shakespeare : tradition et modernité
- Maurice ABITEBOUL : Shakespeare entre tradition et modernité
- Jean-Luc BOUISSON : *Beaucoup de bruit pour rien* (1598) de Shakespeare : la tradition romanesque brocardée
- Christian ANDRÈS : *L'arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega ou des rapports de l'ancien et du nouveau
- Aline LE BERRE : La figure paternelle dans *Intrigue et amour* (1784) de Schiller : entre tradition et modernité
- Richard DEDOMINICI : *Le Voyage à Reims* de Gioacchino Rossini : apothéose de la tradition lyrique et innovation dramaturgique
- Richard DEDOMINICI : Vu sur scène : *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner à Baden-Baden (janvier 2004)
- Eric LECLER : La voix unique de *L'Eve future* (1871) de Villiers de l'Isle-Adam
- Marie-Françoise HAMARD : Tradition et modernité au théâtre : une tentative scénique de Rainer Maria Rilke
- Michel AROUIMI : Le verbe démembré de Claudel
- Emmanuel NJIKE : Molière ressuscité par un auteur du Boulevard : *Jean-Baptiste le mal-aimé* (1944) d'André Roussin
- Josée NUYTS-GIORNAL : Modernisme et tradition, échos d'un humanisme militant
- Maurice ABITEBOUL : Que reste-t-il du *Hamlet* (1600) de Shakespeare dans *Hamlet-Machine* (1977) de Heiner Müller ?
- Brigitte URBANI : Les « Marie Stuart » italiennes : de la Contre-Réforme au féminisme
- Emmanuelle GARNIER : Aux filles du temps : une approche de la temporalité dans *Como si fuera esta noche*, de Gracia Morales
- Ouriel ZOHAR : Le passage du théâtre de la fête au Kibboutz vers un théâtre moderne
- Jacques COULARDEAU : Régénérer la tradition ou *Traditions are very hot potatoes*
- Louis VAN DELFT: *Theatrum Mundi* revisité
- Olivier ABITEBOUL : Pérennité et modernité de la métaphysique
- NOTICES SUR LES AUTEURS
- SOMMAIRES PRÉCÉDENTS

NUMERO 15 (2005) *HASARD, DESTIN ET PROVIDENCE AU THÉÂTRE*

- Maurice ABITEBOUL : Introduction : Hasard, destin et Providence au théâtre
- Théa PICQUET : La *Fortuna* dans la comédie du *Cinquecento* : Antonfrancesco Grazzini, dit « il Lasca »
- Pierre SAHEL : L'Evêque de Carlisle, homme de Dieu et homme de guerre : un aspect méconnu du *Richard II* (1595) de Shakespeare
- Josée NUYTS-GIORNAL : Providence et conscience morale dans *Richard II* (1595) de Shakespeare
- Maurice ABITEBOUL : Entre Fortune et Providence : la lutte contre le *Fatum* et la quête de Vérité dans *Hamlet* (1600)
- Jean-Luc BOUISSON : Le destin ou la dialectique de l'ambiguïté dans *Macbeth* (1606) de Shakespeare
- Christian ANDRÈS : Les jeux et les enjeux du destin et de la Providence dans *Lo fingido verdadero* (*La feinte devenue vérité*) de Lope de Vega (1621)
- Richard DEDOMINICI : *Fatum* divin et destinées humaines dans l'opéra du XVII[e] au XIX[e] siècle
- Aline LE BERRE : Fortune et destin dans *Torquato Tasso* de Goethe (1789)
- Jacques COULARDEAU : Le destin de Faust de Marlowe et Goethe à Berlioz et Gounod
- Michel AROUIMI : Le Marivaux de Claudel
- Marie-Françoise HAMARD : *La Princesse blanche* de Rainer Maria Rilke (1904) : une figure libre de la poésie
- Edoardo ESPOSITO : Les silences de l'au-delà chez Eduardo de Filippo
- Emmanuel NJIKE : *Gueido* (1986) de Jacqueline Leloup ou le destin tragique d'un enfant maudit
- Emmanuelle GARNIER : *Coupures de courant* de Gracia Morales : la répétition comme affrontement au destin
- Ouriel ZOHAR : Le destin utopique du théâtre au Kibbutz
- Louis VAN DELFT : Tout voir en théâtre
- Olivier ABITEBOUL : La coexistence du hasard et de la nécessité : un paradoxe de la philosophie de Cournot
- Richard DEDOMINICI : Vu sur scène : *Macbeth* de Verdi et *Lohengrin* de Wagner
- Maurice ABITEBOUL : Notes de lecture

NOTICES SUR LES AUTEURS

SOMMAIRES PRÉCÉDENTS

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

NUMERO N° 17 (2007) *LA FOLIE AU THÉÂTRE*

Maurice ABITEBOUL : Introduction : la folie au théâtre
Véronique BOUISSON : Ajax et Horace : la folie de l'épée au service de la représentation de la chute du guerrier antique
Théa PICQUET : Jouer la folie dans la comédie du *cinquecento*
Maurice ABITEBOUL : Raison et déraison dans *Hamlet* de Shakespeare : folie réelle et folie simulée
Jean-Luc BOUISSON : La folie dans *Le Roi Lear* (1606) de Shakespeare : élément de perversion et d'inversion des valeurs
Christian ANDRÈS : La fonction dramatique de la mélancolie et de la folie dans la *comedia* lopesque
Aline LE BERRE : La folie du monde dans *Napoléon ou les Cent-Jours* de Grabbe
Maurice ABITEBOUL : *Le Journal d'un fou* de Nicolas Gogol (1834) : les étapes d'une folie annoncée
Marie-Françoise HAMARD : Le théâtre fou de Maurice Maeterlinck
Richard DEDOMINICI : La folie dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio
Jean-Pierre MOUCHON : Le thème de la folie dans le théâtre lyrique des XIXe et XXe siècles
Maurice ABITEBOUL : Une histoire de fous : *Seule à table (Dinner for one)* de Lauri Wylie (1920)
Emmanuel NJIKE : L'envers de la mégalomanie : la folie de la reine dans *Le Cardinal d'Espagne* de Montherlant
Jacques COULARDEAU : De la folie suicidaire à la folie destructrice
Emmanuelle GARNIER : Les voix du silence dans *Le Mur* de Itziar Pascual
Ouriel ZOHAR : La folie et l'extase dans la pièce de théâtre *Ha'Dibbuk* au Théâtre du Technion : adaptation et mise en scène
Michel AROUIMI : Adzirie, ou la loi devenue folle : à propos du *Montreur d'Adzirie*, spectacle de Roland Shön.
Louis VAN DELFT : Le prozac et le portique
Pascal HÉBERT : « Fous de musique » ? Quelques considérations cliniques sur la passion musicale
Olivier ABITEBOUL : Folie et raison : qu'est-ce qu'agir raisonnablement ?
Jacques COULARDEAU : À propos de *Kenneth Burke on Shakespeare* de Scoot L. Newstock, ed.
Richard DEDOMINICI : *La Norma* de Vincenzo Bellini à l'opéra de Nice
Richard DEDOMINICI : *Dialogue des Carmélites* de Francis Poulenc à l'opéra de Marseille
Jean-Luc BOUISSON : Vu sur scène : *m'Aime Pas*, Compagnie « Mauvais esprit »

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

Région
Provence-Alpes-Côte d'Azur

Dépôt légal : mai 2008
I.S.S.N : 1162 - 7638
Prix : 18 Euros