Cahier n° 19 - 2009

THÉÂTRES DU MONDE

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

LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE

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

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

THÉÂTRES DU MONDE

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

Bureau

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

Comité de Lecture

Maurice Abiteboul (Avignon)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Aline Le Berre (Limoges)
Marie-Françoise Hamard (Paris-III)
Brigitte Urbani (Aix-en-Provence)
Louis Van Delft (Paris-Nanterre)

Comité de Rédaction

Maurice Abiteboul (Avignon)
Olivier Abiteboul (Nice)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Michel Arouimi (Dunkerque)
Jean-Luc Bouisson (Avignon)
Véronique Bouisson (Avignon)
Richard Dedominici (Nice)
René Dubois (La Réunion)
Edoardo Esposito (Avignon)
Emmanuelle Garnier (Toulouse-II)
Marie-Françoise Hamard (Paris-III)
Aline Le Berre (Limoges)
Jean-Pierre Mouchon (Marseille)
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 *TdM* en vue de publication doivent être adressés au Directeur **en fichier joint** à l'adresse suivante : maurice.abiteboul1@otange.fr (ou à jlv.bouisson@numericable.fr) ou, à défaut, sur papier et accompagnés d'un CD, avant le **15 décembre** de l'année en cours.

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

SOMMAIRE DU N° 19 (2009)

LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE

Maurice ABITEBOUL ..... p. 5
Introduction : Le théâtre dans le théâtre

Véronique BOUISSON..... p. 17
L'escrime de théâtre : un spectacle dans le spectacle dans le *Miracle d'Othon, roi d'Espagne*

Théa PICQUET ..... p. 23
Le « théâtre dans le théâtre » dans la comédie du *Cinquecento*

Maurice ABITEBOUL ..... p. 35
Le théâtre dans le théâtre dans *Hamlet* ou de la *présentation* à la *re-présentation*

Jean-Luc BOUISSON ..... p. 43
La *Morris dance* : une danse au service de la mise en abyme dans l'univers dramatique shakespearien

Christian ANDRÈS ..... p. 49
Jeux métathéâtraux dans *El Vergonzoso en Palacio* (*Le Timide au palais*) de Tirso de Molina

Aline LE BERRE ..... p. 57
Le théâtre dans le théâtre dans *Le Chat botté* de Ludwig Tieck

Marie-Françoise HAMARD ..... p. 67
Le théâtre dans le théâtre : *Fantasio* d'Alfred de Musset

Richard DEDOMINICI ..... p. 77
L'opéra, miroir brisé de la vie : *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo (1892)

Jean-Pierre MOUCHON ..... p. 85
Fiction et réalité dans *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo

Jacques COULARDEAU ..... p. 99
Lulu, de Frank Wedekind à Alban Berg ou de la résonance sur une scène multiple

Emmanuel NJIKE..... p. 121
La mise en abyme du monologue comique : le monologue-fleuve de Tony dans *Bobosse* d'André Roussin

Edoardo ESPOSITO..... p. 137
La trilogie du « théâtre dans le théâtre » chez Luigi Pirandello

Maurice ABITEBOUL ..... p. 161
Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Luigi Pirandello : *The Real Inspector Hound* (*Le vrai inspecteur Lelimier*)

Emmanuelle GARNIER ..... p. 169
Le spectacle du moi : histoire, mémoire et identité dans *Memoria* de Yolanda Pallín

Michel AROUIMI ..... p. 179
Arias entre la vierge et le disco : *Divino Amore*
Ouriel ZOHAR ..... p. 193
La magie du kibboutz : l'improvisation
Louis VAN DELFT ..... p. 199
La défaite de Démocrite

NOTES DE LECTURE
Jean-Pierre MOUCHON ..... p. 213
Maurice ABITEBOUL, *Dames de cœur et femmes de tête. La femme dans le théâtre de William Shakespeare*
Maurice ABITEBOUL, *Marcel Proust et ma mère*
Jean-Luc BOUISSON ..... p. 217
Maurice ABITEBOUL, *Marcel Proust et ma mère*

NOTICES SUR LES AUTEURS ..... p. 219
SOMMAIRES PRÉCÉDENTS ..... p. 225

LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE

Le monde entier est un théâtre et les hommes et les femmes n'en sont que les acteurs (Shakespeare, *Comme il vous plaira*)

La vie n'est qu'une ombre en marche, un pauvre acteur
Qui s'agite pendant une heure sur la scène
Et puis on ne l'entend plus (Shakespeare, *Macbeth*)

Dans cent ans [...], ce sera le même théâtre et les mêmes décorations. Ce ne seront plus les mêmes acteurs. [...] Il s'avance déjà sur le théâtre d'autres hommes qui vont jouer dans une même pièce les mêmes rôles. Ils s'évanouiront à leur tour. Et ceux qui ne sont pas encore, un jour ne seront plus. De nouveaux acteurs ont pris leur place (La Bruyère, *Les Caractères*)

La vie offre de multiples exemples de répétitions, de récurrences, d'effets de résonance et de spécularité. Le théâtre aussi. Échos, reflets, situations mimétiques enchâssées dans des événements vécus *en direct*, impressions impalpables de déjà-vu ou de déjà-entendu sous-tendues par une réalité massive à laquelle elles renvoient indéfiniment, mise en abyme et mise en perspective, prise de distance et regards obliques : tels sont les signes manifestes – les signaux de détresse parfois – qui caractérisent la re-présentation (théâtrale notamment). Quand l'acteur, pur objet de spectacle, devient à son tour spectateur ou que le spectateur, délaissant un moment son rôle *passif*, devient acteur sur une scène aux dimensions d'un *théâtre du monde*, quand, en un mot, le théâtre fait concurrence à la vie et que la fiction en vient à singer la réalité, alors le processus de *dé-réalisation* est enclenché, l'illusion est en passe de fonctionner à plein, l'apparence, dans toute sa sophistication, prend le pas sur les données de l'expérience brute. Mais, ne nous y trompons pas, loin de glisser sur la *surface* des apparences, nous sommes amenés à en explorer les *profondeurs*. Le « théâtre dans le théâtre » (avec son cortège de ruses et de stratagèmes) nous entraîne malgré nous – et parfois de manière vertigineuse – vers des régions inconnues de notre esprit, de notre âme ou de notre conscience. Il nous fait remonter vers la source de nos peurs et de nos angoisses : il nous conduit en effet, par une dramaturgie savante, à des interrogations métaphysiques qui posent les véritables enjeux qui traversent nos jours et nos nuits. On voit par là que, loin de constituer simplement une innocente opération destinée à installer la théâtralité au cœur de nos vies, la mise en œuvre élaborée d'une technique qui privilégiera le « théâtre dans le théâtre » (qu'on la nomme *mise en abyme* ou *re-*

présentation) répond en fait à une nécessité première : donner (ou restituer) au spectateur la claire vision de sa condition d'homme, l'ouvrir à la lucidité. Et ainsi lui permettre de se resituer dans le grand théâtre du monde.

La plupart des études qui suivent se donnent pour propos, dans des registres variés et à des degrés divers, d'illustrer cette double problématique que pose d'emblée toute réflexion sur le « théâtre dans le théâtre » : quel est son objet et que cherche-t-il au fond à traduire ? quels sont les moyens ou les procédés auxquels il a recours à cet effet ? Il va de soi que l'on s'interrogera souvent aussi sur la qualité esthétique d'une mise en œuvre *oblique* des ressources propres au théâtre, en même temps que sur la portée « métaphysique » d'un tel déploiement d'effets esthétiques, sur ses implications multiples dans un domaine qui nous concerne tous, « spectateurs de la vie » que nous sommes.

Véronique BOUISSON, pour commencer, examine, dans le cadre de cette discipline qui a nom « escrime de théâtre », la part active qu'occupe le duel réglé, chorégraphié, « mis en scène selon des règles strictes », dans un Miracle médiéval intitulé *Othon, roi d'Espagne* et datant du XIV^{e} siècle. Le combat à l'épée apparaissant ainsi véritablement sur la scène au théâtre, « intégré au drame et faisant partie intégrante de l'action », il est à noter que « le duel ainsi représenté devient un véritable spectacle dans le spectacle, apportant au public un frisson supplémentaire, avec la vision directe de la violence, du danger et de la mort, mais aussi exaltant les passions en soulignant le courage des combattants ». L'originalité de ce genre de spectacle réside dans la représentation directe dans la pièce du champ-clos (destiné initialement à accueillir, dans un espace fermé et délimité par des barrières, un duel judiciaire notamment). « Le champ clos est alors une véritable scène, avec ses codes, ses acteurs et ses spectateurs ». Pièce placée sous le signe du défi et de la provocation, *Othon, roi d'Espagne* semble ainsi se prêter tout à fait à cette construction appelée mise en abyme, véritable illustration d'un spectacle dans le spectacle. On notera enfin qu'avec l'évolution du genre au fil du temps, et avec l'avènement de « l'escrime de spectacle », c'est désormais le théâtre lui-même qui « est intégré dans le spectacle duelliste, et non plus l'inverse ».

Théa PICQUET, quant à elle, consacre son étude au « théâtre dans le théâtre dans la comédie du *Cinquecento* ». Elle se donne pour objectif de mettre en lumière le théâtre dans le théâtre « pour analyser l'effet obtenu et le message que les auteurs entendent faire passer ». Pour ce faire, elle étudie notamment certaines comédies de l'Arétin, *La Mandragore* de Machiavel, *I Suppositi* de l'Arioste, *La Calandria* de Bibbiena, *Il Vecchio Amoroso* de Donato Giannotti, *La Flora* de Luigi Alamanni, *La Pellegrina* de Girolamo Bargagli et *La Spiritata* du Lasca. Les drames, précise-t-elle, « ne sont pas joués, mais évoqués ». Il est à noter, par ailleurs, qu'ils concernent surtout les enlèvements d'enfants par l'envahisseur turc. Dans certaines de ces comédies, « la farce constitue un spectacle dans le spectacle »,

produisant, par la mise en abyme implicite, un effet de re-présentation efficace mais aussi elle est utilisée « pour faire la satire d'une société en crise, celle du *Cinquecento* ».

Maurice ABITEBOUL montre comment, dans *Hamlet*, « représentation théâtrale, certes, la pièce apporte aussi au spectateur la *re-présentation* d'une action que le protagoniste projette hors de sa conscience pour lui donner vie – une seconde vie – sur la scène ». On assiste ainsi dans la pièce à diverses mises en abyme, situées à des niveaux différents de représentation. La plus célèbre, celle qui occupe une place centrale dans la pièce, la fameuse scène de « la pièce dans la pièce » précisément, nous permet d'observer les réactions du prince Hamlet devant la manière dont se comportent le roi et la reine lors d'une pantomime et d'une pièce censées « prendre la conscience du roi ». « *Observer, scruter*, ce sont bien là des postures de spectateurs : il est clair, en effet, que pour Hamlet et Horatio, le spectacle est alors dans la salle et non pas sur la scène seulement ». Cette scène offre ainsi des reflets, ou des échos, de la mise en abyme et, de ce fait, « signale la mise en œuvre dans *Hamlet* d'une multiplicité de points de vue, soulignant ainsi un sens de la pluralité et de la relativité propre à l'esprit baroque du temps ». Chacun des personnages de la pièce, en vérité, est, à un moment ou à un autre, « le *sujet* de l'intérêt ou de la curiosité d'un autre personnage qui, à son tour devenu spectateur, l'observe et le scrute, faisant alors de lui la cible de son regard ». C'est ainsi, par exemple, que Hamlet et le roi Claudius sont, l'un et l'autre, tour à tour, « l'objet et le sujet d'une perception théâtralisée » (scène où Hamlet et Ophélie sont espionnés par Claudius et Polonius à l'affût ; scène du roi en prières sous le regard d'Hamlet). La « scène de l'alcôve », où Polonius, trop curieux, dissimulé derrière une tenture, est assassiné par Hamlet, constitue un chef-d'œuvre du genre. Tant d'autres encore seraient à citer : scène du cimetière, pour l'enterrement d'Ophélie (scène *spectaculaire* et pathétique), scène finale du duel entre Laërte et Hamlet, mise en scène et *supervisée*, en quelque sorte, par Claudius, véritable « organisateur de spectacle » (scène à la fois *spectaculaire* et dramatique). Il n'est pas jusqu'à la scène inaugurale de la révélation du Spectre faite à son fils qui ne participe de cette mise en abyme généralisée, fonctionnant véritablement « comme une *scène primitive* évoquée en tant que *théâtre dans le théâtre* ». Dans ce cas, comme dans tous les autres, « la *re-présentation* vivace de la scène évoquée, véritable *scène dans la scène*, fonctionne en effet comme in *stimulus* dramatique destiné à restituer un *moment théâtral* dans toute sa force et toute son intensité ». Le *spectacle dans le spectacle* a alors pour effet de « créer une distance (temporelle ou/et spatiale) qui favorise la méditation ». On peut en conclure que « l'instant de la *présence dramatique*, l'instant présent de la *présentation*, [...] a toujours tout à gagner du jeu de la *re-présentation* – et donc d'une mise en abyme qui lui donne tout son relief ».

Jean-Luc BOUISSON envisage la question de la mise en abyme dans l'univers dramatique shakespearien par rapport au rôle joué par la *morris-dance*, ou danse morisque, dans certaines tragédies ou comédies du grand dramaturge élisabéthain. Il précise que son utilisation – comme celle de la musique instrumentale ou vocale au cours d'intermèdes musicaux, ou du duel ainsi que des scènes de bataille – permet au dramaturge de « créer un

spectacle dans le spectacle [...], lui donnant ainsi une profondeur supplémentaire ». C'est ainsi que, dans son théâtre, Shakespeare a fréquemment recours à la danse morisque, « danse-spectacle à la fois guerrière et religieuse ». Par exemple, on peut remarquer qu' « elle est très utile au dramaturge pour représenter ces moments cruciaux du drame que constituent les passages du chaos à l'harmonie » ou pour symboliser la victoire du monde de l'esprit sur celui de l'argent et du matérialisme ou de la violence et de la barbarie. Dans *Othello*, « cette danse opère une subversion de l'image héroïque de la guerre chère à Othello lors de son adieu aux armes [alors que] dans *Le Marchand de Venise*, le conseil de Shylock traduit un rejet de cette danse ». Dans les deux cas, « le Juif comme l'Islamique ne peuvent adhérer au rite chrétien contenu dans la danse morisque où ils tiendraient le rôle du sacrifié ». En fait, si l'on considère que, à la fin, « le Juif accepte de devenir chrétien et que le Maure se donne la mort », on constate que tous deux, finalement, « prennent part à la fête sacrificielle symbolisée par la danse morisque qui célèbre la victoire de l'éthique chrétienne lors des fêtes de Mai ». On peut dire que, même quand la danse morisque devient, chez Shakespeare, une représentation ironique de la guerre, « ce simulacre reflète, en fait, l'essence même du théâtre et propose une mise en abyme du divertissement ».

Christian ANDRÈS considère que l'utilisation du procédé des « jeux métathéâtraux » (ou mises en abyme) et leur fréquence dans le théâtre classique espagnol – et notamment dans la *comedia* – « répondent à une certaine vision du monde [...] où, par le biais de la spécularité et du doute, il s'agit d'approfondir [...] les rapports antithétiques, voire pathétiques, du réel et de l'illusion, de l'être et du paraître ». Il recense ainsi les diverses mises en abyme mises en œuvre dans *Le Timide au Palais*, *comedia* de Tirso de Molina datant de 1621 – qui vont du simple « échange de vêtements » (qui reflète aussitôt un changement d'identité) au « dédoublement » qui peut se produire chez un même personnage, procédé qui peut prendre la forme d'un « dialogue intérieur, ou d'un soliloque à deux voix » (celle de la sincérité et de l'élan et celle de l'auto-censure, de la « timidité »). Il y aura encore le rôle assumé de metteur en scène par un personnage alors qu'un autre se contentera de figurer le simple spectateur : c'est ainsi que « doña Madalena va jouer un rôle à l'intérieur de son propre rôle [...] devant un autre personnage, Mireno, lui-même transformé en spectateur de la mise en scène de sa femme ». Mieux encore, Tirso de Molina va se servir de doña Serafina « pour présenter – à l'intérieur de sa *comedia* du *Timide au Palais* – une sorte de manifeste en faveur de la *comedia nueva* ». Et de présenter une « défense et illustration » de ce genre : « De la vie elle est un condensé, / nourriture pour les honnêtes hommes, / dame de l'entendement, / des sens, un banquet [...], / qui fait mourir de faim les sots / et satisfait les sages ». Comble de subtilité, il se trouve enfin que « nous avons ainsi une *comedia* enchâssée dans une œuvre miscellanée où il est question de cette pièce, de ses mérites théâtraux et aussi d'une défense des principes artistiques mis en pratique ». Pour finir, il faut certainement louer, dans cette *comedia*, cette habileté suprême qui se situe « aux frontières du lieu scénique et de l'espace théâtral ».

Aline LE BERRE montre comment Ludwig Tieck, dans *Le Chat botté*, pièce de 1797, utilise, entre autres procédés de distanciation, celui du « théâtre dans le théâtre », « s'inspirant de la vision baroque du monde comme *theatrum mundi*, lieu où règne la folie des hommes ». La scène se partageant en deux espaces, celui des spectateurs et celui des acteurs, « Tieck instaure un jeu de miroirs et ancre la pièce dans la réalité de son époque ». Détruisant d'emblée la fiction dramatique, « il campe le public, et fait reposer sa pièce sur de constants passages entre la salle et la scène » – à travers lesquels est mise en avant la fonction *critique* des pseudo-spectateurs ainsi sollicités pour adresser leurs remarques aux acteurs : ainsi se crée une série d'interruptions du déroulement de l'intrigue, censées briser l'empathie avec cet autre public qu'est précisément le public même de Tieck. En créant le personnage d'un chat qui parle, produisant ainsi « un effet grotesque mais qui contribue aussi au phénomène de distanciation », Tieck introduit son public dans « un monde baroque, délirant, où sont abolies les frontières entre spectateurs et acteurs, humain et animal, merveilleux et vraisemblable ». Un autre procédé de distanciation consiste à conférer aux personnages le pouvoir d'attirer l'attention du spectateur sur les artifices utilisés par le dramaturge, contribuant une fois de plus à « briser la fiction théâtrale » (Par exemple, l'un des personnages s'écrie soudain : « *Il y a de sacrées invraisemblances dans cette pièce !* »). Il va de soi que de tels procédés de distanciation peuvent favoriser le recul critique – et la satire politique elle-même. Mais surtout, en « démythifiant les grands drames du répertoire, Tieck montre qu'il « refuse de se prendre au sérieux en tant que dramaturge ». En vérité, il semble bien que « le but de Tieck est de faire une pièce sur les coulisses du théâtre, d'attirer l'attention sur les difficultés du métier d'acteur, les ratages, les erreurs commises, les aléas de la mise en scène, et d'y puiser matière à susciter le rire ». Ainsi, surtout, il apparaît que, « par le théâtre dans le théâtre, Tieck ne cesse de multiplier les messages contradictoires, de cultiver l'incertitude et l'ambiguïté ».

Marie-Françoise HAMARD examine une pièce d'Alfred de Musset, *Fantasio*, datant d'environ 1834 : reléguée par son auteur dans la catégorie des spectacles « à lire dans un fauteuil », cette pièce, en réalité, « défie la représentation en proposant une sorte de spectacle *total*, quasiment injouable, à l'époque en tout cas, peut-être en raison de son ambition novatrice ». Par un jeu où est mise en œuvre une forte intertextualité, nombre de références, « sont en effet subtilement utilisées, converties, fondues dans la matière dramatique : d'allusions, d'imitations à de franches citations » – ce qui crée « autant de mises en abyme : texte dans le texte, sinon toujours théâtre dans le théâtre ». L'intérêt majeur réside dans le fait que, dans ce cas de figure, « le théâtre s'écrit, se construit également sur ce qui n'est pas lui *a priori* ». D'autre part, on découvre dans Fantasio « le metteur en scène d'une action nouvellement dirigée, orientée vers la libération des êtres [et qui] organise tout autour de lui, dynamise, canalise [...], par un art maîtrisé de l'improvisation, les hésitations, orchestre les fluctuations ». Fantasio, à la fois acteur et commentateur de son action, donne aux spectateurs le sentiment qu' « ils sont bien dans la salle et sur scène, [réalisant ainsi] une mise en abyme effective du théâtre, qui se double d'une réflexion sur le théâtre, menée au cœur même de la pièce, qui acquiert ainsi une dimension métaphysique ». Véritable

métaphore dramatique, le théâtre de Musset apparaît donc comme « un théâtre expérimental, un théâtre à l'essai, un théâtre qui ne cesse de parler du théâtre » (F. Lestringant). Il est clair, enfin, que, « en quête d'auteur, son personnage, [qui] s'improvise metteur en scène, [est aussi cet] homme autoproclamé officiel Bouffon qui, jouant son rôle, convertit la dimension ludique de ses actes en promesse héroïque, en gage politique ». Comment mieux mettre en évidence cette « spécularité théâtrale » et ses implications (critiques, voire polémiques) ?

Le présent numéro de *Théâtres du Monde* offre, et il faut s'en réjouir, une place de choix au spectacle total qu'est l'opéra. Deux études sont ici consacrées à une même œuvre, capitale dans l'optique de notre thématique : il s'agit de *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo. Une autre étude traitera de *Lulu* d'Alban Berg.

Richard DEDOMINICI voit, dans *I Pagliacci*, « un ouvrage étonnant à divers points de vue » et, en tout cas, « tout à fait significatif en ce qui concerne l'utilisation systématique, en tant que ressort principal du drame, du théâtre dans le théâtre ». C'est un opéra qui présente « un premier acte où des acteurs ambulants s'apprêtent à donner une représentation puis un deuxième acte au cours duquel ils jouent réellement avec un public présent sur scène qui intervient efficacement ». Ainsi nous sont livrées, habilement transposées, les interrogations sur « les interactions entre vie et scène, entre théâtre et réalité » et sur la confusion tragique qui en résultera inévitablement. Le drame joue ainsi sur deux registres simultanément : celui de la vie et celui de la fiction et ce dédoublement, subtilement nourri, renvoie l'auditeur-spectateur « à ses propres tourments, à ses douleurs, à ses misères de clown, mais aussi à cette compulsive tendance à vouloir sublimer ses drames pour les magnifier dans une dimension magique qui pourrait être celle de la scène ». Voilà pourquoi, en particulier, les personnages du drame portent deux noms : « à l'acte I, dans la vie, leur vrai prénom ; à l'acte II, dans la *commedia*, le nom du personnage traditionnel – qu'ils incarnent ». D'ailleurs, dès le Prologue, une annonce claire est faite : ''L'auteur a voulu vous présenter une *tranche de vie*''. Mais quand le personnage, le comédien supposé et le rôle qu'il incarne en viennent à se confondre, quand « Leoncavallo nous fait osciller entre le pur théâtre et la réalité », quand on peut se dire que *la commedia è finita*, alors le spectateur éprouve la terrible efficacité de ma mise en abyme.

Jean-Pierre MOUCHON, pour sa part, insiste sur les rapports entre fiction et réalité dans ce même opéra, *I Pagliacci*. Il souligne que « nous assistons, à partir du second acte, à un glissement de la fiction vers le réel qui, tout à coup, s'impose brutalement à tous les spectateurs ». Il rappelle, fort opportunément, que Leoncavallo « se rattache à l'école vériste, dont le but est de décrire la réalité quotidienne et d'évoquer les problèmes sociaux » – ce qui nous permet de mieux comprendre le glissement qui s'opère – et, finalement, la confusion qui s'installe –, au début du deuxième acte, entre le monde du théâtre et le monde de la réalité. Si le message du Prologue est d'affirmer que « le théâtre n'est que le reflet de la réalité », que théâtre et vie sont intimement liés, c'est bien dans le droit fil des théories

véristes alors en vigueur. Mais pour un personnage comme Canio, il n'est pas question qu'il prenne à son compte les infortunes de Paillasse (le rôle qu'il incarne mais dont il tient à se désolidariser : "Théâtre et vie ne sont pas la même chose ! [...] Un tel jeu, il vaut mieux ne pas le jouer avec moi !"). C'est la transgression d'une telle profession de foi qui sera à l'origine de la tragédie et quand éclate la scène (tragique) de ménage entre Canio et Nedda, « la scène est ouverte sur le double public, celui de la scène et celui de la salle », celui de la scène étant maintenu dans l'illusion jusqu'au bout. En fait, toute l'habileté de Leoncavallo réside dans le fait que « toute la fin du second acte nous plonge dans la double scène qui se déroule devant les deux catégories de spectateurs, à tel point que tout se brouille et qu'il devient difficile de reconnaître le rapport entre la réalité et la fiction ». Opéra de la jalousie et de la vengeance, *I Pagliacci* joue en même temps sur deux tableaux : il met en scène une comédie (qui appartient à la tradition des théâtres ambulants et semble intemporelle) et se veut l'illustration d'un drame, d'inspiration vériste, qui renvoie le spectateur à ses propres tourments.

Jacques COULARDEAU, dans une étude très riche consacrée à *Lulu*, l'opéra d'Alban Berg, et son hypotexte, constitué essentiellement de deux pièces de Frank Wedekind, examine certains effets de « résonance sur une scène multiple » – autrement dit il s'efforce d'aborder la problématique du « théâtre dans le théâtre » en poussant son investigation jusqu'au cœur de la représentation : « la musique comme méta-mise-en-scène ». Il commence donc par souligner que « les deux pièces de Frank Wedekind sont toujours présentes dans l'opéra, ne serait-ce qu'en mémoire, en filigrane ». La pièce comme l'opéra posent d'ailleurs le spectacle comme « n'étant qu'un spectacle de cirque, un spectacle sur la scène qui n'est que la piste sablée du cirque de la vie ». Si bien que l'opéra d'Alban Berg « ne prend vraiment sens que si nous ramenons sans cesse les pièces de Wedekind sur la scène d'Alban Berg ». D'ailleurs, dès l'ouverture de l'opéra, comme de la pièce, « le prologue du dompteur de fauves crée la pièce dans la pièce ». Mieux encore, Berg introduit dans son spectacle un film muet noir et blanc et ainsi, en fait de « pièce dans la pièce », nous avons là véritablement affaire à « un film dans l'opéra » – et, par voie de conséquence, à « un débordement médiatique, un dépassement à tous les niveaux du spectacle : blanc-et-noir, action, tension dramatique, muet, raccourci tenant de l'ellipse, etc.) » avec, à la clé, déplacement temporel et spatial. La musique, naturellement, occupe dans tout cela une place de choix qui repousse les frontières de la mise en abyme de manière magistrale. Dans cette œuvre d'Alban Berg, en effet, « la pure dimension dramatique de l'opéra qui est contenue dans le seul livret est dépassée par d'autres méta-éléments qui traitent ce livret, cette pièce,, en pièce dans la pièce, en théâtre dans l'opéra, Quant à la dimension musicale de l'opéra, dans sa fonction dominante même, elle « crée une hiérarchie médiatique, et donc pour nous sensorielle, qui ne prend sens que par l'intervention du spirituel » – dont Alban Berg « est un des fleurons ».

Emmanuel NJIKE souligne l'importance que prend, dans *Bobosse* d'André Roussin, « la mise en abyme du monologue comique » auquel se livre le protagoniste pendant une grande partie de la pièce. Il rappelle que l'auteur lui-même s'était dit surtout intéressé quand « tout à coup une nouvelle pièce [lui] apparut, dont le sujet était évident : [son] héros n'était plus Bobosse, dont [il] ne savai[t] que faire – c'était son interprète ». C'est dans ce va-et-vient, d'un acte à l'autre, entre le déroulement de l'intrigue sur scène (servie par des comédiens plongés dans leur activité professionnelle et interprétant leur rôle au théâtre) et la vie privée de ces mêmes acteurs (en proie à leurs tracas quotidiens et, parfois, à des tourments sentimentaux majeurs) que réside ici l'essentielle fonction de la mise en abyme. C'est ainsi, en effet, que le processus mis en œuvre par cette dernière « transporte les spectateurs du théâtre au domicile de Tony [l'interprète de Bobosse] avant de les ramener au point de départ ». Par ce jeu de substitution des identités (fictive et réelle), au début de l'acte II, « il ne s'agit plus de théâtre mais de Tony qui attend sa femme Minouche dans la vie réelle et non plus de Bobosse qui attend l'actrice Régine qui joue ce rôle au théâtre ». Le rêve de Bobosse, qui se confond avec les fantasmes de Tony, pendant le second tableau, participe d' « une mise en scène onirique des réactions imaginaires de Tony, une fantasmagorie » et c'est sous un jour nouveau que nous apparaît « le décalage entre l'être et le paraître » du personnage. Les spectateurs peuvent bien être perplexes devant une telle muse en abyme – dont l'auteur se contente d'*esquisser* l'élucidation par une pirouette, en mettant dans la bouche de Tony ces paroles : « Puisque ma vie privée est venue se mêler inopinément à une action – très rigoureusement conçue, croyez-le bien, par l'auteur de *Bobosse* [...] ».

Edoardo ESPOSITO, examinant la fameuse trilogie pirandellienne du « théâtre dans le théâtre » – constituée, respectivement, de *Six Personnages en quête d'auteur*, datant de 1921, *On ne sait jamais tout*, de 1924, et de *Ce soir, on improvise*, de 1930 –, montre comment, chez Pirandello, « le questionnement s'étend à la nature même de la pratique théâtrale avec d'importantes implications d'ordre technique » telles que, notamment, la relation des comédiens avec l'espace scénique, le rôle parfois conflictuel du metteur en scène ou encore la mise en question de la notion de texte théâtral. L'enjeu principal réside, au-delà de la pure recherche d'effets de surprise spectaculaires, dans « la mise en question radicale de la notion de réception d'un spectacle théâtral », la mise en abyme constituant, d'évidence, l'ultime recours du dramaturge en quête de distanciation. La première de ces pièces offre une conception de l'esthétique théâtrale qui fait la part belle au glissement imperceptible, voire à la confusion, qui mène de la fiction à la réalité, du monde de l'illusion à celui de la vie de tous les jours – les six personnages jouant leurs propres rôles (et la question posée demeurant : « dans l'espace matériel ou dans la vie ? » – car le fond du problème est bien « une quête existentielle marquée par le mal de vivre »). La deuxième de ces pièces met en scène, entre autres, la querelle autour de la validité des œuvres théâtrales de Pirandello lui-même – querelle nourrie « de commentaires de spectateurs étonnés et de répliques de comédiens refusant leurs conditions de travail ». On est ainsi en présence d' « un jeu de miroirs qui scelle [...] le triomphe de la formule du théâtre dans le théâtre ». La

dernière de ces pièces, insistant sur le rôle non négligeable de l'improvisation au théâtre, « est l'occasion d'une longue réflexion sur les enjeux et les difficultés de la représentation dramatique ». Là encore, fiction et réalité jouent un jeu à la limite de l'ambiguïté. Il est clair que l'expérience esthétique tentée, avec le bonheur que l'on sait, par Pirandello dans sa mise en œuvre d'une représentation en abyme de la chose théâtrale – « avec sa marge de surprises et de développements dérangeants » – aura marqué durablement l'histoire du théâtre.

Maurice ABITEBOUL consacre une étude à une pièce de Tom Stoppard, *The Real Inspector Hound (Le véritable Inspecteur Lelimier)*, datant de 1968, composée à la manière de Luigi Pirandello. Il montre comment, chez Pirandello (dans *Six Personnages en quête d'auteur*) comme chez Stoppard, « il y a une nette volonté de briser l'illusion dramatique, c'est-à-dire de faire obstacle à toute velléité de notre part d'entrer dans le jeu de manière trop routinière » et nous sommes ainsi « amenés à nous interroger sur notre statut de spectateurs ». L'incertitude, voire l'ambiguïté est telle que, par « un jeu de miroirs et de reflets qui nous donne constamment un sentiment inconfortable d'instabilité » (l'un des procédés favoris du théâtre baroque), l'un et l'autre dramaturges plongent le spectateur dans la perplexité, le conduisant, à tout moment, à se demander s'il est « *dans* la pièce ou *hors de* la pièce » à laquelle il a conscience, cependant, d'assister. En fait, dans ce jeu subtil qui met en œuvre toute la technique éprouvée du théâtre dans le théâtre, toute la différence qui existe entre les deux dramaturges réside dans le fait que « chez Pirandello, c'est l'*intrusion* et, chez Stoppard, l'*exclusion* de personnages [...] qui commande l'intérêt dramatique ». Mais, par cette volonté indéniable dont font preuve les deux dramaturges de « remettre le spectateur à sa place », ce qui est visé, essentiellement, (en dehors de toute prouesse technique), c'est la thématique de l'apparence et de la réalité. Il est clair, en effet, que « la notion d'identité est au centre des préoccupations de Pirandello mais elle n'est pas moins centrale dans la pensée de Tom Stoppard. Mais, « alors que tout tourne, chez Pirandello, autour de l'*épaisseur de l'être* (illusion ou réalité ?), on sent que pour Stoppard, le vrai débat porte sur l'*insoutenable légèreté de l'être*, c'est-à-dire sur cette essentielle instabilité de l'être qui donne lieu à des glissements de personnalité, d'identité ou de rôle ». On voit comment, chez ces deux dramaturges, la mise en abyme peut constituer une réponse (provisoire) aux problèmes métaphysiques que pose la condition humaine.

Emmanuelle GARNIER, après s'être livrée à une longue et enrichissante méditation sur les rapports que l'on doit établir entre « histoire, mémoire et identité », propose d'observer « la manière dont Yolanda Pallín a recours, dans sa pièce *Memoria* [datant de 1999], à l'esthétique de la mise en abyme, sous la forme spécifique du cinéma dans le théâtre ». Il demeure évident que ce procédé, dans une perspective métaphysique, pourra permettre « une réflexion ontologique profonde sur la confrontation de la vie et de la mort ». Il apparaît que, dans cette pièce, chaque personnage assume plusieurs rôles simultanément : par exemple, le personnage féminin appelé Mujer est à la fois l'actrice qui dit un texte, l'amante qui a eu une petite fille et a dû vivre seule avec son enfant, la petite fille

abandonnée par son père, la poupée de plastique que la petite fille serre dans ses bras, la cinéaste qui crée le film de sa propre vie, etc. Ainsi la poétique mise en œuvre par notre dramaturge « touche directement au matériau de la mémoire : le temps », la conduisant à « construire un temps brouillé qui entrave la fixation d'une réalité historique » et, lorsque le personnage tourne un film censé retracer son passé, ce film « vient se superposer au présent de l'action dramatique [: alors] l'enchâssement successif des plans et des points de vue engendre une constante réversibilité temporelle », donnant aux personnages une *fluidité* que seule permet manifestement une construction en abyme. Au-delà de cette habileté que traduit la mise en œuvre de la technique de la mise en abyme, il faut voir, dans *Memoria*, l'expression tragique du « conflit inconscient intrinsèque, par nature insoluble », propre à la condition humaine dans son cheminement vers une *résolution* – peut-être impossible.

Michel AROUMI observe que, dans *Divino Amore*, pièce créée en 2007, Alfredo Arias « s'en prend à l'histoire vraie d'une troupe théâtrale italienne fondée en 1921 [qui] finit par se consacrer à des œuvres d'inspiration religieuse ». On assiste d'ailleurs, dès le Prologue de la pièce, à l'entrée d'un « mystérieux Comédien s'approchant de Carmelo, qu'il désigne comme son double scénique [et qui] doit *raconter* ce que ce Comédien a vécu depuis le début de sa vocation artistique, qui remonte à son enfance ». Ainsi la pièce, d'emblée, s'inscrit dans une construction qui met en œuvre une mise en abyme caractérisée – et ce d'autant plus que, par exemple, le personnage de Bruna, la « doyenne de ce théâtre d'ombres [semble] calqué sur celui de la directrice de la vraie troupe théâtrale qui est le modèle de cette petite compagnie ». Qui plus est, le thème de la pièce dans la pièce, *''La Tragédie de Salomé, princesse de Judée''*, « n'est pas inventé : c'est celui d'un spectacle qui fut joué par la vraie troupe » que dirigeait, pendant les années folles, Bianca D'Origlia elle-même. Cette remémoration, d'évidence, remet au goût du jour le « questionnement poétique du sens de l'illusion théâtrale » que sous-tend et souligne toute construction en abyme. En même temps, « elle sert de masque à celle d'Arias qui, en s'intéressant à l'histoire de la vraie troupe, se retourne sur son propre parcours spirituel », débordant les contours du théâtre « au profit d'une vision critique très générale de la culture ». Signalons pour finir que l'apparition de la Vierge dans *Divino Amore*, « ou plutôt l'émoi qu'elle suscite en nous, [est] l'écho prometteur du Mystère que nous masquent nos ombres ».

Ouriel ZOHAR, pour sa part, soulignant l'influence de Aahron-David Gordon et celle de Martin Buber sur le théâtre au kibboutz, montre qu'un « théâtre d'improvisation », comme celui qui exerce sa magie au kibboutz peut – en dépit de l' « appel au renouvellement et à la régénérescence » qu'il implique naturellement – se trouver dans la situation de « ne pas échapper au risque de devenir, à son tour, tradition » à la génération suivante. S'il n'y a pas, à proprement parler, dans l'histoire du théâtre au kibboutz, de « théâtre dans le théâtre », on ne peut manquer, cependant, de remarquer qu'il y a, dans le processus d'un théâtre d'improvisation, une part de mise en abyme, spécialement quand les comédiens, après avoir recueilli une histoire qui a été vécue dans le kibboutz où ils s'apprêtent à jouer et *improviser*, « vont ensuite jouer, *avec l'aide des spectateurs*, afin de construire, en com-

mun, une pièce vivante ». En ce qui concerne les origines d'un tel théâtre d'improvisation, il convient de les rechercher dans les fêtes israéliennes kibboutzniques, autrement dit dans ce que l'on peut appeler un « théâtre des fêtes ». C'est là, dans ces « moments de fête », que souffle, peut-on dire, l'esprit de « la philosophie bubérienne et de la sagesse gordonienne ». Et cette *continuité* entre le théâtre et la vie – qui remplace la notion de rupture par celle de glissement – atteste que tout l'effort de ce théâtre du kibboutz est de créer un lien « entre l'homme qui vit dans un kibboutz une forme de vie particulière et le théâtre qui doit exprimer cette vie » – autre manière de parler de la mise en abyme au théâtre.

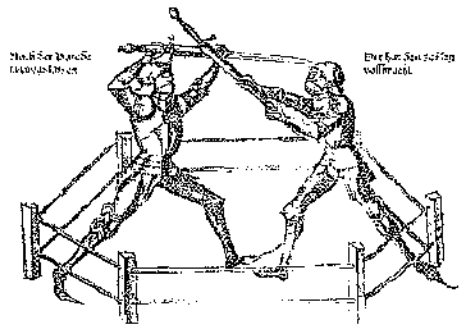
Louis VAN DELFT, quant à lui, nous propose une réflexion – que nous aurions volontiers accueillie dans le prochain numéro qui sera consacré à « rire et sourire au théâtre » – sur « la défaite de Démocrite ». Il évoque les « pauvres humains aux prises avec la dure (més)aventure de la vie » mis dans l'obligation, dans ce grand théâtre où évoluent les hommes, de « s'accommoder du monde ». Car au cours de leur « humain voyage » (Montaigne), qui « entraîne l'incontournable obligation de traverser le ''théâtre du monde'' », la commune expérience – qui se révèle à travers les écrits des moralistes – démontre que « Démocrite est progressivement défait par Héraclite » et que « l'aptitude à rire du monde, de la vie et de soi-même recule nettement devant la propension à se désoler ». Il constate aussi que la leçon des moralistes – ces « spectateurs de la vie », comme dit Montaigne –, en fin de compte, « n'est pas pleinement une leçon de théâtre ». Et pourtant La Bruyère, par exemple, comparant l'homme à un acteur, le dépeint qui joue un rôle sur la grande scène du monde : « Dans cent ans [...], ce sera le même théâtre et les mêmes décorations. Ce ne seront plus les mêmes acteurs. [...] Il s'avance déjà sur le théâtre d'autres hommes qui vont jouer dans une même pièce les mêmes rôles. Ils s'évanouiront à leur tour. Et ceux qui ne sont pas encore, un jour ne seront plus. De nouveaux acteurs ont pris leur place. » Ce qui est ainsi évoqué, comme le proclament à leur façon, Calderón ou Shakespeare, c'est que « la vie n'est pas tant un songe qu'un lever de rideau, un prologue [...], la vraie vie étant ailleurs, sur une tout autre scène – ''la scène de vérité'' –, sur laquelle les simples figurants que nous fûmes un infime instant sur Terre doivent rendre compte de leur *jeu* ».

Ce que nous apporte « le théâtre dans le théâtre » – outre le plaisir sophistiqué d'un jeu habile de mise en abyme qui nous entraîne irrésistiblement d'une dimension à une autre, d'un univers circonscrit à un monde plus large, ouvert sur des perspectives parfois vertigineuses –, c'est la prise de conscience d'une réalité qui transcende notre réalité quotidienne, d'une *sur-réalité* en quelque sorte, qui à la fois entreprend de *dé-réaliser* le monde qui nous entoure (et de crever l'écran des apparences) pour nous plonger dans un univers de songes et de chimères, de fantasmes et de rêves (parfois de cauchemars), et de nous faire passer *de l'autre côté du miroir* et créer ainsi la *distance* nécessaire à de fructueuses méditations. Ce que recherchent avant tout les dramaturges qui, de Shakespeare et Tirso de Mo-

lina à Tieck, Pirandello ou Tom Stoppard – et tant d'autres – se sont efforcés de mettre en œuvre le procédé, à bien des égards « baroque », de la mise en abyme, c'est essentiellement de briser l'illusion, de créer une distance (spatiale et/ou temporelle) susceptible de provoquer chez le spectateur un sentiment inconfortable de trouble, d'incertitude, voire d'instabilité, de lui communiquer ce malaise, si proche parfois du vertige, qui le fait déraper et progressivement glisser vers un douloureux questionnement et, pour finir, plonger dans des profondeurs insoupçonnées, en quête d'une vérité qui sans cesse se dérobe à lui.

Maurice ABITEBOUL
Directeur de la Publication

L'ESCRIME DE THÉÂTRE : UN SPECTACLE DANS LE SPECTACLE DANS LE *MIRACLE D'OTHON, ROI D'ESPAGNE*



Hans Talhoffer, *Fechtbuch*, 1467, planche 72

Chez les Anciens comme chez les Modernes, duel et théâtre entretiennent des liens étroits. La dimension spectaculaire du combat à l'épée, la fin souvent tragique d'un duel et son effet cathartique sont fréquemment exploités par le dramaturge. Si l'ère classique préfère suggérer hors scène la violence, en faire le récit plutôt que la représenter, le Moyen Âge, quant à lui, a recours au duel réglé, chorégraphié, qui est alors mis en scène selon des règles strictes. Le combat à l'épée apparaît alors véritablement sur la scène au théâtre, intégré au drame et faisant partie intégrante de l'action. Le duel ainsi représenté devient un véritable spectacle dans le spectacle, apportant au public un frisson supplémentaire avec la vision directe de la violence, du danger et de la mort, mais aussi exaltant les passions en soulignant le courage des combattants.

Au théâtre, quelle que soit l'époque, la scène est un lieu de conflit par excellence. La violence, verbale ou physique, est au cœur de l'action dramatique et c'est elle qui l'alimente et la fait progresser. Les personnages – héros antiques en guerre, frères ennemis, rois et prétendants au trône, amants jaloux, maris et femmes, pères et fils… – sont autant de forces antagonistes qui s'affrontent :

> Chaque personnage de théâtre pourrait reprendre à son compte les paroles d'Hernani : « Je suis une force qui va. » Cette force rencontre toujours sur son chemin une force antagoniste, si bien que le conflit se durcit, selon une logique interne, jusqu'à un *moment de paroxysme*, traditionnellement appelé le *nœud* de la pièce.[1]

[1] Marie-Claude Hubert, *Le théâtre* (Paris : Armand Colin, 1988) 16.

Le nœud du drame, cet instant paroxystique qui libère les tensions, s'exprime parfaitement dans le duel, qu'il soit verbal ou physique, jeux de mots ou jeux d'épée, en ce qui nous concerne, représentés sur le champ de bataille ou en champ clos.

Le théâtre dans le théâtre est un procédé

> qui, adoptant le principe des éléments gigognes, consiste à proposer une scène sur la scène. [...] Ainsi, pour qu'il y ait théâtre dans le théâtre, n'est-il pas nécessaire de construire un petit espace scénique sur le grand.[2]

La représentation du champ clos dans une pièce illustre parfaitement ce procédé. Le champ clos est un espace fermé, dont la surface est délimitée par des barrières, et qui est spécialement conçu pour accueillir un duel judiciaire ou un affrontement lors d'un tournoi. Ce type d'événements attirait un public nombreux, friand de combats dont l'issue pouvait être la mort des duellistes. Le champ clos est alors une véritable scène, avec ses codes (lois régissant le duel), ses acteurs (les combattants, le maréchal de camp faisant office de président du duel, assisté par des juges) et ses spectateurs.

Le théâtre médiéval offre une belle illustration de combat en champ clos avec le Miracle intitulé *Othon, roi d'Espagne*, datant du XIV^{e} siècle. Il s'agit de la première mise en scène de combat réglé, faisant partie intégrante de l'action et constituant le nœud du drame. Ceci souligne l'importance donnée au duel, d'un point de vue dramatique mais aussi esthétique, importance qui ira grandissant au fil des siècles. Le titre complet de la pièce reflète bien et annonce cette place primordiale accordée au duel dans le dénouement du drame :

> *Ici commence un Miracle de Notre-Dame, comment Othon, roi d'Espagne, perdit sa terre en gageant contre Béranger qui le trahit et lui fit de faux rapports au sujet de sa femme, en la bonté de laquelle Othon se fiait ; et depuis celui-ci tua le dit Béranger en champ-clos.*

La pièce, du début à la fin, est placée sous le signe du défi, prélude à la guerre ou provocation à un combat singulier. Ainsi, dans la première scène, Lothaire, empereur de Rome et oncle d'Othon, annonce à ce dernier qu'il veut entrer en guerre contre Alphonse, roi d'Espagne et que, en cas de victoire, il lui donnera le royaume et la fille du roi vaincu. Conformément au protocole, il envoie un de ses hérauts auprès du roi d'Espagne pour lui annoncer ses intentions :

> Messager, viens ici. Va au roi d'Espagne et dis-lui qu'à cause des ennuis qu'il m'a causés, je lui fais la guerre, et je vais l'attaquer si furieusement qu'il en sera étonné. Dis-lui que je le

[2] Agnès Pierron, *Dictionnaire de la langue du théâtre* (Paris : le Robert, 2002) 544.

> défie, et que je ne tiens aucun compte de toutes les forces qu'il opposera aux miennes. (Scène III)

Les scènes qui suivent se focalisent sur la transmission et la réception de ce défi, comme l'exprime la récurrence du verbe, tant dans la bouche du messager (lorsqu'il s'adresse au roi d'Espagne : « [...] je vous notifie ceci de sa part et vous défie », scène V ; ou encore lorsqu'il rend compte à Lothaire de sa mission accomplie : « Je l'ai défié de votre part, lui notifiant que vous étiez en guerre avec lui », scène XIII) que dans les répliques d'Alphonse (scènes VI, VIII, XII). Après cette phase préliminaire du défi, les hostilités commencent. À la scène XIV, une indication scénique précise : *[Ici la bataille se fait]*. On peut donc imaginer ici une reconstitution sur scène avec des mouvements de troupes : les archers et les soldats de Lothaire, dirigés par Othon, qui essaient de pénétrer dans la ville de Burgos et d'en prendre possession :

> Othon : En avant ! en avant ! sans attendre davantage, tirez aux murs, seigneurs archers ! et cependant nous irons attaquer cette porte-là. Sans faute nous l'aurons bientôt. (Scène XIV)

La partie adverse, composée de bourgeois de Burgos, organise sa défense :

> Puisque la bataille s'échauffe et qu'ils sont si acharnés contre nous, lançons sur eux ces gros magonneaux et ces grandes pierres. (Scène XIV)

Les magonneaux, ou mangonneaux – du latin *manganum*, qui signifie, entre autres, machine de guerre – sont des machines à lancer des pierres ; le terme désigne également le projectile lui-même. Dans cet affrontement, c'est le camp de Lothaire qui prend le dessus. Grâce à cette victoire, Othon devient roi d'Espagne et épouse – en lui demandant toutefois son accord – la fille d'Alphonse.

C'est alors que l'histoire prend une tournure plus privée, avec Bérenger qui s'immisce dans l'intimité du couple en pariant à Othon son royaume qu'il réussira à séduire sa femme. Grâce à la complicité d'Églantine, la servante de la reine, il parvient à soutirer les secrets qui tendent à prouver que cette dernière a cédé à ses avances, sans que ce soit pourtant le cas. Il retourne vers Othon, triomphant, lui apportant les (fausses) preuves qui le font désormais roi d'Espagne, à savoir l'os qu'Othon avait confié à sa femme lui demandant de ne le montrer à personne et un signe distinctif que seule la nudité de son épouse peut révéler. Othon, furieux, lui cède son royaume et décide d'aller tuer sa femme.

Conformément au genre dramatique auquel *Othon, roi d'Espagne* appartient, l'apparition de l'élément divin façonne le dénouement du drame. Ainsi, Notre-Dame vient au secours de la fille du roi Alphonse, bafouée par Bérenger. Elle lui propose de se déguiser en écuyer et d'entrer, en tant que tel, au service de son père. C'est ce qu'elle réussit à faire sous le nom de Denis. Quant à Othon, après un moment d'égarement, il demande à Dieu pardon. Les personnages prennent alors une dimension allégorique : Othon et Denis l'écuyer / Denise fille du roi représente le Bien, la Vertu qui vont être opposés à Bérenger, incarnation du Vice. Les lieux, quant à eux, se chargent de symbolique : la fille du roi, épouse

d'Othon, sous le costume de Denis, lui demande d'où il vient ; ce à quoi Othon répond : « Je viens d'outre-mer, doux sire, et je vais à Rome. » (scène LV). La mer, qui est une des figures du chaos, symbolise l'égarement d'Othon, les abîmes de l'âme, « cette grand folie » (comme il décrit son état, scène L) dans laquelle il avait sombré. Elle est le siège des passions et représente la fureur qui aurait pu faire basculer définitivement Othon du côté obscur. Mais il en est revenu, ne s'est pas noyé dans cet océan de passions, n'a pas sombré dans les abîmes profonds qui le rapprochaient du chaos. Il retrouve le droit chemin et se rend à Rome, centre de la Chrétienté. Le Miracle met en scène l'idéal religieux de la chrétienté médiévale, avec l'image du chevalier, défenseur de la foi chrétienne, avec son épée en forme de croix. Othon devient alors le héros chrétien par l'épée duquel le retour à la Lumière va être possible.

Quant à son épouse, elle devient, en quelque sorte, la messagère de Dieu. Dans son discours, Dieu, omnipotent, est omniprésent. Ainsi, lorsqu'elle demande au roi Alphonse la permission d'aller parler à l'empereur Lothaire avant « d'engager davantage cette guerre » scène LIII), – permission qui lui est accordée –, ou lorsqu'elle s'adresse à Othon dans la scène juste après l'adresse directe d'Othon à la Mère de Dieu (scène LIV), ou encore à l'empereur, dans celle qui suit, elle ponctue son discours par des références au Dieu qui l'envoie : « par le Dieu qui me fit ! » (scène LIII), « Dieu vous garde ! » (scène LV), « que le vrai Dieu vous donne honneur… » (scène LVI). À la fois fille et écuyer du roi, Denise / Denis fait revivre le mythe de l'androgyne. Réunion des opposés, elle réalise la fusion qui permet le retour à l'ordre, fusion en relation directe avec Dieu par le biais du retour à l'unicité fondamentale.

Pour réaliser ce retour à l'ordre, elle s'en remet au Jugement de Dieu et défie Bérenger : « je donne mon gage contre lui et je l'accuse de trahison […] je veux vaincre le traître en champ-clos. » (scène LVI). C'est alors qu'Othon, devant expier sa faute, se propose comme instrument de la justice divine et demande à son oncle la faveur du combat : « Sire, je vous prie de me laisser entrer dans la lice […] je veux le combattre corps à corps et réfuter son témoignage. » (scène LVI). Accusé de traîtrise, de mensonge, de félonie, Bérenger doit répondre devant son suzerain et devant Dieu. L'empereur accorde à son neveu la primeur du combat et alors qu'Othon prie Notre-Dame, Bérenger profère des menaces (scène LVII). La différence d'attitude et de discours font déjà pencher la balance de la justice divine du côté d'Othon : comment pourrait-il en être autrement dans la mesure où il est l'instrument de cette justice. Ainsi, sa prière est un hymne à la Vierge, empreint de lyrisme :

> Dame de la gloire céleste, Vierge, en qui toute grâce abonde, Mère, qui n'eûtes ni n'aurez jamais de pareille, rose de lis, cyprès de beauté, qui répandez un parfum de bonnes œuvres, ouvrez vers moi vos yeux de douceur, regardez-moi dans votre pitié […] Dame, en vous seule est mon espérance ; Dame, j'ai en vous une confiance si grande, et je me fie tellement en votre aide que je fais fi de ma force et de mes armes (Dame, écoutez-moi), en les comparant à l'aide que j'attends de vous. (scène LVII).

L'évocation de sens tels que la vue (« yeux de douceur »), l'odorat (parfum de bonnes œuvres) à travers un langage où les figures de style servent à glorifier Notre-Dame, les invocations (« regardez-moi », « écoutez-moi »), qui donnent une force supplémentaire au discours d'Othon, mettent en relief la communion de ce dernier avec la Toute-Puissance, la fusion que lui aussi, à l'instar de son androgyne épouse, réalise avec le divin. Alors que, chez Othon, tout est grâce, beauté, douceur, pitié, espérance et confiance, les paroles terre-à-terre de son adversaire laissent transparaître la bassesse du personnage :

> Othon, Othon, puisque je vous vois dans la lice, vous n'en sortirez jamais que mort avec ignominie et par mes mains. (scène LVII)

Cette adresse abrupte (« Othon, Othon ») – alors que son adversaire invoque Notre-Dame de façon bucolique (« rose de lis, cyprès de beauté ») –, les mots « mort », « ignominie » et « mains », avec les allitérations en « m », jettent un voile sombre sur sa réplique et accentuent noirceur du personnage et du discours qui tranche d'autant plus avec la lumière qui éclaire celui d'Othon. Il en est de même lorsque l'empereur demande aux chevaliers de descendre de cheval afin de combattre à pied. Othon s'en remet à son cœur (« Sire, je ferai de bon cœur ce qui vous plaît », scène LVII), alors que Bérenger reste, une fois de plus, terre-à-terre : « C'est fait, je suis à terre. » (scène LVII).

La dernière réplique d'Othon avant l'affrontement permet de préciser la nature des armes utilisées par les deux chevaliers durant leur combat singulier. Bérenger fanfaronne en prévenant Othon qu'il serait bientôt « prisonnier et vaincu » ; ce à quoi ce dernier répond : « Non, non pas, tant que j'aurai écu ou épée au poing.» (scène LVII). S'ensuit l'indication scénique qui permet d'affirmer que le combat avait bien lieu sur scène : *[Ici ils combattent]*. Si l'épée, symbole du Verbe, est l'instrument de la justice divine, l'écu, quant à lui, donne au combat entre Othon et Bérenger une dimension universelle :

> Le bouclier est en effet, dans bien des cas, une représentation de l'univers, comme si le guerrier qui le porte opposait le cosmos à son adversaire et comme si les coups de celui-ci frappaient bien au-delà du combattant qui se trouve en face de lui et atteignaient la réalité même ici figurée.[3]

Le bouclier représente aussi la Foi et ce combat singulier est bien alors la représentation allégorique du combat du Bien contre le Mal, du Vice contre la Vertu, de Dieu contre le Diable. Othon prend alors toute sa dimension de chevalier chrétien qui porte l'armure de Dieu, conformément à la description paulienne des armes du Chrétien :

> Revêtez-vous de toutes les armes de Dieu, afin de pouvoir tenir ferme contre les ruses du diable [...] prenez par-dessus tout cela le bouclier de la foi, avec lequel vous pourrez éteindre tous

[3] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaires des symboles* (Paris : Laffont, 1982) 142.

> les traits enflammés du malin [...] et l'épée de l'Esprit, qui est la parole de Dieu. (Épître aux Éphésiens, 6, 11-18)

La réplique qui suit les didascalies indique que le combat a certainement été chorégraphié de façon à montrer une lutte acharnée : « Je ne puis plus résister : Othon, je vous remets mon épée et je me rends prisonnier. J'ai mal agi et j'ai eu tort. » (scène LVII). Bérenger avoue sa faute, non sans avoir préalablement combattu jusqu'à l'épuisement. Afin de rendre cette situation de rupture physique, il faut que le combat soit réaliste, avec des phases suffisamment longues de coups violents assénés par Othon. Pour que la soumission de Bérenger paraisse vraisemblable, il est nécessaire d'avoir des combattants maîtrisant les armes lourdes qu'ils manient et suffisamment entraînés afin de restituer une chorégraphie de combat ne laissant pas de place à l'approximation, ni à l'improvisation, étant donné le danger existant dans la pratique de l'escrime de théâtre, même si les acteurs sont protégés, ici par des armures, et même si les lames sont émoussées.

Othon, roi d'Espagne offre donc un des tous premiers combats chorégraphiés représentant le dénouement du drame sur la scène médiévale. L'art de l'escrime permet de créer un spectacle dans le spectacle : le champ de bataille et le champ-clos délimitent un espace de combat sur le lieu même de la représentation, créant un microcosme qui, dans notre cas, devient macrocosme avec la dimension universelle que prend ce jugement de Dieu. L'art de l'escrime, avec des personnages réunis par ce duel, un duel qui permet l'élimination du chaos et un retour à l'ordre, représenté par le motet, symbole d'harmonie, offrant lui aussi un autre spectacle dans le spectacle, et également au service de Dieu. Ce Miracle propose donc une *ars nova*, une polyphonie nouvelle avec l'escrime, et aussi la musique, qui effectue une mise en abyme artistique servant à la fois l'esthétique et l'éthique du drame.

À l'époque suivante, la Renaissance, âge d'or du duel et du théâtre, intègre dans ses drames de nombreux combats à l'épée ou à la rapière, arme venue d'Espagne et dont la technique atteint son apogée avec les maîtres italiens. Shakespeare, maître incontesté en la matière, en offre à son public les plus belles illustrations dans ses tragédies, se servant du duel et de ses codes pour alimenter, à la fois, texte et intrigue. Il utilisera, à son tour, ce thème de l'androgyne devant se battre en duel dans *La Nuit des Rois* avec le personnage de Viola / Césario et reprendra l'intrigue d'*Othon, roi d'Espagne* dans *Cymbeline*.

Au fil des siècles, certains auteurs, en France notamment, avec Corneille, mais également avant et après lui, et ailleurs aussi, feront la part au duel dans leurs œuvres. Sous le coup de nombreuses interdictions, il ne sera plus guère représenté que sur la scène dramatique. Ainsi, au fil des lois qu'il transgresse parfois – et même souvent, selon l'époque – et avec le développement de l'escrime comme discipline olympique, ce qui était un spectacle dans le spectacle va devenir un spectacle à part entière avec l'avènement de l'escrime de spectacle. C'est alors le théâtre qui est intégré dans le spectacle duelliste, et non plus l'inverse.

Véronique BOUISSON
Université d'Avignon

LE « THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE » DANS LA COMÉDIE DU *CINQUECENTO*

Dans *Hamlet*, tragédie shakespearienne écrite et représentée dans les années 1600-1601, apparaît le spectre du roi du Danemark, tué par son frère Claudius, qui révèle au héros les circonstances de l'assassinat dont il a été victime et lui demande de le venger. Hamlet simule alors la folie pour ne rien laisser échapper de ses desseins. Il fait jouer en présence du nouveau roi un drame, l'assassinat de Gonzague, qui reproduit les circonstances du premier crime. Le souverain se voit alors contraint de quitter la salle de spectacle et donne ainsi la preuve de sa culpabilité.

Rien de tel dans la comédie du *Cinquecento*. Cependant, certains drames y sont évoqués, plusieurs comédies et des farces sont mises en scène à l'intérieur même des pièces de théâtre.

Notre propos se donne pour objectif de mettre en lumière le théâtre dans le théâtre pour analyser l'effet obtenu et le message que les auteurs entendent faire passer. Pour ce faire, nous étudierons notamment certaines comédies de l'Arétin[1], *La Mandragore* de Machiavel[2], *I Suppositi* de l'Arioste[3], *La Calandria* de Bibbiena[4], *Il Vecchio Amoroso* de Donato Giannotti[5], *La Flora* de Luigi Alamanni[6], *La Pellegrina* de Girolamo Bargagli[7], *La Spiritata* du Lasca.[8]

Les drames ne sont pas joués, mais évoqués. Ils concernent surtout les enlèvements d'enfants par l'envahisseur turc.

En fait, l'avancée turque est assimilée à un revers de Fortune.

Ainsi, 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 brû-

---

[1] 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.

[2] Niccolò Machiavelli, *La Mandragola*, Torino, Einaudi, 1967.

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

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

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

[6] 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.

[7] Girolamo Bargagli, *La Pellegrina*, dans *Commedie del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1967, volume I, pp. 427-552.

[8] Antonfrancesco Grazzini (Il Lasca), *La Spiritata*, dans *Teatro*, a cura di Giovanni Grazzini, Bari, Laterza e figli, 1953, pp.119-178.

lent, tuant tous ceux qui se mettent sur leur passage.[9] 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 ou 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 l'embarcation 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.[10]

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[11]. 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[12].

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 le ruffian Scarabone à Florence. Là, elle est achetée par un fils de bonne famille, Ippolito.[13]

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[14]. En bref, les disparitions dramatiques d'enfants sont dues, dans la plupart des cas, à la « *Fortuna di mare* », assimilée à l'effrayante menace turque. Cependant, les conditions de vie rencontrées par ces jeunes sont plutôt régies par une Fortune bienveillante. L'action pathétique est alors adoucie par les circonstances.

---

[9] 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 »

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

[11] Donato Giannotti, *Il vecchio amoroso, dans Commedie del Cinquecento*, a cura di Nino Borsellino, Milano, Feltrinelli, 1967, volume I, V 7, pp. 79-80.

[12] *Ibidem*, I 1, p. 13.

[13] 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.

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

En effet, leurs conditions de vie sont plutôt bonnes. Tous ont eu la chance d'être rachetés par des personnes vertueuses : Oretta/Diamante est élevée comme la fille de la famille par l'épouse de Lamberto Lomellini. Carino/Dulippo jouit de la même éducation que le fils de la famille, Erostrato, et va à l'université à la place de son camarade qui préfère se consacrer aux « *studi d'amore* », avec la belle Polinesta. Santilla, qui est crue garçon, a gagné l'estime de la famille à tel point qu'elle participe aux affaires et que Perillo veut lui donner en mariage sa propre fille Virginia. Même Flora : bien qu'enfant naturelle, son père Geri s'emploie à la mettre en nourrice, va lui rendre visite deux fois par semaine, sans révéler toutefois leur lien de parenté, et lui fait donner une éducation digne de sa classe sociale. Elle tombe sur un ruffian hors normes, un brave homme, précise Alamanni, qui veille sur elle comme si c'était sa propre fille et protège sa vertu.[15] Quant à Terenzio, tout en étant en captivité, il a appris l'italien et perfectionné son latin, qu'il avait déjà étudié à Vienne, grâce à la compagnie d'Italiens de bonne famille. Arrivé en Italie, il se sert de ses connaissances pour trouver un emploi de précepteur.

Tous vivent donc d'une façon décente, grâce à leurs qualités certes, mais surtout grâce à une Fortune favorable. C'est justement celle-ci qui permet les retrouvailles et l'identification des jeunes gens.

Ainsi, Lionetto, du *Vecchio amoroso*, revient dans sa famille à Pise, avec une belle esclave achetée en Sicile, dont il est amoureux et qui, de surcroît, attend un enfant de lui. Mais, comme la peste sévit dans l'île, lui seul est autorisé à rentrer dans la ville. Ses biens et ses domestiques sont bloqués aux portes de celle-ci. Cette esclave, d'une « rare beauté », ornée de « *gentili costumi* », qualifiée de « *gentildonna, tutta costumata* »[16] n'a vraiment rien de sa condition présumée. C'est par hasard que la jeune fille rencontre son ancienne nourrice, aujourd'hui employée par le capitaine du Bargello. Elles se reconnaissent au premier coup d'œil. La preuve tangible est apportée justement par la domestique qui demande à Diamante de dégager son épaule droite et de montrer ses deux grains de beauté. C'est aussi grâce à une envie sur l'humérus gauche que Flora est identifiée par son père, le Florentin Geri, qui reconnaît cette marque bien particulière en forme de mûre.[17] Elle échappe ainsi à sa condition d'esclave. Santilla et Lidio, quant à eux, se retrouvent à Rome, également par hasard. Ils sont mis en présence grâce au valet Fessenio, et se reconnaissent tout de suite, étant jumeaux[18]. En fait, Santilla est le double féminin de Lidio. Santilla, qui se faisait passer pour son frère Lidio, renonce au travestissement, affiche donc son identité véritable, celle d'une jeune femme : « *Tua sorella sono.../ Tu sei Santilla mia, Or ti conosco.* »[19] Dulippo est identifié grâce à une conversation entre Filogono et Cleandro, deux notables ferrarais. Le vieux Cleandro a demandé à Filogono la main de Polinesta ; il l'obtient et finit par avouer que son seul désir est d'avoir un héritier auquel transmettre son patrimoine ; sa conversation avec Filogono s'oriente alors sur le fils qu'il a perdu autrefois à Otrante. De ce véritable interrogatoire, apparaît qu'en fait Dulippo est le fils de Cleandro,

---

[15] *La Flora*, cit., V 1, p.386.

[16] *Il vecchio amoroso*, cit, I 1, pp. 13-14.

[17] *La Flora*, cit., V 5, p.395.

[18] *La Calandria*, cit. V 12, pp. 96-97.

[19] *Ibidem*, p. 96. « Je suis ta sœur.../ Tu es ma Santilla, Maintenant je te reconnais »

Carino. Le nouveau nom qui lui a été attribué était en fait celui du domestique qui était en charge de l'enfant et que Carino appelait sans cesse en pleurant. L'identification se fait plus précise à l'évocation de la mère, Sofronia. Mais elle est certaine grâce à la reconnaissance d'un signe physique particulier : un grain de beauté sur l'humérus gauche.[20] Terenzio est reconnu également grâce à la conversation entre lui-même et Federigo, qui est en fait son frère. Il retrouve ainsi sa véritable condition de fils de Daniele Ormanno de Vienne. Il est donc noble et peut renoncer à être traité en domestique.[21] Le drame s'achève par un épilogue heureux, le « lieto fine », comme le veut la tradition de la comédie. Ainsi, Diamante retrouve en même temps sa nourrice, sa famille au complet : son frère Panfilo, puis ses parents Dorotea et Arrigo Teodosi, son identité à travers son prénom, Oretta, également. Ses nouvelles origines sociales, celles d'une fille de bonne famille pisane, en outre amie de celle du prétendant, permettent donc la célébration de justes noces avec Lionetto et, par la même occasion, la légitimation de l'enfant qu'elle porte.[22] Flora connaît le même sort heureux. Elle est retrouvée et identifiée par son père, qui persuade Simone de ne pas renvoyer son propre fils : munie d'une dot conséquente, elle peut maintenant devenir l'épouse d'Ippolito, qui l'avait achetée à Scarabone en tant qu'esclave.[23] La comédie s'achève donc par les noces des deux jeunes gens, et de celles d'Attilio, petit-fils de Geri, retrouvé lui-aussi, avec Virginia.[24] Pour Terenzio, l'épilogue va dans le même sens. L'identification par son frère lui permet de retrouver son propre père, d'échapper à la vengeance, d'être pardonné par Casandro, qui se sent déshonoré, et d'épouser sa fille.[25] Il chante d'ailleurs un hymne à la Fortuna qui abaisse et qui élève l'être humain selon son bon vouloir, symbole du malheur ou du bonheur.[26] Pour Lidio et Santilla, l'épilogue est heureux également, même s'ils ne retrouvent pas leurs parents, mais seulement leurs valets. Ici aussi, le bonheur est promis par le mariage : Lidio épousera Virginia, à la place de Santilla ; Santilla Flaminio, le fils de Fulvia. Une nouvelle famille, plutôt surprenante, voit le jour, puisque maintenant Fulvia, l'épouse de Calandro, pourra retrouver son jeune amant Lidio sans se cacher.[27] Dans *I Suppositi,* Dulippo/Carino ne se marie pas, mais son identification fait le bonheur de tous : le sien d'abord, puisque de domestique qu'il était il recouvre sa classe sociale d'origine, un père avocat qui fait de lui son légataire universel ; le bonheur de Cleandro qui retrouve son fils et renonce alors à ses projets matrimoniaux ; celui de Polinesta qui ne voulait pas d'un vieux mari, celui d'Erostrato enfin, qui va pouvoir l'épouser.[28] Le drame s'achève grâce à l'identification par un signe particulier, par des

---

20 L'Arioste, *I Suppositi*, V 5, pp. 174-175.

21 *La Pellegrina*, cit., pp. 542-543.

Voir : Théa Picquet, *Voyages et voyageurs dans le théâtre du Cinquecento : La Pellegrina (La Pèlerine)* de *Girolamo Bargagli*, dans *Théâtres du Monde*, n° 9, Avignon, ARIAS, 1999, pp. 13-20.

22 *Il vecchio amoroso*, cit, V 7, pp. 80-81.

23 *La Flora*, cit., V 3, p. 393 et V 9, pp.402-403.

24 *Ibidem*, V 8, p. 401.

25 *La Pellegrina*, cit., pp. 542-543.

26 *Ibidem*, p. 545.

27 *La Calandria*, cit. V 12, p. 97.

28 L'Arioste, *I Suppositi*, V 9, pp. 183-184.

membres de la même famille, qui permet donc aux personnages d'être reconnus dans la société, de changer complètement de vie et de trouver le bonheur. Le drame tragique ou pathétique a une heureuse issue. En somme, dans la disparition comme dans l'*agnitio*, l'identification des enfants en particulier, l'action dramatique est alimentée par la place omniprésente de la Fortune, significative de la crise des mentalités de l'époque et, même si les comédies finissent bien, tout naturellement, elles démontrent que l'homme n'est plus maître de son destin, qu'il n'est plus en mesure de dominer le monde, comme le croyaient les premiers humanistes, mais qu'il est soumis aux caprices du hasard. C'est là le véritable drame.

Cependant, à côté de l'évocation des drames, certains personnages jouent la comédie. Ainsi, dans *La Pellegrina*, Lepida joue la comédie de la folie. L'action de la pièce se situe à Pise. Le vieux Cassandro entend marier sa fille Lepida à Lucrezio. Mais la jeune fille est éprise d'un gentilhomme allemand, appelé également Lucrezio, qu'elle a épousé en secret et dont elle attend un enfant. Pour rester auprès de sa bien-aimée, l'amoureux prend le pseudonyme de Terenzio et se fait passer pour le précepteur du frère de celle-ci, Rutilio. Ceci dans l'attente de recevoir d'Allemagne les preuves de sa noblesse qui lui permettront de demander officiellement la main de Lepida. De son côté, le Lucrezio de Pise reste fidèle à la mémoire de Drusilla, qu'il a épousée lui aussi en secret, en Espagne, et qu'il croit morte. Pour échapper aux noces qui lui sont imposées, Lepida feint la folie. Drusilla fait justement étape à Pise. Elle y a gagné une réputation de guérisseuse, si bien qu'on la sollicite pour soigner les malades. Drusilla, elle, joue la dévote pour partir en pèlerinage. Elle déclare qu'elle part en pèlerinage pour accomplir le voeu qu'elle a fait lors de la guérison de la terrible maladie qui l'avait conduite au seuil de la mort[29]. En effet, elle connut un étrange accident de santé qui la fit croire morte pendant une demi-journée, si bien qu'à la maison on porta déjà le deuil, symbolisé par la couleur marron, et qu'on vint se recueillir devant son cercueil. Et si ses esprits avaient tardé à revenir, on l'aurait transportée à l'église. Elle se réjouit d'ailleurs que la mort ait changé d'avis. Elle simule de partir en pèlerinage pour remercier de la guérison. En fait, sa véritable motivation est tout autre.

En réalité, Drusilla voulait obtenir de son oncle l'autorisation de se rendre en Italie[30] pour retrouver la trace de son fiancé et elle s'attarde à Pise justement parce qu'elle y a entendu parler de lui. Tous s'accordent pour affirmer qu'il s'agit d'un pèlerinage d'amour : Giglietta l'avait deviné[31], Ricciardo l'a fait remarquer[32] et l'héroïne finit par se le reprocher[33]. Mais c'est aussi le désespoir qui a incité la jeune fille au pèlerinage. Elle avoue en un premier temps qu'elle s'est éloignée à cause d'une déception amoureuse[34], puis qu'elle

29 *La Pellegrina*, cit, II, 1, pp. 459-462.

30 *Idem*, II, 1, p. 462.

31 *Ibidem*, III, 7, p. 504.

32 *Ibidem*, III, 10, p. 514.

33 *Ibidem*, IV, 2, p. 521.

34 *Ibidem*, II, 7, p. 482: "... per colpa sua mi trovo in così longo pellegrinaggio..."

va par le monde parce qu'elle se sent abandonnée[35] par son amoureux. Elle part donc autant par désespoir que par amour. Mais, comme dans toutes les comédies, l'épilogue est heureux. Assurée de la fidélité de Lucrezio, le jeu de la simulation prend fin et Drusilla révèle sa véritable identité. Lepida et Terenzio font de même, alors qu'on apprend que Federigo, ancien prétendant de Lepida, est comme on l'a vu le frère de Terenzio, enlevé par les Turcs dans son enfance.

Dans *La Spiritata,* se joue la comédie de l'envoûtement. Et le vieux Niccodemo ne sait plus à quel saint se vouer : sa fille unique, Maddalena, est possédée par le diable[36] ; elle reste recluse dans sa chambre et n'accepte plus de le voir. Les manifestations de l'envoûtement sont impressionnantes. La jeune fille agite bras et jambes, tout son corps est en convulsion[37]. Elle gonfle la gorge, tord la bouche, ses yeux se révulsent, elle perd connaissance[38]. Il y a pire encore. L'esprit malin qui l'habite parle d'une grosse voix rauque et fait part de ses exigences : il interdit à tous l'entrée de la chambre et ne tolère que la nourrice et le religieux. De plus, il demande à manger de la gélatine[39], confectionnée avec les ingrédients suivants : des pieds, des oreilles, des groins, des têtes et des cornes[40]. Il confère à Maddalena des pouvoirs surnaturels comme celui de prédire l'avenir ou de révéler des secrets. Il en fait un être diabolique, puisqu'elle rejette par la bouche des mèches de cheveux, des aiguilles, des épingles, des chaînes en étain, du son, des poils de chèvre, des yeux de loup, des ongles d'ours et bien d'autres bric-à-brac, ajoute Trafela[41]. L'esprit impose enfin le choix de l'époux et ne veut personne d'autre que Giulio[42] . Bref, les trois jeunes filles jouent la comédie à la perfection. Cela dit, la farce est présente également.

De petits intermèdes comiques, où dominent les jeux de scène, agrémentent la comédie proprement dite. C'est le cas, par exemple de l'escadron dans *La Mandragore.*[43] Les quatre compères semblent partir en guerre alors qu'ils ne font rien d'autre que mettre sur pied le stratagème qui vise à introduire Callimaco, le jeune amoureux, dans le lit de la belle et honnête Lucrezia. Ligurio, tel un chef politique, mène l'action. Il énonce clairement la mission qu'il se donne avec un langage de condottiere : « Ne perdons plus de temps ici. Je veux être le capitaine et commander l'armée pour la journée. » la répartition des rôles se fait avec le même vocabulaire guerrier : « Callimaco sera placé à l'aile droite, moi à l'aile gauche ; le poste du docteur sera entre les deux ailes ; Siro fera l'arrière-garde pour porter secours au corps qui fléchirait ; le mot d'ordre sera *Saint Coucou* »[44] Remarquons que le texte italien emploie le terme de « *corno* », qui a pour effet de provoquer le rire du public,

---

35 *Ibidem*, V, 6, p. 550: "Io v'assicuro che Drusilla vive quando viva nel vostro cuore e che va tapinando pel mondo, pensando d'essere stata abbandonata da voi."

36 Antonfrancesco Grazzini (Il Lasca), *La Spiritata,* cit., I, 2, p.129.

37 *Ibidem,* III, 2, p. 144.

38 *Ibidem,* IV, 1, p. 151.

39 *Ibidem,* III, 2, pp. 144-145.

40 *Ibidem,* II, 1, p.137 .

41 *Ibidem,* I, 3, p.132.

42 *Ibidem,* I, 3, p. 133.

43 Machiavel, *La Mandragola,* Torino, Einaudi, 1967, IV 9, p. 53.

44 *Idem.*

puisque la position de Nicia, placé entre « deux cornes » suggère son infortune prochaine, tout comme « San Cucù » se rapproche de « Saint Cocu ». La farce se joue ainsi aux dépens du vieux mari.

Par ailleurs, les saynètes burlesques du *Filosofo*[45] constituent autant de farces. Ainsi, l'Arétin propose une adaptation théâtrale en clair-obscur de la nouvelle II 5 du *Décaméron*. Il en fait un pastiche plutôt qu'une parodie, mais y met son empreinte, d'abord en accordant un plus grand rôle à la courtisane, comme dans l'ensemble de son œuvre, puis en jouant sur les effets d'ombre et de lumière, grâce aux lanternes et aux bougies portées par les différents personnages, enfin par l'alternance de la présence et de l'absence du personnage Boccace sur scène – Boccace à l'intérieur du puits, absence ; Boccace sort du puits, présence ; Boccace enfermé dans le tombeau, absence ; Boccace réapparaît sur les bords du sarcophage, présence –, à laquelle répond l'absence et la présence des autres personnages : Boccace sort du puits et provoque la fuite des sbires, Boccace refait surface au bord de la tombe et entraîne la course des petits voleurs hors de l'église. Comme l'affirme à juste titre Marga Cottino Jones, à travers les changements de l'espace scénique, la dynamique de l'action assume un intérêt particulier.[46]

Mais dans ces farces, la satire occupe une place prépondérante, que ce soit la satire de la femme, que nous avons traitée par ailleurs,[47] ou la satire de la morale ou de la religion. Contre toute morale, l'Arétin fait avant tout l'éloge du vol et donne au lecteur-spectateur une leçon de « *ladreria* », de vol. En effet, devant les hésitations du malheureux Boccace qui s'exclame : « *Dunque di mercatante devo diventar ladro ?* »[48], les malfaiteurs lui rétorquent qu'il ne change pas de métier et que le vol est partout : « ... *in ogni arte è ladreria : in chi vende, in chi compra, in chi serve, in chi è servito ; et oltra i mugnai et i sarti, solo i Signori, che non rubano ma saccheggiano, non se ne intendono.* » Et il poursuit, se cachant derrière le prédicateur, affirmant que le vol est universel : « ... *ogni cosa è un ladro ed una ladra ; e lo prova con i mariuoli che taglian le borse ; con le donne che imbolano i cori ; con gli invidiosi, che tolgono la fama ; e soggiunge, che la terra ruba i corpi, il cielo l'anime, e lo abisso gli spiriti.* »[49] D'ailleurs, la loi punit ceux qui dévalisent les vivants, non les morts. Voler un mort c'est d'ailleurs lui rendre service, dans la mesure où cela le libère de la vanité[50], lui permet de sauver son âme, son corps et même sa renommée. D'ailleurs, prendre aux vers pour donner à son prochain, c'est seulement de la charité

---

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

46 Marga Cottino Jones, *cit.*, pp. 119-120.

47 Théa Picquet, *Féminisme et féminité dans le théâtre du Cinquecento*, Théâtres du Monde n° 16, Avignon, ARIAS, 2006.

48 *Filosofo*, III 10 cit., p. 504. « Donc, de marchand, je dois devenir voleur »

49 *Idem.* « ... dans tout art il y a du vol : chez celui qui vend, chez celui qui achète, chez celui qui sert, chez celui qui est servi ; et outre les meuniers et les tailleurs, seuls les Seigneurs, qui ne volent pas mais pillent, ne comprennent rien. »

« ... toute chose est un voleur et une voleuse ; et elle le prouve avec les malfaiteurs qui coupent les cordons des bourses ; avec les femmes qui volent les coeurs ; avec les envieux qui enlèvent la réputation ; et il ajoute que la terre vole les corps, le ciel les âmes, et l'abîme les esprits. »

50 *Ibidem*, III 10, p. 505.

et non du vol.[51]

Rien n'échappe au regard railleur de l'Arétin, même pas la religion. Déjà dans le Prologue du *Marescalco*, on voyait l'entremetteuse, vêtue le plus discrètement et le plus modestement possible, adopter l'attitude de la fausse bigote, « mâchant des 'notre père' et enfilant des 'je vous salue Marie' », pour mieux repérer sa proie à l'église.[52] Dans le *Filosofo*, il n'est pas plus tendre avec les gens d'Église. Ainsi, Betta et Mea évoquent une naissance clandestine au couvent, où l'on réussit à faire croire à la mère supérieure que les douleurs de l'enfantement sont de banales douleurs abdominales, où l'on étouffe les premiers cris de l'enfant pour que le secret soit bien gardé, où on donnera un bon pourboire à l'accoucheuse et on trouvera une bonne nourrice pour le nouveau-né.[53] En outre, les petits voleurs, anonymes dans le *Décaméron,* portent ici des noms révélateurs : Mezzoprete, Sfratato et Chietino[54] et n'hésitent pas un instant à piller la dépouille d'un prélat à l'intérieur même d'une église[55]. Aucun scrupule, d'autant plus que, selon eux, les archevêques sont eux-mêmes des voleurs : *« i suoi pari rubano e non comprano »*.[56] Les trois compères s'emparent donc des ornements ecclésiastiques que l'Arétin se plaît à énumérer : « *guanti, mitere, pastorali, stole, camisci e pianelle* »[57].

L'église où est enseveli l'archevêque n'est pas la cathédrale comme dans la nouvelle du *Décaméron*, mais l'église Santa Nafissa, « *martire, vergine non dico* » ajoute avec dérision le voleur.[58] « Santa Nafissa », qui n'existe pas, est déjà citée dans les *Sei giornate*, comme la sainte protectrice des prostituées.[59] Sorti du puits sain et sauf, Boccace invoque Tobias[60], héros fictif du livre de Tobit, qui, à l'aide d'un poisson miraculeux, chassa les démons de Sara qu'il épousa et rendit la vue à son père aveugle, déjà rencontré dans le *Marescalco*[61]. Il ne respecte ni Jésus-Christ ni la Vierge. Il raille ainsi les paroles que le Christ sur la croix adresse aux deux larrons : « *O ladrone da l'hodies mecus in paradiso* »[62], comme il ironise sur les pèlerinages à Monteluce ou à Porta Susanna en l'honneur de la Vierge.[63] Le petit séminariste commet un sacrilège à propos du signe de croix en jouant sur les mots : « *in nomine del pax fix fegatello* »[64], Boccace blasphème contre le Pater, dans le

---

51 *Ibidem*, III 14, p. 508.

52 L'Arétin, *op. cit.* , p. 34.

53 *Filosofo*, cit, V 2., p. 526.

54 Demi-prêtre, Défroqué, Séminariste.

55 *Filosofo*, IV 12 cit., pp. 522-523.

56 *Ibidem*, p. 522. « ses pairs volent et n'achètent pas «

57 *Idem.* « gants, mitres, crosses, étoles, tuniques, mules »

58 *Filosofo*, III 14 cit., p. 508. « martyre, je ne dis pas vierge ».

59 *Sei giornate*, 14-15.

60 *Filosofo*, III 11 cit., p. 506.

61 *Marescalco*, II, 10, p. 66 : « Ti scongiuro per Tubia, / Che ne vada a la tua via, / Del signore fantasia, / Perché moglie non mi dia / Ne la santa Epifania. » Puis, lorsque la nourrice le fait rependre, il se trompe : « Ti scongiuro Epifania / Per la moglie di Tubia.»

62 *Filosofo*, III 11 cit., p. 506.

63 *Idem.*

64 *Ibidem*, IV 12, p. 523.

sens où « *nobis hodie* » devient dans sa bouche « *donne bisodie* »[65]. Enfin, même si Mezzoprete, terrifié d'être tiré dans la tombe, s'exclame : « *Non si vuole ischerzare con la fede* »[66], l'aventure de Boccace s'achève sur la parodie de la résurrection, d'abord celle de Lazare, que le Christ a invité à sortir du tombeau[67], puis celle du Christ lui-même, puisqu'il utilise le latin « *in laude del mio resurrexit* », parle du troisième jour, « *tertia dies* »[68]. Le jugement dernier est évoqué sur un ton tout aussi persifleur, puisque l'archange chargé de donner le signal s'appelle ici Buttaselle.[69] Pour finir, Boccace se considère un saint martyr au même titre que Saint Barthélemy, Saint Blaise et Saint Sébastien.[70] Bref, même dans la farce, la religion n'échappe pas à la plume acérée de celui qui se faisait appeler « le cinquième évangéliste ».

Cela dit, dans *Il Marescalco,* une autre farce constitue un spectacle dans le spectacle. Le mauvais tour se joue aux dépens du personnage principal, un homosexuel, sans nom, seul contre toute la cour de Mantoue. On lui fait croire que le duc a décidé de le marier dans les meilleurs délais.[71] Mais, pour lui, la situation est dramatique. Le maréchal-ferrant souffre en effet tous les tourments que son imagination lui laisse entrevoir. La première phase est celle du déni : il refuse tout simplement d'obéir aux ordres du Seigneur, déclarant qu'il n'a pas l'intention de se laisser berner[72]. Puis persiste, affirmant haut et fort que tous les ducs du monde ne pourront pas lui faire changer d'avis, même pas le Duc de Mantoue[73]. La seconde phase est celle du raisonnement. Le maréchal-ferrant entend ses interlocuteurs et s'il ne s'oppose pas directement à sa bonne nourrice, il traite Messer Jacopo de vieillard gâteux et ajoute que celui qui s'est cassé le cou en tombant souhaite entraîner les autres dans sa chute[74]. Il démontre en outre qu'il ne saurait que faire d'une épouse, qu'il ne pourrait pas s'en occuper et que, s'il s'absente, il n'a personne à qui la confier[75]. Il prend le

---

65 *Ibidem,* V 1, p. 525.

66 *Ibidem,* p. 524. « on ne doit pas plaisanter avec la foi »

67 *Ibidem,* V 1, p. 525 : « sì mi rallegrai de lo aprirmisi de la buca, de la qual sono uscito senza aspettare il Lazzaro veni foras »

Évangile selon Saint Jean, 11, 1-45.

68 *Filosofo,* V 1, p. 525.

69 *Idem.*

70 *Idem.*

71 Édition de référence : *Il Marescalco,* dans *Tutte le opere di Pietro Aretino, Teatro,* a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1971, pp. 1-91.

I, 6, p. 16 : « Suso destati, ed esci di biasimo e di peccato. » Puis, « ... or fa' a senno mio, toglila, figlio, e assetati un poco de l'onore, e lascia andare le gioventudini, e comincia a dare principio a la casa tua, ché sai pur che sei solo, e il signore ti donerà l'arme, e cosi sarai chiamato de i tali e de i cotali. »

72 *Ibidem,* I, 2, p. 11 : « Il signore ... a me non la fregherà egli con la moglie. »

73 *Ibidem,* II, 5, p. 36.

74 *Ibidem,* IV, 6, p. 65 : « Mi vien voglia di andar dietro a questo vecchio rimbambito, e dargli una cortellata, insegnandogli a persuadermi di torre quella ch'egli refutaria volentiere. Ma sempre avviene che un che ha rotto il collo in un mal passo, brama che ve lo rompa ognuno. »

75 *Ibidem,* IV, 3, p. 59 : « Come ho io a vivere con essa, in casa di chi la ho io a menare, a chi la ho a raccomandare? , accadendo partirmi, a chi la lascierò? ... »

contre-pied des arguments qui lui sont avancés et déclare par exemple qu'un bon domestique lui suffit pour tenir sa maison[76], cite le cas des hommes mal mariés et la souffrance qu'ils endurent, puisque, selon lui, tous les démons sont réunis dans le corps de la femme[77]. Il conclut sur la méchanceté de celle-ci et la compare au médicament : si celui-ci enlève les maux du corps, la femme enlève ce qui est bon du corps et de l'âme[78]. Il préférerait d'ailleurs être atteint par le mal français, avec tout ce qu'il implique de bubons et de douleurs[79]. Bref, pour le maréchal-ferrant, prendre femme est la pire des choses au monde[80]. Il reste même insensible à l'idée d'avoir un fils ou une fille et lorsque son interlocuteur fait remarquer que les bons arbres donnent de bons fruits, il trouve sans peine les arguments contraires[81]. Cependant, son tourment est tel que, non content d'utiliser les voies du raisonnement, il promet d'être violent. Ainsi, il proclame qu'il battrait sa femme si elle osait se maquiller[82]. Pire, si on lui en donnait une de force, il la jetterait dans un puits[83]. Il est d'ailleurs persuadé que celui qui égorge son épouse mérite le paradis[84].

Mais, en fait, notre personnage souffre le martyre et se révolte contre les siens[85]. Son désespoir n'échappe pas au jeune Giannico qui le côtoie au quotidien[86]. À plusieurs reprises, il révèle qu'il préférerait mourir[87]. La perspective du mariage devient une obsession effrayante. Il se sent bafoué, outragé, a conscience qu'on ne lui laisse aucun choix[88]. Il a l'impression d'être livré à la justice[89] et qu'en reconnaissance de sa fidélité on l'exécute[90]. Il se sent torturé à tel point que dix coups de corde ne seraient rien à côté de la souffrance qu'il endure[91]. Il est prêt à subir les tortures de l'époque : l'écartèlement, les brûlures, les tenailles[92]. Il se demande d'ailleurs quelle faute il a commise pour mériter un tel sort et pense que mieux vaudrait être jeté aux latrines[93] ; il se sent déjà comme un noyé à qui l'on

---

76 *Ibidem*, I, 6, p. 18.

77 *Idem*.

78 *Ibidem*, II, 6, p. 36.

79 *Ibidem*, I, 6, p.18 : « ... minor pena è il mal francioso, con tutte le solennità de le gome, de le bolle e de le doglie, con le podagre sue sorelle appresso, che non lo è avere moglie. »

80 *Ibidem*, IV, 3, p. 59.

81 *Ibidem*, V, 3, p. 79 : « De gli altri buoni padri e de le altre buone madri hanno i figliuoli pessimi... »

82 *Ibidem*, II, 5, p. 34.

83 *Ibidem*, I, 2, p. 12 : « Per gittarla in un pozzo la torrò… »

84 *Ibidem*, III, 5, p. 48 : « ... ché va in paradiso in carne e in ossa chi la scanna. »

85 *Ibidem*, IV, 7, pp. 66-67.

86 *Ibidem*, II, 8, p. 39 : « ... si dispera, s'appicca, s'ammazza... »

87 *Ibidem*, IV, 7, p. 67 ; V, 10, 85.

88 *Ibidem*, V, 5, p 82 : « Berteggiatemi, schernitemi, vituperatemi ; che lo sopporto, perché non posso far altro. »

89 *Ibidem*, p. 81 : « Voi andate a le nozze, e io a la giustizia. », dit-il à son entourage.

90 *Ibidem*, p. 82 : « Anzi si dirà : qui fu giustiziato il marescalco del signor duca, bontà de la sua fedel servitù. »

91 *Ibidem*, II, 7, p. 38.

92 *Ibidem*, IV, 3, p. 60 : « … dite pure al signore che mi squarti, che mi abbruci e che mi attanagli... »

93 *Ibidem*, p. 58.

aurait attaché une pierre au cou[94]. Pour échapper à l'intolérable supplice, il menace de se suicider, de sauter par la fenêtre ou de se couper les veines[95]. Finalement, devant l'imminence de la cérémonie, il perd bel et bien connaissance et on tente de le réanimer en lui faisant respirer du vinaigre[96].

Ainsi, son cauchemar obsède le maréchal-ferrant à tel point que l'angoisse le fait défaillir. Mais son réveil est agréable. En effet, il s'agit d'une mauvaise plaisanterie, l'épilogue ne peut donc qu'être heureux. Et il l'est, tout en faisant preuve d'une grande originalité. En effet, si la comédie traditionnelle du *Cinquecento*[97] se termine toujours par un mariage, ici la cérémonie nuptiale constitue une bonne farce jouée au détriment de notre malheureux maréchal-ferrant[98]. En réalité, la mariée n'est autre qu'un jeune page travesti[99]. Tous les personnages vont donc savourer le repas de noces et rire ensemble de la bonne plaisanterie[100].

Bref, même si le bon sens populaire de la nourrice rencontre ici l'érudition surfaite du pédant citant Ésope et remarque avec résignation que l'on ne peut jamais sortir la grenouille du bourbier[101], dans *Il Marescalco* de l'Arétin, la Cour et, à travers elle, la société de l'époque, reconnaissent à tout homme le droit de vivre selon ses inclinations[102].

En conclusion, la comédie du *Cinquecento* évoque des drames, propose des comédies dans la comédie, met en scène des farces, dans le but de divertir le public, au sens pascalien du terme, mais aussi pour faire la satire d'une société en crise, celle du *Cinquecento*.

Cela dit, trois siècles plus tard, comme l'avait fait Shakespeare, Pirandello mettra en scène le théâtre dans le théâtre, que ce soit avec son *Henri IV*, où le héros devenu assassin est obligé de feindre la folie pour le reste de ses jours, ou avec *Six personnages en quête d'auteur* où les protagonistes insistent pour jouer leur drame familial et recherchent pour cela celui qui écrira leur pièce.

Théa PICQUET
Université de Provence

---

94 *Idem.*

95 *Ibidem*, II, 6, p. 37 : « ... mi trarrò da una finestra, o vero mi segherò le vene... »

96 *Ibidem*, V, 10 ; p. 86 : « - Marescalco : Oimé, io muoio, io scoppio! ... commen... spirtum me! - Conte : Aceto, aceto, sfibbiatelo! Marescalco, o marescalco! - Cavalliere : Questo è il più nuovo caso del mondo : gli altri vedendo una bella donna risuscitano, e questo more! »

97 Bec, Christian, *Le renouveau théâtral* dans *Précis de littérature italienne*, Paris, PUF, 1982, pp. 150-155.

98 *Il Marescalco, cit.* , V, 10, pp. 85-89.

99 *Ibidem*, p. 89 : « O castrone, o bue, o bufalo, o scempio che io sono! egli è Carlo paggio, ah, ah, ah! »

100 *Ibidem*, V, 11, p. 90 : « Staffiere : Venite tutti in casa, ché la cena è in ordine, e dopo cena finirete di ridere de la burla. »

101 *Ibidem*, V, 10, p. 89 : « - Balia : Mai non si puoté cavar la ranocchia del pantano. - Pedante : Esopo ne le fabule. »

102 Inclinations que le maréchal-ferrant revendique dès le départ, II, 6, p. 37 : « Io vo' vivere a mi modo, dormir con chi mi piace... »

LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE DANS *HAMLET* OU DE LA *PRÉSENTATION* À LA *RE-PRÉSENTATION*

Si le terme « représentation » a un sens, c'est bien dans *Hamlet*[1] qu'il prend sa signification pleine et entière. Représentation théâtrale certes, la pièce apporte aussi au spectateur la *re-présentation* d'une action que le protagoniste projette hors de sa conscience pour lui donner vie – une seconde vie – sur la scène. Chaque personnage, d'autre part, nous donne à voir – selon sa perception de la situation ou selon sa vision du monde ou encore son interprétation des événements en cours d'action – un spectacle que son imaginaire contribue, sinon à magnifier, du moins à transformer et parfois à pervertir, voire à subvertir. Il va de soi que chacune des perceptions qui s'offrent comme spectacles entre dans le cadre d'une perception plus large qui l'englobe et la transcende. Ainsi, de proche en proche, on passe à un niveau supérieur de vision, ce qui donne le sentiment que l'on n'accédera jamais à la vision ultime, la vision *englobante* qui justifierait toutes les autres (inférieures ou subalternes), autrement dit, que l'on n'accédera jamais à la Vérité – car le spectacle, la représentation, n'est en définitive qu'apparence, apparence qui dissimule une réalité toujours difficile à atteindre.

Dans *Hamlet*, on assiste ainsi à diverses mises en abyme, situées à des niveaux différents de représentation. La plus célèbre, naturellement, et de ce fait la plus souvent commentée, est celle qui occupe une place centrale dans la pièce, la fameuse scène de « la pièce dans la pièce », au cœur de la tragédie, à la scène 2 de l'acte III. Il s'agit en effet de la représentation offerte au roi Claudius et à la reine Gertrude, au cours de laquelle nous observons les réactions du prince Hamlet devant la manière dont le roi et la reine se comportent lors de la pantomime (qui se veut un reflet – évident selon Hamlet – de ce qui advint au malheureux roi défunt) et de la scène où apparaissent les « deux comédiens figurant un Roi et une Reine » puis Lucianus (le présumé double de Hamlet), auxquelles ils assistent, surpris d'abord par l'étrangeté du spectacle, choqués assurément au point que Claudius, interrompant le spectacle, réclame des flambeaux et se précipite loin du lieu de la représentation en manière de protestation. Hamlet, dès la fin de l'acte II, nous avait prévenus : « Cette pièce est la pièce où se prendra la conscience du roi » (II, 2, 634). S'entourant de précautions avant le début de la représentation, Hamlet avertit son fidèle confident Horatio : « Quand tu verras en train cette action, observe, s'il te plaît, mon oncle » (III, 82-85). Il ajoute, un peu plus loin : « Scrute-le bien soigneusement » (III, 2, 89). *Observer*, *scruter* : ce sont bien là des postures de *spectateurs*. Il est clair que, pour Hamlet et Horatio, le spectacle est dans la salle et non pas sur la scène seulement. On a beaucoup glosé sur cette scène et sur le fait que le temps de réaction du roi, si lent à comprendre ce qui aurait dû lui *sauter aux yeux* – s'il est vraiment le coupable que Hamlet subodore –, s'explique peut-être (*s'il est vraiment coupable*) par le fait qu'il était distrait pendant la pantomime et n'avait donc pas *vu* ce qui aurait dû alors le mettre en éveil et le faire réagir sur le champ, sans attendre

[1] Édition utilisée pour la présente étude : éd. Maurice Castelain, *Hamlet*, Paris, Aubier-Montaigne, 1947.

l'intervention des comédiens qui ne font que reprendre la thème exposé dans la pantomime. Soit. Le roi serait donc un spectateur inattentif – à l'inverse de Hamlet qui, vigilant et constamment aux aguets, *observe* et *scrute* les moindres réactions, les moindres gestes du *roi Claudius observant « le comédien figurant un Roi »*. Qu'en est-il du spectateur guettant les réactions de Hamlet lui-même ? Quel est son degré de vigilance ? Celui-ci est évidemment variable, fondé sur un intérêt qui va de la simple curiosité et du plaisir pur recherché par l'amateur de bons spectacles au questionnement approfondi du critique dramatique averti, exigeant, à l'esprit subtil et acéré. Quoi qu'il en soit, cette scène de « la pièce dans la pièce », structurée à plusieurs niveaux, comme nous venons de le voir, pour intéressante et exemplaire qu'elle soit, est loin d'être la seule scène offrant les reflets ou les échos de la mise en abyme. Elle signale en tout cas la mise en œuvre dans *Hamlet* d'une multiplicité de *points de vue*, soulignant ainsi un sens de la pluralité et de la relativité propre à l'esprit baroque du temps. Pour ce qui est de la perception du prince, épiant les mouvements de Claudius et *scrutant* ses réactions, on peut tout de même se demander si Hamlet voit bien ce qu'il *croit* voir ou s'il ne voit pas plutôt ce qu'il *veut* bien voir – autrement dit s'il est un spectateur qui *découvre* le spectacle auquel il assiste ou s'il n'est pas plutôt un spectateur un peu trop *averti* (et, de fait, n'a-t-il pas introduit un certain nombre de vers de son crû – destinés à contraindre Claudius à se trahir – dans le texte de la pièce interprétée par les comédiens ?) qui, finalement, ne trouve dans le spectacle qui se déroule sous ses yeux que ce qu'il y met, consciemment ou inconsciemment. N'avait-il pas, d'ailleurs, annoncé, dès la fin de l'acte II : « Cette pièce est le piège où se prendra la conscience du roi » (2.2.633-634)?

Chacun des personnages de la pièce, en vérité, est, à un moment ou à un autre, le *sujet*, spectateur d'une action qui se déroule sous ses yeux ou, au contraire, l'*objet* de l'intérêt ou de la curiosité d'un autre personnage qui, à son tour devenu spectateur, l'observe et le scrute, faisant alors de lui la cible de son regard.

Il y a ainsi, entre Hamlet et Claudius par exemple, un jeu de réciprocité et un échange de points de vue remarquable, qui, tour à tour, font de l'un et de l'autre, l'objet et le sujet d'une perception théâtralisée. C'est ainsi que, dans la scène où Polonius entraîne le roi Claudius – pour mieux espionner Ophélie et Hamlet et guetter les réactions du jeune prince présumé fou – dans une partie du château où, à l'instigation du vieux conseiller rusé, doivent se rencontrer les deux jeunes gens, ces derniers, épiés et *scrutés*, ne sont à ce moment-là rien d'autre que les acteurs d'un spectacle auquel assistent, parfaitement dissimulés derrière des tentures, des spectateurs qui sont aussi partie prenante de l'action : Claudius et Polonius. Ce dernier a d'ailleurs parfaitement préparé sa *mise en scène*, prévenant le monarque : « En pareille occurrence, je lâcherai sur lui ma fille ; soyons alors, vous et moi, derrière une tenture ; *observez* bien leur entretien… » (2.2.162-164).

De son côté, Hamlet ne se prive pas, à son tour, de multiplier les occasions d'*observer* le roi Claudius et de *scruter* ses faits et gestes ; c'est ainsi que, dans la scène dite « scène de la prière du roi », le prince se poste à un endroit d'où il pourra commodément *guetter* le roi et *surveiller* son comportement alors que ce dernier tente désespérément d'adresser ses prières au ciel. Claudius en effet tente de se recueillir tout en reconnaissant l'horreur de son crime : « Ah, mon crime est puant, son odeur monte jusqu'au Ciel : il porte la malédiction première, originelle, l'assassinat d'un frère » (3.3.36-38). C'est alors que

survient Hamlet, qui *assiste au spectacle* d'un roi, bourrelé de remords, qui « *va s'agenouiller à l'écart* » pour prier, dans ce que le prince considère comme un acte de contrition : « Ça tomberait à pic, maintenant qu'il est en prière, et maintenant je vais le faire, mais alors il va au ciel » (3.3.73-74). Plongé dans un tel dilemme, Hamlet *perd de vue* la scène immédiate qui se déroule *sous ses yeux* pour se perdre dans des considérations étrangères à la situation présente et qui l'entraînent vers un futur improbable : « Rentre, mon épée, attends une occasion plus odieuse, quand il sera ivre-mort, ou pris de colère, ou dans l'incestueux plaisir de son lit » (3.3.88-90). Le *spectateur*, nous l'avons dit, *perd de vue le spectacle auquel il assiste* pour se perdre dans une méditation qui l'éloigne inexorablement, en activant son imagination, du *lieu où se déroule l'intrigue* : le présent (à la fois *présence* et *présentation*), bien réel, en effet, laisse place alors à un futur encore inconsistant, celui de la *re-présentation* qu'offre l'imaginaire.

Plus tard, dans la scène dite « de l'alcôve » – au cours de laquelle Hamlet va harceler sa mère afin de lui faire avouer, sinon sa culpabilité, du moins l'indignité de son comportement vis-à-vis du défunt roi[2] –, c'est Polonius qui, se chargeant d'une mission d'espionnage au profit du couple royal (et pour tenter de déterminer le degré de folie du prince), va se poster derrière une tenture (sans doute percée) pour mieux observer Hamlet. L'objectif est toujours le même : voir sans être vu soi-même. La rencontre de Hamlet et de la reine Gertrude dans l'alcôve est ainsi, d'entrée de jeu, une représentation dont Polonius n'aura pas, cette fois, réglé la mise en scène mais à laquelle il assistera – du moins tant qu'il n'aura pas malencontreusement attiré l'attention du protagoniste sur lui – en spectateur averti et, disons-le, en fin connaisseur qu'il est des intrigues à rebondissement : il se retire donc pour *assister au spectacle* que vont lui offrir la mère et le fils – non sans avoir, au préalable (avec un souci de metteur en scène chevronné s'adressant à une comédienne qu'il dirigerait tout en jouant lui-même son rôle), donné quelques instructions à la reine Gertrude : « Il va venir à l'instant. Rabrouez-le sans ménagements. Dites-lui que ses incartades ne se peuvent plus soutenir, que votre crédit a dû s'interposer entre lui et un grand courroux. Je vais me cacher ici-même. Allez-y rondement, je vous prie » (3.4.1-5).

Rien d'étonnant, en fait, à ce que Polonius entreprenne des actions où il se comporte comme un véritable homme de théâtre. N'oublions pas, en effet, qu'il se pique d'avoir, au temps de ses années d'étudiant, interprété notamment le rôle de César tué par Brutus : « Je passais pour un bon acteur » (3.2.106). Et donc, lorsqu'il *supervise* l'entrevue entre Hamlet et Gertrude, il a des attitudes de metteur en scène, de même que, lorsqu'il organise la rencontre entre Hamlet et Ophélie, il donne à chacun des protagonistes qui vont, soit *jouer un rôle*, soit *assister en spectateurs* à cette rencontre, les indications scéniques appropriées : « Promenez-vous ici, Ophélie. Sire, gagnons, s'il vous plaît, notre poste. (*À Ophélie*) Lisez dans ce livre, afin de colorer votre solitude par cette apparente occupation » (3.1.44-48). C'est bien, dans de telles occurrences, de *théâtre dans le théâtre* qu'il s'agit.

Polonius est d'ailleurs passé maître dans l'art de la *mise en observation*. Ne va-t-il pas jusqu'à charger son serviteur Reynaldo de *surveiller* les moindres faits et gestes de son fils Laërte lors de son séjour à Paris, lui recommandant d'*enquêter* sur sa conduite et, pour

[2] Pour une étude approfondie des rapports entre Hamlet et sa mère, voir Maurice Abiteboul, *Dames de cœur et femmes de tête. La femme dans le théâtre de Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, 2008, 148-160.

tout dire, de l'*espionner* ? Dès le début de l'acte II, il confie à Reynaldo en effet cette mission qui consistera, encore une fois, à *observer* et à *scruter*, en *spectateur assidu*, les agissements de Laërte, devenu à son insu *acteur d'un spectacle bouffon.*

Même Ophélie, la « douce Ophélie », est, tour à tour, spectatrice et objet de spectacle. C'est elle, en effet, qui, en parallèle et en contraste avec la scène précédente, évoquant cette fois la *scène pathétique à laquelle elle a assisté*, rapporte dans quel état elle a *vu* Hamlet semblant perdre la raison : « Messire, comme j'étais à coudre en mon retrait, Monseigneur Hamlet a surgi devant moi, son pourpoint dégrafé, sans chapeau sur la tête, ses chausses crottées, sans jarretières, faisant bourrelet sur la cheville, aussi pâle que sa chemise, ses genoux cognant l'un contre l'autre, et la mine aussi pitoyable que si l'Enfer l'avait relâché pour en publier les horreurs » (2.1.77-84). Elle relate, dans le détail, sa terrible rencontre avec le prince – ce qui nous offre, de manière oblique, le *spectacle d'une scène particulièrement saisissante vue par une spectatrice privilégiée* – car concernée au premier degré. Plus tard, vers la fin de la pièce, à l'acte IV, scène 5, ce sera Ophélie qui offrira le *triste spectacle* de la folie, personnage pathétique au destin pitoyable dont l'on rapporte ainsi le comportement : « Elle toussote, elle se frappe le cœur ; elle s'irrite pour des vétilles et elle dit des choses ambiguës qui n'ont qu'un moitié de sens » (4.5.5-7). Dans le reste de la scène, elle *se donne en spectacle* devant notamment le couple royal et son frère Laërte – qui en tirera toutes les conséquences. Plus tard, à l'acte V, scène 1, la « scène du cimetière », c'est le cortège funèbre, lors de la cérémonie d'enterrement d'Ophélie, qui constitue, d'une certaine manière, le *spectacle* auquel *assistent* les protagonistes, alors que la scène où l'on voit Hamlet et Laërte bondir dans la fosse fraîchement creusée où doit être enterrée Ophélie constitue également un *objet de spectacle* pour le reste de l'assistance massée autour de la tombe. On peut dire que les deux occurrences, le cortège funèbre (avec son apparat) et la rixe (avec la violence qu'elle recèle), véritables morceaux de bravoure, ne peuvent qu'apparaître comme du théâtre dans le théâtre.

Nous avons signalé, dès le début de la présente étude, le rôle éminent de Hamlet, notamment en tant que *spectateur privilégié* des réactions du roi Claudius lors de la scène centrale de « la pièce dans la pièce » et dans la « scène du roi en prière ». Mais nous avons aussi noté sa position d'*acteur* d'une scène pathétique rapportée par Ophélie ou, également, de cible dramatique observée comme *objet de spectacle* dans la scène de son entrevue avec cette dernière, la fameuse « scène du couvent ». C'est en fait quasiment en permanence que Hamlet *se donne en spectacle* à son entourage – et ce dès le tout début de la pièce lorsque sa mère lui fait reproche de son accoutrement sinistre et de son comportement insolite (jugé fantasque, et pour le moins déplacé, par l'ensemble de la Cour du roi Claudius à l'heure des réjouissances organisées pour les noces) : « Mon cher Hamlet, dépouille cette sombre couleur et regarde Danemark avec l'œil d'un ami. Cesse d'aller les paupières en berne, cherchant ton noble père dans la poussière » (1.2.68-71). Hamlet a d'ailleurs conscience de *jouer un rôle* et d'être constamment *épié et scruté*, comme le serait un acteur en représentation. D'ailleurs, il « en rajoute », décidant, dès la fin de l'acte V, d'adopter « la défroque du bouffon » (« *put an antic disposition on* ») et apparaissant dans toute sa mystérieuse étrangeté *aux yeux d'un public déterminé à rechercher dans son comportement des signes de folie* : « car je croirai bon, peut-être, par la suite, de revêtir un personnage bizarre » (entendons : « de jouer le rôle d'un fou »). Folie simulée ou folie avérée – mais c'est là une ques-

tion que nous avons traitée ailleurs[3] –, Hamlet joue son rôle avec assez de finesse et de subtilité pour intriguer et déconcerter tous ceux qui l'approchent et l'*observent* – un peu comme une bête curieuse – pour tâcher de comprendre à qui ils ont véritablement affaire. C'est ainsi que Polonius, Claudius et Gertrude, mais aussi Ophélie, et également Rosencrantz et Guildenstern, les deux anciens condisciples de Hamlet, s'efforcent, chacun à leur manière, et avec plus ou moins de tact, de finesse ou d'habileté manœuvrière, de cerner le *personnage* de Hamlet, voire de le « sonder », tel qu'il leur apparaît, dans son ambiguïté essentielle ou sa « folie rusée », ou encore sa « folie pleine de méthode », selon le cas. Chacun tirera ses propres conclusions, tâchant de découvrir la clé de l'énigme, de percer le mystère de cette personnalité complexe qui *offre à tout le monde un spectacle étrange* mais ne dévoile aux uns et aux autres que des fragments disparates de son être profond. La stratégie adoptée par ceux qui veulent à tout prix pénétrer au cœur de son mystère pose d'ailleurs le problème de la distinction à opérer entre ce qui pourrait passer pour du *spectacle* pur et simple et ce qui, manifestement, ne peut être ravalé qu'au niveau d'un *voyeurisme* de mauvais aloi.

Mais les deux moments les plus spectaculaires de « théâtre dans le théâtre » sont, d'une part, ceux où, notamment à l'acte I et à l'acte III, apparaît le Spectre dans toute sa redoutable majesté et, d'autre part, avec autant de puissance dramatique que la scène de « la pièce dans la pièce » à l'acte III, la fameuse scène finale, la « scène du duel », à l'acte V.

Le Spectre, en effet, dans la toute première scène de l'acte I, ne nous apparaît pas directement mais ne surgit *devant nos yeux* qu'en se *présentant* en même temps *sous le regard* d'Horatio et des officiers de garde, Bernardo et Marcellus, lesquels, placés en position de *spectateurs de premier rang*, commentent pour les spectateurs de second rang que nous sommes les faits et gestes de l'apparition (du défunt monarque) qui est, dès lors, *re-présenté*, de manière oblique, plus que *présenté* directement sur scène. Nous apprenons ainsi, par le truchement de propos tenus par ceux qui viennent de l'*observer* : « En fait, il est invulnérable comme l'air et nos coups ne sont que vains simulacres d'hostilité ». De surcroît, le Spectre est encore *re-présenté* lorsque Horatio, à la scène suivante, fait à Hamlet le récit de ses premières apparitions : « Deux nuits de suite, ces deux messieurs, Marcellus et Bernardo, étant de garde, dans le vaste silence du milieu de la nuit, ont été accostés comme suit. Une forme pareille à votre père, strictement armée de pied en cap, surgit et marche devant eux, d'un pas grave, lent et majestueux. Sous leurs yeux accablés de surprise et d'effroi, trois fois il repasse, à les toucher de son bâton. » (1.2.195-204). Lorsque, finalement, à l'acte I, scène 5, enfin promus spectateurs de premier rang, nous assistons à l'entrevue entre le Spectre et son fils, la fonction de médiation du « théâtre dans le théâtre » est véritablement devenue, à ce moment, caduque car nous pouvons désormais entrer de plain-pied dans l'action, ayant été amenés progressivement à pénétrer – sans courir ni risques ni périls – au cœur d'une histoire mystérieuse et fantastique. Ce danger que recèle

[3] Pour plus de précisions sur la question de la folie dans *Hamlet*, voir Maurice Abiteboul, *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans* Hamlet *de Shakespeare*, Paris, L'Harmattan, 2007, 25-34.

toute initiation[4] resurgit dans la « scène de l'alcôve », à l'acte III, scène 4, lorsque nous observons (avec Gertrude, qui est alors *mise en position de spectatrice*) que *Hamlet est seul à voir le Spectre* alors que la reine, précisément – et peut-être parce qu'elle est trop fragile pour être initiée au mystère de l'apparition ou encore parce qu'elle n'en est pas jugée digne –, doit se contenter d'*observer avec stupeur le spectacle effrayant* que lui offre Hamlet. La scène fonctionne, en fait, à plusieurs niveaux de *re-présentation*. Le Spectre apparaît *aux yeux de Hamlet* mais à aucun moment à ceux de Gertrude. Hamlet, quant à lui, apparaît *aux yeux de Gertrude* comme un dément au comportement incompréhensible ou en tout cas difficilement explicable – si ce n'est par la folie. Les spectateurs que nous sommes, enfin, à un troisième niveau, *assistent à un triple spectacle* : celui de Gertrude plongée dans l'effarement et l'incompréhension, celui de Hamlet dans sa double relation avec le père défunt et la mère, veuve promptement consolée, celui du Spectre enfin (qui n'est peut-être, après tout, qu'une projection de la conscience malheureuse du fils ?). Quoi qu'il en soit, on a affaire, avec cette dernière apparition du Spectre, à l'une des scènes de « théâtre dans le théâtre » les plus complexes et les plus subtiles de la pièce – et peut-être bien de toute la production élisabéthaine.

Reste, bien entendu, la fameuse « scène du duel » de l'acte V[5]. Non seulement le duel est un spectacle en soi, remarquable dispensateur de suspense que ne sauraient bouder les amateurs de scènes hautes en couleur, mais encore il nous offre l'occasion d'observer les réactions des différents acteurs de cette tragédie – du moins ceux qui ont jusqu'alors réussi à survivre – et, en ce sens, il constitue réellement un « spectacle dans le spectacle ». Car les spectateurs de premier rang, une fois de plus, qui *assistent* aux assauts d'escrime que se livrent Hamlet et Laërte, sont bien ceux dont nous autres, spectateurs de second rang, *observons* les comportements. Il s'agit en effet du roi Claudius et de la reine Gertrude qui passent du statut de *spectateurs* à celui d'*acteurs* de la scène *à laquelle ils assistaient* : la reine, la première, en devenant la victime de la machination de Claudius, et puis le roi, en subissant, une fois découvert comme l'artisan de la manipulation, le châtiment que lui inflige Hamlet. Ce dernier, de son côté, repasse instantanément de son statut d'*objet de spectacle* à celui de *participant actif* à l'action principale – laquelle, de ce simple fait, reprend ses droits et renvoie la « scène du duel » à son statut de *spectacle dans le spectacle* tout en l'utilisant comme adjuvant à l'intrigue de la pièce. La double fonction de la « scène du duel », à la fois comme *spectacle* et comme *moyen dramatique* de conduire au dénouement de la tragédie, requiert, on s'en doute, une maîtrise parfaite et un art consommé de la mise en abyme. C'est d'ailleurs cette fusion, imperceptiblement (ou parfois brutalement) réalisée, entre les deux plans, le *spectaculaire* et le *dramatique*, qui permet de donner au moment théâtral toute son efficacité. Le roi continue, dans l'instant même où il est engagé dans le « moment théâtral », à ruminer, à comploter, à manigancer, à *agir*. Le spectateur, en lui, ne cesse d'être acteur. De son côté, Hamlet, qui n'a jamais cessé de méditer, mais aussi de surveiller, de se méfier, et de *réagir*, met à profit le fameux « moment théâtral » que constitue le spectacle de sa passe d'armes avec Laërte pour, à son tour, glisser de son rôle d' « escrimeur de spectacle » à celui de justicier, de « ministre des puissances célestes », de

[4] Pour une étude approfondie concernant l'initiation et le sacré dans *Hamlet*, voir les chapitres consacrés à cette question dans Abiteboul, *Qui est Hamlet ?*, *op. cit.*, 115-146.

[5] Voir les développements accordés à cette question dans Abiteboul, *Qui est Hamlet ?*, *op.cit.*, 165-179.

redresseur de torts. Il passe lui aussi, en un instant, du *spectaculaire* au *dramatique*, confondant ainsi deux rôles qu'il n'avait jamais jusqu'ici été en mesure de réconcilier. Mais c'est, de bout en bout, Claudius qui, en véritable « organisateur de spectacle », aura réglé, avec le concours d'un Laërte revanchard soucieux de venger la mort de son père, une mise en scène minutieuse où les moindres détails auront été mis au point pour conduire à l'élimination de Hamlet. S'adressant à Laërte, il déclare en effet, à la fin de l'acte IV : « Voilà, je tiens l'affaire : quand vous vous serez bien échauffé dans l'action – et pour cela, poussez vos bottes rudement – et qu'il demandera à boire, je lui aurai fait préparer une coupe *ad hoc*, et dès la première gorgée, s'il échappe d'aventure à votre pointe empoisonnée, notre objet est atteint » (4.7.157-163). Spectateur actif et metteur en scène vétilleux, Claudius, pour ce qui le concerne, investit le spectacle qu'il offre à la cour d'arrière-pensées mortifères, parvenant à la fusion totale du *spectaculaire* et du *dramatique*.

La « scène du duel » souligne ainsi à l'envi le rôle ambivalent de la mise en abyme et, notamment, du « théâtre dans le théâtre », dont la fonction *esthétique* s'appuie toujours sur un soubassement *éthique*.

La pièce entière, nous l'avons vu, est truffée d'exemples de « théâtre dans le théâtre », même et y compris dans les scènes où sont habilement évoqués, de manière oblique – par des commentaires indirects, des relations ou récits faisant référence à des épisodes passés ou par des mises en perspective savantes –, des événements ou des personnages qui sont ainsi *re-présentés*, créant, dans la plus pure tradition *baroque*[6], une prise de distance propice à la méditation ou à la réflexion éthique. Il n'est pas jusqu'à la révélation faite par le Spectre à son fils concernant son assassinant par son propre frère Claudius qui ne participe de cette mise en abyme propre à la pièce de *Hamlet*. La scène de la révélation en effet fonctionne comme une « scène primitive » évoquée en tant que « théâtre dans le théâtre ». Il y a dans les paroles du Spectre – et dans le lourd secret confié à son fils – toute la dramaturgie et tout le mystère que l'atmosphère de la « scène des remparts » du château d'Elseneur laissait déjà pressentir. La scène primitive que ressuscite le Spectre – et qui prend vie dans l'imaginaire de Hamlet et dans celui des spectateurs – est, à cet égard, d'une force remarquable et prend un relief impressionnant : « Comme une après-midi je dormais au jardin, suivant mon habitude, ton oncle vint furtivement, dans cette heure où j'étais sans crainte, ayant dans un flacon le suc de l'hebenon maudit, et il versa dans le parvis de mon oreille cette lépreuse essence [...] ainsi une éruption instantanée, comme une lèpre, boursoufla d'une croûte affreuse et dégoûtante toute ma chair unie. Voilà comment, dans mon sommeil, et par la main d'un frère, je perdis à la fois ma vie, ma couronne, ma reine » (1.5.59-75). La *re-présentation* vivace de la scène évoquée, véritable « scène dans la scène », fonctionne en effet comme un *stimulus* dramatique destiné à restituer un *moment théâtral* dans toute sa force et toute son intensité.

Il est d'ailleurs un autre *moment théâtral* remarquable, fonctionnant selon les mêmes modalités. Il s'agit, dans la « scène de l'alcôve », de l'évocation poignante faite par Hamlet du défunt roi – comparé par son fils au monarque actuel, le roi Claudius – et, par le truchement du portrait qu'il exhibe devant sa mère, de sa *re-présentation* hyperbolique:

[6] Concernant l'art de l'oblique et de la distanciation, voir Maurice Abiteboul, *Le Monde de Shakespeare. Shakespeare et ses contemporains entre tradition et modernité*, Nantes, Éditions du Temps, 2005, 333-340.

« Voyez quelle grâce siégeait sur ce front ! Les boucles d'Hypérion, la face même de Jupiter, et le regard de Mars impérieux et menaçant, et le port du héraut Mercure, quand il se pose sur un mont qui va baiser le ciel ; oui, vraiment une forme, un ensemble où chaque dieu semblait apposer son sceau pour garantir à l'univers un homme » (3.4.55-62).

Il se confirme ainsi que, dans *Hamlet*, le procédé baroque du « théâtre dans le théâtre » s'accompagne de mises en perspective et de mises à distance systématiques qui éloignent bien souvent le spectateur de l'action dramatique qui se déroule dans l'instant *présent* sous ses yeux – de sa *présentation* immédiate, pour dire les choses de façon simple – pour le renvoyer, par le truchement d'évocations, de rappels, de portraits rapportés ou de scènes primitives ressuscitées, dans un passé, ou parfois le propulser dans un futur, auxquels donne naissance son imaginaire ainsi stimulé. L'image qui lui est restituée, sa *re-présentation*, fonctionne chaque fois à la manière d'un levier qui met en branle toute une série de réactions provoquées à retardement et qui ont pour effet de s'accorder avec la sensibilité du héros et de nous inviter à suivre avec sympathie son itinéraire jalonné d'obstacles et d'interdits, d'hésitations et d'atermoiements. Le « théâtre dans le théâtre » ou, d'une manière générale, le « spectacle dans le spectacle » – ou encore ce à quoi assiste le *spectateur de second rang* –, a toujours pour effet de créer une distance (temporelle ou/et spatiale) qui favorise la méditation. Le *moment théâtral*, qui s'inscrit dans la *re-présentation*, rejoint toujours l'*instant dramatique* – en l'enrichissant d'implications éthiques qui, elles, ne sont jamais programmées de façon systématique.

L'instant de la *présence dramatique*, l'instant présent de la *présentation*, en définitive, a toujours tout à gagner, nous venons de le voir, du jeu de la *re-présentation* – et donc d'une mise en abyme qui lui donne tout son relief.

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

LA *MORRIS DANCE* : UNE DANSE AU SERVICE DE LA MISE EN ABYME DANS L'UNIVERS DRAMATIQUE SHAKESPEARIEN

Dans son univers dramatique, Shakespeare met l'art au service de l'art. Ainsi, dans ses pièces, le dramaturge utilise la musique instrumentale et vocale, le duel et la danse, élaborant ainsi une fusion de ces arts qu'il met au service de l'art dramatique. Leur utilisation lui permet de créer un spectacle dans le spectacle, toujours en relation avec l'intrigue et lui donnant ainsi une profondeur supplémentaire. Nombreux sont les intermèdes musicaux, les scènes de batailles, les duels, les danses, qui alimentent l'action. Ces divertissements, au sein même du drame, permettent de changer de rythme, de tonalité et sont de précieux atouts au service du dramaturge, du metteur en scène. Ils lui permettent d'offrir au public une diversité de spectacles qui agrémentent la représentation. Cette mise en abyme renforce la dimension spectaculaire du drame, sert l'éthique aussi bien que l'esthétique des pièces. Cette utilisation du théâtre dans le théâtre est parfaitement illustrée par les épisodes de danse que Shakespeare met en scène, notamment par la danse morisque ou moresque, danse-spectacle à la fois guerrière et religieuse, qu'il utilise à plusieurs reprises dans son univers dramatique.

La danse fait partie de l'éducation, de la culture, de la vie des Élisabéthains, à la Cour comme à la campagne, mais aussi au théâtre. Elle est symbole d'harmonie et permet le retour à l'ordre. Elle est donc très utile au dramaturge pour représenter ces moments cruciaux du drame que constituent les passages du chaos à l'harmonie. Parmi les danses pratiquées à la Renaissance, telles la gigue, la volte, la gaillarde, la courante..., il en est une particulièrement à la mode en Angleterre à cette époque : la *morris dance* ou danse morisque. Introduite en Europe au Moyen Âge par l'Espagne, elle est liée à des siècles de guerre entre les Chrétiens et les Maures. Il s'agit d'une danse guerrière, au même titre que la danse des épées (*Sword dance*[1]) et la danse des Bouffons ou Mattachins telle qu'elle est décrite par Thoinot Arbeau dans son ouvrage *Orchésographie* (1589)[2]. Dans la danse des épées, les danseurs, munis d'une épée en bois, élaborent des figures de danse comprenant des sauts par-dessus les armes, des passes... Finalement, les épées s'entrelacent en forme d'étoile autour du cou d'un danseur. Cette figure, portant le nom de *rosa quadrata*, mime la décapitation[3], dénotant l'origine religieuse de la danse basée sur le sacrifice et l'adoration de la nature. La morisque, ou mauresque, semble dériver de la danse des épées. Dans la morisque, les épées sont quelquefois remplacées par des mouchoirs ou des bâtons et des clochettes sont attachées aux jambes des danseurs. Ces danses accompagnaient généralement

[1] Pour une étude détaillée, voir Cecil Sharp, *The Sword-Dances of Northern England* (Londres, 1912-3).

[2] Pour une vision précise de la danse au seizième siècle, voir Jehan Tabourot, *Orchésographie*, 1588. Sur la page-titre, le nom mentionné par l'auteur est « Thoinot Arbeau » qui est en fait l'anagramme du vrai nom de l'auteur.

[3] Ce simulacre de décapitation se retrouve dans la variante espagnole de la *Sword dance*, qui a pour nom *degollada*, à savoir « décapitation ».

les fêtes de Mai[4].

La *morris-dance* était très populaire chez les Élisabéthains, comme l'indique la réplique du clown dans *Tout est bien qui finit bien* où il souligne qu'il a une réponse qui va à toutes les questions, « comme la danse morisque au Premier Mai » (« as a morris for May-day », I. ii. 24), ou encore celle du Dauphin à son père dans *Henry V*, lui conseillant de ne pas craindre les Anglais, « pas plus que si nous savions l'Angleterre / occupée dans des danses moresques de la Pentecôte » (« With no more [fear] than if we heard that England / Were busied with a Whitsun morris-dance », II. iv. 24).

Originellement, dans la danse morisque, le visage d'un des participants était noirci. Le mouchoir et le visage d'ébène ne sont pas sans évoquer *Othello, le Maure de Venise*. Le folklore de l'époque fait du guerrier noir un être qui inspire la frayeur, un être au caractère diabolique. Le « noir Othello », tel que le surnomme Iago (II. iii. 29), est présenté, en début de pièce, comme un personnage diabolique. Il est accusé par Brabantio d'avoir « enchanté[5] » sa fille, d'avoir pratiqué sur elle ses « charmes hideux[6] », de la tenir « à la chaîne de la magie[7] » (noire, bien entendu). Sous l'emprise du diable incarné par Iago, Othello va laisser s'exprimer son instinct primitif et commettre des actes de sauvagerie. Il sacrifie sa femme, avant de se sacrifier lui-même, après avoir reconnu le diable Iago, évoquant ainsi la scène sacrificielle de la danse des épées. La dernière scène de la pièce, en effet, prend des allures de *Sword dance* : Iago frappe Emilia de son épée et il s'enfuit ; Montano enlève son épée à Othello qui sera désarmé de nouveau par un officier, avant de se donner la mort, alors qu'on croyait qu'il n'avait plus d'armes.

Dans *Othello*, l'amour, fête et danse de la vie, se transforme en jalousie, guerre qui va être fatale aux deux époux. L'adieu aux armes d'Othello illustre parfaitement ce phénomène :

> *Adieu les troupes empanachées et les grandes guerres*
> *Qui font de l'ambition une vertu! oh! adieu!*
> *Adieu le coursier qui hennit, et la stridente trompette,*
> *Et l'encourageant tambour, et le fifre assourdissant!*
> *Adieu la bannière royale et toute la beauté,*
> *L'orgueil, la pompe et l'attirail de la guerre glorieuse!*
> *Et vous, instruments de guerre dont les gorges rudes*
> *Contrefont les clameurs redoutées de l'immortel Jupiter;*
> *Adieu! La tâche d'Othello est finie.*[8]

---

[4] Pour une analyse détaillée des fêtes de Mai et de la *Morris dance*, voir Laroque, *Fête* 120-146 (pour les fêtes de Mai), 41-44, 130-9 (pour la *Morris dance*).

[5] « [...] thou hast enchanted her » (I. ii. 64)

[6] « [...] thou hast practised on her with foul charms » (I. ii. 74)

[7] « If she in chains of magic were not bound... » (I. ii. 66)

[8] « Farewell the plumed troop, and the big wars, / That makes ambition virtue : O farewell, / Farewell the neighing steed, and the shrill trump, / The spirit-stirring drum, th'ear-pearcing fife; / The royal banner, and all quality, / Pride, pomp, and circumstance of glorious war! / And, O you mortal engines, whose rude throats / Th'immortal Jove's great clamour counterfeit; / Farewell! Othello's occupation 's gone! » (III. iii. 354-62)

Dans ce discours d'Othello, la guerre est présentée comme une fête avec sa musique, ses couleurs, ses bruits. Ces éléments qui donnent à la guerre un air de fête semblent également caractériser la danse morisque :

> *La tirade d'Othello est en effet susceptible d'une double lecture avec, d'un côté, le défilé de la fête martiale, vaillante et héroïque qui colle à l'image qu'Othello souhaite donner de sa personne et, de l'autre, la danse morisque ou mauresque, assourdissante et grotesque, qui rappelle sa noirceur et son allure diabolique autant qu'elle évoque, par prolepse, le vertige et les convulsions hystériques où le plongeront les images du mouchoir que Iago agitera métaphoriquement devant lui par la suite.*[9]

Coursier, tambour et fifre évoquent le *hobby-horse* (tête de cheval sur un manche de bois) et la musique qui accompagnent les danses des fêtes de Mai. Le fifre est une petite flûte en bois, à six trous et de son aigu ; « c'est le propre instrument des Suisses, & des autres qui battent le Tambour...[10] ». Ces instruments sont également cités dans *Le Marchand de Venise*, dans le conseil que Shylock donne à Jessica :

> *[...] quand vous entendrez le tambour*
> *Et l'ignoble fausset du fifre au cou tors,*
> *N'allez pas grimper aux croisées,*
> *Ni allonger votre tête sur la voie publique*
> *Pour contempler ces fous de chrétiens aux visages vernis.*[11]

La musique et le visage noir renvoient à la morisque. Dans *Othello*, cette danse opère une subversion de l'image héroïque de la guerre chère à Othello, lors de son adieu aux armes. Dans *Le Marchand de Venise*, le conseil de Shylock traduit un rejet de cette danse. Dans les deux cas, le Maure et le marchand de Venise ont vendu leur âme au diable, démon qui prend respectivement la forme de Iago ou de l'argent. Le Juif comme l'Islamique ne peuvent adhérer au rite chrétien contenu dans la danse morisque où ils tiendraient le rôle du sacrifié. Si l'on considère le dénouement de ces deux pièces, on peut dire qu'elles mettent en scène la victoire du Christianisme. Le Juif, en effet, accepte de devenir chrétien (IV. i. 383-91), et le Maure se donne la mort. Tous deux prennent donc part à la fête sacrificielle symbolisée par la danse morisque qui célèbre la victoire de l'éthique chrétienne lors des fêtes de Mai. *Le Marchand de Venise* est la première comédie de Shakespeare où l'un des personnages est réellement en danger. Elle contient les germes de la tragédie qui va se matérialiser dans

---

[9] François Laroque, "Bellona's Bridegroom" in *Shakespeare et la guerre*, ed. M.T. Jones-Davies (Paris : Les Belles Lettres, 1990) 43.

[10] Mersenne, « Livre Cinqviesme, Des Instrvments à Vent » 243.

[11] « [...] when you hear the drum / And the vile squealing of the wry-necked fife, / Clamber not you up to the casements then, / Nor thrust your head into the public street / To gaze on Christian fools with varnish faces » (II. v. 29-33)

Othello. La « jalousie à l'oeil vert[12] » ne prend pas forme dans la comédie et s'évanouit aux doux sons de la musique (qui aide Bassanio dans son choix du coffret et que l'on retrouve en fin de pièce), symbole de l'harmonie céleste. Cette jalousie devient ce « monstre aux yeux verts[13] » qui va anéantir l'amour. *Le Maure de Venise* met en scène le combat du Mal qui s'infiltre dans le noir Othello et du Bien, représenté par la blondeur vénitienne, magnifique aux yeux des Élisabéthains. La dimension oxymoronique se retrouve dans l'adieu aux armes d'Othello, dans la double lecture qui montre la subversion de l'image héroïque de la guerre par la danse morisque. La danse canalise la violence de la guerre, détourne ses effusions de sang au profit d'un simulacre sacrificiel qui lui fait retrouver sa fonction originelle de prière. Elle dompte, dans sa chorégraphie, les instincts primitifs de l'homme et exorcise les noirs démons. Musique et duel sont donc au service de la représentation de l'harmonie, une harmonie qui se manifeste, dans ces deux pièces, par le triomphe du Christianisme.

Tambour, fifre et visages grimés caractérisent donc la morisque. Toutefois, de façon plus précise, le tambourin et la flûte à trois trous sont les véritables instruments qui accompagnent cette danse. Ils accompagnent également William Kemp – qui joua dans de nombreuses pièces de Shakespeare – lorsqu'il dansa la morisque de Londres à Norwich[14]. Le tambourin possède une caisse plus étroite et plus allongée que celle du tambour. Il est léger afin de pouvoir être suspendu au côté du musicien qui le frappe avec une petite baguette de la main droite, pendant qu'il joue de la flûte à trois trous (le galoubet du tambourinaire provençal) de l'autre main. Dans *Beaucoup de Bruit pour rien*, Bénédict, le misogyne qui, à ce stade de la pièce, méprise l'amour et dénigre les amoureux, marque une distinction entre ces couples d'instruments, lorsqu'il parle de la métamorphose de Claudio :

> *J'ai vu le temps où il n'y avait pas pour lui d'autre musique que le tambour et le fifre ; et maintenant il leur préfère le tambourin et les pipeaux. J'ai vu le temps où il aurait fait dix milles à pied pour voir une bonne armure ; et maintenant, il restera dix nuits éveillé pour esquisser la façon d'un nouveau pourpoint. Il avait l'habitude de parler simplement et clairement, comme un honnête homme et comme un soldat; et maintenant il tourne au pédant : sa conversation est un banquet fantasque où chaque mot est un mets étrange.*[15]

---

[12] « [...] green-eyed jealousy » (*Le Marchand de Venise*, III. ii. 110)

[13] « [...] the green-eyed monster » (*Othello*, III. iii. 170)

[14] Bruce Pattison, « Literature and Music », *The English Renaissance 1510-1688*, ed. V. de Sola Pinto (London : The Cresset Press, 1938) 105 : « The pipe and tabor often accompanied dancing, and Will Kemp, the most famous comedian of the day, took a taborer with him when he danced a morris all the way from London to Norwich, a nine days' wonder that attracted all the publicity he no doubt wanted, for he was not only greeted with friendly interest everywhere but a number of people danced short distances with him. »

[15] « I have known when there was no music with him but the drum and the fife, and now had he rather hear the tabor and the pipe. I have known when he would have walked ten mile afoot to see a good armour, and now will he lie ten nights awake carving the fashion of a new doublet. He was wont to speak plain and to the purpose, like an honest man and a soldier, and now is he turned orthography. His words are a very fantastical banquet, just so many strange dishes. » (II. iii. 12-21)

Ce discours de Bénédict illustre la subversion de l'image héroïque de la guerre par la danse que propose la double lecture de l'adieu aux armes d'Othello, qui « résonne également comme un adieu à l'amour. »[16] Mais, dans le cas de Bénédict, l'adieu n'est pas définitif. Il va, en effet, trouver une épouse en la personne de Béatrice, alors qu'Othello, quant à lui, tuera la sienne. Dans la comédie, l'affrontement homme/femme reste verbal; le duel ne dépasse pas le stade des stichomythies. Alors qu'*Othello* se termine par une « danse des épées » meurtrière, *Beaucoup de Bruit pour rien* s'achève par une danse, probablement la « danse du coussin » (*Cushion dance*). Dans cette danse, les participants choisissent leur partenaire en laissant tomber un coussin devant les pieds de la personne de leur choix; ils entrent et quittent l'aire de danse en s'embrassant. En Italie, l'équivalent de la *Cushion dance* est la *trescone* qui remplace le coussin par un mouchoir. Dans *Othello*, Iago semble chorégraphier cette « danse du mouchoir ». Mais, dans la tragédie, les instruments ne servent plus la fête; ils engendrent la mort. Le double mariage de *Beaucoup de Bruit pour rien* est remplacé par un double meurtre, celui des époux.

Tambours, flûtes et danses sont des instruments communs à la fête et à la guerre. La guerre, comme la fête contiennent la violence :

> *La similitude de la guerre avec la fête est [...] absolue : toutes deux inaugurent une période de forte socialisation, de mise en commun intégrale des instruments, des ressources, des forces; elles rompent le temps pendant lequel les individus s'affairent chacun de son côté en une multitude de domaines différents [le remplaçant par le] temps de l'excès, de la violence, de l'outrage...*[17]

Shakespeare utilise la musique et la danse afin de donner à la guerre des airs de cérémonie, comme l'exprime Othello dans son adieu aux armes ou Vernon lorsqu'il dresse le portrait du prince Hal (*1 Henry IV*, IV. i. 98-111). Mais, cette image héroïque de la guerre est dénaturée par le simulacre carnavalesque de la guerre représenté dans la danse morisque. De façon métaphorique (comme dans *Othello*) ou plus directement représentative (comme dans *Beaucoup de Bruit pour rien*), la danse dénonce l'absurdité de la guerre. Elle est, à la fois, manifestation de l'instinct de vie dans la comédie ou langage de mort dans la tragédie. Dans tous les cas, elle semble engendrer l'harmonie en célébrant la vie ou en annonçant le retour de l'ordre après le chaos. Lorsque la guerre prend des allures de fête, Shakespeare rectifie cette image, souvent par traitement ironique, en faisant de la danse une représentation de la guerre. Ce simulacre reflète l'essence même du théâtre et propose une mise en abyme du divertissement par la musique et le duel. Lorsque le pas d'armes ressemble à un pas de danse et que le pas de danse devient la représentation du combat, lorsque la guerre est glorieuse et la danse macabre, le dramaturge fait danser ses personnages sur la corde de la vie qui parfois se rompt, provoquant la chute mortelle. Instruments de la fausse apparence, musique et danse montrent que le chaos renferme parfois l'harmonie et inversement. À l'image du monde de Messine de *Beaucoup de Bruit pour rien*, « entre la guerre et la

[16] François Laroque, « Bellona » 42.

[17] Roger Caillois, *L'Homme et le sacré* (Paris : Gallimard, 1950) 219-36.

danse[18] », l'univers dramatique shakespearien montre le monde, la nature humaine et les forces antagonistes qui la régissent. Il envisage toutefois le triomphe de la danse qui opère la fusion du corps et de l'âme, redonnant à cette pratique sa dimension sacrée. Son théâtre, – et notamment grâce au relief que lui donne la mise en abyme effectuée, ici, par l'intermédiaire de la *morris-dance* – prend la forme d'une prière qui réaffirme l'espoir de la vie, offrant au spectateur une image de l'harmonie terrestre (et céleste) à travers les relations de la danse et de la guerre, au sein de son oeuvre dramatique.

Jean-Luc BOUISSON
Université d'Avignon

[18] Fluchère vol. 1 ccliv.

JEUX MÉTATHÉÂTRAUX DANS *EL VERGONZOSO EN PALACIO* (*LE TIMIDE AU PALAIS*) DE TIRSO DE MOLINA

«Essayons le rôle,
puisque je suis déjà habillée en homme»
(Serafina, Acte II, v. 843-844[1]

Certes, cela n'aura pas échappé à de nombreux lecteurs et critiques du Théâtre classique espagnol que le procédé du « théâtre dans le théâtre » est particulièrement cher au temps du Baroque en général, et que si Shakespeare l'a utilisé dans *Hamlet*, Cervantès, pour sa part, dans *Los baños de Argel*[2] (*Les bagnes d'Alger*), faisait déjà représenter une *comedia* par des captifs espagnols à l'intérieur de sa propre *comedia*. Un tel procédé et une telle fréquence dans son utilisation ne sont pas non plus le fruit du hasard, mais répondent bien à une certaine vision du monde en une période historique donnée, en un espace culturel déterminé, et à une mentalité savante devenue plus subtile et plus complexe où, par le biais de la spécularité et du doute, il s'agit d'approfondir davantage ou autrement que par le passé les rapports antithétiques, voire pathétiques, du réel et de l'illusion, de l'être et du paraître. Par la même occasion, il s'agit aussi de l'émergence d'une nouvelle sensibilité esthétique dont le théâtre, bien évidemment, ne pouvait être exclu. Ailleurs[3], je m'étais déjà intéressé à la métathéâtralité chez Cervantès, Lope de Vega et Calderón, tout en sachant bien que je n'étais pas un pionnier en la matière. *Nihil novi sub sole* !... Cette fois encore, je ne serai pas du tout un pionnier dans ce domaine, loin de là, mais j'estime sans trop craindre d'être contredit qu'il est moins fréquent de s'intéresser à cet aspect-là chez Tirso de Molina que chez les autres grands dramaturges précédemment cités. Et dans une œuvre théâtrale somme toute assez copieuse[4], si le procédé du « théâtre dans le théâtre » a pu être utilisé à diverses reprises, il sera remarquablement employé dans cette belle pièce du moine Tirso de Molina, avec une certaine virtuosité même. Dans une *comedia* de mœurs palatines qui offre ici des caractères féminins séduisants de grâce et de fraîcheur – chose étrange pour un

---

[1] C'est moi qui traduis. En espagnol : «Ensayemos el papel, / pues ya estoy vestida de hombre», p. 137, dans l'édition de Francisco Ayala, *Clasicos Castalia*, Madrid, 1989, p. 137.

[2] *Comedia* très difficile à dater : selon les spécialistes, sa composition pourrait remonter à 1585, mais aussi bien aller jusqu'à une date postérieure à 1605. En fait, Jean Canavaggio propose un intervalle de temps allant de 1587 à 1606, soit lors du séjour de Cervantès en Andalousie et à Valladolid : il est bien risqué de proposer une datation plus précise en l'état actuel de nos connaissances.

[3] Notamment à l'occasion d'un colloque international qui s'est récemment tenu à Paris, à l'Institut National d'Histoire de l'Art, sur le thème de : "*Theatrum Mundi, théâtre et philosophie. Formes et mutations d'une vision du monde et du théâtre.*», les 20 et 21 décembre 2007. Les Actes n'ont pas été publiés pour l'instant.

[4] En effet, on connaît quelque 80 *comedias* de Tirso, chiffre en soi fort respectable. Je rappellerai que le nom exact de notre dramaturge est Gabriel Téllez, Tirso de Molina étant son pseudonyme d'écrivain.

moine ? – ainsi que fort étonnants par l'ingéniosité déployée afin d'aboutir dans leurs desseins amoureux[5].

I. Des diverses mises en abyme dans *Le Timide au Palais.*

La première manifestation du procédé du théâtre dans le théâtre, la plus simple en apparence aussi, c'est lorsqu'un personnage de berger (de fait un pseudo-berger, un jeune noble en réalité qui ne connaît pas son identité au début de la pièce), Mireno, un des protagonistes, fait dans un bois la rencontre fortuite de Ruy Lorenzo, secrétaire du duc de Avero, en fuite[6]. Pris d'un noble sentiment de protection, Mireno – assez spontanément – lui propose d'échanger ses pauvres vêtements de berger contre les siens, ce qui est accepté bien entendu. Nous aurons droit également à l'échange de vêtements des valets, et le compagnon de Mireno, Tarso, qui est aussi le *gracioso* dans cette *comedia*, amuse le parterre – et tout le monde – en s'embrouillant dans les chausses autrefois à la mode et inconnues d'un simple berger. Il est vrai qu'en changeant d'habits, Mireno fait montre d'un « noble cœur » et d'un courage exceptionnel aux dires mêmes du secrétaire en fuite. Mais il est vrai aussi qu'en changeant ainsi de vêtements, il semble changer d'identité aussitôt, et lorsqu'il rencontrera chemin faisant d'autres bergers et un alcalde, ceux-ci le prendront pour le secrétaire recherché et voué à une mort certaine. C'est à un premier niveau du jeu des apparences et des réalités auquel nous assistons, mais également très important car générant la captivité de Mireno, sa mise en présence du duc de Avero, et surtout d'une de ses deux jolies filles, doña Madalena... Autrement dit, un simple – mais rare - échange de vêtements se prêtera à une confusion d'identités, à une introduction forcée du « berger » Mireno dans le palais ducal, à une manifestation de courage face au duc et père tout-puissant (il refuse de dire où se cacherait Ruy Lorenzo même s'il le savait...), ce qui ne laissera pas indifférente le témoin de la scène qu'est doña Madalena.

Il y a un autre procédé dramatique, le dédoublement qui se produit chez un même personnage, comme cela sera le cas chez Mireno, à l'Acte II, lorsqu'il se rendra compte qu'il est en faveur auprès de la belle doña Madalena (sa sœur, doña Serafina, n'est pas mal

---

[5]Bien entendu, je pense aux deux sœurs inoubliables – et si différentes – que sont doña Madalena et doña Serafina, toutes deux filles du Duc d'Avero. Mais pour être plus exact, c'est doña Madalena qui arrivera à ses fins sentimentales avec Mireno – en dépit de la décision et volonté paternelles – et qui déploiera des trésors d'habileté pour cela, tandis que doña Serafina – étrangement rétive à toute idée de mariage – n'arrivera qu'à épouser un autre homme que celui que son père lui destinait, mais en étant dupée, et se verra ainsi plutôt punie et abusée par son propre narcissisme exacerbé. Sans parler d'un possible penchant homosexuel chez elle, mais ceci est une autre histoire, en tout cas une caractéristique qui sort de notre champ d'étude ici même. Le lecteur néanmoins intéressé par cet aspect des choses peut lire ce que j'écrivis naguère sur le sujet : « *Eros ut pictura* (Aspects du narcissisme dans *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina) », dans *Cuento, novela y comedia. Temas españoles*, Éditions de l'Espace Européen, Collection FIED, La Garenne-Colombes, 1991, p. 63-77 (avec des « orientations bibliographiques » *in fine*).

[6] C'est une histoire d'honneur et de traîtrise qui a provoqué cette fuite du secrétaire : il a voulu venger le déshonneur de sa sœur, la belle Leonela, trompée et aussitôt abandonnée par le Comte d'Estremoz. Mais sa tentative s'est retournée contre lui, et c'est Ruy Lorenzo qui passe pour un traître, a dû fuir et doit se cacher.

non plus, mais il lui est impossible de tomber amoureuse d'un homme, semble-t-il[7]), et qu'il se demande si elle est amoureuse de lui ou pas, lorsque celle-ci lui demande d'accepter la place de secrétaire de son père (Mireno se fait appeler alors don Dionís, et se dit noble) :

> Pensée : qu'en comprenez-vous ?
> Vous, qui montez jusques aux nues,
> dîtes-moi : qu'ai-je déduit
> de ce que vous avez vu ici ?
> Déclarez-vous, car vous en êtes bien capable.
> Dîtes-moi : tant de faveur
> naîtrait-elle uniquement du courage
> qui ennoblit ceux qu'il honore,
> ou me tromperai-je s'il me semble
> qu'ici a joué son rôle l'amour ?
> Doux Jésus ! quelle grande stupidité !
> Téméraire audace
> que la vôtre, ô ma pensée ;
> que cela ne soit ni en imagination ni en essai :
> mon humilité rabat le vol
> qui fait monter mon désir changeant ;
> mais, pourquoi serai-je téméraire
> si je me promets d'imaginer
> que m'aime en secret
> qui fait de moi son secrétaire ?...[8]

Il s'agit bien d'un dialogue intérieur, ou d'un soliloque à deux voix, l'une censée être celle de sa « pensée », c'est-à-dire qu'à partir d'indices de l'intérêt que semble éprouver Madalena pour lui, il est porté à croire qu'il en est aimé ; l'autre voix, celle d'une forme d'auto-censure, est celle de son humilité ou « timidité », car il n'ose pas croire en cet amour pour lui, sans doute à cause de la distance sociale entre eux (c'est à la fin de la *comedia* qu'il découvrira sa vraie identité nobiliaire, qu'il est le fils du duc de Coimbra, donc digne de l'amour de doña Madalena).

Quoi qu'il en soit, le procédé du théâtre dans le théâtre sera davantage mis à profit – et plus spectaculairement encore – par la belle doña Madalena elle-même. Comme Mire-

---

[7] Les références à cette « réalité » psychologique ne manquent pas dans la pièce (voire en note 5 *supra* mon étude du narcissisme très prononcé de doña Serafina).

[8] J'utilise l'édition de Francisco Ayala, dans *Clásicos Castalia* (Madrid, 1989). En voici le texte espagnol (toutes les traductions ici même sont miennes) : «Pensamiento : ¿en qué entendéis ? / Vos, a las nubes subís, / decidme : ¿qué colegís / de lo que aquí visto habéis ? / Declaraos, que bien podéis. / Decidme: tanto favor / ¿nace de sólo el valor / que a quienes honra ennoblece, / o erraré si me parece / que ha entrado a la parte amor? - ¡Jesús! ¡qué gran disparate! / Temerario atrevimiento / es el vuestro, pensamiento; / ni se imagine ni trate: / mi humildad el vuelo abate / con que sube el deseo vario; / mas, ¿por qué soy temerario / si imaginar me prometo / que me ama en lo secreto / quien me hace su secretario?...», v. 249-268, p. 110.

no ne se décide pas à lui déclarer son amour, qu'il est si hésitant, si inhibé, si « timide » qu'il en devient agaçant, c'est donc elle qui fera le premier pas, à l'Acte III, mais au cours d'une situation dont elle est le metteur en scène, et Mireno, un spectateur lui-même… Elle va, à son tour, se dédoubler, faisant semblant de dormir et parlant comme si elle rêvait à voix haute, devant un Mireno qui n'en croit pas ses oreilles, pour ainsi dire :

Madalena -
(*Tout ce qu'elle dira sera dit comme si elle parlait en rêvant.*)
Don Dionís :
puisqu'à m'apprendre vous venez
à la fois à écrire et à aimer
le comte de Vasconcelos…

Mireno - Ah, jalousie ! qu'est-ce que vous voyez ?
Madalena - Je voudrais voir si vous savez
ce qu'est l'amour et ce qu'est la jalousie ;
parce que ce sera une chose grave
qu'ignorante à cause de vous je reste,
puisque personne d'autre ne peut
enseigner ce qu'il ne sait pas.
Dîtes-moi : éprouvez-vous de l'amour ?
Pourquoi rougissez-vous ?
Quelle honte vous a troublé ?
Répondez, cessez de craindre ;
Car l'amour est un tribut
et une dette naturelle
chez tout être vivant,
depuis l'ange jusqu'à la brute.
(*Elle-même s'interroge et répond, comme si elle dormait.*)
Si cela est vrai, pourquoi
êtes-vous si timide ?
Aimez-vous vraiment ? – Madame : oui -.
Loué soit Dieu puisque j'ai réussi
à vous faire dire au moins un mot ![9]

[9] «Madalena (*Todo lo que hablare ella es como entre sueños.*) Don Dionís: / ya que a enseñarme venís / a un tiempo a escribir y amar / al conde de Vasconcelos... – Mireno ¡Ay, celos! ¿qué es lo que veis? – Madalena Quisiera ver si sabéis / qué es amor y qué son celos; / porque será cosa grave / que ignorante por vos quede, / pues que ninguno otro puede / enseñar lo que no sabe. / Decidme: ¿tenéis amor? / ¿De qué os ponéis colorado? / Qué vergüenza os ha turbado? / Responded, dejá el temor; / que el amor es un tributo / y una deuda natural / en cuantos vive, igual / desde el ángel hasta el bruto. (*Ella misma se pregunta y responde como que duerme.*) Si esto es verdad, ¿para qué / os avergonzáis así? / ¿Queráis bien? – Señora: sí-. / ¡Gracias a Dios que os saqué / una palabra siquiera!», *op. cit.*, v. 514-537, p. 173-174.

Dans cette scène, la métathéâtralité est plus élaborée que le simple dédoublement dramatique chez un seul personnage, puisque doña Madalena va jouer un rôle à l'intérieur de son propre rôle, par le biais d'une parole faussement onirique devant un autre personnage, Mireno, lui-même transformé en spectateur de la mise en scène de la femme qui l'aime et qu'il aime, spectateur à l'intérieur du spectacle de la *comedia* elle-même…

Mais si le procédé est déjà assez subtil, ma préférence va peut-être au cas de l'autre sœur, la belle Serafina insensible à l'amour des hommes (mais qui finira par être marié, par tromperie, comme si elle devait être punie à tout prix et *in extremis* pour son étrange et exacerbé narcissisme). En effet, nous venons de voir que doña Madalena a joué une petite scène avec brio devant son amoureux si timide, mais doña Serafina est elle-même une authentique actrice, qui aime jouer et interpréter des rôles bien différents, et Tirso de Molina va se servir d'un tel talent pour présenter – à l'intérieur de sa *comedia* du *Timide au Palais* – une sorte de manifeste en faveur de la *comedia nueva* mise au point par son maître, Lope de Vega. Le duc d'Avero n'aime pas les dons histrioniques de sa fille, et prétend lui interdire d'exercer son art. Mais son amie Juana informe son cousin qu'elle va se déguiser en homme, et jouer un rôle de femme jalouse, dans le jardin du palais, en sa seule compagnie. J'évoquerai d'abord la défense brillante de la *Comedia* – à l'intérieur d'une *comedia* – à laquelle se livre doña Serafina devant doña Juana. Celle-ci représente le parti des ennemis du Théâtre, de la *Comedia*, commençant par dénoncer son habit scandaleusement masculin. Serafina lui réplique tout de suite qu'il s'agit des fêtes du Carnaval, et qu'elle aime s'habiller en homme puisqu'elle ne peut pas l'être… Elle commence par présenter toute *comedia* comme un plaisir des sens, puis, avec éloquence, déclame :

Quelle fête ou jeu trouve-t-on
que les vers ne puissent offrir ?
  Dans la *comedia*, les yeux
ne se réjouissent-ils pas, et ne voient-ils pas
mille choses qui font que soient
oubliés tes ennuis ?
  La musique, ne réjouit-elle pas
l'ouïe, et le bel esprit
n'apprécie-t-il pas là le raisonnement
et la pointe qu'il souhaite entendre ?
  Pour celui qui est joyeux, n'y a-t-il pas le rire ?
Pour le triste, n'y a-t-il pas la tristesse ?
Pour le subtil, l'ingéniosité ?
Là, le niais ne devient-il pas avisé ?
  L'ignorant, ne sait-il pas ?
N'y a-t-il pas la guerre pour le brave,
des conseils pour l'homme prudent,
et de l'autorité pour l'homme grave ?
  Il y a des maures, si tu veux des maures ;
si tes désirs aiment
les tournois, on t'y fait des tournois ;
si tu aimes les taureaux, on y donne des corridas.

Veux-tu entendre les épithètes
que de la *comedia* j'ai trouvées ?
De la vie elle est un condensé,
nourriture pour les honnêtes hommes,
dame de l'entendement,
des sens, un banquet,
Des goûts, un bouquet,
sphère de la pensée,
oubli des torts,
mets de prix divers,
qui fait mourir de faim les sots
et satisfait les sages…[10]

La mise en abyme va fonctionner ensuite avec une petite représentation théâtrale – *La Portugaise cruelle* – à l'intérieur de notre *comedia Le Timide au Palais*, comme s'il s'agissait d'une mini-*comedia* enchâssée dans la grande. Cette fois-ci, le public semble limité à doña Juana, mais il y a télescopage des genres et des publics, pour ainsi dire, puisque c'est le même public de la pièce de Tirso qui assiste à la micro-représentation donnée par doña Serafina au mini-public qu'est doña Juana… Cette petite pièce à l'intérieur de la grande commence par : « Comte : votre hardiesse / à tel point est parvenue, / que désormais la loi est rompue / de mon honnête souffrance… »[11] Ce qui est remarquable ici dans l'utilisation du procédé du théâtre dans le théâtre, c'est que doña Serafina se dédouble un certain nombre de fois : successivement, elle fera le rival en amour du comte, le comte défié qui se bat en duel avec son adversaire, le même comte amoureux qui parle à Celia, la belle et « cruelle » portugaise elle-même, le rival au désespoir parce que Celia va se marier avec le comte dont il a d'abord été question, il y aura encore les noces imaginaires de Celia, le dialogue avec le curé, une crise furieuse du rival jaloux et dépité dont nous apprenons qu'il est un prince, le prince Pinabelo…

---

[10] «¿Qué fiesta o juego se halla, / que no le ofrezcan los versos ? / En la comedia, los ojos / ¿no se deleitan y ven / mil cosas que hacen que estén / olvidados tus enojos? / La música, ¿no recrea / el oído, y el discreto / no gusta allí del concepto / y la traza que desea? / Para el alegre, ¿no hay risa? / Para el triste, ¿no hay tristeza? / Para el agudo, ¿agudeza? / Allí el necio, ¿no se avisa? / El ignorante, ¿no sabe? / ¿No hay guerra para el valiente, / consejos para el prudente, / y autoridad para el grave? / Moros hay, si quieres moros; / si apetecen tus deseos / torneos, te hacen torneos; / si toros, correrán toros. / ¿Quieres ver los epitetos / que de la comedia he hallado? / De la vida es un traslado, / sustento de los discretos, / dama del entendimiento, / de los sentidos banquete, / de los gustos ramillete, / esfera del pensamiento, / olvido de los agravios, / manjar de diversos precios, / que mata de hambre a los necios / y satisface a los sabios», *op. cit.*, Acte II, v. 749-782, p. 133-134.

[11] «Conde : vuestro atrevimiento / a tal término ha venido, / que ya la ley ha rompido / de mi honrado sufrimiento...», *op. cit.*, v. 871-874, p. 140. La suite ne manque pas d'intérêt, Serafina interprétant magistralement plusieurs rôles. En fait, c'est un véritable drame à l'intérieur d'une pièce de théâtre, qui trouverait sa source dans une *comedia* de Lope intitulée *La portuguesa y dicha del forastero* (voir Elvezio Canonica, « Tirso contra Lope : imitación irónica de *La portuguesa y dicha del forastero* en *El amor médico* », *Revista de literatura*, LII, N°104, Madrid, 1990, p. 375-407.

Signalons encore un dernier cas de théâtre dans le théâtre qui a lieu à nouveau dans le jardin, nuitamment, à l'Acte III, avec le comte de Peralta, don Antonio, lui aussi déguisé en secrétaire et amoureux de doña Serafina, et qui finira par l'épouser, alors qu'elle ne l'aime pas, qu'elle est incapable d'aimer un homme. Pour arriver à ses fins, il a fait croire à Serafina que le portrait dont elle s'est éprise – il s'agit de son propre portrait ! – est celui d'un certain don Dionís, et dans l'obscurité, contrefaisant une voix, Antonio se dédouble, pour ainsi dire, tantôt parlant en sa propre qualité, tantôt faisant le faux don Dionis dont il serait l'ami... Il faut dire aussi que doña Juana – la cousine de don Antonio – l'aide fort bien dans son entreprise, puisqu'elle presse doña Serafina d'ouvrir sa porte à l'homme en question, et que cette dernière accepte de le faire pour échapper au mariage avec le comte d'Estremoz selon la volonté paternelle...

II. Un autre enchâssement, et conclusion.

Enfin, il me faut évoquer, même succintement, un autre cas tout à fait remarquable à propos de cette pièce, un exemple à la fois de métathéâtralité et d'intertextualité : c'est que, en l'absence de manuscrit conservé de la pièce *El vergonzoso en palacio*, le premier texte imprimé de notre *comedia* se trouve à l'intérieur d'une œuvre hétéroclite – où sont insérés poèmes, romans et trois *comedias* – qui suit le modèle du *Décaméron* bien que Tirso n'ait rédigé que cinq parties appelées chacune « cigarral »[12], et nous avons ainsi une *comedia* enchâssée dans une œuvre miscellanée où il est question de cette pièce, de ses mérites théâtraux et aussi d'une défense des principes artistiques mis en pratique. Pour le dire d'une autre manière, le contexte même où est publié *El vergonzoso en palacio* fait aussi référence aux reproches que les ennemis de la *comedia nueva* ont pu lui faire, faisant écho aux vers de Serafina qui étaient en eux-mêmes un plaidoyer *pro domo*. Par exemple, Tirso revendique avec brio son droit d'invention poétique, à parler du duc de Coimbra avec une certaine liberté artistique, y compris dans le portrait de ses filles si peu conformistes, et non comme un historien. Il défend ainsi la *comedia nueva* de manière polémique, sans la prudence[13] qu'il prête à son génial créateur – qu'il admire tant par ailleurs – son maître Lope de Vega.

Mais quel que soit l'intérêt de cet enchâssement de notre pièce à l'intérieur des *Cigarrales de Toledo* (1621), il me faut revenir au procédé lui-même du théâtre dans le théâtre. J'ai essayé de le montrer : Tirso nous en offre différents aspects, allant du plus simple au plus complexe. En fait, dans le cas de Serafina capable de jouer le rôle d'un amant jaloux, celui de la Portugaise « cruelle », autrement dit, de feindre la passion et la jalousie, il faut souligner le paradoxe flagrant et ironique lorsqu'on sait que cette jeune femme est narcissique au point de ne pouvoir aimer que son propre portrait... Cependant, c'est ce personnage-là qui est le porte-parole de la cause (à défendre encore en 1621, selon toute apparence) du Théâtre qui va devenir le Théâtre national moderne de l'Espagne – et

[12] Ce terme employé uniquement pour Tolède signifie « maison de campagne ».

[13] Dans son *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609), une sorte d'Art dramatique en vers publié par Lope. Cependant, Lope est beaucoup plus subtil qu'il n'y paraît, ironique, et il s'exprime devant une Académie madrilène où tout le monde n'est pas acquis à ses nouvelles conceptions, loin de là.

non sa sœur Madalena, la femme passionnée et capable de tansformer le « Timide » Mireno en un amant hardi à la fin de la pièce.

Comme l'ont fort bien remarqué Christian Biet et Christophe Triau, s'il arrive au théâtre de revendiquer sa propre théâtralité, c'est à un jeu subtil que se livrent certains dramaturges aux frontières du lieu scénique et de l'espace dramatique. « Il est ainsi évident – écrivent-ils – que le grand plaisir du début du XVII[e] siècle est de créer, sur le lieu scénique, un espace dramatique qui lui-même représente le lieu scénique à travers le principe du théâtre dans le théâtre »[14] Tirso de Molina, dans *El vergonzoso en palacio*, nous prouve qu'il est aussi un maître en la matière.

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

[14] Dans *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Gallimard, Folio essais, Paris, 2006, p. 263.

LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE DANS *LE CHAT BOTTÉ* DE LUDWIG TIECK

Ludwig Tieck qui vécut de 1773 à 1853 appartient à l'école romantique allemande. Écrivain protéiforme, doué d'une grande longévité, il s'est risqué dans tous les genres: conte, nouvelle, roman et bien entendu théâtre. Dans ce domaine, il se livre à tout un travail de déconstruction. Il campe un univers déroutant, car il utilise en permanence la distanciation, l'auto-analyse, le procédé du théâtre dans le théâtre. Il brise constamment la fiction dramatique, afin d'amener le public à réfléchir sur son propre rôle, à prendre conscience de lui-même; bref, alors que les romantiques défendent le rêve et l'imagination, Tieck, dans ses pièces, s'avère un pourfendeur de chimères. Dans cette mesure, il se situe plutôt dans une ligne rationaliste. Il s'inspire également de la vision baroque du monde comme *theatrum mundi*, lieu où règne la folie des hommes.

Même si ses convictions n'ont rien à voir avec celles des écrivains de cette époque-là, il semble évident qu'il cherche à faire prendre conscience à son public qu'il vit dans un univers de faux-semblants, que la vie elle-même est illusion, et, à plus forte raison, l'art. Il veut favoriser une démultiplication des points de vue, des angles de vision, provoquer chez le spectateur une division de la personnalité. Gonthier Louis Fink souligne cette complexité chez lui: « Condamné au narcissisme, le héros préromantique de Tieck se trouve donc enfermé dans une effrayante galerie de glaces qui lui renvoie multiplié à l'infini son déchirement et sa solitude. »[1] Envisagé sous cet éclairage, le procédé du théâtre dans le théâtre peut apparaître comme typiquement romantique, en tout cas dans le droit fil de l'ironie romantique. Tieck conçoit une œuvre de la déchirure, même s'il prétend n'avoir d'autre ambition que de faire rire.

Le Chat botté, composé en 1797, fait partie de ses œuvres de jeunesse. Tieck s'inspire du conte de Perrault, mais le soumet à un profond remaniement. En fait, il ne l'utilise que comme prétexte. Le sujet réel de la pièce est la représentation du *Chat botté* au public de son temps. La scène se partage en deux espaces, celui des spectateurs et celui des acteurs. Tieck instaure un jeu de miroirs. Il ancre la pièce dans la réalité de son époque, pour mieux la critiquer. On peut donc s'interroger sur les diverses fonctions et implications de cette utilisation systématique du théâtre dans le théâtre.

I. Une revisitation du *Chat botté*

Tieck choisit un conte populaire pour sujet de sa pièce. On sait que les romantiques étaient de grands admirateurs de la créativité populaire et du merveilleux. Pourtant Tieck revisite totalement le conte. Il n'élude aucunement la dichotomie entre sa naïveté et la difficulté pour des spectateurs de son temps, qui ont subi l'influence rationaliste, d'adhérer à ce genre de récit. C'est précisément cette distorsion qui constitue le sujet de sa comédie.

1 Gonthier-Louis Fink, « Le conte fantastique de Tieck », in *Recherches Germaniques*, N°4, 1974, (p. 71-94), p. 79.

1. Interventions réitérées du public

Détruisant d'emblée la fiction dramatique, il campe le public, et fait reposer sa pièce sur de constants passages entre la salle et la scène. La représentation du *Chat botté* est sans cesse interrompue par des remarques prosaïques des spectateurs, désignés par des noms de profession: Fischer (pêcheur), Müller (meunier), Schlosser (serrurier), et censés incarner l'homme de la rue, mais interviennent également les critiques d'art et le poète, auteur de la pièce, représentant plus ou moins Tieck:

> Les critiques d'art (dans le parterre). - Le chat parle? - Qu'est-ce que cela signifie?
> Fischer. Il m'est impossible d'adhérer raisonnablement à l'illusion.[2]

Le public se plaint de ne pouvoir entrer en empathie avec les personnages à cause de l'extravagance du sujet. En même temps, par cette interruption, il empêche précisément un autre public, celui de Tieck d'établir cette empathie. Ses commentaires fonctionnent comme autant de rappels à la raison. Son rôle consiste précisément à empêcher le vrai spectateur de s'oublier lui-même pour se mettre à la place des personnages, à le forcer à porter un jugement sur la pièce.

Tieck se livre à une relecture rationaliste du conte, dont il rompt l'unité par l'introduction incessante de remarques. Il choisit une forme éclatée, qui empêche le public de rentrer dans l'univers du conte de fées, d'en admettre les lois. Ainsi il détruit la fiction, il amène à une prise de conscience de l'absolue invraisemblance de l'intrigue. En abolissant l'univers féerique, il incite à une remise en cause de ses conventions. Ainsi, par un jeu subtil, il prévient les critiques qui lui seront adressées et les désamorce. Il montre qu'il n'est pas dupe du merveilleux qu'il met en scène. Il pratique une autocritique, comme s'il avait honte de se consacrer à un conte pour enfants. La simplicité du sujet l'amène à élaborer un système d'autant plus complexe de représentation. Mais d'un autre côté, il décrédibilise le public qu'il campe sur scène, et dont les remarques frappent par leur banalité et leur lourdeur. Il laisse entendre qu'il est composé de philistins à l'esprit borné.

2. Le personnage du chat mis en question

Cependant, les personnages du conte, Gottlieb et Hinze, ne sont pas mieux traités. Tieck suit pourtant à peu près l'intrigue du *Chat botté*. Il campe les trois fils du meunier, en particulier le troisième, qu'il appelle Gottlieb, et le montre dans un monologue, se désolant de sa malchance dans son héritage: « Que puis-je faire, moi qui ne suis qu'un pauvre malheureux, de mon chat? »[3] Alors le chat Hinze prend la parole pour consoler son maître: « Mon cher Gottlieb, j'ai vraiment pitié de vous. »[4] Mais, à cette réponse, la fiction dramatique est une fois de plus brisée, d'abord, par Gottlieb qui s'étonne de voir son chat parler, puis par le parterre:

---

2 Ludwig Tieck, *Der Gestiefelte Kater*, Stuttgart, Reclam, p. 11: « Die Kunstrichter (im Parterre). - Der Kater spricht? - Was ist denn das? /Fischer. Unmöglich kann ich da in eine vernünftige Illusion hineinkommen. »

3 *Ibid.*, p. 10: « Was soll ich armer Unglückseliger mit meinem Kater anfangen? »

4 *Ibid.*, p. 11: « Mein lieber Gottlieb, - ich habe ein ordentliches Mitleid mit Euch. »

> Gottlieb (étonné). Comment, Matou, tu parles.
> Les critiques d'art (dans le parterre). - Le chat parle? - Comment est-ce possible?[5]

Le théâtre dans le théâtre s'effectue à un double niveau. Gottlieb anticipe la réaction du public et la légitime. Tieck suscite ainsi une réflexion sur le merveilleux et sur la difficulté de le mettre en scène, puisqu'on ne peut faire jouer le chat que par un acteur déguisé:

> Hinze. Pourquoi ne serais-je pas capable de parler, Gottlieb?
> Gottlieb. Je ne l'aurais pas imaginé, je n'ai encore jamais entendu parler un chat, de ma vie.
> Hinze. Vous pensez que, parce que nous ne mettons pas notre grain de sel partout, nous serions des chiens.[6]

L'ironie est au rendez-vous. Tieck est conscient que le fait de conférer une forme théâtrale à un conte en souligne l'invraisemblance. C'est pourquoi il multiplie les clins d'œil en direction du public. Il affecte de restituer la pensée du chat, auquel il prête des réflexions cocasses: mépris pour les chiens, déclaration d'amour à son maître au motif que celui-ci le laissait dormir quand il en avait envie, ou qu'il ne l'a jamais caressé à rebrousse poil. Il lui attribue une pensée philistine et primaire qui contribue à la dimension parodique de l'ensemble, et rappelle sans cesse au public qu'il a affaire à du théâtre. Il bloque tout processus d'identification en choisissant un sujet farfelu, fort mince, en lui-même inintéressant, et en réduisant l'intrigue au minimum.

Toutefois, il n'en fait pas moins défendre à son héros félin des conceptions romantiques types, en particulier celle selon laquelle la nature recèle des potentialités insoupçonnées des hommes. Hinze affirme que les chats sont capables de parler: « Si, par suite de notre commerce avec les hommes, nous n'éprouvions pas un certain mépris pour la parole, nous saurions tous parler. »[7] Par-delà le comique de l'affirmation, se profile l'idée romantique clé d'une rupture entre les hommes, pervertis par un excès de rationalité, et le reste de la création dont le langage leur échappe. Hinze dénonce l'asservissement et les mauvais traitements que font subir les êtres humains aux animaux: « S'ils savaient bien se comporter avec nous, crois-moi, ils habitueraient notre bonne nature à tout. »[8] Tieck prête à son chat un discours très écologique de protection des animaux. Il pratique le pluri-perspectivisme. Si les propos de son chat s'inscrivent dans un contexte de farce, ils n'en sont pas moins destinés à provoquer chez le spectateur une interrogation. On assiste à une intellectualisation du conte.

La hiérarchie habituelle est inversée. Le chat tient des propos condescendants à son maître : « Vous êtes un peu limité, borné, vous n'êtes pas des plus intelligents, si je puis

---

5 *Ibid.*: « Gottlieb (erstaunt). Wie Kater, Du sprichst? / Die Kunstrichter (im Parterre). - Der Kater spricht? - Was ist denn das? »

6 *Ibid.*: « Hinze. Warum soll ich nicht sprechen können, Gottlieb? / Gottlieb. Ich hätt' es nicht vermutet, ich habe zeitlebens noch keine Katze sprechen hören. / Hinze. Ihr meint, weil wir nicht immer in alles mitreden, wären wir gar Hunde. »

7 *Ibid.*: « Wenn wir nicht im Umgang mit den Menschen eine gewisse Verachtung gegen die Sprache bekämen, so könnten wir alle sprechen. »

8 *Ibid.*, p. 12: « Wüßten sie aber mit uns auf die wahre Art umzugehen, glaube mir, sie würden unsre gute Natur zu allem gewöhnen. »

m'exprimer librement. »[9] La permutation des perspectives, qui entraîne une dévalorisation de l'homme, produit un effet grotesque, mais contribue aussi au phénomène de distanciation. Il s'agit de dénoncer les limites de la raison et l'orgueil humains. D'un autre côté, la trivialité du vocabulaire employé par le chat, fait redescendre le merveilleux au niveau du quotidien, et le dépoétise.

Cependant, Tieck confère à son chat des défauts humains comme la vanité. Hinze veut des bottes pour produire meilleure impression : « Je dois ainsi me faire respecter, en imposer, bref en tirer une certaine virilité que les chaussures ne confèrent en aucune façon. »[10] Le chat possède donc une double fonction critique et parodique. Il juge avec sévérité la race humaine, mais d'un autre côté, il la singe. A l'inverse du conte, où rien n'est expliqué, le chat motive sa décision en dénonçant implicitement la comédie humaine qui repose sur le paraître et appréhende les êtres selon leur mise. Paradoxalement, l'ajout d'explications, l'appel à la rationalité dans un contexte irrationnel contribuent plutôt à renforcer l'extravagance de la pièce ; et cela, d'autant plus que, parallèlement à l'humanisation du chat, sa nature animale fait l'objet de rappels d'autant plus comiques que son personnage est joué par un acteur.

Le cordonnier lui demande de rentrer ses griffes quand il prend ses mesures. Et ensuite son ronronnement involontaire, provoqué par les manipulations du cordonnier, est mentionné[11]. Ce ronronnement incongru concourt lui aussi à briser la fiction dramatique. Tieck introduit son spectateur dans un monde baroque, délirant, où sont abolies les frontières entre spectateurs et acteurs, humain et animal, merveilleux et vraisemblable. Il crée un monde à l'envers où c'est le chat qui prend la direction des opérations, et le maître, Gottlieb, qui décide de se fier à lui : « Non Hinz, mes frères m'ont trompé, et maintenant je veux me tourner vers toi. »[12] C'est alors que le public prosaïque intervient pour condamner cette représentation:

> Fischer. Quelle absurdité!
> Müller. [...] Stupidité! [13]

En organisant sur scène ce va et vient entre public et personnages, Tieck se dédouble et se juge en direct. Il se fait pardonner l'indigence de ses dialogues, en soulignant qu'il en est conscient et qu'elle est voulue.

3. Le roi devenu une figure comique

Puis une moitié de la scène change de décor. Au cadre rustique succède une salle de palais. Deux nouveaux personnages apparaissent : le roi et sa fille. Le roi se trouve dans la situation classique du père qui veut marier sa fille. Pourtant lui-même est veuf et ne garde pas de bons souvenirs de l'état conjugal. Il se répand en récriminations sur la reine : « Que n'ai-je enduré ! Aucun jour ne se passait sans dispute, je ne pouvais dormir en paix,

---

9 *Ibid.*, p. 13: « Ihr seid etwas eingeschränkt, borniert, keiner der besten Köpfe, wenn ich frei heraussprechen soll. »

10 *Ibid.*, p 14: „Ich muß dadurch ein Ansehn bekommen, ein imponierendes Wesen, kurz eine gewisse Männlichkeit, die man in Schuhen zeitlebens nicht hat. »

11 *Ibid.*, p. 15.

12 *Ibid.* : « Nein, Hinz, meine Brüder haben mich betrogen, und nun will ich es einmal mit Dir versuchen. »

13 *Ibid.*, p. 16: « Fischer. Welcher Unsinn! / Müller. ... Dummes Zeug! » 16

je ne pouvais régler tranquillement les affaires de l'État, je ne pouvais penser à rien, je ne pouvais lire aucun livre – j'étais toujours interrompu. »[14] Tieck démythifie la majesté royale par la trivialité petite-bourgeoise de ces plaintes. Il dépeint un roi sous la domination de son épouse, ce qui crée une dissonance insolite entre son pouvoir politique et son impuissance domestique. Ce souverain, présenté dans les didascalies avec sa couronne et son sceptre, ne tient pas les discours de son emploi. Il use d'un langage familier, émaillé d'expressions proverbiales populaires: « C'est une grande vérité, que l'on ne doit pas acheter une étoffe de lin et un fiancé à la lumière d'une bougie. »[15] Ainsi Tieck continue à exploiter la veine de l'incongruité. Il place dans la bouche des personnages des discours inattendus et inappropriés à leur fonction.

Pourtant, il prête au parterre des paroles approbatrices :

> Fischer. C'est enfin une scène dans laquelle on trouve du bon sens.
> Schlosser. Je suis également ému.
> Müller. C'est un excellent prince. [16]

Ainsi il discrédite également l'absence de goût et de sens artistique du public qu'il montre composé de béotiens, de petits-bourgeois sensibles aux difficultés matrimoniales du roi, parce qu'elles correspondent aux leurs. De cette façon, il se moque du drame bourgeois prôné par les *Aufklärer*, et il le parodie grossièrement[17]. La fille du roi se pique de culture : « Mes joies sont dans les sciences et les arts. Les livres font tout mon bonheur. »[18] Elle a rédigé un essai, intitulé « Pensées nocturnes », mais composé à midi, après le repas, et où elle commet de grossières fautes de grammaire. Pourtant, elle est tellement persuadée de son talent qu'elle a commencé à écrire une pièce : « Le misanthrope malheureux »[19]. Tieck reprend donc un thème de comédie, mis à la mode par Molière dans *Les Précieuses ridicules* ou *Les Femmes savantes*, la satire de la femme bas bleue et pédante. Ainsi la pièce s'écarte-t-elle de l'intemporalité du conte pour déboucher sur une critique de la société et des tentatives d'émancipation féminine.

En fait, elle se transforme de plus en plus en parodie du conte populaire. Un prétendant, le prince Nathanael de Malsinki, se présente. Le roi s'interroge sur ses origines géographiques : « Son pays ne se trouve même pas sur ma carte, j'ai déjà vérifié. »[20] Tieck organise une confrontation comique entre les acquis scientifiques de son époque et l'univers merveilleux du conte qui se caractérise par une absence de repères spatiaux et temporels. Il

---

14 *Ibid.*, p. 17: « Was hab'ich gelitten! Kein Tag verging ohne Zank, ich konnte nicht in Ruhe schlafen, ich konnte die Regierungsgeschäfte nicht ruhig abmachen, ich konnte über nichts denken, ich konnte kein Buch lesen - immer wurd' ich unterbrochen. »

15 *Ibid.*: « Es ist eine große Wahrheit, daß man Leinewand und einen Bräutigam nicht bei Lichte kaufen müsse."

16 *Ibid.*: « Fischer. Das ist doch einmal eine Szene, in der gesunder Menschenverstand anzutreffen ist. /Schlosser. Ich bin auch gerührt. / Müller. Es ist ein trefflicher Fürst. »

17 Cf. Johannes P. Kern, *Ludwig Tieck: Dichter einer Krise*, Heidelberg, Lothar Stiehm Verlag, 1977, p. 105: « Le monde du rococo et de l'*Aufklärung*. C'est ce monde que Tieck place au centre dans *Le Chat botté*, en le caricaturant, naturellement. »

18 *Der Gestiefelte Kater*, *op. cit.*, p. 18: « Meine Freude sind die Wissenschaften und die Künste, Bücher machen all mein Glück aus. »

19 *Ibid.*, p. 18: « der unglückliche Menschenhasser »

20 *Ibid.*, p. 19: « Sein Land steht gar nicht einmal auf meiner Landkarte, ich habe schon nachgesehn. »

en dénonce ainsi l'irréalisme. Lorsqu'il est question de la langue utilisée, le roi s'étonne une fois de plus : « Mais, encore une chose, dites-moi, comment il se fait, alors que vous habitez si loin, que vous puissiez parler notre langue si couramment? »[21] Le prince Nathanael lui demande de se taire, pour ne pas alerter le public : « Voyez-vous, c'est à cause du drame que je parle votre langue. »[22] Ici les personnages brisent une fois de plus la fiction théâtrale, en attirant l'attention sur les artifices utilisés.

De cette manière, Tieck organise, à l'intérieur de sa pièce, une déconstruction du théâtre. Dans le parterre, Fischer relaie les remarques du roi et du prince par un commentaire dépréciatif : « Il y a de sacrées invraisemblances dans la pièce! »[23] Tieck utilise le théâtre pour mettre en accusation les conventions du genre. L'un des spectateurs rêve d'un théâtre conforme à la nature : « Le prince devrait parler une langue étrangère et avoir un interprète avec lui. »[24] Cette remarque est destinée, par son caractère irréalisable, à ridiculiser les adeptes de la vraisemblance, à faire sentir les limites de toute adaptation. L'histoire du chat botté devient le prétexte permettant une mise en cause des techniques théâtrales.

C'est pourquoi les commentaires du public se font mordants. Il se plaint du manque de cohérence : « On perd le chat de vue et on ne conserve aucun repère stable. »[25] Finalement, c'est le dramaturge lui-même qui devient le sujet de la pièce et se substitue aux personnages. C'est son talent artistique qui est au centre du débat. Tieck analyse au fur et à mesure sa façon de procéder, ce qui est une manière de s'intéresser surtout à sa propre activité créatrice.

II. Satire politique

Tieck joue sur les anachronismes et fait dévier l'intemporalité du conte vers l'actualité de l'époque, pour stigmatiser les abus de pouvoir des princes autocratiques, en particulier de Frédéric II. Il le fait au travers de la silhouette du magicien qui possède le don de se métamorphoser en animal et dont le héros hérite la fortune après qu'il a été dévoré par le chat. Chez Tieck, il reçoit le nom de croquemitaine (« Popanz ») et apparaît de plus en plus au fil des répliques comme une caricature de despote éclairé[26]. Ainsi, on apprend que ses édits contiennent toujours l'affirmation : « La loi exige pour le bien du public... »[27]. Cela rappelle la fameuse affirmation de Frédéric II, selon laquelle il fallait tout faire « pour le peuple », mais rien par lui. Il s'agit pour Tieck de stigmatiser la froideur et l'inhumanité de cette forme d'État. Tous ses sujets ont peur du croquemitaine qui circule incognito au milieu d'eux. De plus, on apprend que de nombreux soldats désertent son armée pour se réfugier dans les états voisins, ce qui est manifestement une allusion à l'enrôlement forcé et à

21 *Ibid.*, p. 20: « Aber noch eins, sagen Sie nur, da Sie so weit weg wohnen, wie Sie unsre Sprache so geläufig sprechen können? »

22 *Ibid.*, p. 21: « Sehn Sie, es geschieht ja bloß dem Drama zu Gefallen, daß ich Ihre Sprache rede. »

23 *Ibid.* : « Verfluchte Unnatürlichkeiten sind da in dem Stück! »

24 *Ibid.*: « Der Prinz müßte eine ganz fremde Sprache reden und einen Dolmetscher bei sich haben. »

25 *Ibid.*, p. 23: « Den Kater verliert man nun ganz aus den Augen, und man behält gar keinen festen Standpunkt. »

26 Il est aussi l'incarnation de la loi (Cf. Johannes P. Kern, *Ludwig Tieck: Dichter einer Krise*, *op. cit.*, p. 105 et suiv.)

27 *Der Gestiefelte Kater*, *op. cit.*, p. 21: « Zum Besten des Publikums verlangt das Gesetz... »

l'embrigadement subis par les soldats dans la Prusse de Frédéric II. Tieck tourne en dérision le despotisme éclairé, en subvertissant le sujet du conte populaire.

À travers le roi, il caricature les petits princes allemands, et dénonce leur matérialisme, leur goût de la bonne chère. Son personnage apprécie les plaisirs de la table, et se montre tyrannique lorsqu'il est insatisfait. Lassé de consommer du cochon de lait, il voudrait qu'on lui serve un lapin. Or, c'est ce gibier que lui apporte Hinze au nom de son maître, le marquis de Carabas. Le roi est alors transporté de joie : « Un lapin, entendez donc – le destin s'est à nouveau réconcilié avec moi ! –, un lapin. »[28] Cette allégresse déclenchée par la perspective de son met favori fait de lui un fantoche. Il appelle son historiographe pour qu'il note l'événement dans ses annales. Tieck exploite ce registre. Il joue de l'inadéquation, en montrant son personnage préoccupé de sujets prosaïques et futiles, indignes de sa haute fonction. Il ravale ainsi les grands de ce monde au rang de marionnettes. Mais il ne s'épargne pas non plus lui-même en tant que dramaturge.

III. Auto-dérision et critique du théâtre

La pièce vire de plus en plus au canular. Le comble du burlesque est atteint lorsque le lapin, mal préparé, brûle, ce qui occasionne un accès de désespoir chez le monarque: « Le lapin est brûlé! - Ô terre! – ô douleur ! – qu'est-ce qui me retient d'envoyer le cuisinier aux enfers ? »[29] La grandiloquence de la langue renforce encore la bouffonnerie de ces plaintes. Le roi, tout à un chagrin complètement disproportionné par rapport à son objet, l'exhale au moyen de citations plus ou moins estropiées, tirées de pièces de Shakespeare ou de Schiller, comme : « être ou ne pas être. »[30] ou encore à propos du cuisinier : « Comment se fait-il que cet étranger se soit égaré parmi les hommes? ... Son œil est sec. »[31] Il s'agit d'une citation extraite de *Don Carlos*. Ainsi Tieck démythifie les grands drames du répertoire, qui se trouvent mêlés de façon incongrue aux lamentations grotesques d'un monarque caricatural. Il adresse ainsi des clins d'oeil au spectateur pour stimuler son esprit critique et lui rappeler qu'il est en position de juge extérieur. Fischer trouve que « cela devient de plus en plus fou »[32]. Leutner parle « d'absurdité »[33]. Il reproche à la pièce son manque d'unité, tandis que d'autres l'apprécient, comme un dénommé Wiesener.

Tieck crée un ensemble bigarré, fourmillant d'allusions et de réminiscences. Il refuse de se prendre au sérieux, en tant que dramaturge. Sa pièce devient ainsi parodie d'elle-même. Une foule de personnages y sont introduits: Polichinelle, banni par Gottsched de la scène allemande parce que trop vulgaire, le savant de cour, et, finalement, des animaux : singes, ours, aigles et autres oiseaux, deux éléphants, deux lions. Le second acte se termine par un charivari. Le public siffle abondamment le spectacle : *« Le bruit devient de plus en plus grand, tous les acteurs oublient leurs rôles, une terrible interruption se fait*

---

28 *Ibid.*, p. 32: « Ein Kaninchen? - hört Ihr's wohl, Leute? - o das Schicksal hat sich wieder mit mir ausgesöhnt! - Ein Kaninchen? »

29 *Ibid.*, p. 38: « Das Kaninchen ist verbrannt! - O Erde! - o Schmerz! - was hält mich zurück, da° ich den Koch nicht eiligst dem Orkus zusende? »

30 *Ibid.*, p. 38: « Sein oder nicht sein. »

31 *Ibid.*: « Wie hat dieser Fremdling sich unter die Menschen verirrt? Sein Auge ist trocken. »

32 *Ibid.*, p. 23: « Es wird doch immer toller und toller. »

33 *Ibid.*: « Unsinn »

sur le théâtre.[...] Le poète arrive consterné sur le théâtre.) »[34] À travers ce personnage, qui se voit décerner l'épithète de « fou » [35], Tieck pratique une auto-dérision. Le plaidoyer qu'il lui prête se caractérise par son allure saugrenue : « Regardez un peu, le roi s'est calmé, prenez exemple sur cette grande âme qui certainement aurait plus de raisons que vous d'être contrariée. »[36] Tieck organise la confusion. Son poète tient un discours insensé puisqu'il demande à son pseudo-public de prendre modèle sur l'attitude de son personnage, le roi, taxé abusivement de « grande âme ». Par la suite, le polichinelle vient avertir le public que la scène à laquelle il a précédemment assisté, ne fait pas partie de la pièce: « Le rideau a été levé trop tôt. C'était une conversation privée, qui n'aurait pas dû avoir lieu sur le théâtre, si les coulisses n'étaient si effroyablement étroites. »[37] En outre, Gottlieb ne sait pas ses répliques. Il se plaint de mal entendre le souffleur : « Ce maudit souffleur parle si peu nettement. »[38] Et Hinze, le chat, lui lance des exhortations à voix basse : « Ressaisissez-vous, sinon la pièce va se briser en mille morceaux. »[39] Ainsi, le but de Tieck est de faire une pièce sur les coulisses du théâtre, d'attirer l'attention sur les difficultés du métier d'acteur, les ratages, les erreurs commises, les aléas de la mise en scène, et d'y puiser matière à susciter le rire.

La pièce connaît une accélération vers la fin, où confusion et extravagance atteignent leur paroxysme. Le poète resurgit sur la scène, pour avouer son désarroi et son incompétence : « Je suis tout perturbé. »[40] Il pose des questions : « Ne suis-je pas un fou ? »[41]. Il cherche l'un de ses personnages qu'il a appelé « le conciliateur », pour adoucir les réactions du public. Le conciliateur ne veut pas se montrer, car il a déjà ôté son costume. Finalement il consent à apparaître dans ses habits ordinaires et chante un couplet tiré de la *Flûte enchantée* de Mozart. Les spectateurs applaudissent. Toutes ces ruptures, ces changements de niveaux, ces passages de la scène aux coulisses entretiennent une atmosphère de farce et de dérision.

Ce faisant, Tieck adhère à l'idéal créatif défendu par les romantiques, en particulier par Schlegel, celui du chaos, de l'inorganisé, de l'informe. Schlegel, qui voit dans *Tristram Shandy*, le roman en neuf volumes de Laurence Sterne, un chef-d'œuvre, loue l'arabesque, terme pictural qu'il transpose en littérature, et qui signifie alors un recours aux digressions, hors-sujets, parenthèses, détours, structures éclatées, tout ce qui agrémente le sujet et qui correspond à la spontanéité de la vie. *Le Chat botté* est conçu dans une telle perspective et se caractérise par une mosaïque hybride, un mélange de grotesque et de quotidien, de merveilleux et de satire, d'invraisemblance et de réalisme. Ainsi, Tieck affirme la liberté du poète romantique qui ne se laisse brider par aucune règle. Il apparaît comme un précurseur du théâtre contemporain de l'absurde.

Il n'est donc pas étonnant que le dénouement soit humoristique. Il parodie les

---

34 *Ibid.*, p. 39: « *Der Lärm wird immer größer, alle Schauspieler vergessen ihre Rollen, auf dem Theater eine fürchterliche Pause. [...] Der Dichter kömmt bestürzt aufs Theater.* »

35 *Ibid.*: « Narr »

36 *Ibid.*: « Sehn Sie doch nur, der König ist ja auch wieder zur Ruhe, nehmen Sie an dieser großen Seele ein Beispiel, die gewiß mehr Ursache hatte, verdrüßlich zu sein, als Sie. »

37 *Ibid.*, p. 43: « Der Vorhang war zu früh aufgezogen. Es war eine Privatunterredung, die gar nicht auf dem Theater vorgefallen wäre, wenn es zwischen den Kulissen nicht so abscheulich eng gewesen wäre. »

38 *Ibid.*, p. 45: « Der verdammte Souffleur spricht so undeutlich. »

39 *Ibid.* : « Nehmen Sie sich doch zusammen, das ganze Stück bricht sonst in tausend Stücke. »

40 *Ibid.*, p. 58: « Ich bin ganz in Verwirrung geraten. »

41 *Ibid.*: « aber bin ich nicht ein Tor? »

happy end de comédie. Le chat est anobli, et le roi lui passe un cordon autour de la poitrine. Gottlieb, qui va épouser la fille du monarque, reconnaît que Hinze est « de par sa naissance, issu d'une famille modeste, mais que ses mérites l'anoblissent. » [42] Ces propos, banals lorsqu'il s'agit d'un être humain, prennent, s'appliquant à un chat, un tour farfelu et cocasse. Ainsi Tieck dénonce-t-il une double comédie, celle du théâtre, mais aussi, celle des hommes, en particulier, le caractère artificiel et arbitraire des décorations, des distinctions et des préjugés de classe.

L'épilogue poursuit le même objectif que toute la pièce, qui consiste à briser la fiction dramatique. Le roi réapparaît et annonce la représentation du lendemain : « Demain, nous aurons l'honneur de répéter le spectacle d'aujourd'hui. »[43] Cette annonce, impliquant que la représentation est une réussite, provoque l'indignation du public, qui n'a aucune envie de la revoir. L'épilogue se caractérise donc par un constat d'échec. Le public trépigne d'indignation. Le poète constate que sa pièce a fait un four[44], mais il en attribue la responsabilité aux assistants : « J'ai fait la tentative de vous ramener aux sensations lointaines de votre enfance de manière à ce que vous appréciiez le conte, sans pour autant le tenir pour plus important qu'il n'est. »[45] Ainsi Tieck termine par un manifeste romantique présenté sous forme humoristique : il s'agit de retrouver son âme d'enfant. Le poète reproche au public son manque de naïveté, la perversion que le rationalisme a fait subir à son esprit : « Vous auriez dû oublier pendant deux heures toute votre culture. »[46] Pour comprendre la fraîcheur et l'innocence du conte populaire, il faut renoncer aux méthodes d'analyse d'un esprit formé ou déformé par une approche scientifique et rationelle. Le poète est donc présenté comme le représentant de l'idéal romantique, mais dans la mesure où il est ridiculisé, on peut se demander si Tieck ne s'interroge pas sur cet idéal.

Lui-même, en tout cas, ne le met guère en application. Il tend, grâce au procédé de la distanciation, au réalisme intégral, à la suppression de l'affect chez son public. À partir d'un conte pour enfants, il élabore une construction hautement intellectualisée, propre à favoriser une réflexion critique. D'une certaine manière, il trahit le conte. Son sujet est de montrer comment fonctionne une mauvaise pièce, et de faire une bonne pièce avec un tel thème[47].

Conclusion

Ce qui caractérise cette comédie, c'est son ambivalence et son hétérogénéité. Par le jeu, par le théâtre dans le théâtre, Tieck multiplie les messages contradictoires. Il cultive l'incertitude et l'ambiguïté. Affectant dans le titre de vouloir rendre hommage à une littérature populaire, il la démolit en réalité. Il ridiculise la naïveté du conte par une présentation à charge, en campant des personnages grotesques, en mêlant sans cesse à

42 *Ibid.*, p. 60: « Hinze, seiner Geburt nach ist er nur aus einer geringen Familie, - aber seine Verdienste erheben ihn. »

43 *Ibid.* : « Morgen werden wir die Ehre haben, die heutige Vorstellung zu wiederholen. »

44 *Ibid.*, p. 61: « Mein Stück ist durchgefallen. »

45 *Ibid.* : « Ich hatte den Versuch gemacht, Sie alle in die entfernten Empfindungen Ihrer Kinderjahre zurückzuversetzen, daß Sie so das dargestellte Märchen empfinden hätten, ohne es doch für etwas Wichtigeres zu halten, als es sein sollte. »

46 *Ibid.*, p. 61: « Sie hätten dann freilich Ihre ganze Ausbildung auf zwei Stunden beiseit legen müssen. »

47 Selon Tieck, la pièce a fait " l'objet d'une approbation presque générale. » (*Dichter über ihre Dichtungen*, Ludwig Tieck, Band 9/II, hrsg. von Uwe Schweikert, München, Heimeran, 1971, p. 138.

l'intemporalité du conte l'actualité de l'époque, en utilisant l'incongruité, l'inadéquation, la cacophonie et l'anachronisme. Afin de déconstruire et de renouveler les concepts dramaturgiques, il conçoit son drame comme un ensemble kaléidoscopique, multipliant les personnages, les lieux de l'action, les loufoqueries, mélangeant les genres, les styles, rejetant toute logique, cohérence et unité.

Finalement, il crée un ensemble sophistiqué et élaboré, tout à fait aux antipodes de cette simplicité et de cette fraîcheur qu'il fait revendiquer par son représentant sur scène. Il n'est romantique que par son refus de toute norme, son goût d'un chaos qui n'en reste pas moins organisé et maîtrisé. À travers lui, le romantisme apparaît comme un mouvement d'innovation, recherchant les plus grandes audaces dans le domaine de la création, mais également comme un produit du rationalisme dans la mesure où il refuse la sentimentalité au profit d'une cérébralité très prononcée, qui débouche sur la mystification et la satire.

Aline LE BERRE
Université de Limoges

LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE : *FANTASIO* D'ALFRED DE MUSSET

Fantasio, d'Alfred de Musset, pièce qui trouve en ce moment les faveurs du public à Paris, grâce à la création du metteur en scène Denis Podalydès, à la Comédie-Française, n'était pas à l'origine destinée au théâtre – a fortiori, au « théâtre dans le théâtre ».

Reléguée, comme les précédentes productions, par son auteur, mal remis d'un premier échec cuisant, dans la catégorie des spectacles à lire « dans un fauteuil »[1], *Fantasio* défie la représentation, en proposant, en suggérant, une sorte de spectacle *total*, quasiment injouable, à l'époque en tout cas, peut-être en raison de son ambition novatrice.

Après la mort de son frère, Paul de Musset eut à cœur de monter ladite pièce, comme pour relever l'implicite défi – n'y parvenant qu'en 1866, soit neuf ans après le décès d'Alfred.

On peut supposer (Paul de Musset en était convaincu) que le dramaturge n'avait jamais absolument renoncé à donner son spectacle : dans un fauteuil, ou sur les planches, dédié – qui sait? – aux vocations d'avant-garde.

Fantasio ne sort pas du néant. Parue dans la *Revue des Deux-Mondes*, le 1er janvier 1834, la « comédie en deux actes » s'ancre – s'encre – dans une tradition.

Musset honore certaines des revendications romantiques, sans pour autant oublier ses classiques : « classiques » qui vont donc des comédies de Shakespeare, admirées de Hugo, aux chefs-d'oeuvre de Molière et de Marivaux, en passant par les proses hoffmanniennes alors en vogue, auxquelles *Fantasio* emprunte son titre[2] – sur le premier manuscrit de Musset, Fantasio s'écrivait Phantasio.

Ce clin d'œil à l'imagination, par le recours à l'étymon germanique (la *Phantasie*) se double d'un hommage rendu à des prédécesseurs : *Fantasio* doit se lire comme un palimpseste, sa représentation éventuelle assumer les conséquences d'une forte intertextualité.

Moult références, plus ou moins célèbres, sont en effet subtilement utilisées, converties, fondues dans la matière dramatique: d'allusions, d'imitations, à de franches citations.

Un jeu d'hommages s'impose, clairement revendiqué ou masqué, au cours d'une rédaction originale, enrichie de ces apports, qui créent autant de mises en abyme : textes dans le texte, sinon toujours « théâtre dans le théâtre ».

Ce qu'entend Musset par *théâtre* est d'ailleurs probablement si complexe, inédit dans les années 1830, qu'on ne saurait le soumettre, sans précaution ou parti-pris de « fantaisie », à un examen balisé, ou application scrupuleuse d'une catégorie répertoriée, telle que celle (pourtant paradoxalement fort opératoire, nous tenterons justement de le montrer), du « théâtre dans le théâtre ».

---

[1] Recueillie dans le deuxième volume du second *Spectacle dans un fauteuil*, en 1834, elle fit partie, en 1840, des *Comédies et Proverbes*.

[2] *Phantasiestücke in Callots Manier: Fantaisies à la manière de Callot.*

Ses conceptions, ses inventions, les risques pris reposent sur l'inclusion de formes a priori « impures » : étrangères aux archétypes, prototypes, classifications, registres, ou simplement coutumes établies quant au discours dramatique. Envisager des alliances, opérer des alchimies, entre des éléments hétérogènes, pousser l'art théâtral jusqu'aux limites qui le redéfinissent : nul avant lui en son temps n'y avait sans doute à ce point songé, ne l'avait osé. D'où des contestations critiques en chaîne, qui générèrent, de la part de l'auteur, une première mise en retrait (éditoriale), finalement favorable à l'expression de ses audaces.

Le caractère libre et syncrétique d'une pièce comme *Fantasio* a été relevé par maints exégètes, dont Frank Lestringant récemment, qui, dans ses éditions annotées, dégage et souligne la multiplicité, la variété des emprunts, reconnaissables sous des déguisements ludiques, ou même non voilés.

Il résume l'intrigue de *Fantasio* en ces termes :

> « Fantasio, un simple "bourgeois de Munich", vaguement bohème et légèrement débauché, en proie, de surcroît, à une insondable mélancolie, est menacé de la prison pour dettes. Dans le même temps, la princesse Elsbeth, fille du roi de Bavière, est fiancée au Prince de Mantoue, un imbécile couronné. Ainsi le veulent la raison d'État et le maintien de la paix entre les peuples. Sur ces entrefaites, Saint-Jean, le bouffon du Roi, qui vient de mourir, est porté en terre. Par désœuvrement, et aussi pour échapper à ses créanciers, Fantasio, sur un coup de tête, décide de prendre sa place. Tout marche à merveille : méconnaissable sous son travestissement, Fantasio est admis au palais. Il obtient la confiance de la princesse, l'amuse et la console, et par un comique subterfuge parvient à empêcher le mariage, ou plutôt cette sorte de viol officiel. Il lui a suffi de pêcher la perruque du prétendant stupide au moyen d'un hameçon. Décoiffé par procuration, car c'est son aide de camp qui, à sa demande, a pris sa place, honteux et furieux, le Prince de Mantoue s'enfuit, non sans avoir déclaré la guerre au Roi de Bavière. La princesse Elsbeth est sauve. Du coup, elle pardonne à Fantasio sa facétie et propose de le garder comme bouffon. Mais son sauveur s'enfuit et s'éclipse »[3].

Syncrétique, ou hybride, *Fantasio* résulte d'un singulier panachage : de situations, de personnages, de formules. Voilà un Arlequin dramatique, une bigarrure, un assemblage composite, fait d'étoffes recyclées et de surprises.

Ce qui n'est pas formellement au départ identifié comme du « théâtre » est invité à s'agréger au théâtre nouveau, qui convoque le répertoire et improvise : irrésistiblement,

[3] Frank Lestringant, *Fantasio, Préface*, éd. Gallimard, coll. *folio Théâtre*, 2003, p. 8.

l'hôte élu, scorie indésirable aux yeux des juges mal intentionnés, se « dramatise ». Modelé, entraîné dans le mouvement d'une écriture prodigue et virtuose, il entre en scène.

Simon Jeune l'expose dans ses notes de la Pléiade[4], Frank Lestringant le développe : Musset dans *Fantasio* se montre diversement inspiré.

Il s'inspire par exemple de Jean-Paul Richter, de Hoffmann : contes traduits par son ami Loève-Veimars, dont *Les Contemplations du Chat Murr*, ou d'un roman de George Sand intitulé *Le Secrétaire intime*, de veine hoffmannienne lui aussi. Le protagoniste de la pièce mentionne plusieurs fois, élément constitutif de son imaginaire, les *Mille et une Nuits*, comme il fait allusion à Pope ou à Boileau : « Quelle admirable chose que *Les Mille et une Nuits*! Ô Spark, mon cher Spark, si tu pouvais me trasnporter en Chine! » s'exclame Fantasio, qui plus loin dit encore, toujours à ce même comparse nommé Spark : « Je pense à mes chères *Mille et une Nuits* »[5].

Nouvelles, contes, romans : tout peut être une substance pour ce théâtre neuf. Renvoyant aux éditions précitées, nous ne détaillerons pas ici le système des références, ou ballet des influences externes au répertoire dramatique. Notre propos n'est que de souligner le principe adopté : le théâtre s'écrit, se construit également sur ce qui n'est pas lui *a priori*. Ce qui ne l'empêche pas de faire signe à ce dont il provient, et de rejoindre par là ce que communément on désigne sous le nom de théâtre, genre que Musset fréquente et défie.

Se souvenant de Shakespeare et d'*Hamlet*, ou d'Hugo et du *Roi s'amuse* (Triboulet est cité), il compose et impose d'abord un protagoniste-bouffon : le héros éponyme, Fantasio, prend, à la cour de roi de Bavière, la place du défunt amuseur de la Princesse Elsbeth : nouvelle figure d'un Fou de la Reine...

Les échanges de rôles entre les personnages, d'autre part, évoquent la dramaturgie de Shakespeare encore, ou plus précisément celle de Marivaux : Marinoni et le Prince de Mantoue, l'aide de camp et son Prince, avatars du couple institutionnalisé liant le valet et son maître, intervertissent leurs fonctions, comme dans le *Jeu de l'Amour et du Hasard*.

Ce même Prince de Mantoue est comparé, par la gouvernante d'Elsbeth, au célèbre héros du *Barbier de Séville* de Beaumarchais :

> « le prince de Mantoue est un véritable Almaviva ; il est déguisé et caché parmi les aides de camp; il a voulu sans doute chercher à vous voir et à vous connaître d'une manière féerique. Il est déguisé, le digne seigneur, il est déguisé comme Lindor »[6].

Promise à ce « Lindor », Elsbeth doit sacrifier ses sentiments naturels à la raison d'État : si elle se soustrait au mariage arrangé, la guerre éclatera entre les deux pays, destinés grâce à elle à conclure une alliance.

---

[4] Voir Simon Jeune, *Fantasio, Notice*, in Musset, *Théâtre complet*, éd. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 939 sq.

[5] *Fantasio*, I, 2, *op.cit.*, p. 108 et 113.

Voir, pour un répertoire commenté des références, Frank Lestringant, *Fantasio, op.cit., Préface.*

[6] *Fantasio*, acte II, scène V, in Musset *Théâtre Complet, op.cit.*, p. 130.

Sa gouvernante (comme le fera Fantasio à son tour) se déclare révoltée contre ce procédé, et exprime son indignation par l'intermédiaire d'une métaphore hardie : parlant du père d'Elsbeth, le roi de Bavière, et de ses intentions, elle s'exclame : « Un père sacrifier sa fille! Le roi serait un véritable Jephté s'il le faisait. »[7]

Comme le remarque Frank Lestringant, la figure biblique de la fille de Jephté, sujet de poèmes de Byron, de Vigny, familiers de Musset, est avant tout « un sujet de tragédie sacrée depuis la Renaissance »[8], ou encore une transposition d'*Iphigénie*.

Elsbeth exploite ces références, en dialoguant avec Fantasio, qui pour son salut voudrait les récuser, refusant le rôle qu'elle lui impose, d'un « confident de tragédie » : « Avez-vous le dessein de me comparer à un confident de tragédie, et craignez-vous que je ne suive votre ombre en déclamant? »[9]. Elsbeth, certes menacée dans son intégrité sentimentale, selon son interlocuteur « surjoue », cède à la complaisance en se lamentant sur son sort, comme s'il était irrévocable.

C'est ici que Fantasio intervient, décidant, pour faire de l'ombre à cette fausse tragédienne, de jouer à son tour un rôle, celui du bouffon mort de la princesse, et de conduire l'action dramatique. Fantasio se fait donc tailler un costume semblable à celui du défunt amuseur, poser une bosse pour mieux le contrefaire. Ces atours endossés, il va mettre en scène, dans l'ombre et en plein jour, une farce, dont l'issue sera la libération d'Elsbeth, et la déclaration de guerre entre la Bavière et la patrie du Prince de Mantoue. Ni plus, ni moins.

Le protagoniste de la pièce de Musset prend ainsi les allures d'un farceur, mais transforme peut-être, profondément, par son subterfuge, la comédie en tragédie, ou l'inverse. Pensant d'abord échapper à ses créanciers en se réfugiant au palais sous un déguisement, le « bourgeois de Munich » qu'il dit être se grime pour sauver l'amour, au risque de la guerre. Lui qui a, selon la célèbre formule, « le mois de mai sur les joues » et « le mois de janvier dans le cœur »[10], prend la place d'un disparu pour exister, le temps d'un revirement dramatique; il se comporte en sauveur provisoire et relatif – échange contre une guerre la paix d'un cœur – et disparaît à son tour.

Stratégie ambiguë, qui délivre la liberté quoi qu'il en soit : Fantasio s'affranchit au finale de toute reconnaissance, en refusant de rester au palais, tandis qu'Elsbeth recouvre la gouvernance de ses sentiments. Et si la guerre est déclarée, c'est peut-être somme toute une chance donnée aux hommes victimes de l'immobilisme général, de l'ennui régnant, qui incite le héros éponyme et ses amis à s'enivrer – chance de s'accomplir dans l'action héroïque, de rompre enfin les chaînes du divertissement forcé : « Eh, Madame, si la guerre est déclarée, nous saurons quoi faire de nos bras ; les oisifs de nos promenades mettront leurs uniformes »[11].

---

[7] *Ibid.*, II, 1, p. 118.

[8] Voir les analyses de Frank Lestringant in *Fantasio, op.cit., Préface*, p. 22.

[9] *Fantasio*, II, 5, *op.cit.*, p.129.

[10] *Ibid.*, I, 2, p. 107.

[11] *Ibid.*, II, VII, p. 135.

Toute l'action de *Fantasio* se déroule comme sous l'effet d'une ivresse collective, fait remarquer le metteur en scène Denis Podalydès[12]. La virtuosité inhabituelle des mots, qui, autorisés par l'alcool, tournoient et font mouche, rend l'action « dansante » : elle ne tient qu'au fil de la conscience embrumée du protagoniste, plus audacieuse sans doute d'être la proie des vertiges dus au vin. Des jeux de mots, des pas, des dérapages, s'enchaînent subtilement. Au centre de l'assemblée mouvante, repère des attentions distraites ou convergentes : Fantasio. Ce metteur en scène d'une action nouvellement dirigée, orientée vers la libération des êtres, organise autour de lui, dynamise, canalise, par un contrôle « fantaisiste » et non moins efficace, ou un art maîtrisé de l'improvisation, les hésitations, orchestre les fluctuations[13].

Tous le guettent, le remarquent, le regardent. Placés autour de lui, ils forment une ronde de curieux, avides de conseils ou d'événements, ce qu'illustre le dispositif du manège imaginé par le metteur en scène Podalydès et par le décorateur Eric Ruf à la Comédie-Française : Roue de la Fortune, que Fantasio actionne.

Dès la scène 2 de l'acte I, le héros véritable prend place au milieu d'une troupe, à première vue assez incohérente, qui l'attend et dépend de lui comme d'un Maître de ballet. Son ami Spark remarque : « Voilà Fantasio qui arrive » ; sur ce, un autre compagnon, Facio, lui demande : « Eh bien! ami, que ferons-nous de cette belle soirée ? » [14] Fantasio à son gré les suit ou les éloigne.

Lorsqu' Elsbeth à son tour le surprend (acte II, scène 1), dans le jardin où s'ébattait anciennement son bouffon Saint-Jean, elle l'observe et l'écoute avec avidité; captivée malgré elle, elle tâche de comprendre ce qu'il fait là, où il veut en venir, elle le provoque par ses questions.

Le jeu des regards, des interrogations, se poursuit à l'envers, ou de façon dissimulée, quand Fantasio, allongé sur un tapis dans une antichambre (acte II, scène 3) aperçoit, à travers une glace, la Princesse, et, ironique et compatissant, envisage peut-être déjà d'agir en sa faveur, après avoir saisi sa détresse, vu ses larmes couler :

> « Maintenant, la voilà qui pleure et qui ne se doute guère que je la vois encore. Ah! Si j'étais un écolier de rhétorique, comme je réfléchirais profondément sur cette misère couronnée, sur cette pauvre brebis à qui on met un ruban rose au cou pour aller à la boucherie! Cette petite fille est sans doute romanesque; il

---

[12] Voir Denis Podalydès: « La pièce peut se lire comme un grand rêve sous alcool », in *Portraits du poète en clown triste*, entretien croisé avec Denis Podalydès et Cécile Brune, *Alfred de Musset, Les Nouveaux Cahiers de la Comédie-Française*, La Comédie-Française, L'avant-scène théâtre, juillet 2008, p. 100.

[13] Voir le monologue de Fantasio, in II, 7, *op.cit.*, p. 132 :

« Tout était préparé, les chandelles allumées, le prétendu poudré, la pauvre petite confessée. Elle avait essuyé les deux charmantes larmes que j'ai vues couler ce matin. Rien ne manquait, que deux ou trois capucinades, pour que sa vie fût en règle. Il y avait dans tout cela la fortune de deux royaumes, la tranquillité de deux peuples; et il faut que j'imagine de me déguiser en bossu, pour venir me griser derechef dans l'office de notre roi, et pour pêcher au bout d'une ficelle la perruque de son cher allié! En vérité, lorsque je suis gris, je crois que j'ai quelque chose de surhumain. »

[14] *Ibid.*, I, 2, p. 106-107.

> lui est cruel d'épouser un homme qu'elle ne connaît pas. Cependant elle se sacrifie en silence; que le hasard est capricieux! Il faut que je me grise, que je rencontre l'enterrement de Saint-Jean, que je prenne son costume et sa place, que je fasse enfin la plus grande folie de la terre, pour venir voir tomber, à travers cette glace, les deux seules larmes que cette enfant versera peut-être sur son triste voile de fiancée! »[15]

Les spectateurs sont bien dans la salle, et sur scène : mise en abyme effective du théâtre, qui se double d'une réflexion sur le théâtre, menée au cœur même de la pièce, qui acquiert ainsi une dimension métaphysique[16].

Fantasio, nouvel et autre Hamlet, acteur et méditatif, expose et commente ses états d'âme, comme un écrivain le ferait de ses intentions d'écriture, en adoptant une terminologie propre au monde des auteurs, à dessein de produire quelques métaphores significatives.

Il cite – nous l'avons évoqué – des références littéraires; sur elles il appuie et fonde son propos, délivre le sens des situations, ou met en valeur leur absurdité.

Les *Mille et une Nuits*, qu'Alfred de Musset et son frère Paul, d'après les confidences de ce dernier, lisaient avec délices, ont façonné chez Fantasio le souvenir de savoureuses évasions imaginaires; leur évocation est l'occasion de se faire plaisir, mais surtout de proposer un contrepoint fictif à une réalité triste.

La Littérature, possible miroir aux alouettes, ne mériterait même pour finir qu'un statut de repoussoir, au profit de paradis artificiels, censés aider à supporter plus efficacement le monde. Cultivé et désabusé, en proie à la tentation de l'ivresse, sinon toujours déjà « gris », le héros résume ainsi ses ambitions et constats : « Un sonnet vaut mieux qu'un long poème, et un verre de vin vaut mieux qu'un sonnet »[17].

S'impose l'éloge du laconisme, puis du silence, avantageusement échangé avec la boisson – contre la Poésie, « source » finalement décevante.

Et pourtant, jouer, passer le temps, voire le tuer avec les mots, n'est peut-être pas inutile.

Provocateur et amer, ambigu aussi comme souvent, Fantasio dira encore à Elsbeth :

> « Un calembour console de bien des chagrins; jouer avec les mots est un moyen comme un autre de jouer avec les pensées,

---

[15] *Ibid.*, II, 3, p. 124.

[16] Voir F. Lestringant, *Fantasio, op.cit., Préface*, p. 19 :

« Loïc Chotard l'a suggéré de manière très convaincante : Musset "inscrit le débat esthétique sur le théâtre dans l'intrigue même de ses pièces" ; le théâtre de Musset est un théâtre expérimental, un théâtre à l'essai, un théâtre qui ne cesse de parler du théâtre. Comme tel, il peut être lu comme une métaphore dramatique [...]. La remarque s'applique à plus forte raison à *Fantasio*. Aucune autre pièce de Musset n'est à ce point une réflexion en acte sur le théâtre ».

F. Lestringant cite Loïc Chotard, « Le théâtre de Musset, ou le théâtre à l'essai », in *Approches du XXème* siècle, P.U. de Paris-Sorbonne, 2000, p. 149-161.

[17] *Fantasio, op.cit.*, I, 2, p. 111.

> les actions et les êtres. Tout est calembour ici-bas, et il est aussi difficile de comprendre le regard d'un enfant de quatre ans, que le galimatias de trois drames modernes »[18]

Il s'agit certes de tout faire, dans le contexte qui se présente, « hors un roman nouveau », explique Fantasio à son compagnon Facio[19].

Mais pourquoi négligerait-on pour autant de se livrer aux jeux verbaux, capables de délivrer des « pensées » sur le monde – sinon de le conduire, en dirigeant « les êtres »?

Pourquoi ne s'agirait-il pas de forger, non un « roman », non un « poème » – fût-ce un « sonnet » –, non un de ces « drames modernes », à la manière de ceux que rédigent les contemporains de Musset, mais peut-être une pièce composés d'une matière inédite : drôle et dérisoire, ludique, mais non moins rédemptrice ?

Si la franche nouveauté n'est sans doute guère possible dans une époque condamnée (on sait assez le pessimisme nourri par Musset sur son Temps), pourquoi ne serait-elle pas, dans une moindre, ou ironique mesure, réservée, déléguée, au théâtre dont on rêve, que l'on crée, pour postuler, poétiquement déjà, un avenir meilleur, redonner un sens à la vie ?

Une pièce, nouvelle par la vertu de ses mots « bouffonnement » agencés, par son action dramatique décalée, mise en acte de fantasmagories littéraires, de projets « fous », surpasserait les romans, les poèmes, les pièces déjà faites, tout en s'agrégeant leurs vertus – selon une verve théâtrale qui ne cesse de les convoquer.

Fantasio, tout en parlant joliment, en s'amusant avec les mots, les citations, dénonce – humour noir et féconde contradiction – le Verbe.

De même, lui qui doute de l'action *finira* par agir[20] : par conférer au scénario imaginé par le roi de Bavière une autre fin, par donner aux péripéties annoncées comme sombres des allures de farces, aux événements graves un air de comédie, à la pièce qu'il monte seul un dénouement de tragique augure –néanmoins gai et salutaire.

Vin de vigueur, que le théâtre mis en place par Fantasio, auteur nouveau, pour mettre un terme, provisoire du moins, à l'ennui qui le ronge, menace son entourage, la Princesse comprise, d'une destinée absurde sans recours.

Si l'intrigue qu'il ficelle est dérisoire, bouffonne (bien conforme en cela au rôle qu'il s'est attribué, d'amuseur de la Cour), elle est efficace, déterminante.

Costumé, emperruqué, bossu, doté de son bagout et d'un hameçon de pêche, il va défaire le canevas prévu par le roi de Bavière, générer un retournement de situation, causer une ultime catastrophe, tour de passe-passe comique, qui enclenche, à hauteur des États, un processus belliqueux, digne cette fois des grandes tragédies.

---

[18] *Ibid.*, II, 1, p. 121.

[19] *Ibid.*, I, 2, p. 107:

« Facio : Eh bien! ami, que ferons-nous de cette belle soirée?

Fantasio, *entrant* : Tout, absolument, hors un roman nouveau. »

[20] *Ibid.*, II, 7, p. 133:

« Ah, si j'étais poète, comme je peindrais la scène de cette perruque voltigeant dans les airs! Mais celui qui est capable de faire de pareilles choses dédaigne de les écrire. Ainsi la postérité s'en passera. »

Il rétablit ainsi la morale, la liberté des cœurs bafouée, châtie les moeurs en se moquant, et, plus gravement, ouvre un champ de bataille.

Sur ce mode tragi-comique, Musset suggère un romantique mélange des registres, offre à son héros la procuration dramatique dont il a besoin, pour que s'accomplisse, à son propre égard aussi bien, l'aristotélicienne catharsis. En quête d'auteur, son personnage s'improvise metteur en scène, apporte la promesse de cette guerre appelée de ses vœux par Musset: cette action suprême dont l'action théâtrale serait le profond ressort, quand bien même il ne serait qu'onirique d'abord – dramatique.

En cette mesure, la conclusion de la pièce ne serait pas dysphorique, comme l'ont plutôt affirmé les critiques, mais au contraire pleine d'une liesse métaphorique[21].

Le pouvoir symbolique de la fiction s'impose, très fortement, au finale : dégage un espoir fou, celui d'un homme autoproclamé officiel Bouffon, qui, jouant son rôle, convertit la dimension ludique de ses actes en promesse héroïque, en gage politique.

Cet espoir abolit la frontière qui sépare de son but la créature en mal de réalisation.

La résonance autobiographique de *Fantasio* n'est plus à démontrer : la critique de l'époque s'en est chargée, relayée par le frère de Musset, par la composition de l'acteur Delaunay incarnant délibérément le protagoniste en 1866 sous les traits recomposés d'Alfred.

On dit même que l'auteur aurait transposé dans sa « fantaisie » ses amours avec la jeune Louise-Marie d'Orléans, fille du roi Louis-Philippe, promise par son père au roi Léopold de Belgique, de vingt ans son aîné, comme Elsbeth sera destinée au prince de Mantoue.

En imaginant ce spectacle, Musset chante et exorcise sa mélancolie : sous la défroque d'un homme mort, son héros parvient à consoler l'enfant déçu du Siècle, en lui faisant miroiter le combat qui lui manque pour exister pleinement. L'illusion opère sur le fantasme, l'imagination débridée détourne le Sort et fait advenir l'improbable, l'inespéré : avant l'échec d'un *Lorenzaccio*, qu'elle annonce par son ton et repousse par sa fin, la pièce ici, faisant dialoguer deux aspects, ou partitions de *Fantasio* : Hamlet tantôt découragé, tantôt poussé à l'action – comme les *Caprices de Marianne* faisaient dialoguer Octave et Célio – se place comme une étape décisive du théâtre de Musset.

Elle apporte, de manière proleptique, un écho, et un désaveu relatif, même si possiblement teinté d'ironie, aux tristes bilans des *Confessions d'un enfant du Siècle* de 1836, et arbitre, de façon nuancée et optimiste, les essais, ou tentatives dramatiques la précédant, la suivant.

Cette spécularité théâtrale, ce dispositif de symétries et de miroirs, invite les lecteurs, les potentiels spectateurs, au seuil illuminé d'un *theatrum mundi*, renvoyant à des apparences connues, comme à l'univers irréductiblement singulier de Musset.

---

[21] Frank Lestringant estime par exemple (*Fantasio, op.cit, Préface*, p. 33 et 13) que *Fantasio*, « commentaire sur le théâtre, ou sur l'impossibilité présente d'écrire et de jouer du théâtre », « porte le témoignage d'une dégradation et d'un deuil », qu'à la fin « la guerre est déclarée, et, par-delà la promenade militaire [...], le pire est à craindre ». La pièce est écrite pourtant, et de ses conséquences, son protagoniste se réjouit.

L'auteur répare, par son texte promis à un théâtre neuf, l'incurie d'une ère désenchantée. Il parie sur l'avenir de ses successeurs, metteurs en scène ou dramaturges « chargés de l'humanité », possibles pourvoyeurs de modèles politiques.

L'ironie perceptible qu'il manie – ou autodérision – serait avant tout une réponse ajustée aux méprisantes réceptions de ses contemporains.

Si donc l'on vient « trop tard, dans un monde trop vieux »[22], si plus rien n'est à dire, si plus rien n'est à faire – sur le plan poétique (au sens fort de *poein* : faire), tout est possible. Musset nous le prouve en élaborant, vers 1834, une œuvre théâtrale tellement originale, tellement neuve, que ses congénères se montreront bien incapables d'en reconnaître la valeur d'exception, a fortiori de la monter.

Composite, le « monstre » étrange qu'est *Fantasio*, théâtre dans le théâtre (pièces et romans, contes, poèmes, proses diverses incluses dans le théâtre), nous initie aux charmes sans limites que peut présenter une prestation d'avant-garde, aux potentialités qu'elle recèle, aux pouvoirs qu'elle détient, éclose dans un monde où, d'autre part – ô paradoxe –, selon son propre auteur, les sorts seraient scellés, et les chemins barrés : où l'on viendrait « trop tard »[23].

La contradiction se résout pour nous livrer, en 2009 encore, ses suggestions infinies : faire vivre notre « désir » du Théâtre.

Marie-Françoise HAMARD
Université de Paris III-Sorbonne nouvelle

---

[22] Fantasio glose à sa manière cet axiome mussettien (*Rolla*!), qui voudrait que l'on soit condamné à un vieillissement précoce, usé, revenu de tout, pour être né « trop tard », « dans un monde trop vieux » :
à Spark (*Fantasio*, *op.cit.*, I, 2, p. 109) :
« Eh bien donc! Où veux-tu que j'aille ? regarde cette vieille ville enfumée ; il n'y a pas de places, de rues, de ruelles, où je n'ai rôdé trente fois [...] eh bien, mon cher ami, cette ville n'est rien auprès de ma cervelle. Tous les recoins m'en sont cent fois plus connus ; toutes les rues, tous les trous de mon imagination sont cent fois plus fatigués ». Et, plus loin (*Ibid.*, p. 112) : « L'amour n'existe plus, mon cher ami » : écho sentimental au diagnostic politique émis par Spark: « Ce que tu dis ferait rire bien des gens; moi, cela me fait frémir: c'est l'histoire du siècle entier. L'éternité est une grande aire, d'où tous les siècles, comme de jeunes aiglons, se sont envolés tour à tour pour traverser le ciel et disparaître ; le nôtre est arrivé à son tour au bord du nid; mais on lui a coupé les ailes, et il attend la mort en regardant l'espace dans lequel il ne peut s'élancer ».

[23] Ces bilans, ces constats conclusifs, significativement réservés à la deuxième scène de l'acte I, sont « relativisés » par la décision « théâtrale » de Fantasio, qui, pour avoir endossé le costume du bouffon mort et « sauvé l'amour » en venant au secours d'Elsbeth, a changé le destin des pays, troqué au finale le silence contre le bruit des armes, l'oisivité forcée des hommes « sans profession » contre un engagement possible, qui, symboliquement du moins, est peut-être plus sérieux et plus roboratif qu'une « promenade militaire ».

L'OPÉRA, MIROIR BRISÉ DE LA VIE : *I PAGLIACCI* DE RUGGERO LEONCAVALLO (1892)

Le triomphe de l'opéra bref *I Pagliacci* de Leoncavallo (1857-1919), créé à Milan au Teatro Dal Verme, le 21 mai 1892, marque, deux ans après celui de *Cavallerio Rusticana*[1] de Pietro Mascagni, l'avènement incontestable du vérisme musical italien. Cette esthétique[2] drastiquement neuve sur les scènes lyriques sembla, pendant quelques décennies, ouvrir une voie vraiment nouvelle, féconde, et donna vie à quelques ouvrages simples et forts – en Italie principalement, mais pas uniquement[3]. Dans l'Italie post-romantique et post-verdienne, comme dans l'Allemagne post-wagnérienne, l'opéra en tant que genre se trouvait dans une impasse et se posait même la question de sa survie en tant que genre.

Mais, par ailleurs, *I Pagliacci* est un ouvrage étonnant à divers points de vue, quoique fort bref[4] et tout à fait significatif en ce qui concerne l'utilisation systématique, en tant que ressort principal du drame, du théâtre dans le théâtre, objet de notre étude aujourd'hui.

I Pagliacci[5] présente en effet – c'est le seul opéra de répertoire dans ce cas – un premier acte où des acteurs ambulants s'apprêtent à donner une représentation puis un deuxième acte au cours duquel ils jouent réellement (une sorte de *Commedia dell'Arte*) avec un public présent sur scène qui intervient efficacement. Mieux, l'auteur-compositeur (Leoncavallo écrivait lui-même ses livrets) joue habilement et constamment sur les interrogations sur les interactions entre vie et scène, entre théâtre et réalité, et sur la confusion tragique entre les deux qui ne manquera pas d'en résulter.

Leoncavallo, dont c'est le premier ouvrage (et le seul vrai triomphe mondial), était donc son propre librettiste. Licencié ès lettres, il a étudié au Conservatoire de Naples. C'est le plus cultivé des trois grands compositeurs d'opéra italiens de son temps[6]. Son père, pro-

---

[1] Créé à Rome le 17 mai 1890. Voir notre analyse de *Cavalleria Rusticana* dans le N°4, 2007 de la Revue *Duels en Scène*, C.E.R.I.A.S., Avignon.

[2] Sur l'origine du vérisme, mouvement d'abord littéraire (équivalent italien du naturalisme français) puis, après *Cavalleria* et *I Pagliacci*, musical, voir notre article de la revue *Duels en Scène*, *op cit.*

[3] On peut citer, en France, les opéras de Charpentier (*Louise*) et d'Alfred Bruneau (*Le Rêve*, d'après Zola dont il était l'ami) comme exemples de naturalisme musical. Certains ouvrages de Richard Strauss peuvent être qualifiés de « réalistes », après 1920 notamment : *Intermezzo* par exemple.

[4] Comme *Cavalleria* (78 mn), *I Pagliacci* (74 mn) inaugure en effet la mode des opéras en un acte ; Puccini : *Il Trittico*, trois opéras en un acte : *Il Tabarro* (la Houppelande), *Suor Angelico*, *Gianni Schicchi* ; Richard Strauss : *Salomé*, *Intermezzo*, *Cappriccio*, Wolf- Ferrari, et plus près de nous Giancarlo Menotti, *Le Médium*, *Le Téléphone*, Poulenc (*La voix humaine*) suivront cet exemple.

[5] Avec *Ariadne auf Naxos* de R. Strauss (1914), mais il n'y a pas de « public » sur scène dans l'opéra de Strauss et aucune interaction entre vie et théâtre.

[6] Mascagni et Puccini étaient loin de posséder une grande culture. Puccini ne s'intéressait passionnément qu'au théâtre où il allait constamment, tant en Italie qu'à l'étranger, mais ne lisait jamais. Son but, sa passion était de juger de l'effet de tel ou tel passage sur le public présent (interaction entre scène et public). Souci très professionnel, en vérité !

cureur du Roi en Calabre, lui avait raconté une « affaire » assez curieuse, fait divers sanglant dont il avait à juger. Un comédien ambulant, *capocomico* (chef de troupe) amoureux de sa jeune compagne, comédienne également, trompé et humilié par elle, revivant sur scène son humiliation de mari trompé, avait, en pleine représentation, poignardé celle-ci ainsi que l'amant. C'est à partir de cette trame simple mais originale que Leoncavallo écrit son livret et sa musique, infiniment plus subtils que les zoïles de tout poil veulent bien le dire.

L'ouvrage est donc tiré directement de la vie ; le crédo vériste ne saurait être mieux respecté. Les héros sont des hommes et des femmes de chair et de sang, comme nous, des gens du peuple ; leur drame n'en est pas moins puissant, car le « dédoublement » du « théâtre dans le théâtre » projette comme dans un miroir (qui se brise, d'ailleurs,) leur drame simple dans une dimension tout autre, celle de l'éternité de l'art, non pas l'art du comédien ambulant mais celui de l'histoire de l'opéra italien dont *I Pagliacci*, après *Cavalleria*, constitue une page radicalement neuve. Et étonnamment, ce dédoublement permet, à chaque audition, à l'auditeur-spectateur de se voir renvoyer à ses propres tourments, à ses douleurs, à ses misères de clown mais aussi à cette compulsive tendance à vouloir sublimer ses drames pour les magnifier dans une dimension magique qui pourrait être celle de la scène.

Autre particularité de cet ouvrage : il débute par un prologue dont le contenu, très inattendu sur les scènes lyriques, il faut bien le dire, est en fait une véritable « profession de foi » vériste digne d'une préface de littérateur. Comme si Leoncavallo avait voulu se poser en chef de file du vérisme musical (bien que précédé par Mascagni et sa *Cavalleria*) ou comme si, conscient de l'étrangeté de la structure et du contenu de son ouvrage, il avait voulu préparer son public.

Les personnages du drame

En nombre restreint, ils portent donc deux noms ; à l'acte 1 (dans la vie), leur vrai prénom ; à l'acte 2 (dans la *Commedia*), le nom du personnage traditionnel – qu'ils incarnent. Nous trouvons donc :

*Nedda / Colombina (soprano) : unique personnage féminin autour duquel se noue le drame, tant dans la vie que sur la scène (effet de miroir parfait).

*Canio / Pagliaccio[7] (ténor) : son compagnon ; plus âgé qu'elle, très jaloux. Pagliaccio, au théâtre, représente le type même du vieux mari cocu qui fait rire par ses infortunes conjugales et ses colères vaines (miroir parfait ici).

*Beppe / Arlecchino (baryton Verdi, aigu) : beau et fringant, jeune premier, il est le seul à ne pas faire la cour à Nedda dans la vie et reste, de ce fait, en dehors du drame réel. Mais pas au théâtre puisque là, Arlequin fait sa cour à Colombine qui accueille favorablement ses avances et donc cristallise la jalousie de Paillasse. L'effet de miroir ne joue donc pas ici à proprement parler, même si la situation purement scènique, la « comédie », sera le déclen-

[7] « *Pagliaccio* » signifie « bouffon », « clown ». L'opéra appelé en France *Paglıasse* devrait plus justement être traduit par *Les clowns* (*I Pagliacci*). Mais « *Pagliaccio* » est aussi le nom d'un personnage de la *Commedia dell'Arte* (Paillasse). C'est aussi une insulte classique : « Bouffon ! ».

cheur psychologique du drame. Beppe est un homme calme, plein de bon sens, le seul de la troupe qui cherche toujours à calmer les esprits.
*Tonio / Taddeo (baryton) : bossu laid, complexé et fourbe, rancunier et faux ; c'est le Taddeo idéal de la « comédie ». Amoureux de Nedda qui repousse évidemment ses avances, il jure de se venger. Taddeo est le crétin de service dans la « *Commedia* » mais Tonio est délateur né : l'effet de miroir fonctionne ici à merveille.
*Silvio (basse) : seul personnage à n'être pas comédien ; c'est un villageois, amoureux et amant de Nedda. Il intervient, de ce fait, surtout au premier acte (dans la vie). Au deuxième acte, il se trouve dans le public. Monté sur scène pour porter secours à Nedda lorsque celle-ci est poignardée par Davio, il mourra à son tour par le poignard.

Le Prologue

L'ouvrage débute donc par ce fameux Prologue. Tanio, costumé apparaît à l'avant-scène (du « vrai » théâtre), devant le rideau encore baissé et chante ce *credo* vériste qui n'a aucun rapport avec son rôle ultérieur. Mais, bien chanté, il fait grand effet : on découvre le récitatif très chantant de Leoncavallo. Le texte est trop important pour ne pas commander que l'on s'y arrête un instant :

> Vous permettez, Mesdames et Messieurs ? Souffrez que je me présente seul : je suis le Prologue. Car l'auteur a décidé de renouer avec les anciens usages. Mais non pas pour vous dire comme autrefois : « Les larmes que nous versons sont fausses ! Ne vous alarmez pas ! » Non, c'est un cri de douleur... ce sont des personnes de chair et d'os. [...] L'auteur a voulu vous présenter une *tranche de vie*.

Cette expression – chef de l'art vériste – est présentée ici pour la première fois. Mais (et c'est là toute l'ambigüité – voulue ? – de l'ouvrage) en même temps qu'il affirme sa volonté de tirer son inspiration de la vie seule, Leoncavallo introduit déjà une distanciation vie / scène. Ce prologue (*alias* Taddeo / Tonio) ne nous projette-t-il pas déjà à l'acte II ? Et n'est-il pas là pour renforcer en nous l'impression d'être au théâtre devant un rideau baissé, attendant qu'il se lève, anticipant déjà l'effet de théâtre dans le théâtre qui se concrétise sur scène au deuxième acte ? Le « Prologue » conclut d'ailleurs par le mot magique : « *Incominciate* ! » (« Commencez ! ») Veut-il nous dire que l'art, se nourrissant de la vie pour la féconder à son tour, ne serait qu'une autre forme de la vie ?

Le premier acte

Le premier acte, soudé au second par un *Intermezzo*, peut commencer. Nous sommes dans les environs d'un village de Calabre vers 1870. L'après-midi du 15 août, des comédiens ont monté leurs tréteaux. Le chœur des villageois acclament joyeusement les comédiens, en ce jour de fête, qui rentrent de leur petite parade. Notons l'utilisation habile et « scénique » de ce chœur qui, sans cesse, ponctue et commente l'action tout au long de l'ouvrage, aussi bien au premier acte (dans la « vie ») qu'au deuxième acte (en tant que « public »).

Canio (avec Tonio et Beppe) convie la foule à son spectacle pour le soir « à 23 heures » (indication répétée plusieurs fois et aussi par la foule). Survient Nedda, et, aussitôt, tout le monde semble ressentir une tension insolite entre Canio et Tonio au sujet de Nedda. Canio, dans un monologue bref et inattendu, faisant entrer brusquement le « problème-clef » de l'œuvre (théâtre et vie), explique : « Il vaut mieux ne pas jouer un tel jeu, croyez-moi ; le théâtre et la vie ne sont pas la même chose ». Tonio, sur l'estrade, a-t-il feint de courtiser Nedda, comme il doit le faire en scène ? Canio poursuit, encore plus clairement : « Si Paillasse en scène est trompé par Colombine... bon, mais si je l'étais à la ville par ma femme, ce serait différent... »

Étrange pressentiment, de ce qu'il lui adviendra quelques heures plus tard... Le thème de l'ambiguïté théâtre / vie ne quittera plus le propos, toujours dans la musique et / ou dans le texte. Certes, Canio se doute bien qu'il est toujours trompé mais il ignore encore qui est son rival ; il sait que Tonio est amoureux de Nedda. Mais ce vieillard bête, laid et méchant ne saurait être un rival. On peut dire que Canio, ici, se trahit, laissant affleurer dans son discours, d'ailleurs pondéré, une préoccupation lancinante de son inconscient.

On a beaucoup parlé de la « vulgarité » de la musique de *I Pagliacci*. Certes, la musique de la parade, des mouvements de foule, est bruyante et plutôt triviale. Mais c'est qu'elle est ici parfaitement adaptée au propos. Nous sommes chez des villageois très pauvres, un jour de fête exceptionnel. Ces comédiens sont pauvres, incultes et offrent ce qu'ils savent faire.

Par ailleurs, on remarquera que – dès que Canio évoque le « théâtre » – la musique s'habille curieusement d'un style dix-huitième siècle, style qui au deuxième acte aussi symbolise ce « théâtre », lointain descendant de la célèbre *Commedia dell'Arte*, musiquette rococo légère et souriante, désuète et gracile qui rappelle vaguement les heures fortes du théâtre improvisé, même si les heures fortes de la *Commedia dell'Arte* se situent bien avant le dix-huitième siècle. Et ces accords « rococos » contrastent fort avec la musique « actuelle » plutôt violente certes et convulsive de Leoncavallo, à l'orchestration souvent lourde.

Ces premières scènes d'exposition rapides et vives se concluent par l'arrivée des *Zampognari* (joueurs de cornemuse, obligatoires les jours de fête dans le Sud) et le tintement des cloches qui appellent la foule aux Vêpres solennelles du 15 août. L'action se déroule donc en moins de cinq ou six heures et quasiment en temps réel. (Seul l'*Intermezzo* nous fait « gagner » quelques heures entre 18 h et 23 h, début de la représentation).

La deuxième scène de l'acte I nous fait entrer directement dans l'action, dans le drame. Nedda, qui a bien lu une jalousie terrible dans le regard de Canio, est seule. Elle rêve à son amoureux en l'attendant (joli air d'espérance en regardant les hirondelles dans le ciel). C'est Tonio qui survient ; il ose faire des avances à Nedda, qui le repousse violemment et l'insulte en l'accablant d'une ironie méchante : « Tu as l'âme aussi noire et aussi sale et difforme que ta personne ! » Ce qui est exact. Tonio fait semblant de s'en aller en jurant de se venger.

Survient alors le beau Silvio et s'ensuit un duo d'amour entre Nedda et le villageois. Silvio propose alors à Nedda de quitter la troupe et de s'enfuir avec lui. Ils ne savent pas qu'ils sont guettés par Tonio et par Canio, averti par le bossu, bafoué. Surpris, Canio poursuit l'amant qui réussit à s'enfuir dans l'obscurité (la nuit est presque tombée) sans être reconnu. C'est alors la grande scène de jalousie de Canio à Nedda, d'une violence extrême, dans laquelle se révèle sa brutalité et même déjà une forme de folie furieuse. Elle n'est pas

sans rappeler la scène de jalousie d'Othello torturant Desdémone dans l'ouvrage de Verdi. Tout y est, sauf le mouchoir. Canio répète sans cesse en hurlant : « *Il nome ! Il nome !* » (« Son nom ! Son nom ! »). Nedda ne dit rien. C'est Tonio qui calme quelque peu son patron en lui expliquant que la colère ne sert à rien, qu'il vaut mieux feindre : « Le bellâtre viendra sans doute au spectacle. Peut-être se trahira-t-il ? » Canio se rend à cette raison, sans se calmer pour autant. Le brave Beppe, lui, ramène tout le monde à la réalité : le devoir nous appelle ; nous devons jouer, le public attend : « Tonio, tape la grosse caisse ! » ; on s'habille. On y va.

Ce premier acte se conclut par le terrible et très émouvant monologue de Canio, l'un des sommets de la partition. Canio chante son écœurement, son tourment terrible, sa raison de vivre brisée (cette femme) ; son effarement aussi vient de ce « devoir » à accomplir : jouer, faire le clown, quand tout en lui est brisé, effondré.

Un bref récitatif d'abord ; « *Recitar* ! » « Jouer la comédie ! alors que je tremble de délire. Je ne sais plus ce que je fais, ni ce que je dis ! Jouer, il le faut pourtant. Les gens payent. » (Canio même alors respecte son public).

Puis le grand air, très (trop ?) célèbre « *Vesti la giubbia e la faccia in farina...* » : « Revêts ta tunique et, le visage enfariné, ris Paillasse et on rira de toi ».

La mélodie, prend son essor, lente, lourde d'abord, comme entravée, typique de la manière de Leoncavallo, comme prisonnière de lourdeurs infinies. Puis, déchirant quelque chose, elle s'élève, éclate et Canio hurle son désespoir sans retenue, sans fard (justement) : « Ris Paillasse, ris dans la douleur qui t'empoisonne le cœur... » L'air se termine sur la dominante, comme en suspens donc ; Canio ne peut plus continuer, suffoqué par sa peine, par ses larmes. L'orchestre, *piano, pianissimo,* conclut (deux cors) longuement par un postlude généralement couvert par les applaudissements destinés au ténor.

Cet air, trop souvent et injustement caricaturé, reste un sommet, un apex dramatique et musical incomparable et, à chaque interprétation engagée, déploie sa force émotionnelle car il éveille, réveille en chacun de nous les peines, les affects les plus profonds, les plus authentiques : qui d'entre nous n'a jamais souffert le martyre de devoir – symboliquement – revêtir la tunique du clown, pour aller, le visage enfariné, faire le clown pour gagner sa vie, rire et faire rire à travers ses larmes, devant une foule pas forcément hostile mais indifférente ou ricanante ? Qui n'a pas ressenti ce poids contradictoire, ce fardeau de la vie, et ce sentiment qu'elle est une farce, que nous sommes des bouffons mal payés pour la jouer ? Qui ne s'est jamais senti, comme ce pauvre homme (et futur meurtrier), prisonnier de sa condition entre une coquette écervelée, un bellâtre bêlant et un vieillard aussi stupide que méchant, à l'âme aussi sale, noire et difforme que sa personne ?

L'*Intermezzo*[8], contrairement à celui de *Cavalleria Rusticana* n'apportera aucun soulagement, aucun répit. Sombre de bout en bout, il est construit sur le thème de Paillasse (« *Ridi Pagliaccio* »), donc de la douleur, et sur celui de Nedda et de l'amour (triste et désolé ici, amour brisé).

[8] Après les *intermezzi* de *Cavalléria* et de *Pagliacci*, la mode des *intermezzi* gagna les scènes lyriques : *Tosca, Madame Butterfly* en comportent de très beaux sans compter *La Méditation de Thais* de Massenet.

Le deuxième acte

Le deuxième acte commence alors. Après une scène d'introduction, (préparatifs, foule en coulisse) la « Comédie » à proprement parler commence. Le « rideau » du petit théâtre se lève, le « public » est sagement en place.

Au début, tout se passe très bien. Nedda (Colombine) entre en scène, seule. Elle exécute quelques pas de danse gracieuse, sur une musique très dix-huitième siècle (la « musique » de théâtre). Puis, elle chante un bel air très court où elle exprime son impatience amoureuse. Son mari Paillasse est sorti et elle attend Arlequin qui ne saurait tarder ; un signal est convenu entre eux. Elle est chez elle ; le couvert est mis.

Derrière le rideau, Arlequin (Beppe donc) chante sa belle et très courte sérénade, modèle du genre, à peine accompagné par quelques accords de mandoline, comme si le mandoliniste n'était pas vraiment un virtuose... Mais ce signal, Colombine ne peut le donner. Taddéo (Tonio) survient et lui fait la cour. Colombine, bien sûr, le repousse et se moque cruellement de sa difformité et de sa bêtise. Taddeo en rajoute, bredouille, bégaie à l'envi. Le public s'amuse, rit et applaudit de bon cœur. La situation se trouve donc être la même que celle que nous avons vue quelques instants plus tôt, dans la vie au premier acte. Si ce n'est que Nedda et Tonio jouent réellement la comédie et en sont bien conscients. Mais Canio survient (Paillasse donc) et là, les choses se gâtent.

Les deux scènes qui suivent (avec Nedda/Colombine, Tonio/Taddeo et Canio/Pagliaccio) sont remarquables, aussi bien dramaturgiquement que musicalement, en ce que Leoncavallo nous fait osciller très habilement entre le pur théâtre et la réalité : Canio va évidemment « déraper », « dérailler » et, de plus en plus, confondre le théâtre et la vie, jusqu'au meurtre (lui qui, il y a peu, mettait en garde ses collègues contre cette tentation), alors que Nedda et Tonio vont désespérément tenter de les ramener au jeu théâtral pur, et le remettre sur les rails.

Paillasse (Canio), à peine entré, interroge brutalement Nedda/Colombina : « Un homme était ici ! » Colombine répond que oui ; c'était Taddeo. Taddeo arrive, est prié de confirmer. Mais les explications baffouillantes du benêt ne satisfont pas le mari jaloux qui enrage peu à peu et reprend un interrogatoire sur un ton de dément hurlant « *Il nome !, il nome !* » de nouvel Othello, pas du tout comique. Le public semble comprendre que quelque chose ne va pas.

En réponse à ces hurlements, Nedda/Colombina, soucieuse de faire rentrer Canio dans la « Comédie », joue la coquette, minaude et le traite de « *Paglaccio* » par deux fois, ce qui est à la fois le nom du personnage de comédie et aussi une insulte : « Bouffon » ! Fou de colère, Canio saisissant ce mot au vol, qui le blesse encore une fois cruellement, éclate : « *No, Pagliaccio non sono !* » (« Non, Paillasse ne suis ! ») et chante un deuxième et dernier grand air. Admirable pendant à l'air qui conclut le premier acte, aussi sauvage et révolté que le premier air était triste et résigné. L'homme se révolte contre sa condition, son destin et dit tout ce qu'il a sur le cœur : « Non Paillasse ne suis. Si mon visage est pâle, c'est de honte et de fureur... »

Puis il rappelle son amour passé pour Nedda, comment il l'a recueillie « presque morte de faim et abandonnée sur la route ». Il lui a en somme donné tout ce qu'il pouvait, lui a donné un foyer, un métier ; elle était tout pour lui.

Le public, subjugué, se croit encore au théâtre : les femmes s'écrient : « Il me fait pleurer, il est très bon ! ».

Nedda croit – ou feint de croire ? – que le théâtre a repris le dessus. Mais Canio a bel et bien tout oublié, si ce n'est sa fureur. Le dénouement intervient très vite. Canio, sur la table dressée pour le dîner[9], s'empare d'un couteau : « Je suis à bout et tu ne l'as pas encore compris ? Son nom ou ta vie ! »

Nedda ne dit rien. Il la tue. Un cri. Le public, stupéfait, ne réagit pas immédiatement. Nedda, en mourant, appelle « Silvio » (pour appeler au secours ? souvenir de son unique amour ?). Silvio se précipite sur scène. Canio le tue, connaissant enfin son rival. Les hommes montent sur scène, désarment Canio qui, sans réagir, hagard, s'avance vers le public et prononce la phrase rituelle des comédiens italiens, ici lourde de sens : « *La commedia e finita !* »

Le théâtre et la vie sont alors totalement confondus dans le drame. Drame que, dans un dernier grand air, Canio a résumé en trois minutes, sur le dernier monologue : « *No, Pagliaccio non sono !* » Comme le monologue du premier acte, cet air renvoie implacablement l'auditeur à ses propres drames intimes, à ses espoirs déçus, à ses révoltes avortées. Qui d'entre nous n'a jamais rêvé de tout quitter, de tout envoyer au diable, de s'enfuir de cette vie écrasante, à n'importe quel prix ? Pour tenter de trouver ailleurs une vie plus belle, une société supportable, un amour possible ?

Ce « passage à l'acte », comme on dit dans les prétoires, encombre chaque jour nos quotidiens, nos cabinets d'instruction. Et, chaque jour, pour un « passage à l'acte » tenté, combien sont seulement (et heureusement) rêvés ?

Conclusion

L'ouvrage de Leoncavallo, justifiant parfaitement son *credo* « vériste », fait passer un simple fait divers à l'état d'œuvre d'art et cette œuvre d'art nous touche infiniment parce qu'elle parle directement à notre être le plus intime : de la vie au théâtre, du théâtre droit au cœur[10].

Si Canio, au lieu d'être comédien eût été maçon, aurait-il tué sa femme et son rival sur son chantier ? L'eût-il fait, aurait-on pu en tirer une œuvre d'art aussi aboutie et aussi significative pour nous ? Le passage obligé de la métaphore théâtrale, et l'artifice du théâtre dans le théâtre, nous ramènent paradoxalement (c'est bien là l'acte magique de la scène), et pour toujours, au plus profond de notre réalité d'êtres humains.

Richard DEDOMINICI
Nice

[9] La « Comédie » prévoyait que Paillasse dîne chez lui avec sa femme. Arlequin avait donné, avant de s'enfuir, une bouteille de vin mêlée de somnifère à Colombine pour l'endormir, laissant ainsi aux amants le loisir de s'en aller pour toujours.

[10] Le ténor Enrico Caruso, dont Paillasse était l'un des quatre rôles favoris, avouait que, jeune encore, il avait été un beau matin abandonné par une femme qu'il aimait (c'était bien avant son mariage avec Dorothée, riche Américaine qui lui donna une fille unique, Gloria). Le soir même, il devait chanter Canio au *Metropolitan Opera* à New York : « Ce soir-là, je n'eus pas à me forcer pour jouer Canio », ajoutait-il sans amertume.

FICTION ET RÉALITÉ DANS *PAGLIACCI* DE RUGGERO LEONCAVALLO

Pagliacci (Paillasses) est un opéra en deux actes du compositeur et librettiste italien Ruggero Leoncavallo (1857-1919) qui fut donné pour la première fois à Milan, le 21 mai 1892, sous la direction d'Arturo Toscanini. Ses premiers interprètes furent Adelina Stehle-Garbin (Nedda), Fiorello Giraud (Canio), Victor Maurel (Tonio), Mario Ancona (Silvio) et Francesco Daddi (Arlecchino). Par la suite, les mélomanes de Vienne, Prague, Budapest, Londres, New-York, Buenos-Aires, Stockholm, Mexico, Moscou, Bordeaux, Paris, purent l'apprécier, soit en version originale, soit le plus souvent dans la langue du pays. C'est ainsi que les Français l'entendirent dans l'adaptation d'Edmond Crosti, d'abord à Bordeaux, dès le 26 novembre 1894, avant qu'il ne reçoive sa consécration à l'Opéra de Paris en 1902, avec le soprano Aïno Ackté (Nedda), le ténor Jean de Reszke (Canio), la basse Jean-François Delmas (Tonio), le baryton Dinh Gilly (Silvio) et le ténor Léon Laffitte (Arlecchino). Sa prodigieuse réussite lui a permis depuis d'être entendu sur les scènes lyriques les plus diverses du monde avec des interprètes comme l'illustre ténor parthénopéen Enrico Caruso (1873-1921), insurpassable dans le rôle de Canio, et le grand baryton Titta Ruffo (1877-1953), inégalé dans celui de Tonio.

Se rattachant à l'école vériste, dont le but est de décrire la réalité quotidienne et d'évoquer les problèmes sociaux, il appartient à l'époque des deux ouvrages *Cavalleria rusticana* (= *Honneur paysan*) (1894) et *le Maschere* (= *les Masques*) (1901) de Pietro Mascagni, de *la Navarraise* (1894) et de *Sapho* (1897) de Jules Massenet, de *Mariedda* (1895) de Gianni Buccèri, d'*A San Francisco* (1895) de Carlo Sebastiani, d'*Un dramma in vendemmia* (= *Un drame pendant les vendanges*) (1897) de Vincenzo Fornari, de *La Bohème* (1897) de Ruggero Leoncavallo, d'*il Voto* (= *le Vœu*) (1897) d'Umberto Giordano, et de *l'Arlesiana* (1897) de Francesco Cilea qui se réclame de la pièce de théâtre (1872) d'Alphonse Daudet.

Comme dans *Hamlet* (1601) de William Shakespeare et *l'Illusion comique* (1636) de Corneille, nous trouvons, appliqué dans cet opéra, le procédé de la mise en abîme ; mais alors que dans les deux pièces précédentes, le théâtre dans le théâtre n'apparaît qu'au moment où des comédiens entrent en scène, pour servir de truchement aux deux auteurs dramatiques (grosso modo mise en valeur des thèmes de la succession et de la légitimité du pouvoir chez Shakespeare ; évocation de quelques aventures du fils de Pridamant pour aboutir à une reconnaissance du père chez Corneille), dans *Pagliacci*, nous assistons, à partir du second acte, à un glissement de la fiction vers le réel qui, tout à coup, s'impose brutalement à tous les spectateurs. Ainsi les quatre personnages de la comédie italienne, Colombine (Colombina), Paillasse (Pagliaccio), le Benêt (Taddeo) et Arlequin (Arlecchino), font place aux quatre individus, Nedda, Canio, Tonio et Peppe, le jeune et beau paysan Silvio étant le seul personnage extérieur à la petite troupe théâtrale de passage, vers 1870, le jour de la fête de la mi-août, dans cette localité de Calabre, aux environs de Montalto, où se prépare le drame qui va se dérouler. Néanmoins, Silvio devient partie intégrante de la tra-

gédie dès lors que son amour partagé par Nedda va entraîner la fureur homicide du mari bafoué, Canio.

Tonio, un peu simple d'esprit comme le personnage qu'il interprète, est pourtant celui qui, dans le « Prologue », va être le porteur d'un message, en informant le public qu'il aurait tort de se tenir sur le plan de la fiction. Dans cette profession de foi composée de trois mouvements musicaux, il affirme que le théâtre n'est que le miroir de la réalité, faisant indirectement écho aux écrivains véristes de l'époque, tels Giovanni Verga, auteur d'une *Nedda* (1874) et d'un *Mastro Don Gesualdo* (1889), entre autres, et Luigi Capuana, dont la *Giacinta* (1879) fit scandale car l'aspect pathologique du personnage principal paraissait trop accentué aux yeux de ses contemporains. Écoutons-le exposer les principes non de la pièce pour rire mettant en scène Colombina, Pagliaccio, Taddeo et Arlecchino, mais bel et bien ceux de ce vérisme qui battait son plein depuis 1875 dans le midi de l'Italie :

Si può? Si può?	Pardon ! Peut-on entrer ?
Signore! Signori!	Mesdames ! Messieurs !
Scusatemi se dal sol mi presento,	Excusez-moi si je me présente tout seul,
Io sono il Prologo,	Je suis le Prologue,
Poiché in scena ancor	Parce que l'auteur met à nouveau
le antiche maschere mette l'autore,	en scène les anciens masques,
In parte ei vuol riprendere le vecchie usanze,	Il veut en partie reprendre les vieux usages,
E a voi di nuovo inviami.	Et de nouveau il m'envoie auprès de vous.
Ma non per dirvi come pria :	Mais non pour vous dire comme auparavant :
« Le lacrime che noi versiam son false!	« Les larmes que nous versons sont feintes!
Degli spasimi e de' nostri martir	De nos tourments et de nos martyres
non allarmatevi! »	ne vous alarmez pas ! »
No. L'autore ha cercato invece	Non ! L'auteur a cherché au contraire
Pingervi uno squarcio di vita.	À vous dépeindre une tranche de vie.
Egli ha per massima sol che l'artista è un uom	Il a pour unique règle que l'artiste est un homme
E che per gli uomini scrivere ei deve.	Et qu'il doit écrire pour les hommes.
Ed al vero ispiravasi.	Et il s'inspire du vrai.
Un nido di memorie in fondo	Un nid de souvenirs au fond
all'anima cantava un giorno,	de l'âme chantait un jour,
Ed ei con vere lacrime scrisse,	Et il écrivit avec de vraies larmes,
E i singhiozzi il tempo gli battevano!	Et les sanglots battaient la mesure pour lui !
Dunque, vedrete amar	Donc, vous verrez aimer
Sì come s'amano gli esseri umani ;	comme s'aiment les êtres humains ;

Vedrete de l'odio i tristi frutti.	Vous verrez de la haine les tristes fruits.
Del dolor gli spasimi,	De la douleur les tourments,
Urli di rabbia, udrete, e risa ciniche!	Des hurlements de colère vous entendrez et des rires cyniques!
E voi, piuttosto che le nostre povere bane d'istrioni,	Et vous, plutôt que nos pauvresgabcabanes d'histrions,
Le nostr'anime considerate,	Observez nos âmes,
Poiché siam uomini, di carne e d'ossa,	Parce que nous sommes des hommes, en chair et en os,
E che di quest'orfano mondo	Et que de ce monde orphelin
Al pari di voi spiriamo l'aere!	Tout comme vous nous respirons l'air !
Il concetto vi dissi...	Je vous ai exposé l'idée générale...
Or ascoltate com'egli è svolto.	Maintenant écoutez comment elle se développe.
Andiam! Incominciate!	Allons ! Commencez !

Les spectateurs de la salle ne peuvent feindre la surprise, d'autant plus que la musique insiste sur le message, en changeant constamment de tonalité et de mesure, en passant du « parlando » au « cantabile », dans des phrases longues et soutenues, ponctuées d'aigus (dont deux aigus interpolés par la tradition : la bémol 3 sur « al pari di VOI », et sol 3 sur « incominCIAte »). Contrairement aux villageois, futurs spectateurs de la scène sur la scène, qui pensent aller assister à une arlequinade sans importance (Acte I), les spectateurs de la salle sont avertis dès le départ par Tonio, que théâtre et vie sont intimement liés dans l'optique vériste et que la fiction reflète souvent la réalité dans tous ses aspects. Il y a donc une opposition entre les deux sortes de spectateurs. À la tension, voire à l'angoisse de l'auditoire qui se tient prêt à assister à une tragédie est opposée l'insouciance des villageois qui, extérieurs au drame, se laissent aller à leur joie, comme nous le montrent grands et petits, heureux enfin d'avoir une soirée de distraction après de longs mois de dur labeur et de veillées mornes. Ils annoncent l'arrivée des comédiens et surtout de « Paillasse », le responsable de la troupe, mais surtout le roi des bouffons qui apporte la bonne humeur :

Son qua! Son qua! Ritornano...	Ils sont ici ! Ils sont ici ! Ils reviennent...
Pagliaccio è là!	Paillasse est là !
Tutti lo seguono, grandi e ragazzi,	Tout le monde le suit, grands et petits,
Ai motti, ai lazzi applaudono ognun.	Chacun applaudit à ses bons mots, à ses plaisanteries
.....	.....
Viva Pagliaccio!	Vive Paillasse !
Evviva! Il principe se' dei pagliacci!	Hourra ! Tu es le prince des paillasses
I guai discacci tu co'l lieto umore.	De ton humeur joyeuse tu chasses les soucis.
Evviva! Evviva!	Hourra ! Hourra !
Tu scacci i guai co'l lieto umor!	De ton humeur joyeuse tu chasses les soucis !

Ognun applaude a' motti, ai lazzi...	Chacun applaudit à ses bons mots, à ses plaisanteries...
Ed ei serio saluta e passa...	Et lui, sérieux, salue et passe...

Au milieu de cette joie générale qui entraîne les villageois à rire de Peppe et de Tonio, Canio, interprète du rôle de Paillasse, type même du personnage comique benêt, habitué à recevoir des coups et à essuyer des quolibets, est le seul à rester sérieux. Il trahit même son impatience dans une exclamation : « Itene al diavolo! » (= allez-vous en au diable!). Déjà, alors qu'il bat de la grande caisse sur sa charrette, sa femme Nedda assise à côté de lui, on sent que la bonne humeur de ce bouffon de théâtre forain est de façade. Dans son air en sol majeur, sur une mesure à ¾, il annonce la représentation du soir sur la place publique :

Un grande spettacolo a ventitre ore	Un grand spectacle à vingt-trois heures
Prepara il vostr'umile e buon servitore!	Votre humble et dévoué serviteur prépare !
Vedrete le smanie del bravo Pagliaccio :	Vous verrez les accès de rage du brave Paillasse :
E com'ei si vendica e tende un bel laccio	Et comment il se venge et tend un bon piège...
Vedrete di Tonio tremar la carcassa,	Vous verrez trembler la carcasse de Tonio,
E quale matassa d'intrighi ordirà.	Et quel écheveau d'intrigues il ourdira.
Venite, onorateci signori e signore.	Venez, faites-nous honneur, mesdames et messieurs.
A ventitre ore! A ventitre ore!	À vingt-trois heures ! À vingt-trois heures !

On se prépare bel et bien à un spectacle d'une « commedia dell'arte » désormais décadente, mise au service d'un public peu raffiné, avec Arlequin, au visage barbouillé de suie, au costume composé de petites pièces de diverses couleurs et à la coiffe surmontée d'une plume ; avec Colombine, la vive et frétillante femme de Paillasse et maîtresse d'Arlequin ; avec le Benêt (Taddeo), l'amoureux transi un tant soit peu stupide et grotesque ; et enfin avec Paillasse lui-même qui, ici, nous le verrons, offrira peu de ressemblance avec le personnage traditionnel déjà évoqué. Notons l'insistance mise sur l'heure de la représentation : « A ventitre ore » est répété deux fois dans l'air principal, mais repris par le chœur et par le ténor lui-même dans l'ensemble en sol majeur. Il s'agit de ne pas faire oublier le début du spectacle, car il importe de réunir le plus de monde possible pour gagner davantage et assurer ainsi la subsistance de la troupe. Mais pour le public de la salle s'ajoute une idée supplémentaire. En effet, l'heure fixe le moment précis du drame qui s'annonce. Signalons, en passant, que la règle des trois unités de la tragédie classique s'applique strictement dans cet opéra (unité d'action, unité de temps, unité de lieu), car il est impératif, d'une part, de ne pas laisser l'attention des spectateurs de la salle faiblir ou se disperser et, d'autre part, de permettre à l'action de se dénouer rapidement dans un décor simple (une place de village sur laquelle le théâtre ambulant s'est installé).

Juste après l'annonce du spectacle, Canio est invité à prendre un verre par quelques

villageois. Peppe se joint à lui mais Tonio, le factotum de la troupe, préfère s'occuper d'étriller l'âne qui tire leur charrette. Un paysan plein de gouaille a le tort de plaisanter, en prétendant que Tonio ne veut pas se joindre aux convives pour aller conter fleurette à Nedda. Canio, dans un cantabile admirable à ¾, suivi d'un andantino à 2/4 puis à ¾, dans la tonalité de fa majeur, lui répond, en prenant inconsciemment le contre-pied de Tonio dans son « Prologue » :

Un tal gioco, credetemi,	Un tel jeu, croyez-moi,
È meglio non giocarlo con me, miei cari ;	Il vaut mieux ne pas le jouer avec moi, mes chers ;
E a Tonio, e un poco a tutti or parlo!...	Et à Tonio, et un peu à tous maintenant je parle !...
Il teatro e la vita non son la stessa cosa ;	Théâtre et vie ne sont pas la même chose,
No...non son la stessa cosa!...	Non !... Ce n'est pas la même chose !
E se lassù Pagliaccio sorprende la sua sposa	Et si sur les tréteaux Paillasse surprend sa femme
Col bel galante in camera,	avec son beau galant dans sa chambre,
fa un comico sermone,	il fait un sermon comique,
Poi si calma od arrendesi	puis il se calme ou il se rend
ai colpi di bastone!...	aux coups de bâton !...
Ed il pubblico applaude ridendo allegramente ;...	Et le public applaudit, en riant de bon cœur ...
Ma se Nedda sul serio sorprendesi...	Mais si on surprenait vraiment Nedda...
Altramente finirebbe la storia,	l'histoire finirait autrement,
Com'è ver che vi parlo!...	aussi vrai que je vous parle !...
Un tal gioco, credetemi,	Un tel jeu, croyez-moi,
È meglio non giocarlo!...	il vaut mieux ne pas le jouer !...

Ainsi, pour Canio, qui est loin d'être un théoricien, le théâtre n'est pas le miroir de la vie. C'est un monde clos où tout est feint. Si le public de la scène peut se moquer des infortunes de Paillasse, il n'est pas question que, dans la réalité, les choses se passent de la même façon avec Canio qui ne s'identifie nullement avec son personnage. L'adultère, vrai ou supposé, entraîne l' « *hubris* » et ses conséquences désastreuses, comme dans l'*Othello* de William Shakespeare, dont s'inspireront Gioacchino Rossini et Giuseppe Verdi dans leurs opéras respectifs, et *la Cavalleria rusticana* (1883) de Giovanni Verga mise en musique par Pietro Mascagni. Soulignons, en l'occurrence, que le compositeur et librettiste Leoncavallo est avantagé par rapport au dramaturge britannique et à l'auteur italien cités ci-dessus. En effet, il use largement du chromatisme dans la musique orchestrale pour renforcer les paroles de Canio et mettre en lumière le côté primaire et fruste de sa personnalité. De fait, dès le départ, il est facile de constater que nous avons affaire à un caractère qui vit dans l'impression actuelle, dans l'acte qu'il accomplit ou qu'il subit. Canio n'a ni la culture

ni l'intelligence d'un homme qui sait prendre du recul pour analyser posément une situation et choisir d'adopter les décisions sages et logiques qui s'imposent.

Peu à peu se prépare le drame de la pièce dans la pièce, ou, en l'occurrence, plutôt dans l'opéra. À la jalousie de Canio s'ajoute la frustration de Tonio, homme difforme, amoureux fou de la belle Nedda. Cette dernière, n'ayant connu que les routes de l'Italie du Sud, les haltes dans les villages, au gré des représentations, assoiffée de liberté, enviant les oiseaux qui volent dans l'azur, désireuse de s'enfuir avec Silvio, l'amant dont elle avait rêvé, qu'elle attendait et qu'elle cherchait, le repousse brutalement, entraînant chez lui le sentiment rongeur de la haine et un désir de vengeance par une vraie « cristallisation » à rebours (scène 2). Il sera dès lors facile à Tonio d'épier la jeune femme et de la surprendre en conversation avec son galant qui la pousse à fuir avec lui (scène 3). Il va informer tout de suite Canio de son infortune et l'amène là où se trouvent les amants. Le mari bafoué arrive un peu trop tard et s'élance vainement à la poursuite de son rival. Tonio exulte d'avoir presque assouvi sa haine tandis que Nedda l'accable de son mépris :

Aspide! Va!	Serpent ! Va-t-en !
Ti sei svelato ormai	désormais tu t'es dévoilé
Tonio lo scemo!	Imbécile de Tonio !
Hai l'animo	Ton âme est,
siccome il corpo tuo difforme...lurido!...	comme ton corps difforme... hideuse!...

Quelle différence de situation avec les deux personnages principaux du conte de *la Belle et la bête* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont ou Quasimodo et Esméralda dans *Notre-Dame de Paris* (1832) de Victor Hugo ! Ici, Tonio laisse parler sa joie sadique (c'est la « Schadenfreude » de la psychologie allemande) (« Oh non sai come lieto ne son! », « Oh ! tu ne sais pas comme j'en suis heureux ! ») et, grâce à cet élément moteur, déclenche le drame. Canio, être primaire incapable de se maîtriser, se déchaîne contre Nedda qui refuse de révéler le nom de celui qui lui a tenu des promesses de l'idéal.

Derisione e scherno!	Dérision et raillerie !
Nulla! Ei ben lo conosce quel sentier.	Rien! Il connaît bien ce sentier.
Fa lo stesso ;	C'est la même chose ;
poichè del drudo il nome or mi dirai.	car tu me diras le nom de ton amant.
Tu, pel Padre eterno!...	Toi, par le Père éternel !...
E se in questo momento	Et si en ce moment
Qui scannata non t'ho già,	ici je ne t'ai pas encore égorgée,
Gli è perchè pria di lordarla	c'est parce qu'avant de la souiller
nel tuo fetido sangue,	dans ton sang fétide,
O svergognata, codesta lama,	ô dévergondée, cette lame,
Io vo'il suo nome!...Parla!! Il nome!	Je veux son nom !...Parle ! Son nom !

Notons que Tonio, dans cette scène, se comporte comme « l'honnête Jago » en présence d'Othello (*Othello*, III), et lui conseille de se modérer momentanément pour arri-

ver plus facilement à retrouver Silvio :

Calmatevi padrone…	Calmez-vous, maître…
È meglio fingere ; il ganzo tornerà.	Il vaut mieux feindre. Son amant reviendra.
Di me fidatevi!	Ayez confiance en moi !
Io lo sorveglio.	Je le surveille.
Ora facciam la recita.	Maintenant, donnons la représentation.
Chissà ch'egli non venga	Qui sait s'il ne viendra pas
allo spettacolo e si tradisca!	Au spectacle et ne se trahira pas !
Or via. Bisogna fingere per riuscir!	Allons donc ! Il faut feindre pour réussir !

C'est donc sur les conseils de Tonio et à la suite de l'insistance de Peppe, l'élément modérateur de l'opéra, que Canio va se préparer au spectacle. C'est là que se situe le grand air du ténor traduisant les sentiments de l'homme courroucé qui doit s'efforcer de se contenir pour jouer le rôle du bouffon Paillasse, la risée des spectateurs :

Recitar! Mentre preso dal delirio	Jouer ! Alors que saisi par le délire
Non so più quel che faccio e quel che dico!	Je ne sais plus ce que je fais ni ce que je dis !
Eppur è d'uopo, sforzati!	Et pourtant il le faut, fais un effort !
Bah, sei tu forse un uom?	Bah ! Es-tu peut-être un homme ?
Tu se' Pagliaccio!	Tu es Paillasse !
Vesti la giubba e la faccia infarinata.	Revêts ton costume et grime-toi.
La gente paga e rider vuole quà.	Les gens paient et ils veulent rire ici.
E se Arlecchino t'invola Colombina,	Et si Arlequin te vole Colombine,
Ridi, Pagliaccio, e ognun applaudirà!	Ris, Paillasse, et chacun applaudira !
Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto ;	Change en plaisanteries tes affres et tes pleurs ;
In una smorfia il singhiozzo e'l dolor…	en une grimace tes sanglots et ta douleur…
Ah! Ridi Pagliaccio,	Ah ! Ris Paillasse,
Sul tuo amore infranto!	De ton amour anéanti !
Ridi del duol che t'avvelena il cor!	Ris de la douleur qui empoisonne ton cœur !

Rien de plus bouleversant que cet arioso sur une mesure à 2/4, précédé d'un passage à 4/4, qui est le moment clef de l'opéra et qui, bien chanté par le ténor, déchaîne l'enthousiasme des spectateurs. Canio, déchiré au point de mettre en lambeaux sa passion, selon l'expression shakespearienne (*Hamlet*, III, ii, « tear a passion to tatters, to very rags »), doit personnifier un bouffon de comédie sur les tréteaux de son théâtre ambulant

alors que la jalousie, telle un ver rongeur, s'est glissée en lui et qu'il n'est plus maître de lui, son moi désemparé submergeant le personnage qu'il doit jouer. Tandis que les spectateurs de la salle, emportés par le tourbillon vocal et orchestral, sont conscients du drame, ceux de la scène, représentés par le chœur, ignorent encore tout.

Un « intermezzo » vient opportunément relâcher la tension, à la fin du premier acte. On y retrouve les thèmes musicaux utilisés dans le « Prologue » si l'on veut bien laisser de côté le court motif d'introduction.

Dès le début du second acte, nous voyons les villageois se presser, au sortir de l'église, et se rassembler sur la place pour assister au spectacle dans le spectacle. Ils sont impatients, en cette rare occasion de convivialité, de voir la pièce commencer (« Allo spettacolo ognun anela! », chacun aspire ardemment après le spectacle). L'arrivée discrète de Silvio qui se joint aux spectateurs de la scène n'augure rien de bon, d'autant plus qu'il a l'imprudence de parler à Nedda, alors qu'elle encaisse les entrées. Tout à leur rêve, les amoureux en oublient les réalités.

À ce moment-là, l'action se concentre sur les tréteaux, ou si l'on veut dans le microcosme du petit théâtre ambulant. La comédie commence enfin, sur un tempo de menuet à ¾, dans la tonalité de do majeur. Quatre personnages viennent tour à tour occuper la scène : Colombine (Nedda), Arlequin (Peppe), Taddeo (Tonio) et Paillasse (Canio). Tout se déroule sur le ton badin avec la sérénade d'Arlequin, jusqu'au duettino entre Colombine et Arlequin, qui, commencé sur un andantino sostenuto e grazioso, toujours en do majeur, se termine sur un tempo de gavotte en mi majeur. Le court passage où Taddeo arrive pour prévenir les amants pour rire de l'arrivée de Paillasse passe en do majeur à nouveau. Il s'agit, pour les deux personnages, de faire prendre un narcotique à Paillasse pour avoir le champ libre.

On aurait du mal à se croire en présence d'une comédie de l'Arétin ou de Carlo Goldoni, mais la musique évoque ici un tant soit peu quelques mesures d'un opéra léger de Giovanni Paisiello ou même de Mozart. Cependant, quand le Benêt (Taddeo) fait sa déclaration d'amour à Colombine dans le genre burlesque, il rappelle, chez les spectateurs de la salle, le duo précédent entre Nedda et Tonio. En l'occurrence, la réalité se superpose déjà à la fiction. C'est pourtant au moment où Colombine répète à Arlequin, son amant pour rire, les mêmes paroles qu'elle avait adressées à Silvio, que le drame se noue :

A sta notte…	À ce soir…
E per sempre io sarò tua!	Et pour toujours je serai à toi !

Canio, en entendant ces paroles, n'est plus Paillasse. Il laisse tomber le masque, contrairement aux usages du théâtre, et redevient un être de chair et de sang. Il illustre alors parfaitement ce phénomène bien étudié par les psychologues du vingtième siècle, à savoir que, sous le coup de l'émotion, les fonctions mentales sont complètement perturbées et rendent un jugement sain et critique impossible. Il suffit de paroles déjà entendues dans un contexte donné pour que l'imagination de Canio, en pareille circonstance, s'affole et libère chez lui des forces organiques irrépressibles.

Normalement, c'est dans l'intimité que s'expliquent les époux. « Nos rideaux fermés

nous séparent du monde » dit le poète (Baudelaire, *Fleurs du mal*, CXV, « Femmes damnées », vers 81). Ici, au contraire, la scène est ouverte sur le double public, celui de la scène et celui de la salle. Ainsi, dans l'espace confiné de ce petit théâtre de campagne qui nous rappelle, par exemple, telle description de Théophile Gauthier (*Capitaine Fracasse*, passim), les différentes phases du drame se jouent devant les deux publics, celui de la scène étant maintenu dans l'illusion jusqu'au bout bien que, dans sa réaction, face aux événements, il trouve que le comportement de Paillasse imite parfaitement la réalité (« Par vera questa scena », « cette scène a l'air vraie », comme s'il s'agissait de mimésis, pourrait-on ajouter).

Toute la fin du second acte nous plonge dans la double scène qui se déroule devant les deux catégories de spectateurs, à tel point que tout se brouille et qu'il devient difficile de reconnaître le rapport qui existe entre la réalité et la fiction (phénomène bien connu d'intertextualité). Ceux de la scène commentent, comme un chœur classique, constamment inconscients du drame, et émerveillés par le jeu réaliste des acteurs. Ils ne se rendent pas compte que Canio n'est plus Paillasse mais lui-même et que les sentiments exprimés ne sont pas feints mais la pure réalité. Ceux de la salle n'ont jamais été dupes, mais ils se laissent également prendre au jeu, submergés qu'ils sont par la violence de la musique. Ils admirent la détermination de Nedda qui, telle la Colomba ou la Carmen de Prosper Mérimée mise en musique par Georges Bizet, est une jeune femme forte, déterminée à tenir tête à Canio, type même de l'émotif actif primaire, enfermé dans sa passion vigoureuse et brutale comme dans sa jalousie morbide. La révélation du nom de l'amant devient une idée fixe chez lui, car il n'aura de cesse qu'après l'avoir tué. De fait, comme dans les pièces véristes de l'époque, seule la mort peut venger un honneur perdu.

Ho dritto anch'io d'agir come ogn'altr'uomo.	J'ai le droit moi aussi d'agir Comme tout autre homme.
Il nome suo... Vo' il nome de l'amante tuo, Del drudo infame a cui ti desti in braccio, O turpe donna!	Son nom... Je veux le nom de ton amant, De l'amant infâme dans les bras duquel tu t'es jetée Ô femme abjecte !

Puis, tout à coup, après deux exclamations de Colombine/Nedda, « Pagliaccio! Pagliaccio! », qui voudraient ramener Paillasse/Canio dans le cadre de la comédie, les écluses du ressentiment cèdent. Agacé par l'obstination de son épouse à se taire, et par les rires des villageois qui se gaussent de l'infortune de Paillasse (le chœur), Canio laisse déferler sa colère dans un allegro moderato à quatre temps qui émeut non seulement les spectateurs de la salle mais même le chœur, peu à peu conscient du fait que quelque chose d'anormal se passe :

No!Pagliaccio non son ;	Non ! Je ne suis pas Paillasse

;

Se il viso è pallido,	Si mon visage est pâle
è di vergogna, e smania di vendetta!	C'est de honte et de soif de vengeance !
L'uom riprende i suoi dritti,	L'homme reprend ses droits,
E'l cor che sanguina vuol sangue	Et le cœur qui saigne réclame du sang
A lavar l'onta, o maledetta!...	pour laver l'outrage, ô maudite !...
No, Pagliaccio non son!...	Non, je ne suis pas Paillasse !...
Son quei che stolido	Je suis celui qui, stupidement,
ti raccolse orfanella in su la via	t'a recueillie orpheline dans la rue
Quasi morta di fame,	presque morte de faim,
E un nome offriati, ed un amor	et qui t'a offert un nom, et un amour
ch'era febbre e follia!!	Qui était fièvre et folie !
Sperai, tanto il delirio	J'espérais, tant ce délire
accecato m'aveva ,	m'avait aveuglé,
Se non amor, pietà...mercè!	Sinon amour, du moins pitié...gratitude !
Ed ogni sacrifizio	et tous les sacrifices
al cor lieto,imponeva,	j'imposais à mon cœur joyeux
E fidente credeva	et confiant je croyais
più che in Dio stesso in te!	En toi plus qu'en Dieu lui-même !
Ma il vizio alberga sol	Mais le vice seul habite
nell'alma tua negletta ;	en ton âme méprisable ;
Tu viscere non hai...	toi, tu n'as pas de cœur...
sol legge è'l senso a te!	Ta seule loi est celle des sens !
Va, non merti il mio duol,	Va-t-en, tu ne mérites pas ma douleur,
o meretrice abbietta,	ô prostituée abjecte
Vo' ne lo sprezzo mio	je veux de mon mépris
schiacciarti sotto i pie!!	T'écraser sous mes pieds !!

Comme Othello (*Othello*, acte I), Canio évoque les souvenirs de sa rencontre avec Nedda, avant de se lancer dans les invectives. Certes, les circonstances ne sont pas les mêmes et le milieu est différent. Desdémone est fille du sénateur Brabantio. Nedda est une enfant des rues qui a perdu ses parents toute jeune encore et qui nous rappelle les conditions sordides de vie d'un grand nombre d'individus de la classe populaire, au moment de la formation de l'unité italienne (1858-1870). On apprend qu'elle a été recueillie et élevée par Canio. Le phénomène de la « cristallisation » s'est produit en lui, mais il ne s'est pas rendu compte de la solitude de son amour qui ne semble jamais avoir été partagé (« Si je t'aime que t'importe ? » disait Gœthe). Son allusion à la « pitié » et à la « reconnaissance » révèle chez lui une méconnaissance totale du cœur dont les raisons, selon le mot célèbre de Pascal, échappent à la raison. En revanche, en écoutant les confidences de Nedda, on se persuade rapidement que la jeune femme l'a épousé parce qu'elle n'avait pas d'autre choix. Elle a vite compris, avec Silvio, que l'amour véritable est réciprocité. Enfin, elle fait l'expérience d'un sentiment qui permet à son « ego » de sortir et de se délivrer des barrières desquelles,

dans la communication incomplète ou déçue avec Canio, elle pensait se protéger et s'enfermer. C'est dans ce malentendu initial que réside tout le drame. Il va de soi que la condition de mari bafoué est insupportable et intolérable, mais il faut aussi comprendre les aspirations d'une jeune femme qui, après avoir grandi dans un milieu de comédiens ambulants miséreux, rêve d'un amour idéal et d'évasion. « Amor, che al cor gentil ratto s'apprende », amour qui si rapidement s'empare d'un cœur tendre, constatait Françoise de Rimini dans le récit qu'elle faisait à Dante (*Divine comédie, Enfer*, V, vers 100), comme pour se justifier. Dans une société du Sud de l'Italie figée dans des principes rigides, où l'honneur est sacré, tout divorce impensable et aucune discussion possible sur un sujet aussi sensible que l'amour, il ne reste guère que la résignation ou la fuite. Nedda choisit la fuite avec son amant, sans toutefois s'apercevoir qu'elle se berce d'illusions (voir son duo avec Silvio). Mais de quoi vit l'amour sinon d'illusions ?

Dans le dernier duo de l'opéra, nous n'avons plus Colombine et Paillasse en face de nous. Nous sommes en présence de deux êtres qui, devenus étrangers l'un à l'autre, expriment des émotions différentes, peur et détermination chez l'une, colère paroxystique chez l'autre. La musique orchestrale, sur un rythme à deux temps, dans la tonalité de mi bémol majeur, souligne les sentiments contrastés qui animent les personnages.

Nedda :	
Ebben! Se mi giudichi di te indegna,	Eh bien ! Si tu me juges indigne de toi
Mi scaccia in questo istante.	Chasse-moi sur l'heure.
Canio :	
Di meglio chiedere non dei	Tu ne pouvais pas mieux demander
Che correr tosto al caro amante!	Que de courir aussitôt rejoindre ton cher amant!
Sei furba!	Tu es rusée !
No! Per Dio! Tu resterai...	Non ! Par le Dieu vivant ! Tu resteras...
E il nome del tuo ganzo mi dirai!!	Et tu me donneras le nom de ton amant !

Nedda fait une timide tentative pour sauver les apparences en cherchant à rester dans le cadre de la comédie. C'est pour cela qu'elle fait appel à Taddeo pour qu'il vienne confirmer son dire et la tirer d'une situation fort inconfortable pour elle. Or, ce dernier n'est autre que Tonio, le méchant. Il ne faut donc pas compter sur lui. Seul Peppe, en l'occurrence, aurait pu intervenir sur la scène de la scène. Or, son personnage, Arlequin, l'amoureux de la comédie, n'a plus aucun rôle à jouer, puisqu'il est parti brusquement à l'arrivée de Paillasse. Quant à lui-même, en tant qu'individu, il n'est pas passif ; mais il est immobilisé par Tonio qui l'empêche ainsi d'intervenir et de maîtriser non plus Paillasse mais Canio.

Les paroles de Nedda, dans le médium de la voix, se veulent apaisantes, malgré la tension qui s'accroît. En même temps, la jeune femme essaie de se rassurer en relativisant la situation. Le mouvement de gavotte de la musique s'efforce vainement de détendre l'atmosphère au milieu des vociférations de Canio, devenu une véritable mécanique exter-

minatrice usant de menaces et d'insultes. À la fin du morceau chanté par Nedda, les points de suspension du livret, traduits par trois silences dans la partition (un demi-soupir, un soupir, un demi-soupir), révèlent qu'elle a du mal à séparer la fiction de la réalité, car l'homme auquel elle pense est bien Silvio et non Arlequin, mais l'anacoluthe lui permet de mentionner Arlequin, son amant de comédie, en insistant sur son aspect « pauroso », et « innocuo » pour désamorcer la colère de son mari :

Suvvia, così terribile	Allons, allons ! Vraiment
Davver non ti credevo!	je ne te croyais pas aussi terrible !
Qui nulla di tragico.	Il n'y a ici rien de tragique.
Vieni a dirgli o Taddeo	Viens le lui dire ô Taddeo
Che l'uom seduto or dianzi,	que l'homme assis tantôt,
Or dianzi a me vicino	tantôt à côté de moi
Era...il pauroso ed innocuo Arlecchino.	Était...le peureux et inoffensif Arlequin.

Tandis que les spectateurs de la scène dans la scène (le chœur) continuent à croire qu'ils assistent à une comédie, Canio, en quatre courtes phrases tonitruantes, lâche la seule alternative possible à ses yeux :

Ah! Tu mi sfidi!	Ah ! Tu me défies !
E ancor non l'hai capita	Tu n'as pas encore compris
Ch'io non ti cedo?	Que je ne te cède pas ?
Il nome, o la tua vita! Il nome!	Son nom, ou ta vie ! Son nom !

Nedda, désormais consciente du fait que la réalité a définitivement supplanté la fiction, renonce désormais à être Colombine. Après un contre-si bécarre sur « Ah! », traduisant son indignation, tonalité et rythme changent. C'est sur une mesure à quatre temps, dans la tonalité de mi majeur, qu'elle veut bien admettre son indignité tout en rejetant l'accusation de lâcheté portée contre elle par son mari :

Ah! No, per mia madre!	Ah ! Non, ma mère m'en est témoin!
Indegna esser poss'io,	Indigne, il se peut que je le sois,
Quello che vuoi,	tout ce que tu veux,
Ma vil non son, per Dio!	Mais je ne suis pas lâche, grand Dieu !

Les jeux sont faits. Poignardée par Canio qui tuera ensuite Silvio venu trop tard à la rescousse de la bien-aimée (« Santo diavolo! Fa davvero... », « diantre ! C'est pour de vrai... »), elle appartient à cette catégorie de femmes courageuses qui, même devant la mort, restent fidèles à leurs convictions.

Le mot final de Canio : « La commedia è finita! » (« la comédie est finie ») fait écho à l' « acta est fabula » du régisseur du théâtre antique à la fin d'une représentation ; mais ici avec une ironie dramatique évidente, car on est en pleine confusion des genres. La comédie

qui se termine par des rires, en fait a été remplacée brusquement par un drame sous-jacent entraînant la stupéfaction chez les spectateurs de la scène dans la scène et la mort de deux personnes également sur la scène de la scène (Nedda et Silvio). Plus rien n'importe à Canio, comme plus rien n'importe, par exemple, au Don José de Prosper Mérimée et de Georges Bizet ou encore à l'Othello de Shakespeare et de Giuseppe Verdi. Il ne restera à Canio, pour l'instant frappé de stupeur, à la suite de l'effondrement de son monde, que la justice des hommes : l'emprisonnement et/ou la mort.

Opéra de la jalousie et de la vengeance, comme *Othello*, *Pagliacci* se joue sur deux plans. Il veut être l'illustration du fait que la scène et la vie se ressemblent et que souvent la réalité rattrape la fiction et souvent la dépasse. En effet, la comédie qui met en scène Arlequin, le Benêt (Taddeo), Colombine et Paillasse appartient à la tradition des théâtres ambulants de l'époque et semble intemporelle. En revanche, le drame vécu par Nedda, Silvio, le malfaisant Tonio et Canio est bel et bien situé dans le temps, en un lieu et milieu précis et nous frappe par l'intensité de son action. Il montre que l'instinct sexuel qui devient, par exemple, amour chevaleresque chez Chimène pour Rodrigue, mystique chez Pauline pour Polyeucte, ici se transforme en haine chez Tonio et en fureur homicide chez Canio. Tonio, le benêt difforme et frustré, comparable au démon qu'évoque Baudelaire (*Fleurs du mal*, CXII, « La destruction », 1-4), est non seulement le moteur du drame mais aussi le seul interprète de l'ironie qui s'en dégage (« Prologue »). Il met en garde contre les simplifications abusives, contre les apparences. Il veut se placer du côté du sens commun et montrer que les comédiens, malgré leurs vêtements de circonstance et leurs masques, peuvent très bien se laisser dominer très vite par leurs émotions premières qui prennent le dessus et les entraînent dans des situations dramatiques incontrôlables. Ainsi Leoncavallo, dans *Pagliacci*, prend inconsciemment le contre-pied de Diderot dans le *Paradoxe sur le comédien*. Il est difficile, voire impossible, de faire abstraction de ses sentiments et, dans le déroulement d'un spectacle, de calculer froidement son jeu, quand les circonstances extérieures ne laissent pas la sérénité nécessaire aux comédiens et les dominent.

Jean-Pierre MOUCHON
Professeur honoraire Marseille

LULU, DE FRANK WEDEKIND À ALBAN BERG OU DE LA RÉSONANCE SUR UNE SCÈNE MULTIPLE

Alban Berg, avec cet opéra *Lulu*[1], signe une œuvre qui est par bien des aspects hautement problématique. Innovations et dépassements sont les maîtres mots de ce travail. Nous allons centrer l'approche sur le thème de recherche de cette livraison de la revue, le théâtre dans le théâtre, et nous aurons à répondre pour cela à quatre questions, chacune plus pertinente que les trois autres.

D'abord cet opéra est directement adapté de deux pièces de Frank Wedekind qui sont pratiquement le livret de l'opéra, *Erdgeist* et *Die Büchse der Pandora*, connues et fortement marquées de polémique et de scandale à l'époque de leur création, époque où Alban Berg les découvre, tout autant que lorsqu'il s'attaque à son opéra. Notons que les deux pièces sont allemandes comme l'opéra d'Alban Berg. Il y a donc bien présence de ces deux pièces (et j'insiste sur cette coupure ou dualité) dans l'opéra du fait de la présence des mêmes dans la conscience du public de l'époque.

Ensuite il nous faudra considérer la carrière de danseuse de théâtre que Lulu elle-même développe dans l'opéra, d'abord sous la forme d'un tableau en costume de Pierrot, puis comme vraie danseuse. Nous serons là alors amenés à retrouver Wedekind derrière l'opéra.

La troisième approche est la révolution opératique qu'Alban Berg invente pour lier les deux pièces ensemble. Il utilise un film muet noir et blanc qui assure la représentation de l'épisode manquant entre les deux pièces, sans qu'Alban Berg se prive du moyen que Wedekind avait employé : à savoir le récit même de cette période. Il y a donc ici deux di-

---

[1] Note sur l'historicité de cet opéra.

1895 Frank Wedekind, *Erdgeist*.

1905 Frank Wedekind, *Die Büchse der Pandora*.

1929 Alban Berg commence le travail sur *Lulu*.

1935 Alban Berg interrompt son travail pour composer son *Concerto pour Violon* inspiré par la mort de Manon Gropius, fille de Walter Gropius et Alma Mahler.

1935 Alban Berg reprend le travail sur *Lulu* mais meurt peu après laissant l'œuvre achevée seulement jusqu'à la mesure 268 de l'acte III, Scène 1, plus des bribes et des indications d'instrumentation pour la fin.

1937 Première représentation à l'Opéra de Zurich de l'œuvre inachevée. Erwin Stein complète la partition vocale de l'acte III. Arnold Schoenberg accepte dans un premier temps d'achever l'orchestration, puis se retire. Helen Berg interdit alors qu'on touche à l'œuvre en l'état.

1963 Première à l'Opéra de Santa Fe, New Mexico, USA, de l'opéra inachevé.

1976 Helen Berg meurt, ce qui libère l'œuvre pour son achèvement.

1979 Publication de l'opéra en trois actes complets par Friedrich Cerha.

1979 24 Février, Première mondiale de cette version achevée dirigée par Pierre Boulez à l'Opéra Garnier de Paris.

1979 28 juillet, Première américaine de l'œuvre achevée à l'opéra de Santa Fe, dirigée par John Crosby.

mensions à cet épisode « mis en scène » dans la pièce en annexe dramatique narrative, la « mise en scène » étant doublée cataphoriquement d'une « mise en écran ».

Enfin nous essaierons de comprendre en quoi la musique et le chant transforment une (ou deux) pièce(s) dramatique(s) en une œuvre dérivée d'un niveau supérieur. La musique et le chant sont une méta-mise-en-scène du discours dramatique de Frank Wedekind, une méta-pièce dans la pièce, du méta-théâtre dans le théâtre. La musique n'est pas un plus, mais une tout autre dimension qui remonte nécessairement aux racines les plus anciennes de l'expressivité discursive humaine qui alliait SAVOIR [(poésie) (religion) (ritualité) (mémoire) (révélation-ou-apocalypse)] et qui associait nécessairement et toujours [(texte) (musique) (chant) (gestuelle rituelle)].

Si cette introduction semble un peu longue, c'est que – mon propos, en ces temps de multimédia, allant être fort différent de ce que l'on peut attendre avec le thème de cette année – je tenais à marquer le terrain, avant d'y pénétrer, d'une sorte de carte du tendre de cet opéra phare du XX^{e} siècle. Je ne pourrai travailler que sur la version DVD récente de Glyndebourne, UK, car la création mondiale de l'opéra achevé en trois actes, dirigée par Pierre Boulez pour l'Opéra de Paris en 1979, n'est disponible qu'en version audio et non en version vidéo – ce que nous regrettons profondément.

I. Frank Wedekind

Nous allons insister ici sur les éléments qui sont partiellement au moins absents de l'opéra, non pas qu'Alban Berg ait changé quoi que ce soit, mais parce qu'il a réduit certaines scènes en longueur et il a donc dû effacer quelques éléments, mais des détails qu'il réduit à une allusion n'en sont pas moins présents car, je le dis ici, les deux pièces de Frank Wedekind sont toujours présentes dans l'opéra, ne serait-ce qu'en mémoire, en filigrane. Mais dès le premier instant la pièce, comme l'opéra, pose le tout comme n'étant qu'un spectacle de cirque, un spectacle sur la scène qui n'est que la piste sablée du cirque de la vie. La version de ce prologue dans l'opéra commence et finit comme celle de la pièce, mais est très largement réduite.

> « Hereinspaziert in die Menagerie,
> Ihr stolzen Herren, Ihr lebenslust'gen Frauen,
> Mit heißer Wollust und mit kaltem Grauen
> Die unbeseelte Kreatur zu schauen,
> Gebändigt durch das menschliche Genie.
> ...
> Wißt Ihr den Namen, den dies Raubtier führt? –
> Verehrtes Publikum – hereinspaziert!! »[2]

[2] Entrez dans la ménagerie, Messieurs de fierté et Mesdames de joie de vivre, avec vos désirs de feu et vos dégoûts de glace pour contempler la créature sans âme soumise et dominée grâce au génie humain... Connaissez-vous les noms sous lesquels cet animal de proie se cache ? -- -- Cher et honoré public – -- Entrez donc !!

Frank Wedekind, comme Alban Berg, plante ainsi la pièce comme un décor théâtral dans le décor du cirque, ce qui n'est pas sans nous rappeler *L'Opéra de Quatre Sous* de Bertolt Brecht, bien sûr, qui commence avec une chanson dédiée à Mackie Messer qui, comme son nom l'indique, manie le couteau, et que nous retrouverons à la fin de *Lulu* comme le justicier final qui mettra la bête à mort, un justicier en forme de hyène, puis qui continue avec une adresse agressive au Christ pourrissant et ensuite une adresse au public de la part de Peachum, que Jean Louis Martin Barbaz aimait à habiller en Monsieur Loyal, le Maître de Cérémonies d'un cirque.

1. La jeunesse de Lulu

La question de savoir si Schigolch est le père ou non de Lulu reste fort ambiguë dans l'opéra car les précisions sur la jeunesse de Lulu, présentes dans les pièces, sont écartées dans l'opéra. Frank Wedekind insiste sur le fait qu'à douze ans Lulu n'était qu'une vendeuse de fleurs le soir à la sortie des théâtres, pieds nus dans la rue, et dans la neige éventuellement. Elle fut recueillie par Dr Schön qui l'a élevée comme sa fille avec son fils Alwa Schön, de quelques années plus âgé, et donc en frère et sœur, ce qui explique que dans la pièce il y ait une totale complicité entre les deux et aucune réelle ambiguïté sexuelle. Chaque fois que cela se produit, ce passé de frère et sœur ressurgit aussi et bloque les éventuels développements. On voit d'emblée qu'Alban Berg, par ce raccourci, crée une différence de sens. Dans la pièce, Lulu conserve un certain nombre de règles humaines qu'elle perd pour la plupart dans l'opéra. Il ne faut cependant pas croire que Frank Wedekind rejoint en aucune façon Bernard Shaw et sa pièce *Pygmalion* (le modèle de *My Fair Lady*). Le parallèle entre Dr Schön et Professor Henry Higgins serait totalement déplacé. Dr Schön depuis le premier instant est sexuellement attiré par sa recrue alors que Professor Higgins est uniquement intellectuellement attiré : il veut prouver sa théorie que si l'on parle correctement on peut devenir une « lady », une dame. Chez Wedekind aucune idée de réforme. Il y a chez Lulu un engrenage qui remonte à son origine et contre lequel elle ne pourra rien faire. On est dans le plus pur naturalisme d'Émile Zola qui pensait avec tous les darwinistes sociaux, américains ou non, que l'on ne peut jamais fuir son état qui est entièrement déterminé par sa naissance. Lulu est née dans le ruisseau. Elle devra finir dans ce même ruisseau. C'est l'effacement de ces détails qui permet à l'opéra de prendre une dimension supérieure, de ne pas poser Lulu comme damnée avant même de respirer. Alban Berg, en effaçant une bonne partie du passé, fait de Lulu une victime des circonstances et non de sa damnation originelle.

2. Lulu et sa carrière artistique.

Cette carrière est largement et longuement montrée sur scène dans les pièces de Frank Wedekind, après le suicide de son deuxième mari, le peintre. Son imprésario est Alwa Schön qui écrit pour elle et la dirige dans son travail. Dans la pièce, on assiste longuement à la confrontation de Dr Schön et de Lulu après avoir quitté la scène, évanouie, quand elle vit la fiancée de ce Dr Schön dans la salle. La confrontation révèle bien qu'elle domine et entièrement contrôle la situation à son avantage jusqu'à forcer le Dr Schön à rompre avec son aristocratique fiancée et ensuite à l'épouser. Les détails montrent une femme qui ne recule devant rien pour atteindre son but car ce n'est pas même son intérêt mais seulement sa nature. Son intérêt serait d'accepter ce mariage du Dr Schön avec sa fiancée et de continuer son association avec Alwa Schön, une association qui lui apporte le

succès. L'opéra, effaçant largement ces détails en ne gardant qu'une trame relativement discrète, montre encore une fois une Lulu plus victime de la provocation du Dr Schön que de sa nature perverse et possessive. Elle est injustement rejetée et elle résiste de façon en définitive justifiée. Pour Wedekind elle est une créature perverse que l'on ne peut en rien soutenir. Pour Alban Berg elle devient une victime que nous nous devons de soutenir, avec laquelle nous sommes capables de nous identifier. Alors que ce mariage avec Dr Schön est posé comme incestueux par Frank Wedekind, il devient une sorte de dû ou de dette chez Alban Berg.

3. La fin et Jack the Ripper.

Dans la dernière scène, Frank Wedekind utilise quatre clients, et, que l'on soit clair, il ne peut s'agir que d'une allusion au chiffre quatre de la crucifixion car elle est crucifiée, et par-là même le monde est purifié, purifié de la bête, renversant ainsi la purification de la crucifixion, sauf que cette crucifixion est faite par une autre bête, doublant ainsi la vision de W. B. Yeats et de son « Second Coming » en doublant la bête. Ces quatre clients introduisent une dimension de fatalité pour cette société perverse et c'est dans cette mort qu'est notre survie : il faut purifier le monde de la laideur qu'il contient. Le premier client est le faux pèlerin qui transporte de la littérature sainte dans ses poches quand il va rendre visite à une prostituée. Étrange hypocrisie, mais surtout parfaite application de la théorie du pari chère à Pascal. Cette littérature pieuse est l'assurance de cet Hunidei, qui, incidemment, porte Dieu en son nom, contre le mal auquel il cède. Le second client est un fils d'empereur africain, un noir, un nègre dans la tradition de l'époque, donc qui refuse de payer et veut prendre ce qu'il désire. Alwa Schön s'interpose et meurt d'un coup de gourdin. Schigolch le traînera dans la chambre de Lulu. Le troisième client, Dr Hilti, est le professeur d'université, le répétiteur de philosophie. Il fuira quand il découvrira le corps d'Alwa Schön. Le quatrième et dernier client est Jack, rien que Jack ? Certes nous sommes à Londres et au début du XX^{e} siècle, ou fin du XIX^{e}. Mais il n'est pas Jack the Ripper. Il fera son œuvre cependant et tuera à la fois Gräfin Geschwitz sur scène, l'amante lesbienne jamais satisfaite et toujours frustrée de Lulu, après avoir tué Lulu hors scène. Et il partira, sans oublier d'essuyer son couteau. Alban Berg fait du premier client le Professeur mais lui conserve ses tracts religieux, et son statut de faux pèlerin, puis il supprime Dr Hilti, réduisant alors le nombre de clients à trois et jouant alors sur la trinité. Mais le sens est plus complexe. Avant de descendre dans la rue, chez Frank Wedekind, chercher son premier client elle dit :

« In des drei Teufels Namen, ich gehe hinunter. »[3]

La référence aux trois diables est bien dans la personnalité de Lulu la perversion suprême qui transforme la trinité chrétienne en une trinité diabolique. On ne peut pas être plus diabolique que cela. Mais la surprise est justement que cette mention de la trinité diabolique est supprimée dans l'opéra et que la quaternité de la crucifixion, du supplice, est supprimée aussi au profit d'une trinité qui en devient alors infiniment moins satanique. D'une mort, qui n'est le résultat que de sa nature perverse, on est passé à une mort qui est le résultat d'un concours de circonstances malheureuses. D'une fille perdue par sa naissance

[3] Au nom des trois diables, je descends

on est passé à une victime du sort. Mais sa crucifixion, qui pouvait apparaître comme une libération du monde, en devient un acte malheureux qui ne nous libère en rien mais qui libère Lulu de ce sort qui l'accable. On a perdu la dimension diabolique, mais on n'a pas gagné une dimension chrétienne pour si peu. On est au-delà dans une sorte de zone entre-deux et donc ayant perdu toute dimension chrétienne ou antichrétienne, ayant gagné une sorte de dimension laïcisée mais non spirituelle, purement personnelle. Ce ne sont même pas les limbes visitées par Jésus peu avant sa mort en croix. Lulu est sauvée de sa malédiction matérielle par la mort sans sauver qui que ce soit, pas même elle-même spirituellement, sans sauver son âme, si elle en a une. Autre différence d'avec la pièce où elle n'a définitivement aucune âme, aucune foi, aucune dimension morale.

Mon discours ici est donc qu'Alban Berg ne prend sens véritablement que si nous ramenons sans cesse les pièces de Wedekind sur la scène d'Alban Berg.

Mais mon propos ne serait pas complet si je n'insistais pas sur le prologue qui présente l'entier de la pièce comme une parade de cirque, une ménagerie. Il est sûr que ce sont bien des monstres, pour la plupart grotesques et criminels, qui nous sont présentés par Frank Wedekind. Mais pour Alban Berg, on peut et on doit penser que certains de ces monstres ne sont peut-être que des jouets du sort. Frank Wedekind nous annonçait dans son prologue que nous n'allions voir qu'une pièce de cirque dans la pièce, mais avec Alban Berg le cirque naturaliste s'est largement écarté pour laisser la place à un discours à mi-chemin entre un mélodrame et une nouvelle damnation de Faust. Serait-ce dire que Lulu en est purifiée ? Certainement pas mais elle a repris de la liberté et elle pourrait ainsi devenir réformable, ce qui est sans compter avec le monde qui condamne quiconque n'est pas dans le droit chemin à être damné. Nous avons probablement quitté le darwinisme social, mais nous avons totalement sombré dans le déterminisme social, bien qu'entre les deux la différence au niveau du résultat soit faible. Si Lulu est peut-être réformable, la fin n'en laisse rien présager. Elle n'est simplement plus, pour nous, un simple monstre qui invoque le diable pour justifier sa nature qui n'est plus qu'un habillage imposé par la société.

II. Lulu Artiste de scène.

Dès l'ouverture de l'opéra, comme de la pièce, le prologue du dompteur de fauves crée la pièce dans la pièce, ou la pièce dans le cirque, ou peut-être simplement le cirque dans la pièce, la ménagerie, comme il l'appelle, dans la pièce. Mais un prologue n'est qu'une introduction rhétorique. La première scène du premier acte introduit la distanciation qui va créer cette impression de sans cesse être à une distance de la réalité qui fait penser à une mise en scène dans la mise en scène.

1. La première vision du fauve

Lulu pose pour son tableau. Elle est en costume de Pierrot, donc de clown blanc, même si Glyndebourne le fait vert. On est donc dans la continuation de l'image du cirque, mais aussi dans la continuation de l'idée que l'on ne sait pas sous quel nom ce fauve se cache. Ici il prend le costume d'un clown blanc, triste mais aussi joyeux pour le public car les clowns sont la joie même des enfants. Ce tableau de Pierrot va dominer la pièce comme l'opéra de bout en bout. Il réapparaîtra à chaque moment dramatique de descente vers les enfers de cette Lulu et de sa camarilla. C'est devant la tableau que le premier mari de Lulu,

le Professeur de Médecine, mourra d'une crise cardiaque ou d'une apoplexie en découvrant l'infidélité de sa jeune épouse, infidélité montrée comme le résultat des avances plus que pressantes du peintre, des avances qui peuvent apparaître comme une tentative de viol, à laquelle la résistance de Lulu n'est peut-être que superficielle, du moins pas suffisamment forte.

Le tableau sera là encore une fois quand le Docteur Schön exige du peintre qu'il contrôle son épouse Lulu pour que sa vie, qui est comprise alors comme compromettante pour le Docteur Schön – ce qui donne à cette vie une dimension perverse – n'interfère pas avec les ambitions de mariage dans l'aristocratie de ce Docteur Schön. Ce sont les révélations, très partielles pourtant, sur la vie antérieure et ancienne de Lulu au peintre – et entre autres que c'est lui, le Docteur Schön, qui a arrangé les deux mariages de Lulu, et que c'est lui, le Docteur Schön, qui a arrangé le succès artistique et financier du peintre lui-même, le tout au pied de ce tableau de Lulu en Pierrot – qui causeront le suicide du peintre.

Ce sera encore au pied de ce tableau de Lulu en Pierrot que le drame du Docteur Schön se nouera, d'abord par le chantage de Lulu dans sa loge, à la fin de l'acte premier, pour le forcer à rompre avec sa fiancée aristocratique et en même temps le forcer à l'épouser. Et ce sera toujours au pied de ce tableau de Pierrot que le dernier épisode du drame de ce Docteur Schön se déroulera quand il observera comment son épouse se laisse courtiser par n'importe qui, entre autres un acrobate (de cirque, semble-t-il, qui renoue avec l'introduction du prologue) et un gamin adolescent du lycée local. De fil en aiguille on passera d'une confrontation difficile entre Lulu et le Docteur Schön à la mise à mort de ce Docteur par Lulu, dans un acte d'auto-défense qui ne sera pas reconnu, mais dont la mise en scène un peu compliquée (puisque l'arme est celle du Docteur lui-même que le Docteur avait donnée à Lulu pour la forcer à se suicider devant lui) ne simplifie pas l'interprétation : un acte dicté par l'instinct de survie de ce monstre qu'est Lulu, ou un acte dicté par le désir de liberté de cette épouse héritière qu'est Lulu ? La non reconnaissance de cet acte d'auto-défense entraînera l'emprisonnement de Lulu. Dans l'adaptation de Glyndebourne (film muet noir et blanc), les impacts des balles seront montrés comme apparaissant dans le dos du Dr Schön.

On remarquera que lorsque Lulu réapparaît, en fuite de l'hôpital où elle était soignée du choléra en tant que prisonnière, la pièce, comme l'opéra, nous donne le seul moment où Alwa Schön et Lulu ont une relation amoureuse qui se résume à un baiser et à une approche du corps de Lulu par Alwa sous la forme d'une métaphore musicale filée :

> *La pièce :* « Durch dieses Kleid empfinde ich deinen Wuchs wie eine Symphonie. Diese schmalen Knöchel, dieses Cantabile; dieses entzückende Anschwellen; und diese Knie, dieses Capriccio; und das gewaltige Andante der Wollust. »
>
> *L'opéra*: « Durch dieses Kleid empfinde ich deinen Wuchs wie Musik. – Diese Knöchel: - ein Grazioso; dieses reizende

Anschwellen: - ein Cantabile; diese Knie: - ein Mysterioso;
und das gewaltige Andante der Wollust. »[4]

Ce tableau trône toujours sur la scène, au début du troisième acte, dans les appartements de Paris où Lulu vit avec Alwa, en frère et sœur, et c'est au pied de ce tableau que les chantages divers sur Lulu se dérouleront, que la décision de faire exécuter Rodrigo l'acrobate pour se libérer de son chantage sera prise, et que la ruine de tout ce beau monde sera consommée par la chute du titre au nom prophétique dans cette œuvre dédiée à la prostitution mondaine, le chemin de fer du *Jungfrau* (la pucelle), une montagne bien connue pour ses sports d'hiver, des sports de grand standing à l'époque. C'est d'ailleurs cet épisode qui amène Frank Wedekind à glisser une remarque antisémite contre le banquier juif : « der Saujude »[5], remarque qui a disparu dans l'opéra, comme une marque des temps. Alban Berg ne devait pas se sentir très proche d'Hitler et du nazisme, et il travaillait en Suisse.

Ce tableau de mise en scène de cirque dans la pièce, Lulu en Pierrot, réapparaît dans la dernière scène à Londres de façon presque mystérieuse, ramené par la Baronne Geschwitz, découpé de son cadre et roulé et qu'Alwa va clouer au sol (dans l'opéra de Glyndebourne) ou au mur (dans la pièce) pour trôner et présider à la mise à mort.

C'est là que nous regrettons le plus l'absence de la vidéo de la création mondiale à l'Opéra de Paris sous la direction de Pierre Boulez pour savoir les choix picturaux et visuels faits à cette occasion. Je dois dire que le costume vert de Glyndebourne n'est pas d'une extrême fidélité avec cette mise en abîme du cirque dans la pièce et dans l'opéra autant que la mise en abîme de l'intrigue et du personnage de Lulu dans le discours référant au cirque et aux fauves.

2. Lulu la danseuse

Les allusions à ses talents de danseuse sont nombreuses mais dépourvues d'une mise en forme et en perspective lourde dans l'opéra. Alwa Schön parle bien de faire un opéra de la vie de Lulu, en projet au début puis plus tard, pendant l'emprisonnement de Lulu, comme un travail commencé sinon achevé, mais qui ne rencontre aucun succès. Les allusions à son passé de danseuse sont toujours ambiguës par le contexte et comme elles sont liées à des allusions à des aventures sexuelles, on les prend au deuxième niveau comme étant une façon élégante de parler de la pratique de prostitution de Lulu.

La pièce fait un sort très long et développé à sa carrière de danseuse après le suicide de son deuxième mari, dans le théâtre auquel est lié Alwa Schön et pour des pièces théâtrales et chorégraphiques d'Alwa Schön lui-même. Cette scène se passe dans la loge de Lulu. L'opéra réduit le chantage sur le Docteur Schön à la cour que Lulu fait au Prince qui lui rend visite. Elle joue sur la jalousie de ce Docteur Schön. Dans la pièce le succès de danseuse est longuement décrit et elle sort pour aller en scène et rentre précipitamment dans un état de trouble avancé : elle s'est évanouie sur scène quand elle a vu le Docteur Schön

[4] « À travers ce vêtement je sens ta force vitale comme si elle était une symphonie. Ces fines chevilles, ce *cantabile* ; cette rondeur enivrante ; et ce genou, ce *capriccio* ; et le puissant *andante* du désir. » « À travers ce vêtement je sens ta force vitale comme si c'était de la musique. – Ces chevilles : – un *grazioso* ; cette rondeur charmante : – un *cantabile* ; ce genou : – un *mysterioso* ; et le puissant *andante* du désir. »

[5] Le sale juif.

dans sa loge avec sa fiancée aristocratique, sans qu'il ait pu y avoir surprise car elle avait longuement posé la question sur la présence de ce Dr Schön et de sa fiancée avant d'entrer en scène. En définitive, dans la pièce, c'est elle qui est jalouse et c'est elle qui est perverse, alors que dans l'opéra c'est le Docteur Schön qui l'est et c'est par perversion qu'il épouse celle qu'il a recueillie autrefois, celle qui est plus jeune que son propre fils.

Sa carrière de danseuse sera alors terminée, même si on pourrait considérer que la scène de la mise à mort de Lulu ou du Docteur Schön, par Lulu qui tient l'arme ou par le Docteur Schön qui la force à tenir l'arme, est un ballet en quelque sorte mortuaire. Par contre la montée des trois clients dans son grenier à Londres est définitivement un ballet, une sorte de défilé final et morbide de la dépravation perverse mais aussi famélique de Lulu et de ses associés qui en deviennent des acolytes, Alwa et Schigolch. Mais cette danse est devenue une danse macabre dont la star est aussi la victime. Et ainsi se clôt cet épisode du ballet dans la pièce et dans l'opéra.

3. La fin ou la scène comme étalage.

Le ballet de ses clients introduit sur la scène de la pièce ou de l'opéra des micro-morceaux de vie extérieure, des vignettes dramatiques.

Le premier client qui ne dit mot et qui tente par tous les moyens de faire taire Lulu, un comble pour une tragédie ou un opéra, le silence étant le contraire même du spectacle dramatique, ce premier client dont on ne saura la dimension de faux pèlerin que quand Schigolch et Alwa lui feront les poches pour découvrir ses tracts religieux, introduit une vision de l'hypocrisie absolue de cette société allemande fin et début de siècle : cacher sous l'habit religieux les pires pratiques immorales, perverses même. Vignette qui est une pièce dans la pièce avec ses propres règles et surtout le monde qu'elle révèle au plus profond derrière.

Le deuxième client, cet héritier d'un empire noir d'Afrique, est aussi une vignette d'un monde extérieur. Il n'est aussi qu'un cas de plus du noir, du nègre à l'époque, dans les œuvres dramatiques de la période. On retrouve le nègre dans d'autres classiques de cette époque comme le *Cavalier à la Rose* de Richard Strauss. Il y a cependant un changement dans le fait que, du temps du *Cavalier à la Rose*, l'Allemagne avait des colonies africaines et donc des noirs dans la métropole. Même chose pour Wedekind bien sûr qui est de la même période (un peu plus tôt en fait). Par contre, du temps d'Alban Berg et de *Lulu*, l'empire colonial allemand a disparu. La vision de ce noir dangereux et conquérant, il est vrai en Angleterre, est pour Wedekind l'expression d'un danger dans le colonialisme, mais peut devenir l'expression d'une frustration d'Alban Berg face à la perte de cette dimension coloniale que toutes les grandes puissances d'Europe ont à l'époque, et qui est déniée à l'Allemagne par les autres puissances coloniales justement qui se sont partagé les colonies allemandes.

Le troisième client dans la pièce, ce professeur d'université, ce répétiteur de philosophie, a une valeur spéciale pour Frank Wedekind en ce sens qu'il représente le philosophe si cher à l'intelligentsia allemande qui en a produit tant dans son XIX^{e} siècle. Il représente aussi cette université dont les Allemands sont si fiers, toujours dans ce XIX^{e} siècle, avec les très importantes universités de Munich et de Berlin. L'effacement, partiel il est vrai – car le titre de professeur est déplacé sur le premier client dans l'opéra –, semble montrer, outre le désir de réduire la symbolique de quatre à celle de trois, un désir d'effacer ces universités et universitaires, ces philosophes et répétiteurs. Nous pouvons penser que le théâtre

de la vie des années 30 se reflète dans cette vignette dramatique injectée dans l'opéra : les faux prophètes, philosophiques ou non, les théoriciens, universitaires ou non, qui ont porté à bout de bras les idéologies qui ont colonisé l'Allemagne à l'époque. Cela irait dans le sens de l'effacement de l'élément antisémite de Frank Wedekind, bien que cela reste très ténu.

Le troisième client de l'opéra, et quatrième de la pièce, est aussi une vignette de vie extérieure injectée dans la trame du drame. Même s'il ne porte pas le nom de Jack the Ripper dans la pièce, l'allusion est directe et sans ambages. Par contre, il est identifié dans l'opéra, bien que seulement au niveau de la liste des personnages, donc de la distribution dans le programme. Là encore, on a une intrusion plus qu'un élément dramatique dicté par la logique interne. Cela révèle tout le sens de la pièce et la vignette prend sens à partir de la pièce toute entière ou de l'opéra tout entier. Dans le cas de la pièce, c'est la marque suprême de la nature même de Lulu. Elle attire à elle les pires tueurs et c'est sa propre nature, qu'elle ne peut pas fuir, qui la liquide et par conséquent nous libère de sa monstruosité. La pièce est là, dans le droit fil d'Émile Zola. On ne peut pas faire plus naturaliste que cette fin. Dans l'opéra le sens est différent. Jusqu'au dernier moment, elle n'aura pas eu de chance, elle aura été la victime des circonstances du fait de sa naïveté et de son ingénuité.

On pourrait longuement discuter de chaque détail des deux mises en scène de ces meurtres finaux, à la fois la baronne Geschwitz et Lulu. Prenons simplement quelques éléments. Quand elle meurt, hors scène, Lulu dans la pièce a deux répliques :

> « Nein, nein ! – Erbarmen ! – Mörder ! – Polizei ! – Polizei ! …
> Nein! – Nein! – Nein! – – O! – O … »

Dans l'opéra il n'y a plus qu'une seule réplique:

> « Nein ! – Nein ! – Nein, nein ! »[6]

Dans la pièce, elle résiste vraiment au point d'en appeler à la police, qui la recherche, ce qui serait suicidaire, et ce qui montre qu'elle n'a aucune conscience du mal qu'elle porte en elle. On remarque que la symbolique de ces deux répliques est toute différente. Dans la première réplique, on a trois couples donc trois fois deux, six, le nombre de Salomon, un symbole juif, mais si on prend les deux répliques, on a alors un encadrement de quatre éléments nominaux, non homogènes mais quaternaires cependant et donc évoquant la crucifixion, par deux et trois égalant cinq « nein ». Cinq est un nombre par bien des associations diabolique, et le tout produit neuf éléments tout aussi diaboliques dans leur nombre. On a donc là associées la crucifixion, une allusion juive et deux références diaboliques. On est en phase avec la période. Elle porte en elle le diable, et ce diable ne peut mener qu'à sa mort purificatrice. La dimension juive dans l'affaire n'est qu'un plus antisémite.

Dans l'opéra, on a supprimé l'allusion antisémite. On a supprimé la référence au diable et même à la trinité perverse que nous avions évoquée et on a réduit le dernier cri de

---

[6] *Pièce* : « Non, non ! – Pitié ! – Au meurtre ! – Police ! – Police ! … Non ! – Non ! – Non ! – O ! – O » *Opéra* : « Non ! – Non ! – non ! »

Lulu à un quadruple refus qui est symbole de crucifixion, mais cette fois elle est la victime. Cela confirme les éléments idéologiques évoqués précédemment tout en montrant comment Lulu est devenue une victime de son monde alors qu'elle était l'incarnation du mal dans la pièce de Frank Wedekind. C'est pour cela que nous trouvons regrettable de ne pas avoir accès à la vidéo de la création mondiale de Boulez car Boulez est très sensible à ces symboliques et il eût été intéressant de voir ce qu'il en avait fait visuellement.

III. Le film muet noir et blanc

La première chose à dire, c'est que les deux pièces de Frank Wedekind sont bien coupées l'une de l'autre avec un saut d'une pièce à l'autre après l'inculpation et la condamnation de Lulu pour le meurtre de son mari, Dr Schön. Le choix d'Alban Berg est de relier cette première pièce avec la suite qui est la fuite en avant jusqu'à la mort de Lulu après son évasion. Il fait cela en introduisant un film muet noir et blanc entre les deux pièces originales, entre la scène un et la scène deux du second acte, transformant la deuxième pièce de Frank Wedekind en scène deux de l'acte deux (l'évasion) et ensuite l'acte trois (la fuite en avant à travers l'Europe).

Ce film muet est alors un lien entre les deux parties qui correspondaient aux deux pièces de Frank Wedekind. Ce film est projeté sur un grand écran qui descend des cintres pour l'occasion. On a là un cas on ne peut plus caractéristique d'une pièce dans la pièce. Alban Berg est simplement médiatiquement plus riche que ce que l'on peut attendre. D'une part la deuxième pièce de la formulation « une pièce dans la pièce » est elle-même traitée en opéra, et la première pièce de la même formulation devient un film dans l'opéra, et ici la scène absente des deux pièces de Frank Wedekind, la scène de transition entre les deux pièces est traitée avec un média visuel entièrement différent, un cas nouveau de pièce dans la pièce puisqu'il s'agit d'un film noir et blanc muet dans l'opéra avec un léger accompagnement musical en arrière plan. On joue donc sur des contrastes forts comme les médias bien sûr, le muet contre le parlant et le chantant, le plat contre le relief et la profondeur, le symbolisme d'une gestuelle remplaçant le sémantisme du langage.

Il s'agit donc d'une mise en écran, d'une méta-ellipse. Il s'agit de donner à voir l'invisible, le non-montré, et de court-circuiter le récit ultérieur dans le texte par une méta-ellipse tant au niveau du récit que du noir et blanc, du muet et du média. Il s'agit donc de donner à voir l'invisible, ce qui n'est pas mis en scène, ce qui court-circuite la suite en lui donnant un air de déjà vu, littéralement, puisque la scène deux de l'acte deux reprend le récit lyrique juste avant la réalisation de l'évasion de Lulu que nous avons vue sur l'écran. Plus qu'une pièce dans la pièce nous avons tout autant un film dans la pièce, un débordement médiatique, un dépassement à tous les niveaux du spectacle : blanc-et-noir, action, tension dramatique, muet, raccourci tenant de l'ellipse, etc. Même si ce n'est en définitive qu'une élégante liaison entre deux moments dans l'action séparés de plus d'une année, ce film noir et blanc a une dimension beaucoup plus vaste par les raccourcis qu'il introduit.

C'est, d'abord et avant tout, une ellipse de la première pièce, *Erdgeist*, à la deuxième, *Die Büchse der Pandora*. Le fait que cette ellipse dramatique soit remplacée par un film, donc un autre média, qui plus est muet, avec cependant un peu de musique en arrière plan, fortement court-circuitée par le visuel, et en noir et blanc, insiste sur la coupure entre

les deux pièces, donc cette ellipse ramène les pièces sur la scène, théâtre dans le théâtre, ou si l'on préfère méta-théâtre dans le théâtre. Mais cette ellipse, en elle-même, est elliptique en ce sens qu'elle est aussi sans parole et qu'elle est faite de scènes courtes et successives donc elliptiques les unes par rapport aux autres. Les ellipses internes de l'ellipse sont ponctuées par un 'black-out', un 'white-out', un 'black-out', un 'black-out' et un 'white-out'. On remarquera que l'on retrouve une structure que nous avons déjà mentionnée lorsque nous avons décrit la mort de Lulu. Il s'agit d'onc de la même structure mais antérieure à celle de la fin. Les deux prennent alors un sens redoublé, le sens de cinq, un nombre généralement associé au diable, ici se décomposant en deux 'white-out' et trois 'black-out', ou en séquence un-un-deux-un, de toutes façons deux et trois. Il s'agit d'une descente aux enfers, l'enfer de la prison, et cela donne alors à la structure similaire de la fin une dimension de redescente aux enfers, cette fois dans la mort. Notons que les cinq pauses blanches ou noires ponctuent six séquences, le nombre de Salomon.

Cette symbolique se retrouve à un autre niveau de cette séquence. Alwa, au tribunal jure sur un livre que nous comprenons être, par tradition, la Bible. L'enfer, la bête est symbolisée par 666 dans le livre des révélations, l'Apocalypse de Saint Jean. Or ce 666 est présent dans cette séquence. Les numéros d'identification sont pour la police : 041352323172 (soit 6 par addition des chiffres), et deux fois 027132325314 (soit deux fois 6, une fois sur les radios et une autre fois sur le bracelet d'identification coupé par la Baronne Geschwitz). On n'est pas non plus surpris de voir que le jury de douze personnes se compose de neuf hommes et de trois femmes, comme si trois fois neuf n'était pas non plus le diable, et là les multiples de trois s'entrecroisent puisque neuf est lui-même trois fois trois, ce qui amène un quatre fois trois déjà présent bien sûr dans douze, mais ici renforcé et quatre reste le symbole de la crucifixion, de la mise à mort.

Enfin cette ellipse qui est elle-même un ensemble d'ellipses, en fait six ellipses coupées par cinq 'white-out' ou 'black-out', ne prend sens que si l'on projette notre connaissance de la pièce antérieure dans la dite ellipse car l'opéra n'offrira l'explicitation de l'ellipse que plus tard, dans la scène suivante quand Lulu racontera son évasion.

Il semble inutile d'en dire plus sur cette « pièce » dans la « pièce », ou plutôt de ce film dans l'opéra. Non seulement on a le déplacement temporel et spatial que les pièces dans les pièces portent en elles, mais en plus nous avons une différence de potentiel entre les médias, un média muet et un média chantant, un média noir et blanc et un média couleur, un média mécanique et un média vivant. On pourrait croire que l'innovation ici est réduite à un détail et on se tromperait fortement. L'innovation n'est que l'utilisation d'un tour dramatique plutôt courant (Shakespeare l'a employé très fréquemment dans sa forme pleine autant que dans sa simple forme de récit temporellement décalé), mais ici la force du tour est démultipliée par l'adjonction des différences de potentiels médiatiques (le muet, le noir et blanc, le mécanique) en plus bien sûr du temporel (la période absente de la scène du théâtre) et le spatial (le tribunal, la prison, l'hôpital). Le metteur en scène en rajoute alors une couche avec la structure en six portions avec cinq coupures et bien sûr avec les trois utilisations de numéros dont les sommes sont six.

C'est là que nous comprenons que la musique a une autre dimension car nous traitons dans ces symboliques numériques de rythmiques et de tempos.

IV. La musique, une méta-mise-en-scène

L'opéra est fondé, plus que toute autre forme d'art de scène parce qu'il allie de nombreux médias, sur le concept de résonance, central en musique et que je vais étendre ici à tous les niveaux de l'œuvre comme étant un concept fondamental pour la production comme la réception d'une œuvre d'art.

D'abord de quoi s'agit-il ?

1. Le concept de résonance.

Je suis remonté dans les travaux musicaux à un colloque ancien sur le sujet « La résonance dans les échelles musicales », dont les actes ont été édités par Edith Weber aux éditions du CNRS en 1963, et dont un exemplaire existe à la médiathèque de la Cité de la musique, avec ses vinyles d'accompagnement que la Cité de la Musique a accepté de numériser pour qu'ils soient disponibles sur leurs ordinateurs. Ce concept de résonance est un concept physique, j'entends issu de la physique :

> « **resonance:** Oscillation induced in a physical system when it is affected by another system that is itself oscillating at the right frequency. For example, a swing will swing to greater heights if each consecutive push on it is timed to be in rhythm with the initial swing. Radios are tuned to pick up one radio frequency rather than another using a **resonant circuit** that resonates strongly with the incoming signal at only a narrow band of frequencies. The soundboards of musical instruments, contrastingly, are designed to resonate with a large range of frequencies produced by the instrument. » (The American Heritage® Science Dictionary Copyright © 2005 by Houghton Mifflin Company. Published by Houghton Mifflin Company. All rights reserved.)[7]

Pour en rester à la musique, le violon utilise cette caractéristique, comme la plupart des instruments de musique, pour amplifier le son produit initialement: l'excitateur est l'archet qui frotte une corde, le résonateur est la caisse de l'instrument. L'archet par son frottement provoque la vibration de la corde, vibration qui se transmet à la caisse par l'intermédiaire de l'air qui porte la dite vibration et c'est cette résonance amplifiée par la caisse que nous entendons. La différence entre un violon et une viole est justement dans la puissance de résonance de la caisse des deux instruments.

---

[7] Résonance : oscillation induite dans un système physique quand celui-ci est affecté par un autre système qui lui-même est le lieu d'une oscillation à la bonne fréquence. Par exemple une balançoire montera à une hauteur plus importante si chaque poussée sur elle est synchronisée en rythme avec le balancement initial. Les récepteurs radios sont réglés pour recevoir une fréquence radio plutôt qu'une autre en utilisant un circuit résonnant qui résonne fortement au signal entrant seulement dans une étroite bande de fréquences. Les caissons des instruments de musique, de façon contraire, sont conçus pour résonner aux larges étendues de fréquences produites par l'instrument.

Le colloque du CNRS ne s'intéressait à la résonance que pour étudier les échelles de sons des formes les plus anciennes de la musique à celles qui existent aujourd'hui, des formes les plus primitives, selon le terme de l'époque aux formes les plus savantes. Ce n'est pas ce qui nous intéresse ici. Nous n'allons donc utiliser que le concept et le déplacer dans notre centre d'intérêt.

2. La résonance et les arts de scène

Dans le cas de *Lulu*, qui utilise le langage, la musique, tous les médias visuels classiques d'un spectacle de scène plus le cinéma muet noir et blanc, on comprend aisément les phénomènes de résonance d'un média sur l'autre, et dans chaque média, d'une utilisation à une autre.

Cet opéra a des passages purement parlés, comme le récit de l'évasion grâce à l'infection de choléra (acte 2, scène 2). On voit ici un premier phénomène de résonance avec le film muet en noir et blanc qui nous a dit précédemment la même chose d'une autre façon. Il y a résonance parce qu'il y a écho de l'un à l'autre et amplification du second par le premier qui est resté en mémoire. Le film, qui est un exemple de théâtre dans le théâtre, est aussi un phénomène de résonance de théâtre dans le théâtre du film lui-même gardé en mémoire et du récit quelques dix minutes plus tard.

Mais le fait qu'un passage de récit est en prose parlée, et donc en prosodie dramatique et non en psalmodie lyrique crée un phénomène de résonance mais dans deux sens. Le morceau parlé nous rappelle fortement que le reste est chanté. On a comme un manque au niveau de la musique qui se tait à ce moment-là et en même temps on a comme un plus car le langage seul est en cause et notre compréhension se concentre sur la seule valeur de ce langage. On notera d'emblée que ce langage a alors plusieurs dimensions : une dimension sémantique dans le sens des mots eux-mêmes, mais aussi une dimension plus riche avec les sons, leur organisation (allitérations, répétitions, rythmiques, etc.) et bien sûr tout ce qui peut dans nos esprits individuels être associé à ces mots et ces sons. Mais on est là seulement au niveau de la langue parlée. Prenons un court exemple :

> « O, die Geschwitz hat das sehr klug eingerichtet. In Hamburg muß diesen Sommer die Cholera so furchtbar gewütet haben. Darauf gründete sie ihren Plan zu meiner Befreiung… » (acte 2, scène 2)[8]

Le récit ici utilise divers moyens pour renforcer son impact. D'abord l'exclamatif chargé de concentrer l'attention de l'auditoire « O », puis les deux premières phrases au « présent composé » direct ou sous domination d'un modal au présent : « hat … eingerichtet », « muß … gewütet haben. ». Le passage au simple prétérite ensuite est évidemment un tour oratoire fort. Il faudrait aussi insister sur les éléments amplificateurs comme « sehr » ou « so », sans compter l'inversion dans la deuxième phrase, inversion double par le lieu avant le verbe mais en plus le temps à l'accusatif entre le verbe et son sujet nominatif ainsi

[8] Eh bien, la Geschwitz a organisé cela de façon très intelligente. Dans Hambourg, cet été, le choléra a dû faire rage. Sur ce fait elle fonda son plan pour ma libération. [on remarquera que la passé simple correspondant au prétérite allemand est plutôt maladroit : je l'ai gardé par souci de garder la forme allemande et non pour produire une quelconque traduction de qualité.]

reporté en quatrième position syntaxique. Sans peut-être qu'on le sente, on voit clairement qu'il y a des phénomènes de résonance entre la séquenciation hachée (très courtes séquences montées bout à bout ou avec noir ou blanc entre elles construisant ainsi des ellipses d'un moment à un autre) et la facture oratoire que je viens de dire : il ne s'agit pas d'une langue plate mais d'une langue travaillée pour produire un effet de capture de l'attention. Nous devons garder en tête que l'homme est dominant visuel et donc que les images du film sont dominantes par rapport au récit, qu'il va voir ces images pendant qu'il entend le récit, voire qu'il n'entend que de façon partielle (les images parasitant l'audition) ce récit. L'image forte du changement de sous-vêtements par les deux femmes court-circuite le long récit nécessaire cependant pour expliciter ce qui était une ellipse dans le film. Il s'agit bien là de résonance, et cela fonctionne dans les deux sens : le récit complète les sauts des ellipses du film, et le film surdétermine certains moments du récit :

« als die Aufseherin draußen war, vertauschten wir beide dann rasch unsere Unterkleider. »[9]

Mais nous avons un opéra, donc une mise en musique de la plus grande partie du texte.

3. La musique

Il ne s'agit pas de penser d'abord et avant tout à la musique d'accompagnement qui ne crée qu'un univers sonore musical. Cet opéra a peu de tels moments. Pas d'ouverture, quelques courts moments musicaux pour les changements de décors d'une scène à l'autre à l'intérieur des actes, mais pas entre les actes. Le plus célèbre de ces intermèdes est celui qui accompagne de façon très légère le film noir et blanc entre la scène 1 et la scène 2 du deuxième acte. Il n'y a pas de conclusion musicale non plus.

Il s'agit donc de voir la musique qui accompagne le chant, donc ce qui est véritablement la musique vocale. Il ne s'agit pas de considérer la partition elle-même mais davantage de se demander ce que le passage du langage parlé au langage chanté représente. Je vais tenter de montrer que cela représente une super-mise-en-scène et donc que cette musique traite l'entier du contenu dramatique de l'opéra comme une pièce dans la pièce. Il s'agit alors de montrer en quoi le méta-théâtre qu'est l'opéra est différent du théâtre qu'est le livret.

Le livret ne nous donne que le plaisir dramatique lié à deux éléments : d'une part l'intrigue, et d'autre part l'utilisation du langage et de sa propre musique. Le premier élément ne nous concerne pas ici, alors que le deuxième nous amène à la musique. Le texte a quatre niveaux musicaux : les sons (phonèmes), la rythmique (intonation, allitérations, répétitions), la syntaxe (certaines structures qui ont en elles-mêmes des rythmiques et que l'on peut répéter pour amplifier un sens : dans le cas ci-dessus on a le passé composé « hat ... eingerichtet », puis le passé composé distancié par un modal « muß ... gewüttet haben », puis le passage au prétérite « grïndete ». On passe ainsi d'un présent composé pour regarder le passé à partir du présent à une déduction logique présente sur le passé et enfin au passé lui-même.), enfin la sémantique (jeu sur les mots et les images : le prologue qui com-

[9] Tandis que la surveillante était dehors, nous échangeâmes toutes les deux rapidement nos sous-vêtements.

pare les personnages à des bêtes sauvages est de ce niveau : il informe l'entier de l'opéra de cette super-métaphore qui va ressurgir dans nos mémoires à chaque acte de barbarie, à chaque allusion. Par exemple, quand Lulu introduit Jack the Ripper et présente – façon de parler – la Baronne Geschwitz comme étant sa sœur folle, « verrückt », Jack the Ripper a la remarque « Armes Tier », pauvre animal.) Il nous faut penser ici aux nombreuses résonances qui peuvent exister entre ces quatre niveaux.

On a vu que le film avait la valeur d'une ellipse qui informe la suite de l'opéra et, en particulier, le récit de l'évasion dans la scène suivante. Résonance ici aussi, comme nous l'avons montré.

La musique est d'un tout autre effet. Elle est du même ordre que la mise en scène dramatique mais uniquement sonore alors que la mise en scène est essentiellement visuelle.

Alban Berg est dans la tradition ouverte par Wagner, mais en la poussant jusqu'au bout de la logique. La musique ne doit pas être un embellissement ni une occasion de virtuosité, mais exclusivement un habillage des valeurs dramatiques des divers moments de l'opéra. Il ne saurait y avoir donc d'arias et autres moments de bravoures. La musique colle avec la psychologie du personnage et avec les situations et les atmosphères. J'aimerais souligner ici que, tout comme les images court-circuitent les mots, la musique peut en faire autant, jusqu'au hiatus qui est bien sûr signifiant. Le chef d'orchestre est alors essentiel car il peut créer de tels hiatus transformant une scène tragique en une sorte de parodie comique par un simple choix de tempo ou d'interprétation. Le *Carnaval des Animaux* de Saint-Saëns est entièrement construit sur cette utilisation parodique de la musique. De même l'intervention populaire avec clochettes et percussions dans le *Ludus Danielis* introduit la ferveur populaire dans cet opéra de la Nativité fortement contrastée avec le style, « académique » du reste, de l'opéra qui respecte les canons grégoriens. Mais le sens n'en est pas iconoclaste ou de dérision, mais bien plus de profondeur populaire de la ferveur et de la piété qui a bien des façons de s'exprimer et que cet opéra donne à voir et à entendre dans ses diverses formes.

La musique d'Alban Berg, dans la prolongation de la transformation lyrique de Wagner puis de Richard Strauss et en annonce de bien d'autres depuis, n'est là que pour créer le sens. Nous allons considérer le finale. Gräfin Geschwitz est restée seule quand Lulu et Jack the Ripper son allés dans la chambre. Dans la version de Glyndebourne, celle-ci est en dessous de la scène et on y descend par un escalier en colimaçon, bien sûr invisible et ouvrant au centre de la scène par un trou rond. Lulu avait présenté la Baronne Geschwitz comme sa sœur folle. Celle-ci, à ce moment où elle est seule sur scène, chante son avenir, ses plans. Chaque phrase est chantée sur une seule note ou presque. La première basse, la seconde nettement plus haute, la troisième descend sensiblement, la quatrième descend à nouveau légèrement sans atteindre la note basse du début mais en s'en approchant. La cinquième passe en dessous. Ce chant monotone, phrase par phrase, peut être interprété de cent façon. Je me contenterai de dire qu'il reflète, donc crée une résonance avec ce que la Baronne Geschwitz pense en elle-même et pour elle-même dans sa propre tête. Aucune rhétorique, des mots simples et dont le sens est purement sémantique. La musique amplifie ce plat mental et Alban Berg en rajoute avec les didascalies qui parlent de rêve mais qui ne sont pas lues bien sûr sur scène. En scène, par contre, Glyndebourne a positionné la baronne Geschwitz à genoux, assise sur ses talons. Devant elle, au sol a été cloué le portrait de Lulu en Pierrot.

« Gräfin Geschwitz (allein, wie im Traum):
Das ist der letzte Abend, den ich mit diesem Volk verbringe.
Ich kehre nach Deutschland zurück.
Ich lasse mich immatrikulieren.
Ich muß für Frauenrechte kämpfen.
Jurisprudenz studieren. »[10]

À la fin de ce morceau, la baronne Geschwitz rampe, à plat ventre sur le portrait de Lulu, et lui dépose du bout des doigts un baiser sur le visage. La musique, très faible alors, diminue encore et devient une simple note tenue et c'est sur cette note unique et très faible que résonne la voix de Lulu:

« Lulus Stimme (aus der Kammer) Nein! – Nein! – Nein, nein!
(Todesschrei)[11]

On a alors, comme sur une basse continue, définitivement sur une seule note continue, la seule rythmique de ces quatre « nein » contenue dans la ponctuation, donc avec une accélération sur les deux derniers comme si le rythme n'était pas binaire mais ternaire, un ternaire n'ayant aucune dignité et devenant, du fait du sens dans la situation, inquiétant du fait du décalage surprenant du quatrième nein, inquiétude qui tourne à l'horreur par le cri. Le ton des quatre « nein » est aussi important, le premier exprimant la surprise, le second qui prend de la force l'angoisse, et les deux derniers devenant de plus en plus forts et rapides de la peur et de la frayeur qui trouvent leur dépassement dans le cri d'abord seul et couvrant la note continue arrière, puis reprise par la musique en grande violence qui littéralement avale le cri.

Parallèlement, la baronne Geschwitz s'est mise debout au pied du tableau sur le premier « nein ». et reste figée ou presque dans cette position jusqu'au quatrième. Elle s'agenouille alors au bord du trou central et tente d'ouvrir ce qui est censé être une porte. Elle est couchée au sol pour ce faire.

Le cri de mort de Lulu se perd dans les percussions, et les autres instruments à vent : violence et force de tous ces instruments, dont les percussions, pour rapidement devenir deux notes un peu voilées qui alternent comme une sirène d'ambulance ou de véhicule de secours. Ce qui amène la voix de Jack the Ripper qui, pendant ce temps, est sorti de la chambre, en fait du trou en poussant la baronne Geschwitz, et a poignardé la dite baronne qui a roulé au sol. À son émergence du trou, Jack the Ripper est hilare, absolument satisfait de lui-même. Mais ce que dit Jack the Ripper est essentiel. Il dit quatre phrases bien séparées par des petites liaisons musicales, et c'est là une résonnance des cinq phrases de la baronne Geschwitz, elles aussi bien séparées. De même il les dit non pas sur une note monotone, mais sur des lignes très légèrement montantes ou descendantes mais sans le moindre charme ou la moindre recherche. La réalité brute contre le rêve immatériel. La réalité qui n'est pas plate mais a peu de relief. Chaque phrase monte légèrement d'abord

[10] (seule, comme dans un rêve) C'est le dernier soir que je passe avec ces gens. Je rentre en Allemagne. Je me fais immatriculer. Je dois me battre pour les droits de la femme. Etudier la jurisprudence.

[11] La voix de Lulu (venant de la chambre) Non ! – Non ! – Non, non ! (Cri de mort)

pour redescendre ensuite lentement. Cette intonation banale qui s'apparente presque au langage courant rend ces déclarations sinistres, surtout que pendant ce temps Jack the Ripper se lave les mains, cherche une serviette, n'en trouve pas, relève la robe de la Baronne Geschwitz au sol et s'essuie les mains à son jupon, puis s'inquiète de la baronne Geschwitz qui bouge encore, puis sort. Le ton donc de Jack the Ripper est lui aussi une résonance de celui de Geschwitz, du rêve à la réalité, de la vie à la mort, du rêve d'une vie future à la mort de cette vie présente. La dernière phrase de Jack the Ripper avec sa forte montée puis redescente a une tonalité de bravade.

> « Jack
> (an der Geschwitz vorbei)
> Das war ein Stück Arbeit.
> (sich in der Schale, die unter der Dachluke steht, die Hände waschend)
> Ich bin doch ein verdammter Glückspitz!
> (sieht sich nach einem Handtuch um)
> Nicht einmal ein Handtuch haben die Leute.
> (wegwerfende Geste)
> (Geschwitz bewegt sich etwas. Jack, sich über die Geschwitz beugend)
> Mit dir geht es auch bald zu Ende.
> (geht durch die Mitteltür ab)[12]

On voit donc ici comment la musique met en scène les événements, ceux qu'on ne voit pas, comme ceux que l'on voit, et que cette mise en scène donne sens à ce que l'on voit et à ce qui se dit. Il ne reste plus qu'une réplique à l'opéra.

> « Gräfin Geschwitz
> Lulu ! Mein Engel ! Laß dich noch einmal sehn! Ich bin dir nah! Bleibe dir nah! In Ewigkeit!
> (Sie stirbt)[13]

Ce petit morceau de chant est organisé sur des notes très hautes en montée ou non, et des descentes importantes. La première syllabe de « Lulu » est haute puis descente. Puis montée très forte de « mein » à « En- » pour redescendre ensuite. Puis montée lente vers la très haute note de « ein- » et redescente. Ton plutôt plat pour les deux phrases suivantes. Puis départ moyen avec « in », montée très haute sur « E- » pour redescendre très bas de syllabe en syllabe, comme pour la mort, la chute dans l'éternité. La musique n'est qu'une illustration, mais elle est tellement expressive de cette mort et de l'amour que cette femme

---

[12] (*passant à côté de Geschwitz*) Ça c'était du travail. (*se lavant les mains dans la cuvette sous la lucarne*) Je suis vraiment un damné chanceux. (*cherche une serviette autour de lui*) On ne trouve jamais la serviette dont on a besoin. (*geste d'indifférence*) (Geschwitz *bouge un peu. Jack se penchant sur elle*) Pour toi ce sera bientôt la fin. (*il sort par la porte centrale*)

[13] Lulu ! Mon ange ! Fais-toi voir encore une fois ! Je suis près de toi ! Reste près de toi ! Pour l'éternité ! (*elle meurt*)

porte pour Lulu jusque dans la mort que nous n'avons pas vraiment besoin des mots. La musique est le drame, l'opéra, le sens. Et elle se poursuivra quelques mesures pour se clore définitivement avec la chute de la Baronne Geschwitz et la descente de l'énorme abat-jour de la lampe centrale de la scène dans le trou de l'escalier et le noir complet sur la dernière note.

Insistons ici sur la résonance musicale par rapport à la symbolique numérique. La Baronne Geschwitz dans sa vision de rêve avait employé cinq phrases, une symbolique diabolique quelque part avec son ton musical monotone, phrase par phrase et la forte montée sur la seconde pour ensuite descendre régulièrement jusqu'à la fin, comme si cette vision était damnée d'emblée par le sort. Les quatre phrases de Jack the Ripper, le *crucificateur*, le nettoyeur suprême, et finalement les six phrases de la mort de la Baronne Geschwitz, nombre de Salomon certes, mais union avec l'ange Lulu pour l'éternité, transfiguration finale de Lulu en ange et évocation d'une éternité d'amour qui ne peut alors être que spirituel et n'aura jamais été autre chose. Cette transfiguration est dans le chant lui-même les fortes amplitudes des montées et des descentes vocales comme le chant de quelque ange du paradis.

4. D'où vient cette puissance de la parole chantée ?

Sans entrer dans le détail de l'hypothèse, je vais ici présenter l'hypothèse de travail qui est celle qui monte de mes travaux de recherche dans ces domaines depuis plusieurs années

Tous les travaux disponibles aujourd'hui permettent de poser que le langage n'est pas naturel, mais une invention humaine, tout comme la musique. Par langage j'entends le code oral que nous employons pour communiquer et qui est caractérisé par non pas deux mais trois articulations. La première entre des sons consonantiques et vocaliques qui permettent de former des syllabes, puis l'articulation de ces syllabes les unes aux autres pour former dans un premier temps des éléments sémantiques signifiants d'une ou plusieurs syllabes, un ou deux voire trois mots. C'est là que se pose le langage enfantin et le langage de première génération dont la syntaxe est simple concaténation. C'est là qu'intervient une troisième articulation qui donne naissance à la vraie syntaxe fondée sur la différenciation entre deux catégories (le spatial et le temporel, ou encore le nominal et le verbal) qui permettent à des fonctions spatiales thématiques et donc nominales de se décanter autour du verbe temporel (agent, thème, lieu, source, but, et leurs combinaisons). Par musique j'entends un système régulier de sons et d'intervalles organisés afin de produire un effet sur celui qui les entend, ces sons et ces intervalles n'ont absolument rien de naturel et sont produits artificiellement par l'homme avec sa voix et/ou des instruments, sans parler des rythmes.

En musique la recherche actuelle, et cela depuis un bon demi-siècle, ne remet plus en cause cet aspect artificiel et donc humain de la musique et ne pose pas une quelconque hérédité dans ce domaine, même au niveau de la capacité musicale, ne serait-ce que parce que c'est la capacité la plus mal partagée, ou la plus diversifiée du monde.

En linguistique nous héritons de l'interdiction de l'Ecole de Linguistique de Paris de poser la question de l'origine du langage. Quand cette question est devenue incontournable, ne serait-ce que pour des raisons pédagogiques d'enseignement de masse de la langue et des langues étrangères aux enfants, la seule école crédible en Occident pour y

répondre fut celle de Chomsky qui tient toujours le haut du pavé avec sa thèse de la boîte noire innée de la capacité langagière. C'est une erreur que je ne discuterai pas ici.

Disons simplement que le langage est la création, ou l'invention, du cerveau humain en constante inter-réactivité avec ses sens et le monde extérieur, tout comme la musique, et donc tout comme elle le langage reflète les caractéristiques structurelles du fonctionnement du cerveau. Ce qui est transmis par les gènes c'est la structure et donc le fonctionnement de ce que certains appellent le système nerveux central, et ce système ne peut bien sûr produire que ce qu'il est capable de produire, comme il ne peut apprendre que ce qu'il est capable d'apprendre, ce qui revient à dire que tout notre savoir reflète le fonctionnement de ce système nerveux central. C'est le principe même de la dimension *modélisante* de la science, car la capacité à modéliser est inscrite dans le fonctionnement du système nerveux central (voire en cela Vygotski). Toute conception scientifique qui prétend que les modèles produits par la recherche sont la vérité et donc sont une image réelle et absolument vraie de la réalité extérieure, est erronée, et surtout fondée sur une illusion anthropocentrique.

En ce qui nous concerne ici, toute la recherche sur les formes les plus anciennes de langage et de musique (les Sumériens par exemple) montre que le langage et la musique étaient deux éléments allant pratiquement toujours de pair et donc inséparables. La musique était soit un outil mnémonique pour toutes les utilisations du langage mettant en jeu la mémoire, dimension essentielle avant l'invention de l'écriture, soit un outil ritualisant et ritualisé pour toutes les utilisations du langage mettant en jeu la dimension rituelle, qu'elle soit magique, religieuse ou artistique, de ce langage, et donc les pratiques rituelles, qu'elles soient magiques, religieuses ou artistiques, des communautés humaines. Le langage comme la musique sont issus des profondeurs de notre cerveau, de notre conscience et sont les produits de nos rapports multiples et profondément émotionnels de notre être individuel, de notre être social et du monde extérieur qui nous menace tout en nous donnant ce dont nous avons besoin pour notre survie. On comprend alors que l'alliance de la musique et du langage soit aussi puissante. On comprend alors que la musique qui met en forme, informe le langage qui la porte, soit vécue comme fascinante, *mesmérisante* (hypnose autant que guérison), obsédante ou toute autre forme de domination.

L'opéra est donc cette forme d'art qui permet la résonance des six niveaux hiérarchisés du langage avec la musique. Essayons de bien poser les choses.

LE LANGAGE

Le langage c'est le SAVOIR : c'est aussi le pouvoir, la science, la médecine, les « lois » de la nature (ou plutôt ce que j'édicte comme étant les lois de la nature qui ne sont que des modèles conçus par l'homme des fonctionnements naturels qui, eux, n'ont de compte à rendre à personne), les représentations médiatisées de l'expérience réelle et vécue, etc. Celui qui a ces savoirs a le pouvoir. Notons que ce concept de savoir inclut tout le reste. On pourrait en faire une méta-catégorie contenant les cinq autres ci-dessous listées. C'est en fait le niveau de ce que Vygotski appelle la conceptualisation, le pouvoir conceptuel.

1- Poésie : verbe dans ses trois articulations (sons, concaténations d'éléments sonores simples ou complexes, et hiérarchie syntaxique). Il s'agit du langage dans sa créativité, qualité première de ce système créé par l'homme.

2- Religion : domaine des dieux, quelle qu'en soit la nature. Ne pas oublier que Dieu c'est le Verbe dans toutes les religions : Dieu parle. Ce niveau de langage inclut bien

sûr toutes les approches spirituelles non religieuses de la même façon comme le Bouddhisme et autres spiritualités orientales ou simplement non-occidentales.

3- Ritualité : Invocation, prière, rites divers servant de moyens d'échanger du sens par le langage et ses annexes que sont les gestuelles entre les hommes et les dieux, les hommes et le spirituel.

4- Mémoire : le passé, la loi, les héros, l'histoire en un mot et l'organisation sociale.

5- Révélation : apocalypse, prédiction de l'avenir.

L'opéra est l'organisation des résonances de quatre niveaux signifiants, tous inventés et régentés par les hommes et leurs conventions sociales, artistiques, religieuses, philosophiques ou bien d'autres.

1- Le TEXTE, donc le verbe et tout ce que je viens d'en dire.
2- Le CHANT, donc la voix, les voix et tout ce qu'elles portent en elles de symbolique humaine, sociale, etc.
3- La MUSIQUE dans ses deux dimensions mélodiques que sont la prosodie et la psalmodie, et dans sa dimension rythmique (binaire, ternaire, quaternaire, mono-rythmique ou polyrythmique)
4- La GESTUELLE, c'est-à-dire le corps comme outil d'expression passant des rites et rituels au sacrifice, humain ou non, symbolique ou réel.

Dans la scène finale de *Lulu*, j'ai montré combien la mise en scène de Glyndebourne rajoute du sens avec la gestuelle, mais fondamentalement la musique elle-même a fait la même chose. Cette dimension non directement textuelle qui rajoute du sens au texte est ce que l'on peut appeler la mise en scène. La musique est une mise en scène de ce genre, d'un niveau supérieur. La musique crée donc une méta-pièce dans laquelle la pièce est une pièce hiérarchiquement inférieure. L'opéra est un méta-média par sa musique qui met en perspective hiérarchisée tous les autres éléments et médias.

Conclusion

J'ai pris le thème « théâtre dans le théâtre » ou « pièce dans la pièce » dans deux directions de sens.

D'une part, dans le sens traditionnel, et le film est la forme la plus directe de ce sens, mais la présence mémorielle des pièces de Frank Wedekind en est une forme moins directe.

D'autre part, dans un sens nouveau qui renverse le rapport et j'ai montré comment la pièce, j'entends la pure dimension dramatique de l'opéra qui est contenue dans le seul livret, est dépassée par d'autres méta-éléments qui traitent ce livret, cette pièce, en pièce dans la pièce, en théâtre dans l'opéra. L'intrigue devient alors une pièce anecdotique dans la méta-pièce opératique dont le sens émerge et se construit à chaque niveau médiatique et sémiologique. On peut alors voir le renversement complet du sens par rapport à Frank Wedekind alors qu'Alban Berg n'a en définitive que réduit le texte des deux pièces sans en changer l'essentiel des mots.

On reconnaîtra bien sûr les principes de Marshall McLuhan qui ferait de l'opéra un média d'autant plus signifiant qu'il associe des médias particuliers, chacun étant une extension d'un de nos sens. L'opéra cependant n'est pas de la même nature que la télévision, mais est de la même essence que le cinéma. La télévision exige une réception pluri-sensuelle mais ne faisant appel qu'à la satisfaction des sens en plaisir, donc au niveau le plus sensuel qui soit, alors que le cinéma autant que l'opéra font appel à une réception pluri-sensorielle où les divers sens se complètent, s'opposent, se concurrencent et où la sixième sens des bouddhistes du petit chariot, l'esprit, le spirituel, ce que l'anglais rend parfaitement par le terme de « *mind* », intraduisible en français, est l'arbitre sémiotique des cinq autres, ce qui n'est pour le moins pas le cas avec la télévision, média de la jouissance immédiate et non de la réflexion.

Je considère donc que l'opéra dans sa dimension musicale est le média dramatique suprême car il fait de la musique le média dominant, ce qui crée une hiérarchie médiatique et donc, pour nous, une hiérarchie sensorielle qui ne prend sens d'un média sur l'autre que par l'intervention du spirituel, donc de la culture, de l'intelligence, de la réflexion. Peut-on simplement jouir d'un opéra ? Je ne le pense pas, du moins au niveau des simples cinq sens de base. Si certains ne font que cela, ils réduisent l'opéra à n'être qu'une musique d'environnement pour ne pas dire d'arrière-fond circonstanciel, et ils réduisent l'opéra à pas grand-chose. Les formes modernes d'opéra qui ont émergé à partir de Wagner vont résolument en sens inverse de cette réduction. Alban Berg est un des fleurons de cette dimension spirituelle de l'opéra dans sa sémiologie médiatique même et *Lulu* est la plus parfaite réalisation de cette transformation.

Est-ce à dire que l'opéra ne peut pas être populaire ? Permettez-moi de ne pas répondre à la question et donc de rester moi-même une pièce dans la pièce de cet article.

Jacques COULARDEAU
Université de Paris I Panthéon Sorbonne

Bibliographie

----, *Asian Music*, volume WWC 1-2, 1992-1993

----, *The World of Music, Body and Ritual In Buddhist Musical Culture*, Volume XLIV n°2, Verlag für Wissenschaft und Bildung, Berlin, 2002

Bayle, Laurent, ed., *Musique et temps*, Cité de la Musique, Les Editions, Paris 2008

Berg, Alban, *Lulu*, dir. Pierre Boulez, Orchestre de l'Opéra de Paris, Deutsche Grammaphon, 1979

Berg, Alan, *Lulu*, dir. Andrew Davis, The London Philhamonic, Glyndebourne Festival Opera, 1996

Daniélou, Alain, *Sémantique Musicale, Essai de psychophysiologie auditive*, Hermann, Paris, 1967

Daniélou, Alain, *Origines et Pouvoirs de la Musique*, Les cahiers du mleccha, Editions Kaïlash, Paris, 2003

Elizarenkova, Tatyana, *Language and Style of the Vedic Rsis*, State University of New York, 1995

Franklin, John Curtis, *Diatonic Music in Greece, A reassessment of its Antiquity*, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2002

Franklin, John Curtis, "Musical Syncretism in the Greek Orientalizing Period", in E. Hickmann and R. Eichmann, ed., *Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnungen. Serie Studien zur Musikarchäologie, Orient-Archäologie*, Deutsches Archäologisches Institut Berlin, Orient-Abteilung, 2002.

Langemeyer, Peter, *Erlaüterungen und Dokumente, Frank Wedekind, Lulu, Erdgeist, Die Büchse der Pandora*, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 2005

Lootens, Mgr. L. *La Théorie Musicale du Chant Grégorien*, Thoron et Fils, Paris, 1895

Mocquereau, André, R.P. Dom, *Le Nombre Musical grégorien ou rythmique grégorienne – théorie et pratique*, Tome I, Société de Saint Jean l'Evangéliste, Desclée et Cie, Rome & Tournai, 1908

Mocquereau, André, R.P. Dom, *Le Nombre Musical grégorien ou rythmique grégorienne – théorie et pratique*, Tome II, Abbaye Saint Pierre de Solesmes, Desclée et Co, Paris, 1927

Schaeffer, Pierre, *Traité des Objets Musicaux, Essai Interdisciplines*, Editions du Seuil, Paris, 1966

Ventoura, Suzanne Haïk, *La musique de la Bible révélée*, Dessain et Tolra, Paris 1978

Watkins, Calvert, *How to Kill a Dragon, Aspects of Indo-European Poetics*, Oxford University Press, Oxford, 1995

Weber, Edith, ed., *La Résonance dans les échelles musicales*, CNRS, Paris, 1963

Wedekind, Frank, *Lulu, Erdgeist, Die Büchse der Pandora*, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1989

Wedekind, Frank, *Frühlings Erwachen, Eine Kindertragödie*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1997

Wedekind, Frank, *Tragedies of Sex, Spring's Awakening, Earth-Spirit, Pandora's Box, Damnation*, trad. Samuel A. Eliot, Jr., Frank Henderson, London, 1923

LA MISE EN ABYME DU MONOLOGUE COMIQUE : LE MONOLOGUE- FLEUVE DE TONY DANS *BOBOSSE* D'ANDRÉ ROUSSIN

Dans son ouvrage de réflexions intitulé *Un contentement raisonnable...* publié aux Editions Grasset en 1965, André Roussin raconte l'histoire de ses pièces en mettant l'accent sur les péripéties de leur création. La genèse de *Bobosse* lui a opposé des difficultés particulières auxquelles il ne s'attendait pas lorsqu'il entreprit sa rédaction : « Dans une pièce, il faut que quelque chose arrive au début, or, ce qui arrive dans celle-là c'est que le héros est quitté par la femme avec laquelle il vit. C'est bien joli, mais maintenant il est seul. Je ne peux pas écrire un deuxième acte qui soit tout entier un monologue ! – Et personne n'a de raison d'être là ! On le laisse, celui-là reste ! » (p.77). Si nous étions encore au Moyen Âge, nous aurions quelque raison de nous demander pourquoi le dramaturge n'oserait pas écrire ce deuxième acte sous la forme d'un monologue puisqu'à cette époque il existe bien des pièces qui mettent en scène un seul personnage faisant la satire d'un type social ou psychologique qu'on appelle monologues comiques. Ceci est d'autant plus vrai que celui de Roussin, abandonné par sa compagne de toujours, a des motifs de fulminer contre elle ou même contre la gent féminine comme le fait Vigny dans un poème célèbre, « La colère de Samson ». Mais il faut respecter les choix d'un auteur car sans sa volonté, nul ne peut contraindre son imagination.

Même si, jusqu'au XVII[e] siècle, le monologue occupe, selon l'expression de Jacques Schérer, une « place exorbitante » dans les œuvres dramatiques, celle-ci ira en s'amenuisant par la suite. Le théâtre étant une représentation mimétique des activités humaines, il est tout à fait inattendu, voire insolite, de rencontrer quelqu'un qui parle seul et qui plus est dans la vie quotidienne, à moins qu'il ne soit tourmenté par des problèmes auxquels il a des difficultés à trouver des solutions. Le monologue risque alors de trop faire ressentir le caractère théâtral de la vie ainsi mise en scène et ruiner l'effet de vraisemblance, d'où l'embarras du dramaturge. Ce n'est qu'après plusieurs mois de réflexions qu'il trouve une astuce pour parachever cette œuvre dont l'élaboration n'a pas été facile : « ''Si ce premier acte n'était pas de moi...'', pensai-je. Si c'était le premier acte d'une pièce jouée dans un théâtre de Paris et que, le rideau tombé, on se retrouvait non plus chez mon héros, mais chez l'acteur qui en tenait le rôle. Un nommé Tony Varlet. Et si cet acteur, en rentrant chez lui, était quitté par sa femme ce soir-là ? ... Tout à coup une nouvelle pièce m'apparut, dont le sujet cette fois était évident. Mon héros n'était plus Bobosse dont je ne savais vraiment que faire – c'était son interprète (...) En outre la situation m'amenait à un jeu amusant : j'allais, pour deuxième acte, réécrire en somme le premier en changeant de nom des personnages, car tous les camarades de théâtre de mon comédien allaient, après le spectacle, se retrouver chez lui sous leur vrai nom. » (*Op. cit.* pp. 78-79). Après cette incursion dans la vie privée des acteurs, le retour à leur activité professionnelle dans le troisième acte ramène les spectateurs au présent de la représentation où l'acteur principal interrompt brusquement l'action pour mettre un terme au spectacle parce qu'il en a assez de jouer le personnage

factice de Bobosse qui lui révèle ses propres faiblesses. Ce méli-mélo aboutit à cette nouvelle pièce annoncée dans la citation, une pièce en trois actes dont l'acte central, réplique du précédent si l'on en croit l'auteur, est alors semblable au point focal du blason. Mais ce deuxième acte étant une métamorphose artistique du monologue jugé mal adapté à la situation, peut-on encore parler de sa mise en abîme alors que le dramaturge a voulu l'escamoter ?

Une définition de Patrice Pavis nous aidera à mieux cerner les contours du sujet. Dans son *Dictionnaire du théâtre*, il écrit : « En héraldique, l'abyme est le point focal du blason. Par analogie, la mise en abîme (abyme, terme introduit par Gide) est un procédé qui consiste à inclure dans une œuvre (picturale, littéraire ou théâtrale) une enclave qui en reproduit certaines propriétés ou similitudes structurales. La réflexion de l'œuvre externe dans l'enclave interne peut être une image identique, démultipliée ou approximative. » D'après cette définition, deux éléments essentiels sont à prendre en compte quand on parle de mise en abyme : la structure de l'œuvre concernée et le reflet de celle-ci dans le fragment qui y est intercalé.

Point n'est besoin de reprendre ce que l'auteur a déjà dit concernant la structure de cette œuvre, mais d'y apporter des éclaircissements dans la perspective qui est la nôtre. Quand on considère la pièce du point de vue de ses grandes divisions, on se rend compte que ses deux premiers actes s'étendent respectivement sur quarante-quatre et quarante-six pages, ce qui veut dire qu'ils sont de longueur sensiblement égale tandis que l'acte trois qui n'a que vingt-trois pages est pratiquement leur moitié. Y a-t-il une raison à cette disparité ? Si, de l'avis des théoriciens, la division en actes d'une pièce correspond à une structuration liée à l'évolution de l'action, il faut dire que dans celle-ci, où il n'y a aucune intrigue perceptible, il est difficile de distinguer des temps forts. Tout au plus assiste-t-on à ce va-et-vient qui transporte les spectateurs du théâtre au domicile de Tony avant de les ramener au point de départ. Et comme en plus ce qui se passe à la maison n'est pas différent de ce qui s'est passé au théâtre, l'impression de tourner en rond est réelle. Mais durant les deux actes, Tony aura largement le temps d'étaler son vrai caractère malgré ses prétentions et le dramaturge ne voulant pas l'accabler outre mesure en le faisant déchoir aux yeux de ses camarades, il écourtera le troisième acte en confiant à ce dernier le soin d'expliquer au public que ce qu'il vient de vivre est du théâtre et rien de plus. La vie elle-même n'est-elle pas du théâtre ? Les actes n'étant pas divisés en scènes, inutile d'épiloguer sur ce qui n'existe pas. Par contre le deuxième acte, passant outre les considérations théoriques, est subdivisé en deux tableaux, ce qui le distingue des deux autres. Or, dans son *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Agnès Pierron affirme que : « Le tableau n'est pas superposable à l'acte : il y a généralement dans un spectacle, en particulier dans une féerie, beaucoup plus de tableaux que d'actes. » Bien évidemment, *Bobosse* n'est pas une féerie et, en outre, ce que dit Patrice Pavis à propos de cette organisation dans son ouvrage déjà cité est certainement plus intéressant : « La structuration en tableaux ne s'intègre pas au système acte/scène, lequel fonctionne davantage sur le plan de l'action et de l'entrée/sortie des personnages. Le tableau est une unité spatiale d'ambiance ; il caractérise un milieu et une époque ; c'est une unité thématique et non actantielle. Au contraire l'acte est fonction d'un découpage narratologique strict, il n'est qu'un anneau dans la chaîne actantielle, tandis que le tableau est une surface

beaucoup plus vaste et aux contours imprécis, recouvrant un univers épique de personnages dont les relations assez stables donnent l'illusion de former une fresque, un corps de ballet ou un tableau vivant. » À vrai dire, Roussin n'est pas le seul dramaturge qui ne s'embarrasse pas de ces considérations et à titre d'exemple, une pièce comme *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre, en plus de la présence des scènes et toute proportion gardée, présente la même structuration que *Bobosse*. Toutefois, Roussin a reconnu que rien n'arrive dans sa pièce, ce qui n'est pas le cas de celle de Sartre ; en d'autres termes, l'action y est absente, autant dire que la division en actes ne se justifie pas, si ce que dit Pavis est pris à la lettre. Au vu des trois actes, on pourrait penser au schéma linéaire exposition-nœud-dénouement, mais il n'en est strictement rien ici. Est-ce à dire que la répartition en tableaux était la mieux adaptée ? Initialement, le deuxième acte devait être une reprise thématique du premier avec les aménagements que l'on sait. Lors de sa rédaction, il subit des modifications profondes et l'auteur ne s'en cache pas : « Je raccourcis cet acte en l'écrivant car une idée m'était venue. Puisque j'allais, à la chute du rideau, retrouver mon nouveau personnage (Tony) dans l'exacte situation où se trouvait Bobosse à la fin du premier, c'est-à-dire abandonné par sa femme et seul, je pouvais maintenant envisager ce monologue auquel j'avais d'abord pensé. » (*Op. cit.* pp.79-80) D'un point de vue logique, ce monologue est une conséquence quasi inévitable de ce qui vient de se passer et, dès lors que les scènes n'existent pas, la structuration en tableaux s'impose, ce d'autant plus que l'auteur lui-même en présente le thème que nous nous contentons de reprendre pour sa pertinence : « Quel est le rêve d'un acteur ? – Jouer le contraire de son personnage. J'imaginais donc que mon comédien, lui, se voulait à la ville, le contraire de ce qu'il paraissait à la scène. Bobosse était un tendre, un rêveur, une victime, – il se voulait un « dur ». Pourtant en le plaçant dans la même situation que Bobosse, il réagirait comme lui et prendrait conscience de n'être… que ce qu'il est. Le thème me parut bon. Il illustrait, à travers un comédien, le drame secret de chacun, qui se rêve toujours plus ou moins le contraire de ce qu'il est. » (*Ibid.*) Ce monologue serait donc le révélateur de Tony et il est fort à craindre que le personnage, prenant conscience de ce qu'il est effectivement, refuse de se découvrir. Aussi faudra-t-il trouver un moyen de le faire parler ou agir sans que la conscience n'intervienne pour censurer quoi que ce soit : « Et j'imaginais que ce monologue serait logiquement le rêve de ce personnage faible. Il se verrait tout naturellement sous les traits d'un justicier qui n'avait pas hésité à tuer l'infidèle et qui de ce fait passait en cour d'assises. Cela me permettait d'écrire non un soliloque, mais une véritable scène de tribunal dont les personnages n'étaient que supposés présents, mais dont chacun jouait son rôle puisqu'à chacun mon héros répondait et expliquait son cas. Ce fut le monologue que François Périer rendit fameux et qui est devenu une scène-type de concours, pour les élèves d'art dramatique. » (*Ibid.*) Il s'agit en effet d'un monologue particulier dont la longueur (neuf pages) en fait un monologue-fleuve ressemblant à une sorte de pièce honorable, un morceau de bravoure sur lequel il conviendra de s'arrêter pour voir comment l'auteur s'y prend pour le transformer en « un tableau vivant » donnant « l'illusion de former une fresque » comme le dit Pavis. Pour y parvenir, deux étapes sont nécessaires, la dernière intervenant comme une conclusion pour faire le point sur ce qui s'est passé.

I. Le théâtre comme révélateur de l'être

L'interview improvisée qui ouvre la pièce a pour but de permettre aux spectateurs de faire la connaissance de l'artiste qui se cache sous le nom de Bobosse dont les dessins poético-humoristiques sont particulièrement recherchés dans les journaux et autres illustrés à cause de « ses personnages naïfs et touchants » (p.11). La première surprise, c'est que (contre toute attente) Bobosse n'est pas « un personnage vénérable et intimidant » ni « un homme mûr, un peu trop sûr de lui. » (*Ibid.*) Il est plutôt un exemple vivant qui illustre la célèbre maxime de Corneille selon laquelle « Aux âmes bien nées, la valeur n'attend point le nombre des années » et que le reporter attribue sottement à La Fontaine. Passons sur les facéties de ce reporter qui vante exagérément les qualités de Bobosse pour que le public s'intéresse à ce personnage qui suit sans réfléchir les conseils de son amie. En effet, en faisant l'arbre-droit deux fois par jour, il doit compter de un à cent pour espérer voir disparaître la bosse qu'il traîne depuis que sa nourrice l'avait laissé tomber sur la tête. Bien que « tout à fait convaincu » que cela ne sert à rien, il le fait quand même pour plaire à sa bien-aimée et le journaliste saisit la balle au bond pour envoyer ce message aux dames : « Il en doute tout à fait, au contraire ! C'est encore mieux ! L'amour seul peut opérer de si jolis mouvements de cœur : Bobosse doute, mais il fait l'arbre-droit deux fois par jour pour plaire à son amie ! Quand je vous disais, Mesdames, que vous seriez amoureuses de lui ! » (p. 14) L'arrivée inopinée de Régine et la pression du reporter qui veut s'informer de ses projets immédiats l'obligent à surprendre tout le monde en annonçant officiellement son mariage avec la nouvelle venue « dans une demi-heure » (p. 15). Prise de court, Régine proteste mais Bobosse ne désarme pas car il avait tout programmé et l'interview n'est qu'un coup de pousse venu mettre en branle ce qu'il a bien planifié : « Edgar et Jérôme viennent les bras chargés de victuailles pour célébrer les noces. J'ai pensé que cela était plus joli de brouiller l'ordre normal des cérémonies. Nous commencerons par la réception de nos amis, nous poursuivrons par une folle nuit d'amour et, dès demain, nous nous occuperons de la publication des bans ! Fermez le ban ! » (p. 17). Régine qui ne comprend toujours rien à ce mariage improvisé veut en savoir plus mais Bobosse ne cesse de plaisanter en se dérobant avant de donner du mariage une définition qui laisse perplexe : « Considérant que le bonheur de deux êtres se trouve exactement conditionné par cette certitude de l'un de pouvoir duper l'autre et cette certitude du second de n'être pas dupe du premier, j'ai l'honneur de vous demander votre main. » (p. 20). Régine ne le prend pas au sérieux car elle croit qu'il n'a pas tous ses sens ; la conversation qu'elle a avec son amie Cécile au téléphone présage le drame qui va bientôt se dérouler devant les spectateurs : « Sais-tu ce qu'il m'a annoncé quand je suis arrivée : que nous allions nous marier ! Et que nous dînions ce soir avec Edgar et Jérôme pour fêter notre mariage, alors qu'il sait très bien que j'ai cette soirée prise. Ce sera un mariage sans moi, que veux-tu ! Bien sûr, je suis désolée. D'autant plus qu'il n'a jamais été question que nous nous mariions... Tu sais, quand on est tombé une fois sur la tête... » (p. 19). Profitant de la sortie de Bobosse, elle apprend à Edgar qui est arrivé pour la cérémonie qu'elle s'enfuit avec un garçon pour qui elle a eu un coup de foudre et si la soirée avec lui est charmante, ce sera la rupture définitive avec Bobosse parce qu'elle ne reviendra pas. Pendant que Régine confirme son départ, Edgar révèle que Jérôme empêché ne viendra pas et sera remplacé par Anne-Marie. Quelle aubaine pour Bobosse qui ne rate aucune occasion favorable : Régine absente sera suppléée par Anne-Marie. Boute-en-train

imperturbable, même le départ intempestif et incongru de la mariée ne le démonte pas ; au contraire, il ne cesse de plaisanter : « C'est cornélien, Edgar ; ma femme, à l'heure de notre mariage, est arrachée à son mari par un devoir d'État. Elle part, elle va traverser la mer, elle ferme les yeux pour ne pas pleurer. *(Elle lui tend la main.)* Elle n'ose pas m'embrasser tant elle est émue : elle me tend la main. Au revoir mon épouse, mon miel onctueux, ma douce lumière – adieu la caresse du regard et la musique des mots, adieu les mains légères, les oiseaux de ma cage – portez-vous bien, n'ayez pas froid, revenez au printemps prochain !... » (p. 31-32). L'intrusion de l'oncle Émile que le marié n'avait pas invité arrange Bobosse qui lui propose tout de suite de prendre part au dîner en lieu et place de son amie qui lui a fait faux bond ; ainsi, « la disposition initiale » sera respectée. Malheureusement, fidèle à sa réputation de franc-tapeur, celui-ci va disparaître sans dire au revoir après avoir réussi à emprunter cinq mille francs à Edgar. A force de plaisanter, on ne sait plus qui croire et même la vérité passe pour une plaisanterie à laquelle il ne faut prêter aucune attention.

Après un long moment d'expectative, la soirée peut enfin commencer : le marié s'apprête à prononcer le toast quand son témoin, Edgar, trouve un prétexte pour se débiner, l'abandonnant seul avec Anne-Marie, la mariée occasionnelle. Bobosse qui n'est pas dupe du tout, trouve là encore une occasion de se marrer : « Nous allons finir par rester tous les deux, vous allez voir. Nous avons de curieux invités ce soir, vous ne trouvez pas ? » (p. 52). Et il apprend à une Anne-Marie ahurie qu'il sait que Régine ne rentrera pas à la maison ce soir-là car il a décidé de célébrer leur mariage pour l'empêcher de partir. Or si elle est quand même partie, c'est qu'il y a anguille sous roche. Et comme la vie ne doit pas s'arrêter à cause de ses inconduites, il faut bien qu'ils se mettent à table, d'où l'invitation faite à la seule convive présente : « Vous aimez les fraises, Anne-Marie ? ». Comment cette quintessence du début de l'œuvre est-elle reproduite dans l'acte suivant ?

II. La vie entre l'être et le paraître

Aucune raison particulière n'amenant un reporter à s'introduire chez un citoyen ordinaire pour l'interviewer, il est remplacé par l'agent de police qui vient réclamer à Tony le payement d'une amende de 1780 fr. 75. Suite à un procès-verbal dressé par un agent de la compagnie, il est accusé d'avoir stoppé le métro sous le tunnel de la ligne Porte de Saint-Cloud, entre les stations Havre-Caumartin et Saint-Augustin. La cause de cet incident ? Il ne supportait pas de se faire « peloter » par une gourgandine hautement fardée et embaumant l'air de son « effroyable parfum » dans un train bondé de monde à une heure de pointe. Mal à son aise et ne sachant comment s'y prendre pour mettre un terme à ce harcèlement, il a marché brutalement sur le pied de cette aguicheuse afin de l'obliger à se tenir tranquille mais cela a produit un effet inverse à celui qu'il attendait puisqu'elle cria dans un hurlement : « Au viol ». Conséquence, un impulsif a sauté sur la sonnette d'alarme et a fait arrêter le train. Logiquement, selon Tony, c'est ce type-là qui est passible d'amende et non lui parce qu'il y a erreur sur l'identité du coupable. D'ailleurs Tony pense que cette femme avait de bonnes raisons de tenter sa chance, mais elle connaissait mal celui à qui elle devait avoir affaire : « Mais j'ai horreur qu'on me pelote, moi ! J'ai bien le droit de marcher sur le

pied d'une folle qui se permet... Je suis un violent, moi, dans la vie, comprenez-vous ! Au théâtre et au cinéma, on me fait jouer les types un peu dans la lune ; elle devait me connaître ; elle a cru qu'elle allait me le faire à l'intimidation. Mais pas du tout, comprenez-vous ? Je suis un dur, moi ! J'ai des réactions ! Vous aussi, non ? » (II, I, p.63). Sur ces entrefaites, il passe du coq-à-l'âne en profitant de la présence de l'agent de police pour lui poser indirectement son problème : « Si, en rentrant ce soir chez vous, vous apprenez que votre femme vous a quitté, qu'est-ce que vous ferez ? » (*Ibid.*) Sans se douter de quoi que ce soit, le policier lui introduit dans l'esprit l'idée de tuer sa femme :

L'AGENT

Je la tuerai

TONY

Si elle est partie, vous ne la tuerez pas.

L'AGENT

Non, mais je me mettrai à sa poursuite et quand je les aurai trouvés, je les tuerai tous les deux, elle et son amant.

TONY

Et vous passerez en cour d'assises.

L'AGENT

Oui, mais je les aurai tués. (*Ibid.*)

Sans le faire paraître, Tony a retenu la leçon ; cela ne le dispensera pas pour autant du payement de l'amende car malgré ses protestations, l'agent ne s'en laisse pas conter. Pour se donner bonne contenance devant ses amis qui arrivent après le départ de ce dernier, il affiche la belle assurance d'un « dur » qu'on ne peut pas contraindre à verser indûment une grosse amende de plus de 1780 francs, surtout que Léon se vante de ne jamais payer au-dessus de 15 francs même quand il a commis une infraction. L'attente de la femme de Tony, Minouche, se fait longue et il invite ses amis à se mettre à table à une heure du matin. Tous à peine installés, Tony pose à Simone la même question qu'à la fin de l'acte I : « Vous aimez les fraises, Anne-Marie ? ». La plaisanterie n'échappe pas à cette dernière qui se met à le chahuter en lui rappelant qu'il reprend exactement ce qui s'est passé au théâtre. Après un intermède sur les interférences du théâtre avec ce qu'il a de factice dans la vie réelle des acteurs, Tony remet sur la table un sujet qui lui tient à cœur car il refuse d'être comparé à Bobosse qui est un cabotin et non une personne comme lui. Et si Bobosse n'a pas réagi à l'abandon de sa femme, c'est parce qu'il savait que c'était du théâtre, c'est-à-dire quelque chose d'arrangé et d'organisé en vue d'une fin précise ; et pour que cet objectif soit atteint, il fallait que tout se déroule comme prévu. Or, dans ce premier tableau de

l'acte II, il ne s'agit plus de théâtre, mais de Tony qui attend sa femme Minouche dans la vie réelle et non plus de l'acteur Bobosse qui attend l'actrice Régine qui joue ce rôle au théâtre. Le hasard ayant voulu que la situation vécue par Bobosse à l'acte I devienne réalité quand Tony rentre chez lui, que fera-t-il pour montrer qu'il est différent de Bobosse ? Il prétend qu'il réagira violemment en faisant « un scandale », en cassant tout, en mettant « tout le monde à la porte ». Ses amis ne le croient pas et comme Tony s'entête, ils font semblant de le prendre au mot :

SIMONE

C'est le moment de t'exprimer, mon vieux. Qu'est-ce que tu fais au deuxième acte, toi qui n'es pas Bobosse ?

TONY

Au deuxième acte ?

SIMONE

Oui, maintenant : nous partons, tu restes seul et tu sais que Minouche ne rentrera pas. Qu'est-ce que tu fais ? C'est le deuxième acte. (p. 86)

Embarrassé, Tony cherche à éluder la question mais ne distrait pas Simone qui revient à la charge en insinuant que sa femme est partie pour de bon et qu'elle ne reviendra pas malgré son espoir de la voir arriver d'un moment à l'autre. Il n'en faut pas plus pour le vexer ; heureusement que Léon est là pour dédramatiser la situation en la banalisant : « Tu veux mon avis ? C'est une histoire toute montée entre Minouche et elle. Histoire de voir ta réaction, comme elle dit. Bonsoir, vieux. Te frappe pas, quand même (...). Toutes les pièces qu'on voit ou qu'on joue sont toujours basées là-dessus ; c'est une chose au fond... très courante, banale. Une femme vous quitte. Ben oui, mais... Comme tu dis : il y en a d'autres... Hein ? Il n'y a pas de raison qu'on ne soit pas heureux avec ... Oui... avec une autre... Hein ?... Enfin, c'est ce que je me dis, tu comprends ?... Du courage, va ! Au revoir, vieux. *Il l'embrasse pathétiquement.*» (p.89). Tony se déride tout en demeurant inquiet car l'absence prolongée de Minouche sent le louche. Pour mettre un terme au suspense, Simone lui apprend que sa femme a emporté jusqu'à ses objets de toilette, preuve qu'elle ne rentrera pas de si tôt.

La fin du tableau le montre « *assailli par mille réactions possibles, mille suppositions, chacune annihilée par la suite* » et il ira cahin-caha s'affaler sur une chaise placée à côté de la table sur laquelle sa bonne a déposé une compote de fraise. Sans vraiment y penser, il pose à Simone qui l'y a rejoint la même question que celle qui clôt le premier acte de la pièce : « Tu aimes les fraises, Simone ? » (p.92). C'est sur cette question que s'achève cette première partie de ce point focal de l'œuvre. Maintenant que la vérité a éclaté, que fera-t-il le reste de la nuit quand ses amis seront partis ? Cette question est pratiquement celle sur laquelle le dramaturge avait buté avant d'imaginer ce qui vient de se passer dans ce tableau. Ses amis lui ont posé cette même question au cours de ce tableau sans obtenir de

réponse satisfaisante avant de lui révéler la triste vérité. L'extrait des didascalies reproduit ci-dessus montre que le monologue que l'auteur voulait éluder s'amorce inéluctablement, du moins sur le plan intérieur puisqu'il est précisé *« que toutes ses réactions sont intérieures et qu'aucune n'aboutit à un geste précis, un éclat, une sortie »*. Mieux encore, il est *« tout agité par ses réflexions »* lorsqu'il pose *« machinalement »* la dernière question déjà citée. Tout ceci laisse présager une nuit tout aussi agitée qui sera le sujet du deuxième tableau.

Le jeu de lumière qui suit immédiatement cette interrogation et la manière d'éclairer la suite de la pièce est symptomatique de la technique utilisée : *« Noir et presque aussitôt... Une lumière irréelle baigne la scène, estompant le décor ; Tony est couché sur un divan. »* Cette lumière irréelle et cet éclairage en demi-teinte déréalisent l'atmosphère générale et signifient qu'on passe du monde réel à un monde imaginaire dont les limites figurent un espace intérieur, celui des rêveries d'un Tony débordé par ses fantasmes lorsqu'il est abandonné à lui-même par ses amis. Si tel est le cas, il s'agit donc d'un rêve éveillé qui propose aux spectateurs les élucubrations d'un velléitaire prétentieux qui se délecte à imaginer ce qu'il ne peut réaliser concrètement. Cependant, une lecture en diagonale nous conduit à la fin du tableau où nous découvrons que la *« lumière normale de petit matin »* montre qu'il s'agit d'un véritable rêve puisque la scène se passe durant les dernières heures de la nuit. Étant donné que Tony est resté couché pendant toute la scène, il est certain qu'il s'est assoupi, d'où la possibilité de croire d'emblée qu'il s'agit d'une somniloquie ; mais ce qu'il fait entre-temps contraste avec sa position sur le divan. Ses actions auraient fait de lui un somnambule s'il agissait effectivement mais il reste étendu jusqu'à la fin de la scène, preuve qu'il faut chercher ailleurs l'interprétation de ce qui se passe. L'éventualité d'un récit est annulée par le fait que le rêve et son contenu sont vécus simultanément alors que normalement un récit est fait quand son contenu s'est déjà réalisé, à moins que ce ne soit un récit d'anticipation. Ici, le contenu du rêve se déroule directement sous les yeux des spectateurs. Tout bien considéré, ce deuxième tableau est une mise en scène onirique des réactions imaginaires de Tony, une fantasmagorie qui vient conforter la thèse selon laquelle le rêve, surtout lorsqu'il est fait la nuit, est très souvent une réminiscence de ce qui a marqué fortement l'esprit dans la journée. C'est donc une parenthèse dans la représentation, ce d'autant plus qu'il est joué sur un mode différent des scènes réelles par sa déréalisation. Par conséquent, le discours verbal constitué n'est plus suffisant pour figurer le travail de l'inconscient, d'où la nécessité de recourir à la mise en abîme. La pièce qui s'enlisait dans un bavardage plat s'anime brusquement et Tony qui jusque là subissait les événements passe à l'offensive.

Ses premières paroles sont des réponses sans équivoque à quelqu'un qu'il respecte : « Oui, monsieur le Président... Non, monsieur le Président... Je dis : oui, monsieur le Président, j'ai tué ma femme... Non, monsieur le Président, je ne le regrette nullement. » (p 93). Même si Tony est seul en scène, il est clair qu'il s'agit d'un faux monologue puisqu'il s'adresse à un interlocuteur invisible qu'il respecte. Tout de suite après, il change de ton et malgré une politesse de façade, il tient au second intervenant des propos injurieux alors que celui-ci n'est pourtant pas le premier venu : « Monsieur l'Avocat général, j'ai l'honneur de vous informer que chaque fois que vous ouvrez la bouche, c'est pour dire une

connerie. » Avec ces deux personnages, il est clair qu'il fait face à un procès parce que l'interrogatoire est mené par des autorités judiciaires. D'entrée de jeu, Tony veut frapper les esprits en enfreignant les règles de civilités habituellement en vigueur quand on s'adresse à ces personnalités. D'ailleurs, il ne tarde pas à faire la satire de la justice dont il dénonce le cynisme : « Je regrette, monsieur le Président, mais j'ai mon franc-parler, je ne vois pas pourquoi j'emploierais des formules de politesse avec un personnage qui, systématiquement, essaie de me faire dire le contraire de ce que j'avance et qui n'ira pas par quatre chemins, à la fin du procès, pour demander aux jurés de me faire couper la tête. » Contrairement aux usages qui veulent que l'accusé nie les faits pour essayer d'alléger sa condamnation ou même pour se blanchir, il devance les jurés en reconnaissant sans détour sa culpabilité dans un crime qu'il qualifie de juste. Acte de bravoure ou volonté de défier la justice par bravade ? Ce qu'il dit à son avocat en rigolant est instructif : « Mon cher maître, je suis ici pour les emmerder. » Passons sur le vocabulaire utilisé pour dire que, s'il est d'une courtoisie irréprochable avec le Président du tribunal, il ne rate aucune occasion de s'en prendre à l'Avocat général dont il n'apprécie pas du tout les interventions. Même quand il juge que ses déclarations ont été mal comprises ou mal interprétées, il les rectifie, non pas dans le sens d'atténuer sa culpabilité, mais de la renforcer : « Je n'ai jamais dit que j'avais voulu tuer ma femme ; j'ai dit que j'étais enchanté de l'avoir fait et que je recommencerais à la première occasion. » Comme quoi, il se dit prêt à récidiver sans se soucier de l'aggravation de la peine que cela entraîne automatiquement. Comment ne pas être un récidiviste lorsqu'il considère que ce qu'il a fait n'a rien d'infamant, mais doit plutôt susciter de l'admiration : « J'ai dit que tous les maris trompés devraient se donner cette satisfaction ; j'irai plus loin que vous, monsieur l'Avocat général : c'est une volupté ! *(A son avocat :)* Je regrette, mon cher maître, mais le terme me paraît encore en-dessous de la vérité. »

Sur les raisons de l'achat de l'arme qui a servi au crime, il raconte l'histoire d'un pari saugrenu qu'il avait engagé avec sa femme, celle-ci lui ayant offert cette arme pour le mettre au défi « d'occire » la souris qui l'énervait en traversant régulièrement leur chambre ; elle voulait voir s'il est vraiment l'excellent tireur qu'il se vante d'être, les souricières et autres pièges s'étant révélés inefficaces. Ironie de l'histoire, le prétendu tueur de souris ne sera pas plus efficace, non parce qu'il est un mauvais tireur, mais parce que, plus il en tuait, plus il en venait et il a fini par comprendre que leur chambre étant située dans un atelier sous les toits, elle était le refuge non d'une souris, mais d'une famille de souris. L'interrogateur lui ayant demandé ce qu'il a fait, il répond goguenard : « J'ai tué la famille, monsieur le Président. » Des affaires de souris en cour d'assises, quelle farce ! Il n'y a pas là de quoi fouetter un chat et il faut revenir rapidement aux affaires sérieuses.

Pourquoi avoir tué sa femme ? Pour rendre justice : « Je rappellerai aussi brièvement que possible à messieurs les Jurés les circonstances de ce que l'on s'obstine à appeler un crime et que j'appelle, moi, un acte de justice. » Sait-il qu'il risque la peine de mort ? Peu importe si, avant d'être condamné, son mérite est reconnu : « D'ailleurs, messieurs les Jurés conviendront que mon parti a été pris le jour où j'ai tué ma femme. Je l'ai tuée en toute lucidité, ayant parfaitement calculé mon affaire. Je l'ai dit : je ne cherche ni excuses ni circonstances atténuantes. Ah ! par exemple, je réclame la Légion d'honneur. » Loin de lui toute envie de plaisanter ; même si l'Avocat général l'accuse d'insulter la justice, il

récuse logiquement cette interprétation. La décoration qu'il réclame n'est pas conférée à n'importe qui, mais uniquement à ceux qui se sont distingués par des services spéciaux. Tony croit fermement qu'il fait partie de ces *happy few* : « Messieurs les Jurés comprendront très vite pourquoi, ayant tué ma femme, j'insiste pour être nommé chevalier de la Légion d'honneur ; c'est précisément pour avoir osé ce que huit hommes sur dix n'osent pas. C'est toujours celui qui est allé plus loin que ses semblables qui a droit à une distinction. Qu'ai-je fait, messieurs ? J'ai courageusement défendu la dignité de l'homme. » Et pour mieux illustrer ses propos et plaider sa cause, il pose à l'Avocat général une question aussi inattendue qu'embarrassante : « Monsieur l'Avocat général, vous a-t-on déjà dit, au cours de votre honorable carrière, que vous aviez une parfaite tête de cocu ? ». Joue-t-il indiscrètement sur les secrets de la vie de ce magistrat qu'il ne respecte pas et qu'il veut tourner en dérision ou bien sa question n'est-elle effectivement qu' « un exercice, un test » sans intention « insolente (ni) allusion personnelle », comme il le dit au Président du tribunal en se pressant de la retirer ? Toujours est-il que, selon sa formule-même, « la preuve est faite » et les réactions immédiates prouvent qu'il y a anguille sous roche. Les réactions ? Certainement, car il y en a au moins deux et de très contrastées : « Vous avez éprouvé comme moi la violence des réactions éprouvées. La salle a ri, MM. les Jurés ont ri également et vous-même, monsieur le Président, vous avez dissimulé votre visage dans votre main pour ne pas laisser paraître votre bonne humeur. Par contre, M. l'Avocat général a réagi comme quelqu'un qui vient de recevoir un fer rouge sur son fauteuil. La preuve est faite qu'il suffit depuis trois siècles de prononcer le mot *cocu* en s'adressant à son semblable pour voir fulminer la personne visée et s'épanouir les témoins. Il n'y a pas d'autre exemple dans la langue française d'un mot qui provoque à ce point de part et d'autre la joie et la fureur. Voilà le mot magique ! » Que cache donc ce mot que l'accusé traite de « musical » et qui possède ce pouvoir magique de « blesser si cruellement les uns et (de) chatouiller si agréablement les autres » ? Artiste émérite, Tony comprend mieux que beaucoup de personnes présentes à l'audience ce qu'être cocu veut dire pour avoir joué ce rôle dans diverses circonstances et il connaît la place du cocuage dans la tradition comique française, d'où cette envolée satirique contre les femmes présentées comme les bourreaux impitoyables des hommes dans ce jeu de dupes : « Il évoque le triomphe de la coquetterie, de la frivolité des femmes aux dépens de nous. Il sous-entend que la rouerie féminine est toujours victorieuse de la confiance ou de la crédulité des hommes. « Boubouroche ! » Monsieur l'Avocat général, voilà le vrai crime ! Faire rire d'un homme amoureux en vous montrant comment une femme se joue de lui, voilà ce que nous sommes arrivés à trouver remarquable et irrésistiblement comique. Et plus l'homme est roulé, plus la pièce est appréciée. Quand un auteur a fait de la femme un petit monstre d'adresse et de mensonge et quand l'homme est vraiment et inéluctablement berné dans l'histoire, lorsqu'il s'en va content, rassuré, épanoui – et cocu ! – le comble est atteint : on a fait un chef-d'œuvre et chacun applaudit ! Voilà comment va le monde et voilà pourquoi je suis en ce moment dans un box d'accusé, ayant à me justifier ! » Rien de plus normal donc qu'il se présente lui-même comme la victime d'une femme qui l'a « blessé et meurtri » alors qu'il l'aimait ; rien ne laissait prévoir qu'elle allait l'abandonner comme elle l'a fait en le « priant de ne pas chercher à la revoir ». Conclusion : « Et voilà devant quoi vous réclamez qu'un homme se taise et rumine sans mot dire son infortune ? » Sa situation est d'autant plus dramatique

qu'abandonné sans ménagement à lui-même, il pouvait faire n'importe quoi. S'il y avait au moins des enfants pour le consoler, il aurait mieux supporté cette fugue, mais il n'a pas eu le temps d'en avoir. Et par un glissement dont il a le secret, il se fait l'avocat de ceux qui, n'ayant pas d'enfant comme le Président du tribunal, vivent une situation délicate : « Avez-vous des enfants, monsieur le Président ? Je me suis laissé dire que non. Par conséquent, il s'agit de la vôtre aussi. Messieurs les Jurés, écoutez-nous bien. M. le Président et moi nous n'avions pas d'enfant. Si nous en avions eu, notre femme ne serait peut-être pas partie, mais nous n'avons pas eu cette raison de la retenir. Voilà qui, déjà, doit nous attirer votre attention sympathique : nous étions à la merci de notre femme qui pouvait faire ce qu'elle voulait. » N'ayant personne avec qui partager leur tristesse et sur qui reporter leur tendresse, ces hommes ne sont-ils pas à plaindre ? Rapidement, il se met en retrait et projette au devant de la scène le juge qui devient la vedette d'une situation pathétique : « C'est un homme crucifié que vous avez devant vous ; un homme qui a tout perdu par le caprice d'une femme ! Regardez-le ! Va-t-il pouvoir continuer à exercer correctement son métier ? Est-il capable de rendre la justice ? Il est effondré ! Il est lamentable ! C'est une loque, messieurs. » Cette situation est inacceptable et l'allusion tendancieuse et grivoise n'est là que pour justifier ce qu'il a fait et que n'importe quel homme digne de ce nom aurait fait : « Un homme qui a ce que je pense n'accepte pas cela ! Le Président en a, messieurs ! C'est un dur, lui aussi, comme moi. Que fait-il ? Il se lève, il ouvre un tiroir, il prend un revolver. Il ne va pas se tuer, il va tuer sa femme, messieurs. Il a compris que, sans ce geste, c'est lui qui serait bientôt mort. Et il la tue ! Il tue celle qui a failli le tuer ! C'est un cas de légitime défense. Il supprime sa femme et il a la vie sauve. Et c'est lui que vous allez condamner ? Mais c'est pour vivre qu'il a tué ! » Par un renversement de rôle inattendu, c'est maintenant le Président du tribunal qui est sur la sellette et la plaidoirie se transforme en une sorte de harangue où le verdict revient au public que Tony, transformé en avocat défenseur, interpelle astucieusement : « En coupant la tête à cet homme, ne voyez-vous pas que vous allez, du même coup, briser sa carrière ? Il n'a tué que pour continuer à bien rendre justice, à être un bon citoyen, un bon juge ! Il a tué pour rester un honnête homme et parce qu'il n'acceptait pas sa déchéance devant sa femme. Il a fait mieux : il a puni ! Il a rétabli l'échelle des valeurs. Cet homme n'a droit qu'à votre respect. Debout, messieurs ! Bravo, monsieur le Président, vous êtes acquitté. Au nom du Président de la République, nous vous nommons commandeur de la Légion d'honneur ! Merci, messieurs. Asseyez-vous ! On les a eus ! Repos ! »

Alors qu'il croit l'affaire réglée, l'Avocat général relance les débats en voulant montrer que l'accusé n'a pas dit la vérité en affirmant qu'il n'y avait pas l'ombre d'un nuage entre sa femme et lui car ils se sont disputés la veille de son départ. Mise au point ferme de Tony : « La veille du départ de ma femme, nous avons eu elle et moi une légère discussion. Je précise : une discussion, pas une dispute. » Pour une banale histoire de « traces de rouge à lèvres » sur le mouchoir qu'il lui prêtait pour « sécher son rimmel qui lui coulait dans l'œil », pouvait-elle partir si brusquement si elle n'avait pas déjà bien médité son coup ? Sans lui laisser le temps de raconter ce qui s'est passé, l'Avocat général le harcèle de questions qui finissent par l'énerver : « Il commence à m'agacer celui-là avec ses airs de vouloir toujours vous prendre en flagrant délit de contradiction. S'il continue, je vais lui régler son compte en moins de deux, moi, je vous le dis, et plus vite que ça encore ! On

n'a jamais vu un phénomène pareil ! » Quel drôle d'accusé qui se permet d'outrager un magistrat dans l'exercice de ses fonctions ! Non seulement il n'est pas content que celui-ci lui coupe « tout le temps la parole », mais il le trouve « d'une indiscrétion incroyable » parce que lui-même ne lui pose pas de question sur sa « vie privée ». Dans un interrogatoire, est-ce l'accusé qui pose des questions ? Le Président aura du mal à arrêter cette passe d'armes, tant le prévenu est remonté contre son collègue : « Seulement, qu'il la ferme, sinon, je le décroche comme un pardessus, je vous préviens. Il ne faut pas s'amuser à me chatouiller les oreilles trop longtemps. J'ai des réactions, moi, c'est même ce qui me vaut l'honneur d'être ici en ce moment. »

Après cet épisode rocambolesque, la suite de l'histoire, c'est celle qu'on connaît déjà, c'est-à-dire le rappel de ce souper improvisé qui devait couronner les noces de Bobosse et Régine au théâtre à l'acte I puis permettre de célébrer sa fête ratée à cause de l'absence de sa femme dans le premier tableau de l'acte II. Comment a-t-il tué une personne absente ? En allant dans la rue la chercher sans savoir où elle était. Ne pensait-il pas à ce qui s'est passé la veille de son départ ? Point du tout. Mais comme l'Avocat général cherche à faire valoir sa version des faits, il met ses menaces longtemps contenues à exécution : « Mais il est fou ? Qu'est-ce qu'il vient raconter là ? Vous l'entendez ? Vous entendez ce qu'il raconte, ce monstre ? Quelle ruse machiavélique il emploie contre moi ? Je le décroche ! Allons-y, hop ! Et que ça saute ! *(Avec un grand mouvement comme s'il faisait basculer l'Avocat général dans le vide.)* – Descends un peu de là d'abord et puis on va s'expliquer tous les deux, tiens ! Pan ! Attrape toujours ça dans le coin de l'œil. Et celui-là ! Et encore un ! Maintenant, amène un peu ta frimousse. *(Il le tient par le cou et le secoue.)* – Tu vas la fermer un peu, ta sale gueule de tortionnaire et de bourreau ! » Plus que tous les discours, les indications scéniques expliquent mieux ce qu'il y a d'irréel dans ses actes : *« Il rejette visiblement très loin, à bout de bras, les agents qui l'empoignent... Et en quelques mouvements ils réalisent l'assassinat du procureur de la façon la plus violente et la plus burlesque. On entend l'air de Mathurin Popeye. Il se gonfle et prend l'air invincible. »* Satisfait de son exploit, il peut mettre fin au spectacle : « – Et j'attends ceux qui veulent venir. – Faites évacuer la salle. D'accord ! Moi, vous commencez à me courir avec vos histoires de procès. Vous viendrez me chercher plus tard si ça vous amuse : pour aujourd'hui, je vous ai assez vus. – Vous pouvez balayer le procureur, il est en morceaux. » Après cette échauffourée, il peut retrouver sa position initiale en s'allongeant sur le canapé. Mais il n'en a pas fini avec ses accusateurs : le coup de sonnette qui retentit lui rappelle qu'il n'a pas encore vraiment quitté la cour d'assises : « Vas-y, président de mon cœur, agite ta sonnette, tu me fais plaisir. Le jour où tu te l'attacheras autour du cou, ta sonnette, tu seras parfait. Tu auras tout de la chèvre. » Là ne s'arrête pas pourtant sa verve, car les coups de sonnette se multiplient : « Ah ! oui, seulement, il ne faudra pas que tu te transformes en clocher, dis donc, ni que tu te prennes pour l'angélus. Tu ne vas pas nous farcir les oreilles avec ton grelot ? Pour aujourd'hui j'en ai ma claque, moi, comprends-tu ? S'agit de laisser un peu dormir le monde. » Finalement, son réveil est brutal : *« Il sursaute et se redresse en écarquillant les yeux. Une lumière normale de petit matin se fait en quelques secondes. »*

Avec ce nouvel éclairage, cette terrible nuit vient de prendre fin avec tous ses déboires. Le rêve qui l'a meublée était-il un cauchemar ou un beau rêve haut en couleur ? Chacun a eu le temps de s'en faire une idée. Toujours est-il qu'il nous a permis d'entrer dans l'inconscient psychique du personnage pour voir le décalage entre l'être et le paraître : il vient de réussir dans le rêve ce qu'il est incapable de faire dans la réalité. Que nous réserve-t-il le lendemain de cette déception humiliante ?

III. La comédie humaine.

Même si l'auteur ne l'a pas clairement indiqué, il est possible de subdiviser le troisième acte de la pièce en deux tableaux comme le second. Cette démarcation est suggérée par un personnage et le dramaturge en personne. Vers le milieu de cet acte, Tony dit à ses amis : « Là... Voilà. Maintenant que le rideau est tombé, on peut parler. On est chez soi. » Peu après, une indication scénique donne cette précision : *« Nous redonnons aux personnages leurs noms véritables. »* Ceci sous-entend qu'ils étaient ailleurs et leurs noms d'emprunt rappellent aux spectateurs qu'ils sont repartis au théâtre qu'ils avaient quitté à la fin de l'acte I. Logiquement donc, ce qui tiendrait lieu de premier tableau ici est la suite chronologique de cet acte pendant que l'autre ramène le public dans la vie réelle pour tirer les leçons de tout ce qui s'est passé.

Après les incidents qui ont empêché le bon déroulement du dîner des noces de Bobosse, ses amis reviennent un à un prendre le pouls de la situation le lendemain et le premier arrivé, Edgar, le retrouve endormi dans le fauteuil où il s'est étendu après leur départ. Il est tout à fait normal que leur conversation revienne sur les événements de la veille. Le sujet étant sensible à cause de ses implications sur la susceptibilité du personnage principal, les discussions s'animent et Edgar décide de lui dire la vérité pour mettre fin à ses illusions parce qu'il sait que Régine ne reviendra pas : « Régine n'est pas la femme qu'il te fallait. Non ! Non ! Bobosse ! Du courage ! Regarde les choses clairement ! Régine ne t'aimait pas. Tu étais son « Bobosse », elle te disait de faire deux fois par jour l'arbre-droit en comptant de un à cent pour faire disparaître ta bosse, et tu te livrais à ce caprice ! Tu es un artiste, un poète, et Régine représentait exactement le type de ces petites femmes qui sont adorées par les poètes et qui ne le méritent pas ! Régine, dans son genre, était un monstre ! » (p. 107). Bobosse irrité ne veut rien entendre mais cela n'empêche pas Edgar d'enfoncer le clou avant de lui faire une proposition surprenante, qu'il épouse Anne-Marie avec qui il a des affinités certaines : « Anne-Marie t'aime beaucoup. Elle est aussi une poétesse. Vous êtes faits pour être heureux. » (p. 110). L'entrée en scène de son oncle avec l'histoire de sa femme revenue après une fugue comme d'habitude lui rappelle sa propre histoire et croyant mettre fin à son cinéma, il interrompt brutalement la représentation par un quiproquo maladroit : « C'est ça, elle était partie mais pas partie ? On vous laisse une lettre pour vous dire qu'on part et puis on revient. Au théâtre, mon vieux, au théâtre ! Mais j'en ai assez, moi, comprends-tu, du théâtre et des histoires à dormir debout qu'on arrange pour les besoins de l'action ! J'en ai par-dessus la tête, vous entendez ? J'arrête les frais ! Rideau ! » (p. 112). À ce moment, Tony ne se doute pas encore de ce qui va lui arriver mais

il ne perd rien pour attendre. Toujours fertile en inventions, son oncle essaye de rattraper la gaffe en s'adressant directement au public à qui il présente cet impair comme « une crise de... de délirium. »

Ce coup de théâtre est une occasion toute trouvée pour revenir à la réalité et le supposé deuxième tableau s'ouvre sur les indignations des amis de Tony atterrés par sa désinvolture. Dès cet instant, les spectateurs assistent à une cascade de surprises qui ne s'achève qu'à la fin de la pièce. La première, c'est que ce soit Marussier, alias l'oncle Émile, qui proteste avec le plus de véhémence car il a découvert quelque chose d'anormal en son neveu : il n'a pas bien cuvé son vin et a agi parce qu'il était dans un état second : « Il se passe que Tony est saoul comme une bourrique et qu'il a fait baisser le rideau au début de ma scène. » Ceci est une inconvenance grave, même pour un artiste de talent : « C'est joli d'avoir du talent, mais on doit d'abord et avant tout respecter son public. » (p.113).

La deuxième surprise vient du fautif qui, au lieu de s'excuser, se félicite plutôt de ce déclic qui lui a permis de dévoiler son vrai visage : « Je n'ai jamais été davantage moi-même. Il n'y a que deux circonstances où l'on est soi-même : quand on dort et quand on est saoul. Tout le reste du temps, c'est du chiqué. » Il peut alors expliquer que les deux seuls actes authentiques de sa vie, il les a posés dans ces circonstances : le meurtre de sa femme lors du rêve que l'on connaît pendant qu'il dormait et l'interruption de la représentation de la pièce à laquelle on vient d'assister parce que, ivre comme il l'est, il peut faire ce qui lui plaît : « J'arrête la pièce et je dis que je ne marche pas et que la pièce est une idiotie et que, si l'auteur avait été une fois cocu dans sa vie (comme il croit l'être), il saurait que ce n'est pas parce qu'on attend sa femme qu'elle revient ; il saurait que, moi, je suis au courant et que Minouche ne reviendra pas et que si elle revenait, je ne la recevrais pas en ouvrant les bras mais en lui sautant à la gorge ! Et puis zut !... » (p.118).

La troisième surprise, la plus importante peut-être, est une ironie comique : Minouche, la femme de Tony, surgit au moment opportun comme pour montrer que ses paroles sont des déclarations fallacieuses destinées à tromper son entourage et paraître ce qu'il n'est pas. Pendant que les spectateurs s'attendent à ce que sa réaction soit conforme à celle qu'il a décrite devant ses amis, il est tout heureux de ce retour. Sa femme lui explique qu'elle n'était pas partie ; elle avait simplement fait semblant de partir parce qu'elle le soupçonnait d'infidélité et voulait savoir quelle importance elle avait encore dans sa vie. Dès lors que la vérité était faite, il fallait qu'elle intervienne pour empêcher sa déception de tourner au drame.

La quatrième surprise, la plus grosse de toutes, vient de l'auteur lui-même : conscient des difficultés que le public aura face à une intrigue suffisamment embrouillée, il utilise ses personnages pour essayer de démêler l'écheveau de cet imbroglio. Son embarras n'a d'égal que celui des spectateurs et l'extrait ci-dessous atteste qu'ils ont du mal à trouver l'expression juste pour résumer clairement la pièce qu'ils viennent de jouer :

TONY

Je dois dire que ce soir – si le rideau n'était déjà tombé – le public aurait vu une drôle de pièce ! – Nous aurions fait une annonce. Nous nous serions avancés comme à la fin des répétitions générales et nous aurions dit avec notre sourire le plus exquis pour tâcher de sauver l'auteur par notre charme personnel : « Mesdames,

MINOUCHE

Messieurs, la pièce que nous venons d'avoir l'honneur d'interpréter devant vous ce soir n'est pas celle que nous avons répétée pendant un mois.

TONY

Puisque ma vie privée est venue se mêler inopinément à une action – très rigoureusement conçue, croyez-le bien, par l'auteur de *Bobosse* (...). Et si le fait que Bobosse, quitté par une femme à la fin du premier acte, soit tout heureux de retrouver cette femme à la fin du trois...

MINOUCHE

Bien que justement cette femme ne soit plus la même...

TONY

Je ne sais si nous nous faisons très bien comprendre... - Si donc vous avez pris un plaisir quelconque à ce petit méli-mélo créé ce soir par la force des choses, nous nous permettons de ne pas nous excuser...

MINOUCHE

Et nous vous remercions...

TONY

De votre attention !...

Cette pirouette a le mérite de forcer la main aux spectateurs qui sont obligés d'applaudir, même s'ils n'ont effectivement rien compris.

Au bout du compte, le monologue de Tony ressemble à bien des égards au point focal de cette œuvre stagnante qui donne l'impression de tourner en rond à cause de la reproduction à l'identique du même événement dans la vie professionnelle et la vie privée de son personnage principal. À côté de lui, les autres protagonistes font figure de faire-valoir dans une espèce de one-man-show destiné à mettre en évidence le décalage entre l'être et le paraître chez les êtres humains qui passent le plus clair de leur temps à jouer une étrange comédie parce qu'ils refusent de s'accepter tels qu'ils sont. Pour cette raison, l'aspect théâtre dans le théâtre se dégage de cette pièce où la manipulation de l'illusion

théâtrale amène les acteurs à ne pas perdre de vue qu'ils sont en train de faire du théâtre et à rappeler aux spectateurs qu'ils sont bien au théâtre où ils assistent à une fiction qui n'a rien à voir avec la réalité. À cause de sa longueur, ce monologue-fleuve risquait d'être un point mort, une pause injustifiable qui, au-delà du manque d'intrigue bien structurée, pouvait aggraver l'ennui du public lors d'une mise en scène. Face à cet écueil, le dramaturge se devait de réussir un véritable tour de force en le rendant vivant. Il y parvient par improvisation, en y introduisant un sujet qui, contrastant avec le reste de l'œuvre, en fait une pièce à effet. L'absence de toute articulation logique susceptible de laisser prévoir une séance de tribunal ne l'empêche pas de transporter brusquement les spectateurs dans un prétoire, non pour qu'ils assistent à une affaire ordinaire où ce sont les autorités judiciaires qui ont le beau rôle comme d'habitude, mais pour leur présenter un procès sensationnel dans lequel Tony, mis en cause dans l'assassinat de sa femme, leur ravit la vedette : il refuse résolument d'adopter un profil bas et se prévaut de son crime qu'il considère comme un acte de bravoure qui fait de lui un héros en quête de reconnaissance et même de consécration. Ses revendications inattendues, ses déclarations en coups de gueule dans un milieu régi par un code rigide de civilités, son habileté à plaider sa cause en la faisant passer pour celle de tous les hommes qui se respectent et particulièrement celle de ses juges dont il n'est qu'un défenseur intrépide, ses réactions en trompe-l'œil, faussement audacieuses, n'auraient pas eu la force souhaitée si elles avaient été diluées dans un récit. La technique de mise en abyme exploitée ici permet de les vivre en direct avec pour avantage de donner à ce monologue plus de relief et pour conséquence de contribuer à sortir l'œuvre d'un enlisement préjudiciable à sa qualité. À elle seule, cette scène est capable de chatouiller les fantasmes de ses spectateurs et de justifier le succès que la pièce a connu.

Emmanuel NJIKE
Ecole Normale Normale Supérieure
(Annexe Bambili) Yaoundé

LA TRILOGIE DU « THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE » CHEZ LUIGI PIRANDELLO

Lorsqu'on se penche sur l'œuvre de Luigi Pirandello, qu'il s'agisse de textes narratifs ou de pièces de théâtre, on ne peut s'empêcher d'éprouver des sentiments contrastés, car la progression de la *fabula* et les pistes de réflexion que celle-ci suggère ne cessent d'être imprévisibles, voire déroutantes et laissent le lecteur / spectateur dans un état de perplexité studieuse, où la fascination d'avoir suivi une belle aventure esthétique le dispute en intensité à l'inquiétude suscitée par un foisonnement de questions complexes qui surgissent de toutes parts[1].

Cela est valable tout particulièrement dans le cas des trois pièces bâties autour de la formule du théâtre dans le théâtre, à savoir *Six personnages en quête d'auteur*[2], *On ne sait jamais tout*[3] et *Ce soir on improvise*[4], où ce questionnement s'étend à la nature même de la pratique théâtrale, avec d'importantes implications d'ordre technique (la relation des comédiens avec l'espace scénique, le rôle relativement conflictuel du metteur en scène, la mise en question de la notion de texte théâtral, le débordement du domaine de la fiction par une réalité prête à faire irruption de façon brutale, voire dévastatrice) et théorique (la réflexion constante sur le processus de la création artistique). Il ne faut pas oublier, en effet, que le célèbre auteur sicilien a été également directeur de théâtre et metteur en scène[5] et

---

[1] Pour d'éclairantes études critiques sur l'ensemble de ses textes voir Arcangelo Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1975 ; Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981 ; Georges Piroué, *Luigi Pirandello. Sicilien planétaire*, Paris, Denoël, 1988 ; Mario Fusco (avant-propos de), *Lectures pirandelliennes*, Abbeville, Imprimerie F. Paillart, 1978.

[2] Cf. Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur (Sei personaggi in cerca d'autore)*, in Pirandello, *Théâtre complet*, tome 1, édition publiée sous la direction de Paul Renucci, traduction française de Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 1977, pp. 993-1081. Ce texte sera désormais indiqué, lors des citations, par l'abréviation *Th 1*. Cette pièce, montée pour la première fois à Rome, au Teatro Valle, le 10 mai 1921, fut très mal accueillie par le public qui conspua violemment son auteur, présent dans la salle. Elle remporta, en revanche, un vif succès à Milan, la même année. C'est indiscutablement le texte dramatique le plus célèbre de Pirandello (prix Nobel en 1934), joué un peu partout dans le monde.

[3] Cf. Luigi Pirandello, *On ne sait jamais tout (Ciascuno a suo modo)*, in Pirandello, *Théâtre complet*, tome 2, édition publiée sous la direction d'André Bouissy et Paul Renucci, traduction française de Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 1985, pp. 141-213. Ce texte sera désormais indiqué par l'abréviation *Th 2*. Lors de la première, aux Filodrammatici de Milan, le 22 mai 1924, cette pièce suscita l'enthousiasme du public et de la critique, mais cessa d'être jouée à partir de 1928,

[4] Cf. Luigi Pirandello, *Ce soir on improvise (Questa sera si recita a soggetto)*, in *Ibidem*, traduction de Michel Arnaud, pp. 683-767. Le public turinois réserva un accueil très favorable à cette pièce, le 14 avril 1930, lors de sa création. Ce texte sera désormais indiqué par l'abréviation *Th 3*.

[5] Il devint le directeur artistique du « Teatro d'arte » de Rome, fondé en 1925 par son fils Stefano et un groupe d'écrivains, dont Orio Vergani et Massimo Bontempelli, autour d'un projet de programmation théâtrale se situant

qu'il exploite, somme toute de l'intérieur, la problématique déclenchée par un spectacle qui, se greffant sur un autre, finit par créer une nouvelle entité.

La volonté délibérée de briser les conventions sociales et le confort des idées reçues, qu'on peut relever assez souvent dans sa production littéraire, se traduit, en l'occurrence, par la recherche permanente d'un effet de surprise impliquant en même temps les praticiens de théâtre et le public, et entraînant, par-dessus tout, une mise en question radicale de la notion de réception d'un spectacle théâtral.

Comme je tâcherai de le montrer, le procédé auquel Pirandello a recours consiste à changer les règles traditionnelles de tout ce qui a trait au déroulement de ce genre de représentation, au début du XX^{e} siècle, à commencer par la suppression d'une véritable séparation entre les espaces respectifs de la fiction et de la réalité, notamment entre les comédiens et leur metteur en scène, d'un côté, et les membres du public, de l'autre. Ces derniers sont sollicités, du début jusqu'à la fin, par des séquences événementielles qui se déroulent sans cesse avec une charge importante d'ambiguïté, où les apparences sont trompeuses de l'aveu même des personnages et se situent au sein d'un contexte fictionnel aux contours somme toute très flous. L'enjeu semble être la quête périlleuse d'un sens à donner à ce qui est en train de se passer sur scène, comparable souvent à une course poursuite des apparences et de leur contraire.

Or, ce sens s'avère bien vite insaisissable, malgré des tentatives répétées des uns et des autres de définir leurs places spécifiques au sein du spectacle et de ramener la *fabula* sur les rails d'une représentation dramatique plus traditionnelle. Car, en amont, Pirandello s'évertue à brouiller les pistes, toujours dans l'optique d'une réflexion critique sur la marge de manœuvre périlleuse de l'expression théâtrale, en mettant en cause les modalités de la création artistique à travers les cris de détresse et les revendications de certains de ses personnages ou, plus généralement, au moyen du climat de confusion et de trouble, au sens le plus littéral du terme, qui domine dans ces trois pièces.

Ce genre de textualité théâtrale, marquée par une indiscutable distanciation dans l'approche de l'auteur, fera l'objet d'un examen axé tout particulièrement sur un certain nombre de tournants des séquences dramatiques : la phase initiale de la *fabula*, avec le choc de ses éléments déstabilisants, l'effet de surprise d'une structure dramatique très ouverte et impliquant directement les comédiens et le public, la phase finale avec une issue aussi inattendue que déroutante. Il faut ajouter à cela le rôle capital joué par des didascalies très détaillées et souvent très longues, qui constituent d'importantes balises de la mise en scène tout en dévoilant la complexité de l'imbrication de fiction et réalité.

a) *Six personnages en quête d'auteur*

La didascalie initiale souligne d'emblée le cadre des préparatifs d'une répétition, notamment d'une pièce de Pirandello :

à mi-chemin entre le théâtre d'avant-garde et les formes plus traditionnelles du théâtre bourgeois. Voir pour cela la notice chronologique in Luigi Pirandello, *Taccuino di Harvard*, a cura di O. Frau e C. Gragnani, Milano, Mondadori, 2002, p. CXXVII.

« *En entrant dans la salle, les spectateurs trouveront le rideau levé et le plateau tel qu'il est de jour, sans portants ni décor, vide et dans une quasi-obscurité : cela pour qu'ils aient, dès le début, l'impression d'un spectacle non préparé* »[6].

L'apparition des six personnages vise à annoncer quelque chose d'oppressant, que seul le recours très ciblé au port de masques est censé exprimer convenablement :

« *Mais le moyen le plus efficace et le plus idoine, que l'on suggère ici, serait l'utilisation de masques spéciaux pour les* Personnages *: des masques faits exprès d'une matière que la transpiration ne ramollisse pas et tels, malgré cela, qu'ils ne gênent pas les Acteurs qui devront les porter ; des masques travaillés et découpés de manière à laisser libres les yeux, les narines et la bouche. On pourra rendre ainsi jusqu'au sens profond de cette pièce. Effectivement, les* Personnages *ne devront pas apparaître comme des* fantômes, *mais comme des* réalités créées, *d'immuables constructions de l'imagination : et, donc, plus réels et plus consistants que le naturel changeant des Acteurs. Ces masques contribueront à donner l'impression de visages créés par l'art et figés immuablement chacun dans l'expression de son sentiment fondamental qui est le* remords *pour le Père, la* vengeance *pour la Belle-fille, le* mépris *pour le Fils, et, pour la Mère, la* douleur, *avec des larmes de cire fixées dans le bleu des orbites et le long des joues comme on en voit sur les images sculptées et peintes de la* Mater dolorosa *des églises* »[7].

Le Père, dont le discours montre rapidement la nature de grand raisonneur, lucide et malheureux, résume le motif de sa démarche, qui vise finalement à obtenir que les six personnages soient reconnus en tant que créatures issues d'un acte d'inspiration artistique et qu'ils puissent vivre en jouant sur scène leur propre histoire :

« Oui, perdus, c'est le mot ! (*Au Directeur, vivement :*) Perdus, voyez-vous, en ce sens que l'auteur qui nous a créés vivants, n'a pas voulu ensuite ou n'a pas pu matériellement nous mettre au monde de l'art. Et ç'a été un vrai crime, monsieur, parce que lorsque quelqu'un a la chance d'être né personnage vivant, ce quelqu'un peut se moquer même de la mort. Il ne mourra jamais ! L'homme, l'écrivain, instrument de sa création, mourra, mais sa créature ne mourra jamais ! Et pour vivre éternellement, elle n'a même pas besoin de dons extraordinaires ou d'accomplir des miracles. Qui était Sancho Pança ? Qui était don Abbondio ? Et pourtant ils vivront éternellement, parce que – germes vivants – ils ont eu la chance de trouver une matrice féconde, une imagination qui a su les élever et les nourrir, les faire vivre pour l'éternité ! »[8].

Le Père esquisse quelques traits marquants du vécu de sa drôle de famille, avec une ex-épouse encombrante, mère de quatre enfants qu'elle a eus de lui et d'un autre homme, et une Belle-fille arrogante, devenue prostituée et lui rappelant impitoyablement

[6] *Th I*, p. 1013.

[7] *Th I*, pp. 1018-1019.

[8] *Th I*, p. 1023.

qu'il a failli coucher avec elle. Mais son récit ne se situe pas pour autant dans un cadre ordinaire, car la mort imminente des deux personnages les plus jeunes, un garçon et une fillette, est annoncée[9].

Le dialogue entre le directeur-chef de troupe et le Père porte-parole des six personnages ne connaît pas de pause, l'un ramenant l'histoire qu'on est en train d'évoquer sous ses yeux à un sujet théâtral hors du commun et l'autre revendiquant un statut qui dépasse les contingences du temps.

« LE DIRECTEUR : Vous êtes des comédiens amateurs ? LE PÈRE : Non : si je dis nés pour la scène, c'est parce que... LE DIRECTEUR : Allons, allons, vous, au moins, vous avez certainement déjà joué la comédie ! LE PÈRE : Mais non, monsieur : ou tout au plus dans le rôle que chacun se distribue ou que les autres lui ont distribué dans la vie. Et en moi, du reste, c'est la passion même qui – comme chez tous – dès qu'on s'exalte, devient toujours, d'elle-même, un peu théâtrale... LE DIRECTEUR : Bon, bon ! mais vous comprendrez, cher monsieur, qu'en l'absence d'un auteur... - Si vous le voulez, je pourrais vous adresser à quelqu'un... LE PÈRE : Mais non, voyons : soyez-le vous-même, notre auteur ! LE DIRECTEUR : Moi ? Vous n'y pensez pas ! LE PÈRE : Mais si, vous ! vous-même ! Pourquoi pas ? LE DIRECTEUR : Parce que moi, je n'ai jamais écrit de pièce ! LE PÈRE : Eh bien, qu'est-ce qui vous empêche de le faire à présent ? Ce n'est pas tellement difficile. Il y a tant de gens qui en écrivent ! Et votre tâche est facilitée par le fait que nous sommes là, tous, bien vivants devant vous. LE DIRECTEUR : Mais ça ne suffit pas ! LE PÈRE : Comment, ça ne suffit pas ? En nous voyant vivre notre drame... LE DIRECTEUR : Je ne dis pas le contraire ! Mais il faudra toujours quelqu'un pour l'écrire ! LE PÈRE : Non, tout au plus pour le transcrire, puisque ce quelqu'un le verra se dérouler devant lui, en action, scène par scène. Il suffirait de jeter sur le papier d'abord un bref scénario et vous pourriez mettre en répétition ! »[10].

Il s'agit néanmoins d'un dialogue où chacun demeure enfermé dans son système de valeurs et plus spécifiquement dans sa conception de l'esthétique théâtrale, l'un la cantonnant à ce qui a trait à la fiction et à l'illusion scéniques, avec le support bien connu de la maîtrise technique des praticiens qui y consacrent leur vie, l'autre l'élevant à une forme d'expression qui se confond avec la vie et qui se veut même plus percutante que celle-ci.

La difficulté de ce dialogue s'avère porteuse de malentendus, voire d'un profond sentiment de malaise lors des préparatifs de la scène reproduisant la rencontre du Père avec la Belle-fille dans le petit salon de Mme Pace, la maquerelle. Car ce qui va être montré et dit est censé renvoyer à un drame d'une nature peu conventionnelle :

« LE PÈRE, *comme tombant des nues, au milieu du brouhaha qui règne sur le plateau* : Nous ? Excusez-moi, mais que voulez-vous dire par répéter ? LE DIRECTEUR : Répéter ! Une répétition, une répétition pour eux ! *Il montre les Acteurs*. LE PÈRE : Mais puisque c'est nous qui sommes les personnages... LE DIRECTEUR : « Les personnages », d'accord ; mais au théâtre, cher monsieur, ce ne sont pas les personnages qui jouent la co-

[9] *Th I*, p. 1040.

[10] *Th I*, pp. 1040-1041.

médie. Au théâtre, ce sont les acteurs qui la jouent. Quant aux personnages, ils sont là, dans le manuscrit (*il montre le trou du Souffleur*) – lorsqu'il y en a un ! LE PÈRE : Justement ! Puisqu'il n'y a pas de manuscrit et que vous avez la chance, mesdames et messieurs, de les avoir ici devant vous, vivants, ces personnages... LE DIRECTEUR : Oh, elle est bien bonne, celle-là ! Est-ce que vous voudriez tout faire tout seuls ? jouer la pièce, vous présenter vous-mêmes devant le public ? LE PÈRE : Mais oui, tels que nous sommes. LE DIRECTEUR : Eh bien, je vous assure que ça donnerait un drôle de spectacle ! LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN : Et nous autres, qu'est-ce que nous ferions ici, alors ? LE DIRECTEUR : Vous n'allez tout de même pas vous imaginer que vous êtes capables de jouer la comédie ! Vous êtes risibles... (*De fait, les Acteurs rient.*) Tenez, vous voyez, ils rient ! »[11].

Le malaise atteint son comble lorsque les acteurs essaient de jouer à leur tour la scène de cette rencontre. Ils suscitent, da par leurs erreurs de ton et de par la platitude des répliques utilisées, la désapprobation la plus totale de ceux qui sont venus évoquer une matière destinée à être jouée. L'expérience professionnelle et la compétence de ces hommes et de ces femmes semblent inaptes à reproduire, au moyen de la fiction scénique, un drame qui se veut pourtant lié au vécu non pas de personnes mais de personnages :

« LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN : « Bonjour, mademoiselle... » LE PÈRE, *très vivement, ne parvenant pas à se contenir* : Mais non ! *Cependant, la Belle-fille, en voyant entrer de cette manière le Grand Premier Rôle masculin, a éclaté de rire.* LE DIRECTEUR, *furieux* : Allez-vous vous taire ! Et cessez une bonne fois de rire ! On ne peut pas travailler dans ces conditions ! LA BELLE-FILLE, *venant du prescénium* : Pardonnez-moi, monsieur, mais c'est tout naturel ! (*Montrant le Grand Premier Rôle féminin* :) Mademoiselle est là, immobile, tout à fait comme il faut ; mais si elle doit être moi, je peux vous assurer qu'en m'entendant dire « bonjour » de cette manière et sur ce ton, moi, j'aurais éclaté de rire, exactement comme je viens de le faire ! LE PÈRE, *s'avançant un peu lui aussi* : Oui, c'est bien ça... l'air, le ton de monsieur... LE DIRECTEUR : Qu'est-ce que vous me racontez avec votre air et avec votre ton ! Pour le moment, écartez-vous et laissez-moi voir la répétition ! LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN, *s'avançant* : Si je dois être un homme d'un certain âge, arrivant dans une maison louche... LE DIRECTEUR : Mais oui, ne faites donc pas attention, je vous en prie ! Reprenez, reprenez, reprenez : ça marche très bien ! (*Attendant que l'Acteur reprenne* :) Donc... LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN : « Bonjour, mademoiselle... » LE GRAND PREMIER RÔLE FÉMININ : « Bonjour... » LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN, *refaisant le geste du Père, c'est-à-dire celui de regarder par-dessous le chapeau, mais exprimant ensuite très distinctement d'abord la satisfaction, puis la crainte* : « Ah... - Mais... dites-moi, ce n'est sans doute pas la première fois, j'espère... LE PÈRE, *ne pouvant s'empêcher de rectifier* : Non, pas « j'espère » - « n'est-ce pas ? », « n'est-ce pas ? ». LE DIRECTEUR : Il dit « n'est-ce pas » - interrogatif. LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN, *indiquant le trou du Souffleur* : Moi, j'ai entendu « j'espère ! ». LE DIRECTEUR : Mais oui, « n'est-ce pas » ou « j'espère », ça revient au même ! Enchaînez, enchaînez. Attendez : peut-être un

[11] *Th I*, pp. 1045-1046.

peu moins appuyé... Tenez, regardez : je vais vous montrer... (*Il remonte sur le plateau, puis jouant lui-même le rôle depuis l'entrée* :) « Bonjour, mademoiselle... » [...] LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN : « Plus d'une ? Eh bien, alors, voyons... vous ne devriez plus être aussi... Vous permettez que je vous enlève moi-même votre petit chapeau ? » *Le grand Premier Rôle masculin dit cette dernière réplique sur un tel ton et l'accompagne d'un tel geste que la Belle-fille, qui a encore les mains sur sa bouche, a beau vouloir se dominer, elle ne parvient plus à contenir le rire qui éclate irrésistiblement entre ses doigts, bruyamment.* [...] LA BELLE-FILLE : Oui, pardonnez-moi... veuillez me pardonner... LE DIRECTEUR : Vous êtes une mal élevée ! voilà ce que vous êtes ! Une mal élevée et une présomptueuse ! [...] LE PÈRE : Oui, monsieur, vous avez raison, mais, croyez-moi, cela fait vraiment un effet tellement bizarre... LE DIRECTEUR : ... bizarre ? comment ça, bizarre ? pourquoi bizarre ? LE PÈRE : Moi, monsieur, j'admire, j'admire sincèrement vos acteurs : monsieur (*il montre la Vedette masculine*), mademoiselle (*il montre la Vedette féminine*), mais il est évident... oui, qu'ils ne sont pas nous... LE DIRECTEUR : Eh, je pense bien ! Comment voudriez-vous qu'ils soient « vous », puisque ce sont les acteurs ? LE PÈRE : Justement, les acteurs ! Et tous les deux, ils jouent très bien nos rôles. Mais, croyez-moi, pour nous cela paraît quelque chose de différent, une chose qui voudrait être la même mais qui ne l'est pas ! »[12].

Ce qui paraît bizarre, d'après la réaction du Père, tient au fait que les comédiens jouent la comédie alors que les six personnages jouent leurs propres rôles.

Cependant, une question capitale demeure en suspens. Dans quel contexte ces derniers jouent-ils leurs rôles ? Dans l'espace matériel d'un théâtre ou dans la vie ? Ou dans les deux ? Et s'ils jouent dans les deux contextes, comment ne seraient-ils que des personnages ?

De plus, leur quête obsédante de la fidélité dans la reconstruction scénique, qui se heurte de façon irrémédiable aux résultats décevants des praticiens de théâtre, semble buter sur le sens du mot « vérité », qui revient à plusieurs reprises, notamment lorsque la Belle-fille demande à jouer la scène de sa rencontre avec le Père en incluant les détails les plus scabreux, afin d'entretenir les remords de celui qui l'a fait beaucoup souffrir :

« LA BELLE-FILLE : Mais non, monsieur ! Écoutez : quand je lui ai dit qu'il ne fallait pas qu'il pense à la façon dont j'étais habillée, vous savez ce qu'il m'a répondu ? « Oh, d'accord ! Eh bien, alors, enlevons-la, enlevons-la vite, cette petite robe ! » LE DIRECTEUR : Ah, bravo ! Bravo ! Pour que le public casse mes fauteuils ? LA BELLE-FILLE : Mais c'est la vérité ! LE DIRECTEUR : Je vous en prie, fichez-moi la paix avec votre vérité ! Ici, nous sommes au théâtre ! La vérité, oui, mais jusqu'à un certain point ! LA BELLE-FILLE : Et alors, est-ce que je peux vous demander ce que vous voulez faire ? LE DIRECTEUR : Vous le verrez, vous le verrez ! À présent, laissez-moi faire ! LA BELLE-FILLE : Non, monsieur ! De ma nausée, de toutes les raisons, l'une plus cruelle et plus ignoble que l'autre, qui font que moi, je suis « celle que je suis », une « fille », vous voudriez sans doute tirer une petite bluette romantico-sentimentale, avec lui qui me demande pourquoi je suis en deuil et moi qui lui réponds en pleurant que papa est mort il y a deux

[12] *Th 1*, pp. 1058-1061.

mois ? Non, non, cher monsieur ! Il faut qu'il me dise comme il l'a fait : « Eh bien, alors, enlevons-la vite, cette petite robe ! » Et moi, avec tout mon deuil dans le cœur, un deuil vieux de deux mois à peine, je suis allée là-bas, vous comprenez ? derrière ce paravent, et avec ces doigts tremblant de honte et de dégoût, j'ai dégrafé mon corsage, ma jupe... LE DIRECTEUR, *s'arrachant les cheveux* : Je vous en prie ! Qu'est-ce que vous racontez ? LA BELLE-FILLE, *criant, frénétique* : La vérité ! la vérité, monsieur ! »[13].

Cette vérité qui ne peut pas être montrée telle quelle dans un spectacle pose problème car elle semble s'imposer d'elle-même, en revanche, aux six personnages. Il s'agit, en effet, d'une vérité qui rime avec réalité.

Mais de quelle réalité s'agit-il si les créatures qui l'évoquent se réclament du monde de la création artistique ?

Une grande ambiguïté de fond demeure, avec une conception de l'expression théâtrale qui multiplie les signes contradictoires, le directeur-chef de troupe et les comédiens ne cessant de manifester leur incapacité à comprendre tout en étant fascinés par leurs interlocuteurs. Jouer semble représenter néanmoins un point d'aboutissement majeur d'une quête existentielle marquée par le mal de vivre :

« LE PÈRE : Je comprends bien, monsieur. Mais peut-être est-ce vous, en revanche, qui ne pouvez pas nous comprendre. Pardonnez-moi ! Parce que, voyez-vous, ici, pour vous et pour vos acteurs, il s'agit seulement – et c'est normal – d'un jeu. LE GRAND PREMIER RÔLE FÉMININ, *très vivement, indignée* : D'un jeu ? Nous ne sommes pas des enfants ! Ici, on joue la comédie sérieusement. LE PÈRE : Je ne dis pas le contraire. Et, de fait, j'entends par là le jeu de votre art, qui – comme le dit monsieur – doit justement donner une parfaite illusion de réalité. LE DIRECTEUR : Oui, justement ! LE PÈRE : Eh bien, si vous pensez que nous autres, en tant que nous sommes nous-mêmes (*il indique lui-même et, brièvement, les cinq autres Personnages*), nous n'avons pas d'autre réalité que cette illusion ! LE DIRECTEUR, *abasourdi, regardant ses Acteurs qui sont eux aussi comme interdits et troublés* : Que voulez-vous dire ? LE PÈRE, *après les avoir un instant observés, avec un pâle sourire* : Mais oui, mesdames et messieurs ! Quelle autre réalité ? Ce qui pour vous est une illusion qu'il faut créer, pour nous, par contre, c'est notre seule réalité »[14].

C'est avant le dénouement tragique de la pièce que le Père revient sur la frontière floue, voire inexistante, d'après lui, entre illusion et réalité, entre spécificité de l'art et donc du théâtre, et spécificité de la vie vécue. Le mot « personnage » se dessine alors avec une richesse de sens aux connotations philosophiques troublantes :

« LE PÈRE : [...] Je vous invite même à sortir de ce jeu (*regardant le Grand Premier Rôle féminin, comme pour prévenir une interruption :*) – un jeu d'art ! d'art ! – auquel vous avez coutume de jouer sur cette scène avec vos acteurs, et je vous demande de nouveau sérieusement : qui êtes-vous ? LE DIRECTEUR, *s'adressant comme stupéfait et irrité à la fois aux Acteurs* : Oh, mais vous savez qu'il faut un fameux toupet ! Quelqu'un qui se fait pas-

[13] *Th I*, pp. 1061-1062.

[14] *Th I*, p. 1068.

ser pour un personnage, venir me demander à moi qui je suis ! LE PÈRE, *avec dignité, mais sans hauteur* : Un personnage, monsieur, peut toujours demander à un homme qui il est. Parce qu'un personnage a vraiment une vie à lui, marquée de caractères qui lui sont propres et à cause desquels il est toujours « quelqu'un ». Alors qu'un homme – je ne parle pas de vous à présent – un homme pris comme ça, en général, peut n'être « personne ». LE DIRECTEUR : Soit ! Mais vous me le demandez à moi qui suis le Directeur de ce théâtre ! le Chef de troupe ! Vous avez compris ? LE PÈRE, *presque en sourdine, avec une humilité mielleuse* : Je vous le demande seulement, monsieur, pour savoir si, vraiment, tel que vous êtes à présent, vous vous voyez... tel que vous voyez, par exemple, avec le recul du temps, celui que vous étiez autrefois, avec toutes les illusions que vous vous faisiez alors, avec, en vous et autour de vous, toutes les choses telles qu'elles vous semblaient être alors – et telles qu'elles étaient réellement pour vous ! – Eh bien, monsieur, en repensant à ces illusions que vous ne vous faites plus à présent, à toutes ces choses qui, maintenant, ne vous « semblent » plus être ce qu'elles « étaient » jadis pour vous, est-ce que vous ne sentez pas se dérober sous vos pieds, je ne dis pas les planches de ce plateau, mais le sol, le sol lui-même, à la pensée que, pareillement, « celui » que vous avez le sentiment d'être maintenant, toute votre réalité telle qu'elle est aujourd'hui est destinée à vous paraître demain une illusion ? LE DIRECTEUR, *sans avoir très bien compris, effaré par cette argumentation spécieuse* : Et alors ? Où voulez-vous en venir ? LE PÈRE : Oh, à rien, monsieur. Qu'à vous faire voir que si nous autres (*il indique de nouveau lui-même et les autres Personnages*), nous n'avons pas d'autre réalité que l'illusion, vous feriez bien, vous aussi, de vous défier de votre réalité, de celle que vous respirez et que vous touchez en vous aujourd'hui, parce que – comme celle d'hier – elle est destinée à se révéler demain pour vous une illusion. LE DIRECTEUR, *se décidant à prendre la chose en plaisanterie* : Ah, oui ! Et dites donc, pendant que vous y êtes, que vous-même, avec cette pièce que vous venez me jouer ici, vous êtes plus vrai et plus réel que moi ! LE PÈRE, *avec le plus grand sérieux* : Mais sans aucun doute, monsieur ! LE DIRECTEUR : Ah, oui ? LE PÈRE : Je croyais que vous l'aviez compris dès le début. LE DIRECTEUR : Plus réel que moi ? LE PÈRE : Puisque votre réalité peut changer du jour au lendemain... LE DIRECTEUR : Mais bien sûr qu'elle peut changer ! Elle change continuellement : comme celle de tout le monde ! LE PÈRE, *dans un cri* : Mais pas la nôtre, monsieur ! Vous comprenez ? C'est là toute la différence ! Elle ne change pas, elle ne peut pas changer, ni jamais être une autre, parce qu'elle est déjà fixée – déjà ainsi – déjà « celle-ci » – pour toujours – (c'est terrible, monsieur !) une réalité immuable, qui devrait vous faire frissonner tous quand vous vous approchez de nous ! »[15].

Cette réalité des personnages est immuable parce qu'elle résulte de la création artistique et qu'elle peut défier donc toutes les contraintes et toutes les contingences.

Cependant, la création artistique n'est-elle pas le fruit d'êtres humains inspirés, dont des auteurs de pièces de théâtre ? Où puisent-ils leur inspiration si ce n'est dans l'imaginaire filtré inévitablement par leur vécu ou dans le vécu d'autres expériences humaines, dont ils ont eu connaissance à partir d'approches très diverses ?

C'est probablement dans cette direction-là qu'il faut orienter l'interprétation des propos du Père revendiquant la portée toute particulière de la réalité de son monde. Une

[15] *Th 1*, pp. 1069-1070.

réalité qui ne cesse pas pour autant de demeurer très théâtrale, avec des effets de surprise savamment orchestrés, telles les réactions déclenchées par la scène finale.

Les personnages de la Fillette, qui s'est noyée dans le bassin, et de l'Adolescent, qui vient de se suicider avec un coup de revolver, renvoient brutalement des images de mort particulièrement dures à supporter à cause du jeune âge de ces victimes d'une tragédie familiale :

« LE DIRECTEUR, *au milieu des cris, essayant de se frayer un passage, cependant que l'Adolescent, soulevé par la tête et les pieds, est transporté derrière la toile de fond blanche* : Il s'est blessé ? il s'est vraiment blessé ? *Tous, à l'exception du Directeur et du Père toujours par terre près du petit escalier, ont disparu derrière la toile de fond et y resteront un instant, chuchotant avec angoisse. Puis, venant d'un côté et de l'autre de la toile de fond, les Acteurs reviennent en scène.* LE GRAND PREMIER RÔLE FÉMININ, *rentrant par la droite, douloureusement* : Il est mort ! Le pauvre garçon ! Il est mort ! Oh, quelle histoire ! LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN, *rentrant par la gauche, riant* : Mort ? Mais non ! C'est de la fiction ! de la fiction ! Ne vous y laissez pas prendre ! D'AUTRES ACTEURS, *rentrant par la droite* : De la fiction ? Une réalité ! une réalité ! Il est mort ! D'AUTRES ACTEURS, *rentrant par la gauche* : Non ! C'est de la fiction ! De la fiction ! LE PÈRE, *se relevant et criant au milieu d'eux* : Qu'est-ce que vous me racontez avec votre fiction ! C'est une réalité, mesdames et messieurs ! une réalité ! *Et lui aussi disparaît, désespéré, derrière la toile de fond.* LE DIRECTEUR, *qui en a assez* : Fiction ! réalité ! Allez au diable, tous autant que vous êtes ! Lumière ! Lumière ! Lumière ! »[16].

Est-ce de la fiction ? Est-ce de la réalité ? Ce n'est que la reproduction, au moyen de l'expression théâtrale, de ce qui est figé pour toujours dans un acte de création artistique. Tel est le message de la réplique finale du Père.

Et ce message est d'autant plus percutant qu'il est délivré dans le cadre de la répétition d'une pièce, où l'ambiguïté de fond de ce qui est joué demeure intacte jusqu'au bout.

Or, une telle ambiguïté, résumant l'impossibilité de repérer une séparation nette entre fiction et réalité lorsqu'elles sont imbriquées selon les termes énoncés précédemment, semble illustrer de façon éloquente le propre de la communication théâtrale en général, à condition que celle-ci fasse preuve d'un minimum d'originalité et qu'elle aborde de véritables problématiques existentielles.

b) ***On ne sait jamais tout***

Cette pièce est précédée d'un préambule qui, tout en montrant d'emblée la structure complexe de sa conception, affiche l'imbrication de fiction et réalité comme devise de l'ensemble du discours dramatique :

« *La représentation de cette pièce devrait commencer dans la rue ou, plus exactement, sur l'esplanade devant le théâtre, par l'annonce (faite par deux ou trois crieurs de journaux) et la vente d'un* Journal du soir *composé pour l'occasion sur une feuille volante, de façon que*

[16] *Th 1*, pp. 1080-1081.

cela puisse passer pour une édition spéciale, au beau milieu de laquelle figurerait, en gros caractères et bien en vue, cette indiscrétion rédigée dans un style journalistique exemplaire : LE SUICIDE DU SCULPTEUR LA VELA ET LE SPECTACLE DE CE SOIR AU THÉÂTRE... (nom de ce théâtre) Une nouvelle qui ne va pas manquer de provoquer un scandale énorme vient de se répandre brusquement dans le monde du théâtre. Le bruit court que Pirandello aurait pris comme sujet de sa nouvelle pièce *On ne sait jamais tout*, dont la première doit avoir lieu ce soir au théâtre..., le dramatique suicide, advenu à Turin il y a quelques mois, du jeune et regretté sculpteur La Vela. On se rappelle que La Vela, ayant surpris dans son atelier de la via Montevideo, sa fiancée, l'actrice bien connue A. M., dans les bras du baron N., au lieu de s'en prendre aux deux coupables, a retourné son arme contre lui-même et s'est tué. [...] *Ce n'est pas tout. Les spectateurs qui viennent prendre leurs billets, voient dans les parages du guichet l'actrice dont le journal a donné les initiales A. M., c'est-à-dire Amelia Moreno, qui est là en personne, en compagnie de trois messieurs en smoking qui essaient vainement de la persuader de renoncer à son dessein d'aller dans la salle pour assister au spectacle ; ils voudraient l'emmener ; ils la supplient d'être raisonnable et de se dérober du moins à la vue de tous ces gens qui pourraient la reconnaître : sa place n'est pas là ; qu'elle consente à les suivre ; veut-elle causer un scandale ? Mais elle, pâle et crispée, fait signe que non et non ; elle veut rester, voir la pièce* [...]. *Pendant ce temps, et simultanément, les spectateurs qui sont déjà entrés, ou qui entrent peu à peu, vont trouver dans le foyer du théâtre, ou dans le couloir qui fait le tour de la salle, une autre surprise, un autre motif de curiosité et peut-être aussi d'appréhension dans une autre scène qui se déroule là entre le baron Nuti et ses amis. « Soyez tranquilles, soyez tranquilles : je suis calme, vous le voyez bien ? très calme. Et je vous assure que je serai plus calme encore si vous vous en allez. C'est vous qui, en restant ainsi autour de moi, attirez les regards de tout le monde ! Laissez-moi seul et personne ne fera attention à moi. Après tout, je suis un spectateur comme les autres. Que voudriez-vous que je fasse dans une salle de théâtre ? Je sais qu'elle va venir, si elle n'est pas déjà là ; je veux la revoir, seulement la revoir ; mais oui, mais oui, de loin ; je ne veux rien d'autre, rassurez-vous !* [...] »[17].

La *fabula* suit d'un bout à l'autre une progression cahotante, avec des changements de rythme et de registre dont le but est manifestement de dérouter.

Car les développements de la fiction, qui montrent une histoire somme toute banale de passion amoureuse désavouée par la femme aimée et compliquée par les retombées du scandale suscité dans le milieu de la haute bourgeoisie, sont suivis d'intermèdes choraux où interviennent des spectateurs et des critiques appartenant à la troupe du spectacle. Il y a donc, selon les instructions détaillées de l'auteur, un faux public mélangé aux spectateurs de cette pièce :

« En attendant, pour ce premier intermède, on recommande surtout le naturel le plus animé et la vivacité la plus spontanée. Tout le monde sait maintenant que la fin de chaque acte des irritantes pièces de Pirandello ne peut que déclencher discussions et querelles. Que ceux qui les défendent opposent à leurs irréductibles adversaires cette souriante humilité qui a

[17] *Th 2*, pp. 143-144.

d'ordinaire l'admirable effet d'irriter encore plus ces derniers. Et c'est ainsi que tout d'abord se formeront divers groupes, et que de temps en temps se détachera de l'un pour aller à l'autre quelqu'un en quête d'éclaircissements. C'est un vrai plaisir que de voir les gens changer d'opinion à vue, deux ou trois fois de suite, après avoir saisi au vol deux ou trois avis opposés. Quelques spectateurs paisibles fumeront, pour exhaler leur ennui s'ils se sont ennuyés, leurs doutes s'ils ne savent que penser, car, comme tous les autres vices devenus habitude, celui du tabac a ceci de triste qu'il ne procure plus, sinon rarement, de plaisir en soi, mais qu'il ne prend sa valeur que dans l'instant où on le satisfait et dans l'humeur où l'on est quand on le satisfait. [...] Au début, les cinq critiques dramatiques se montreront très réservés dans leur jugement, surtout si on les interroge. Ils se seront groupés peu à peu pour échanger leurs premières impressions. Les amis indiscrets qui s'approcheront pour écouter ce qu'ils disent attireront aussitôt de nombreux curieux ; et alors les critiques se tairont ou s'éloigneront. [...] Ce premier intermède choral pourrait facilement être laissé à l'improvisation de ses interprètes, tant sont connus et ressassés maintenant les jugements que l'on porte indistinctement sur toutes les pièces de cet auteur : *« cérébrales », « paradoxales », « obscures », « absurdes », « invraisemblables »*. Néanmoins, on a indiqué ci-après les répliques les plus importantes des interprètes transitoires de cet intermède, sans qu'elles doivent exclure celles qui pourront être improvisées pour rendre plus vivante l'agitation confuse régnant dans le couloir »[18].

L'auteur n'hésite donc pas à faire de l'autodérision, avec des clins d'œil ludiques répétés, lorsqu'il évoque la mauvaise réputation de ses œuvres auprès de la critique, à travers la véritable bataille rangée que se livrent les adversaires et les partisans de Pirandello. Il souligne, en outre, en faisant appel à l'improvisation, l'important degré d'ouverture du travail de mise en scène requis et laisse entrevoir, de la sorte, des marges de manœuvre insoupçonnées du côté du traitement de la matière dramatique en tant que telle, qui devient, d'une certaine façon, le vrai protagoniste de la pièce.

Le discours dramatique n'est, en l'occurrence, qu'une réflexion constante sur les travers de la réception de l'œuvre théâtrale :

« LE SPECTATEUR IRRITÉ : Mais est-il possible que toutes les premières de Pirandello doivent se terminer par une apocalypse ? LE SPECTATEUR PACIFIQUE : Espérons qu'ils ne vont pas se battre ! L'UN DES PARTISANS : Oh ! vous savez, c'est tout de même curieux ! Quand vous venez voir les pièces des autres auteurs, vous vous laissez aller dans votre fauteuil, tout prêts à accueillir l'illusion que la scène va, si elle le peut, créer pour vous ! Quand vous venez, par contre, voir une pièce de Pirandello, vous empoignez des deux mains les bras de votre fauteuil, et vous avancez la tête – comme ceci – comme pour foncer, comme pour repousser à tout prix ce que l'auteur vous dit. Vous entendez un mot quelconque – je ne sais pas, moi ! le mot « chaise » – oh ! dis donc, tu entends ? il a dit « chaise » ; mais moi, il ne m'aura pas ! Dieu sait ce qui peut bien se cacher sous cette chaise ! L'UN DES ADVERSAIRES : Oh ! tout, tout – d'accord ! – sauf un peu de poésie ! D'AUTRES ADVERSAIRES : Très juste ! très juste ! Et nous, nous voudrions un peu de poésie ! de poésie ! UN AUTRE PARTISAN : Mais oui, allez la chercher sous les petites

[18] *Th 2*, pp. 175-176.

chaises des autres, votre poésie ! LES ADVERSAIRES : On en a assez de ce nihilisme spasmodique ! – Et de ce goût de l'anéantissement ! – Nier n'est pas construire ! »[19].

Cette réception est d'autant plus problématique qu'interviennent, dans une pièce axée sur un fait divers donné, les personnages calqués sur les protagonistes de l'histoire réelle qui jouent le rôle de ces derniers tout en accomplissant, bien entendu, un acte de fiction :

« LE BARON NUTI, *qui vient d'arriver par la gauche, pâle, défait, frémissant, en compagnie de deux autres spectateurs qui tentent de le retenir* : Et il y a une autre chose, il me semble, que l'on nous apprend ici, cher monsieur : c'est à piétiner les morts et à calomnier les vivants ! [...] VOIX DE CURIEUX, *au milieu de la surprise générale* : Mais qui est-ce ? [...] VOIX DE CURIEUX : Connais pas ! – Le baron Nuti ! – Pourquoi a-t-il dit ça ? LE SPECTATEUR MONDAIN : Mais comment ! Personne n'a donc encore compris que la pièce est *à clé* ? L'UN DES CRITIQUES : À clé ? Comment cela, à clé ? LE SPECTATEUR MONDAIN : Mais oui ! C'est l'histoire de la Moreno ! Telle quelle ! Prise directement dans la vie ! »[20].

La suite proprement fictionnelle de la *fabula*, avec des personnages ayant des noms bien à eux, tourne autour surtout du duel manqué entre Doro Palegari et Francesco Savio. La rencontre entre Delia Morello, qui a été à l'origine du suicide de Giorgio Salvi, et Francesco ayant amené ce dernier à changer d'avis sur l'opportunité de se battre pour l'honneur de cette femme, la tension bien perceptible sur la scène et parmi les spectateurs connaît une chute brutale avec le comportement de Delia et Rocca. Les deux amants tombent, en effet, dans les bras l'un de l'autre, malgré leur volonté réciproque bien affichée de rester séparés :

« DELIA : Gare à lui s'il essaie de susciter en moi un peu de pitié pour moi-même ou pour lui ! Je n'en éprouve aucune ! Si vous en éprouvez pour lui, faites, faites qu'il s'en aille ! ROCCA : Comment voudrais-tu que je m'en aille ? Tu sais bien que c'est ma vie qu'on a voulu noyer à jamais dans ce sang ! DELIA : Tu ne voulais donc pas sauver du déshonneur le frère de ta fiancée ? ROCCA : Infâme ! Ce n'est pas vrai ! Tu sais parfaitement que nous mentons tous les deux ! DELIA : Tous les deux, oui ! tous les deux ! ROCCA : Dès le premier instant où nous nous sommes vus, tu m'as désiré comme je t'ai désirée ! DELIA : Oui, oui ! pour te punir ! ROCCA : Moi aussi, pour te punir ! Mais ta vie elle aussi est à jamais noyée dans ce sang ! DELIA : Oui, la mienne aussi ! la mienne aussi ! (*Et accourant vers lui comme une flamme, elle écarte Diego et Francesco qui le maintiennent toujours :*) C'est vrai ! c'est vrai ! ROCCA, *l'étreignant aussitôt, frénétiquement* : Eh bien, il faut donc maintenant que nous y restions plongés tous les deux ensemble, cramponnés ainsi l'un à l'autre ! Ainsi ! Et non pas moi seul – et non pas toi seule – tous les deux ensemble – ainsi ! ainsi ! »[21].

---

[19] *Th 2*, pp. 180-181.

[20] *Th 2*, p. 182.

[21] *Th 2*, p. 205.

Dès la tombée du rideau marquant la fin du deuxième acte, une vive agitation se répand dans la salle car des cris confus viennent de la scène. La Moreno, dont l'histoire sentimentale vient d'être représentée, s'en est pris violemment à la comédienne qui a eu le tort, à ses yeux, de jouer son rôle. Ce deuxième intermède choral est une succession très rapide de commentaires de spectateurs étonnés, de répliques de comédiens refusant leurs conditions de travail dans une telle pièce et d'une suite tout aussi surprenante de la fin du deuxième acte, avec le baron Nuti et la Moreno qui tombent dans les bras l'un de l'autre :

« LE DIRECTEUR DU THÉÂTRE : Oh ! je vous en prie, soyez raisonnables ! Vous voulez donc que le spectacle soit un désastre ? LES ACTEURS ET LES ACTRICES, *en même temps* : Non, non ! – Moi, je m'en vais ! – Nous nous en allons tous ! – Il y a des limites, bon Dieu ! – C'est une honte ! – Pour protester ! pour protester ! L'AMINISTRATEUR DE LA TROUPE : Pour protester ? Contre qui voulez-vous protester ? L'UN DES ACTEURS : Contre l'auteur ! Et avec raison ! UN AUTRE ACTEUR : Et contre le directeur qui a accepté de monter une telle pièce ! LE DIRECTEUR DU THÉÂTRE : Mais vous ne pouvez pas protester ainsi, en vous en allant et en laissant le spectacle en plan ! C'est de l'anarchie ! VOIX DES SPECTATEURS EN DÉSACCORD : Très bien ! – Très bien ! Mais qui sont ces gens ? Tu ne vois pas que ce sont les acteurs ? – Non, pas du tout ! – Ils ont raison ! ils ont raison ! LES ACTEURS, *en même temps* : Mais si, on le peut ! L'ACTEUR DE COMPOSITION : Quand on nous oblige à jouer une pièce à clé ! VOIX DE CERTAINS SPECTATEURS QUI NE SONT PAS AU COURANT : À clé ? – Comment ça ? pourquoi à clé ? – Une pièce à clé ? LES ACTEURS : Oui, oui, à clé ! VOIX D'AUTRES SPECTATEURS QUI SONT AU COURANT : Mais oui ! – Ça s'est su ! – C'est un scandale ! Tout le monde le sait ! – C'est l'histoire de la Moreno ! – Elle est là ; on l'a vue dans la salle ! – Elle s'est précipitée sur la scène ! – Elle a giflé la vedette ! [...] LE BARON NUTI, *que retiennent ses deux amis comme pendant le premier intermède, plus bouleversé et ému que jamais, s'avançant* : C'est vrai ! C'est une infamie abominable ! et vous avez mille fois le droit de vous révolter ! [...] VOIX DES SPECTATEURS ADVERSAIRES DE L'AUTEUR : Il a raison ! Il a raison ! – C'est une infamie ! – Ça ne devrait pas être permis ! Leur révolte est légitime ! – Cela s'appelle de la diffamation ! VOIX DES SPECTATEURS PARTISANS DE L'AUTEUR : Qu'est-ce que vous racontez ? – Vous ne savez pas ce que vous dites ! – Où est la calomnie ? – Pas la moindre diffamation ! LE DIRECTEUR DU THÉÂTRE : Mais à la fin, mesdames et messieurs, où sommes-nous ? Au théâtre ou dans un meeting ? [...] LA MORENO : Non ! non ! ce n'est pas vrai ! J'ai été horrifiée, horrifiée en voyant ce que l'on me faisait faire à cet acte ! Comment ? moi, moi, embrasser cet homme ? (*Elle aperçoit soudain Nuti qui est presque devant elle, et, poussant un cri, elle lève les bras pour se cacher le visage* :) Oh ! mon Dieu, il est là ; il est là ! LE BARON NUTI : Amelia, Amelia... [...] LA MORENO, *se dégageant* : Non ! Lâche-moi ! lâche-moi ! Assassin ! LE BARON NUTI : Ne répète pas ce qu'on t'a fait dire sur la scène ! LA MORENO : Laisse-moi ! Je n'ai pas peur de toi ! LE BARON : Mais c'est vrai, c'est vrai que nous devons expier ensemble ! Tu n'as pas entendu ? Maintenant tout le monde le sait ! Viens ! viens ! LA MORENO : Non, laisse-moi tranquille ! Maudit sois-tu ! Je te hais ! LE BARON : Nous sommes plongés, oui, plongés tous deux dans le même sang ! Viens ! viens ! *Et l'entraînant, il disparaît par la gauche, suivi par une*

grande partie des spectateurs, et salué par de bruyants commentaires : « Oh ! oh ! – Cela ne semble pas vrai ! – C'est incroyable ! – Épouvantable ! – Non, mais vous avez vu ça ! – Delia Morello et Michele Rocca ! » *Les autres spectateurs, qui sont restés en nombre appréciable dans le couloir, les suivent des yeux, se livrant à peu près aux mêmes commentaires* »[22].

La réalité dont la fiction s'est inspirée finit donc par être influencée, à son tour, par la fiction.

On est en présence d'un jeu de miroirs qui scelle, d'une certaine façon, le triomphe de la formule du théâtre dans le théâtre en tant que ressource technique permettant d'élargir les potentialités de l'expression dramatique. L'une des répliques finales souligne le rôle tout particulier d'un art qui anticipe, grâce à un travail de réflexion et d'élaboration qui lui est propre, sur le domaine du réel et du concret :

« UN SPECTATEUR INTELLIGENT : Mais non, mesdames et messieurs, c'est tout naturel ! Ils se sont vus comme dans un miroir et s'ils se sont révoltés, c'est surtout à cause de ce dernier geste ! LE CHEF DE TROUPE : Mais puisque c'est précisément ce geste qu'ils viennent de refaire ! LE SPECTATEUR INTELLIGENT : Précisément ! Très juste ! Sans le vouloir, ils ont été forcés de faire, malgré eux, ce que l'art avait prévu ! »[23].

c) ***Ce soir on improvise***

Une fois de plus, la fiction théâtrale, avec une *fabula* retraçant l'histoire d'une famille sicilienne peu conventionnelle, est l'occasion d'une longue réflexion sur les enjeux et les difficultés de la représentation dramatique car le déroulement de la pièce est perçu, pour ainsi dire, de l'intérieur, à travers le filtre des interventions du metteur en scène, l'omniprésent Doktor Hinkfuss, sollicitant les réactions des comédiens.

Ce spectacle, axé sur l'improvisation à partir d'un canevas, pourrait s'apparenter aux modalités de la *commedia dell'arte*, mais, comme cela va apparaître assez rapidement, il relève d'une structure beaucoup plus complexe, voire sophistiquée, dans la mesure où l'important volet des aspects techniques procède de pair avec l'aperçu critique fort percutant d'un système mental étroitement lié aux conditionnements historiques et culturels de l'univers insulaire.

Une longue phase préparatoire est représentée par le dialogue d'Hinkfuss avec certains spectateurs-comédiens dans le but d'expliquer le sens de ce qui va suivre, sous la forme de rappel de la formule insolite du théâtre dans le théâtre, précédemment appliquée dans deux autres pièces de Pirandello :

« HINKFUSS : Il n'est pas question de conférence ! Qu'est-ce qui vous donne le droit de croire et de crier aussi fort que je suis là pour vous faire entendre une conférence ? (*Le spectateur âgé, grandement indigné par cette apostrophe, se lève brusquement et sort de la loge en grommelant.*) Oh ! vous pouvez vous en aller, vous savez ! Personne ne vous re-

[22] *Th 2*, pp. 208-212.

[23] *Th 2*, p. 212.

tient. Si je suis là, mesdames et messieurs, c'est uniquement pour vous préparer à tout l'insolite auquel vous allez assister ce soir. Je crois mériter toute votre attention. Vous voulez savoir qui est l'auteur de cette courte nouvelle ? [...] Bon, bon, je vous le dis : Pirandello. DES VOIX, *dans la salle* : Ouh !... LE SPECTATEUR DE LA GALERIE, *à voix très haute, dominant les exclamations des autres* : Qui c'est, ça ? *De nombreux spectateurs, à l'orchestre, au parterre et dans les loges, se mettent à rire.* HINKFUSS, *riant un peu, lui aussi* : Oui, toujours lui ; incorrigiblement ! Mais si, deux fois déjà, il a fait le coup à deux de mes collègues, envoyant à l'un, la première fois, six personnages égarés, en quête d'auteur, qui ont provoqué une véritable révolution sur la scène et fait perdre la tête à tout le monde, et présentant hypocritement, l'autre fois, une pièce à clé, à cause de laquelle mon autre collègue a vu son spectacle hué par le public tout entier révolté ; si donc, deux fois déjà, il a réussi son coup, cette fois-ci, avec moi, il n'y a pas de danger qu'il y parvienne. Soyez tranquilles. Je l'ai éliminé. Son nom ne figure même pas sur les affiches, cela aussi parce qu'il eût été injuste de ma part de le rendre responsable, si peu que ce soit, du spectacle de ce soir »[24].

Hinkfuss se livre ensuite à une véritable profession de foi dans l'acte matériel de la mise en scène, qui, suivant justement le point de vue de Pirandello, est censé avoir le dernier mot dans le traitement de tout texte littéraire :

« Le seul responsable, c'est moi. J'ai pris une de ses nouvelles, comme j'aurais pu prendre celle d'un autre. Et si j'ai préféré l'une des siennes, c'est parce que, parmi tous les auteurs dramatiques, il est peut-être le seul qui ait paru comprendre que l'œuvre de l'auteur est terminée dès l'instant où il vient d'en écrire le dernier mot. Il répondra de l'œuvre en question à ses lecteurs et à la critique littéraire. Il ne peut ni ne doit en répondre aux spectateurs et à messieurs les critiques dramatiques qui ne jugent que ce qu'ils voient sur la scène. [...] Ne vous récriez pas, mesdames et messieurs. Car, au théâtre, l'œuvre de l'auteur n'existe plus »[25].

Cette pièce est conçue comme une démonstration de la spécificité du travail accompli par tous ceux qui participent à la réalisation du spectacle théâtral, tout particulièrement le metteur en scène et les comédiens, dont les relations peuvent être très difficiles, comme on pourra le voir.

L'action se déroule dans une ville de la Sicile profonde, où une famille bourgeoise, composée d'une mère autoritaire et superficielle, Mme Ignazia, d'un père inconsistant, M. Palmiro dit Sampognetta, et de quatre jeunes filles insouciantes et courtisées, est confrontée au problème d'une mentalité ambiante très repliée sur un système de valeurs étouffant, marqué par l'intolérance et la jalousie. Cinq jeunes officiers aviateurs fréquentent cette maison et l'un d'entre eux, Rico Verri, montre, dès le début, qu'il est choqué par le comportement décontracté de ces jeunes filles.

[24] *Th 3*, p. 690.

[25] *Th 3*, p. 691.

Comme il a été annoncé dans l'allocution initiale à l'encontre du public, la *fabula* progresse à travers l'échange de répliques improvisées et des interventions fréquentes d'Hinkfuss, qui cherche à asseoir son autorité :

«L'ACTRICE DE COMPOSITION : Excusez-moi, vous vouliez faire les présentations ? Eh bien, nous sommes en train de nous présenter tout seuls. Une gifle, et mon imbécile de mari est déjà présenté dans les règles. (*Le vieux fantaisiste, dans son personnage de Sampognetta, se met à siffloter.*) Tenez, vous l'entendez ? il sifflote. Il est tout à fait dans son personnage. HINKFUSS : Mais est-ce qu'il vous semble possible de faire les présentations devant ce taps, en dehors de tout scénario et sans aucun ordre ? L'ACTRICE DE COMPOSITION : Ça ne fait rien ! Ça ne fait rien ! HINKFUSS : Comment, ça ne fait rien ? Que voulez-vous que le public y comprenne ? LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN : Mais si, il comprendra ! Il comprendra beaucoup mieux ainsi ! Laissez-nous faire. Nous sommes tout entiers possédés par nos personnages. L'ACTRICE DE COMPOSITION : Croyez-moi, tout nous viendra beaucoup plus facilement et beaucoup plus naturellement si nous ne sommes pas gênés et freinés par des limites données, par une action combinée à l'avance. Nous ferons aussi tout ce que vous avez prévu, oui, nous le ferons ! Mais, en attendant, tenez, permettez que je présente également mes filles. [...] De beaux brins de filles, grâce à Dieu, et qui mériteraient toutes les quatre de devenir reines ! Qui est-ce qui pourrait croire qu'elles ont pour père un homme comme celui-là ? (*M. Palmiro, se voyant montré du doigt, tourne aussitôt la tête et se met à siffloter.*) [...] HINKFUSS, *avec un éclair de malice, trouvant sur-le-champ un moyen de sauver son prestige* : Comme le public l'aura compris tout de suite, cette rébellion des acteurs contre mes ordres est feinte, elle a été concertée entre eux et moi, pour que les présentations soient plus spontanées et plus vivantes. (*Cette réplique traîtresse transforme sur-le-champ les acteurs en autant de fantoches exprimant, par leur attitude, le plus complet ahurissement. Hinkfuss s'en rend compte tout de suite ; il se tourne pour les regarder et les montre au public* :) Cet ahurissement est feint, lui aussi. LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN, *se secouant, indigné* : Assez de bouffonneries ! Moi, je prie le public de croire que ma prestation n'avait absolument rien de feint. [...] HINKFUSS, *sur-le-champ, comme en confidence, au public* : Pure fiction aussi, cette petite crise. Il fallait bien que j'accorde quelques satisfactions d'amour-propre à un acteur comme monsieur... (*il dit son nom*) qui est parmi les meilleurs de notre scène. Mais vous comprenez que tout ce qui se passe sur ce plateau ne peut être que feint. (*Se tournant vers l'actrice de composition* :) Enchaînez, enchaînez, madame... (*Il dit son nom.*) Cela marche très bien. Je ne pouvais pas en attendre moins de vous »[26].

Si l'acte I constitue essentiellement une introduction à la problématique abordée, les deux actes suivants montrent, par des séquences fort emblématiques, l'histoire d'une famille qui a du mal à trouver sa place dans un coin d'île arriéré et peu enclin à accepter ce qui est étranger aux coutumes de ses habitants. D'où la farce insultante de la pose de deux cornes sur le chapeau du pauvre Sampognetta, jugé coupable, par les personnes qui fréquentent le cabaret, de s'être montré épris d'une jeune chanteuse[27]. Ou encore, peu de

[26] *Th 3*, pp. 698-699.

[27] *Th 3*, p. 707.

temps après, l'accueil hostile réservé à Mme Ignazia, à ses filles et aux officiers qui les accompagnent, lorsqu'ils prennent place, en retard, pour assister à un spectacle :

« DES VOIX, *dans la salle* : Taisez-vous ! – C'est une honte ! À la porte, les perturbateurs ! – Flanquez-les dehors ! – Faut-il toujours que le scandale vienne de la loge des officiers ? – À la porte ! À la porte ! MME IGNAZIA : Bande de cannibales ! Ce n'est pas notre faute si nous sommes arrivés aussi tard ! Vous pouvez toujours prétendre habiter un pays civilisé ! D'abord, une agression dans la rue, et maintenant ça continue ici, au théâtre ! Cannibales ! TOTINA : Sur le continent, tout le monde fait comme ça ! DORINA : On arrive au théâtre quand on veut ! NENÈ : Et, dans cette loge, il y a des gens qui savent comment on fait et comment on vit sur le continent ! DES VOIX : Assez ! Assez ! HINKFUSS, *se levant et s'adressant à la loge des acteurs* : Oui, assez, assez ! N'en remettez pas, je vous en prie, n'en remettez pas ! [...] Cette partie du public qui a coutume de quitter la salle à l'entracte peut, si elle le désire, aller assister au scandale que ces maudites gens vont continuer de provoquer également au foyer du théâtre ; non pas parce qu'ils le cherchent, mais parce que, désormais, quoi qu'ils fassent, pris comme ils le sont pour cible de la malignité générale, et condamnés à faire les frais de toutes les médisances, tout ce qu'ils font attire l'attention »[28].

Lorsque, après le retour à la maison, Mommina, déguisée en Azucena, se met à chanter un air du *Trouvère* de Verdi afin de distraire sa maman, brusquement en proie à une rage de dents, l'arrivée soudaine de Verri, le fiancé de la jeune femme, marque une violente scène de jalousie. Là encore, on peut suivre l'imbrication de l'histoire proprement dite et des données techniques du jeu des comédiens, qui surveillent la qualité de leurs répliques au fur et à mesure qu'ils les disent :

« *À ce moment-là, Rico Verri entre par le fond. D'abord, il s'arrête, hésitant, comme si l'ahurissement venait de creuser un abîme devant sa colère ; puis, d'un bond, il se rue sur Pomàrici, l'arrache du tabouret du piano et le projette sur le sol, en criant* : RICO VERRI : Ah ! bon Dieu ! C'est comme ça que vous vous fichez de moi ? [...] MOMMINA : Je vous en prie, Verri, je vous en prie ! VERRI, *frémissant* : Vous n'avez à supplier personne ! MOMMINA : Non, je ne supplie pas ! Je veux seulement dire que c'est ma faute, que j'ai cédé ! Je n'aurais pas dû, sachant que vous... NARDI, *vivement* : ... sachant qu'en digne Sicilien il était incapable de comprendre la plaisanterie ! SARELLI : Mais, maintenant, nous n'en sommes plus capables non plus ! VERRI, *à Mommina en tant que grand premier rôle masculin, et sortant spontanément de son rôle avec la mauvaise humeur d'un acteur que l'on a forcé de dire ce qu'il ne voulait pas* : Bravo ! Vous êtes satisfaite ? MOMMINA, *en tant que grand premier rôle féminin, déconcertée* : De quoi ? VERRI, *même jeu que ci-dessus* : D'avoir dit ce que vous n'auriez pas dû ! Qu'est-ce qui vous a pris de vous accuser comme ça à la fin ? MOMMINA, *même jeu* : Ça m'est venu spontanément. VERRI : Toujours est-il que, ce faisant, vous leur avez permis d'avoir le dernier mot ! Alors que c'est moi qui aurais dû l'avoir, le dernier mot, et leur crier que tous, autant qu'ils sont, ils auront affaire à moi ! MANGINI : Moi aussi, dans cette tenue ? (*Et se mettant comiquement en*

[28] *Th 3*, pp. 713-714.

garde :) En garde ! Hop là ! NENÈ et DORINA, *riant et applaudissant* : Bravo ! Très drôle ! VERRI, *même jeu que ci-dessus, indigné* : Comment, bravo ? C'est absurde ! C'est le meilleur moyen de flanquer toute la scène par terre ! Et nous n'en finirons plus. HINKFUSS, *surgissant de son fauteuil* : Mais non, pourquoi ? Tout marchait si bien ! Enchaînez, enchaînez ! »[29].

L'aspect à la fois étonnant et dérangeant de la pièce atteint un palier supplémentaire lors de la scène de la mort de Sampognetta, à la suite d'un coup de couteau qu'il a reçu au cours d'une rixe soudainement éclatée. Tout en étant soutenu par la chanteuse dont il est amoureux et qu'il a essayé de défendre, il joue la scène de ses derniers instants de vie d'une façon qui déplaît à Hinkfuss. Le différend de nature technique entre les deux hommes entraîne une totale dédramatisation de la séquence en question :

« SAMPOGNETTA, *enchaînant* : ... je ne parviens pas à mourir, Doktor Hinkfuss : j'ai envie de rire, en les voyant tous jouer si bien leur rôle, et je ne parviens pas à mourir. La femme de chambre... (*Il regarde autour de lui.*) Où est-elle ? Je ne la vois pas... La femme de chambre aurait dû se précipiter en criant : « Oh ! mon Dieu, monsieur ! Oh ! mon Dieu, monsieur ! On le rapporte blessé ! » HINKFUSS : Mais quelle importance ça a-t-il maintenant ? Est-ce qu'on n'avait pas considéré votre retour chez vous comme une chose déjà faite ? SAMPOGNETTA : Eh bien, alors, excusez-moi, autant vaut qu'on me considère aussi comme mort et qu'on n'en parle plus ! HINKFUSS : Mais pas du tout ! Il faut que vous parliez, que vous jouiez votre scène, que vous mouriez ! SAMPOGNETTA : Bon, bon ! La voilà, votre scène ! (*Se laissant aller sur le canapé* :) Je suis mort ! HINKFUSS : Non, non, pas comme ça ! SAMPOGNETTA, *se levant et s'avançant* : Que voulez-vous que je vous dise, mon cher Doktor Hinkfuss ? Venez donc sur le plateau et achevez-moi ! Je vous répète que comme ça, personnellement, je ne parviens pas à mourir. Excusez-moi, mais moi, je ne suis pas un accordéon que l'on allonge et que l'on raccourcit et qui, quand on appuie sur les touches, joue un petit air. HINKFUSS : Mais vos camarades... SAMPOGNETTA, vivement : ... ont plus de talent que moi ; je viens de le dire et je m'en suis réjoui. Mais, moi, je ne suis pas comme eux. Pour moi, mon entrée, c'était tout. Vous avez voulu qu'on la saute, mon entrée... Pour me mettre dans le bain, j'avais besoin de ce cri de la femme de chambre. Et la Mort devait entrer avec moi, se présenter ici au milieu de la noce éhontée que l'on fait chez moi : la Mort ivre, ainsi que nous l'avions décidé, ivre d'un vin qui était devenu du sang. Et j'aurais dû parler, oui, je le sais, me mettre à parler au milieu de l'horreur générale – à parler, moi – trouvant mon courage dans le vin et dans le sang, agrippé à cette femme (*il attire à lui la* chanteuse *et s'agrippe d'un bras à son cou*) – comme ceci ! – et à dire des choses insensées, sans suite et terribles pour cette autre femme qui est la mienne, pour mes filles, et aussi pour ces jeunes gens, afin de leur montrer que si j'ai fait figure d'imbécile, c'est bien parce qu'ils ont manqué de cœur : une mauvaise épouse, de mauvaises filles, de mauvais amis ; et moi, non, moi, pas un imbécile ; et eux méchants ; moi seul intelligent ; et eux des idiots ; moi, avec ma naïveté ; et eux, avec leur perversité brutale. [...] Mais ces choses-là, je devais les dire comme un ivrogne, dans une sorte de délire ; et j'aurais dû passer mes mains ensanglantées sur mon visage – comme ceci

[29] *Th 3*, pp. 733-736.

– et me le maculer de sang [...] et vous terrifier et vous faire pleurer [...] et puis, oui (*faisant signe au client du* cabaret *de se rapprocher* :) – viens là, toi aussi – (*de l'autre bras, il se suspend à son cou* :) comme ça – entre vous deux – mais plus près de toi, ma chérie – courber la tête – comme le font soudain les petits oiseaux – et mourir. [...] HINKFUSS : Très bien ! Fin du tableau ! Fin du tableau ! Noir ! »[30].

Sampognetta parvient donc à jouer cette scène comme il l'entend, en donnant de l'intensité tragique à son personnage, et obtient finalement l'accord enthousiaste d'un chef de troupe de plus en plus imprévisible, dont les choix ne cessent d'irriter les comédiens.

Ces derniers, excédés, finissent d'ailleurs par se révolter contre lui, jugé coupable de couper leur inspiration dans l'improvisation des répliques car il leur donne des consignes qu'il est matériellement impossible de suivre. Ils décident alors de le chasser, afin de pouvoir mieux se concentrer pour mener à bien la conclusion de la pièce. Les raisons qu'ils avancent pour cela illustrent, une fois de plus, une imbrication troublante de fiction et réalité :

« HINKFUSS : Moi ? Comment ça, ma faute ? Pourquoi ? LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN : Parce que vous êtes là parmi nous, avec votre satané théâtre, que Dieu veuille engloutir pour toujours ! HINKFUSS : Mon satané théâtre ? Mais est-ce que vous êtes tous devenus fous ? Nous ne sommes pas au théâtre ? LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN : Nous sommes au théâtre ? Très bien ! Alors, donnez-nous un texte à jouer... LE GRAND PREMIER RÔLE FÉMININ : ... acte après acte, scène après scène... NENÈ : ... des répliques écrites entièrement... LE VIEUX FANTAISISTE : ... et alors, vous pourrez couper tant que vous voudrez, et nous faire sauter des scènes comme vous voudrez, mais à des endroits fixés et prévus d'avance ! [...] LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN : [...] Comment voulez-vous que nous pensions encore à votre théâtre si nous devons vivre nos personnages ? Vous voyez ce qui est arrivé quand, moi aussi, j'ai pensé pendant un instant à terminer la scène comme vous le désiriez, c'est-à-dire avec la dernière réplique pour moi ? Je m'en suis pris à tort à ma camarade... (*il montre le grand premier rôle féminin*), qui avait raison, oui, qui avait raison de se montrer suppliante à ce moment-là... [...] Mais il faut que vous vous en alliez ! [...] HINKFUSS : Vous me chassez de mon théâtre ? LE VIEUX FANTAISISTE : On n'a plus besoin de vous ! TOUS LES AUTRES, *le poussant maintenant vers le couloir qui partage la salle* : Allez-vous-en ! Allez-vous-en ! HINKFUSS : C'est là une violence inouïe ! Vous voulez transformer ce théâtre en tribunal ? LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN : C'est ce que doit être le théâtre ! LE VIEUX FANTAISISTE : Et non celui que vous galvaudez tous les soirs en voulant que chaque scène ne soit qu'un spectacle pour les yeux ! L'ACTRICE DE COMPOSITION : Quand on vit une passion, c'est ça le vrai théâtre ; et alors, il suffit d'une pancarte ! LE GRAND PREMIER RÔLE FÉMININ : On ne peut pas plaisanter avec les passions ! LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN : Subordonner tout à un effet, ce n'est permis que dans les vaudevilles ! TOUS LES AUTRES : Allez-vous-en ! Allez-vous-en ! HINKFUSS : Mais je suis votre metteur en scène ! LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN : Per-

[30] *Th 3*, pp. 740-742.

sonne ne peut commander à la vie qui est en train de naître ! L'ACTRICE DE COMPOSITION : L'auteur lui-même doit lui obéir ! »[31].

C'est après la mort du personnage de Sampognetta que le calvaire de Mommina commence, avec les ravages de la jalousie maladive de Verri, qui va jusqu'à enfermer sa femme à la maison et à l'empêcher tout simplement de vivre.

Dans un élan d'autodestruction meurtrière, il pousse son délire jusqu'à lui reprocher la faculté de rêver et de se soustraire ainsi à son emprise de mari lui reprochant tout instant de plaisir éprouvé auparavant et sans lui. Plus rien ne peut désormais le retenir de penser que sa femme lui est hostile et que sa vie de couple n'est vouée qu'au malheur :

« VERRI, *s'emportant, s'agitant maintenant comme un fauve en cage* : C'est bien ça ! C'est bien ça ! Je ferme portes et fenêtres, je mets partout des barreaux et des verrous, mais à quoi bon puisque la trahison est ici, ici, entre les murs mêmes de la maison ? Oui, ici, en elle, au-dedans d'elle, dans sa chair morte, la trahison, vivante, bien vivante, puisqu'elle pense, puisqu'elle rêve, puisqu'elle se souvient ? Elle est là devant moi ; elle me regarde... Est-ce que je peux lui briser la tête pour voir ce qu'il y a dedans, pour savoir ce qu'elle pense ? Je le lui demande, et elle me répond : « Rien ». Et tout le temps elle pense, tout le temps elle rêve et se souvient, sous mes yeux, me regardant et peut-être pensant à un autre, se souvenant d'un autre. Comment le savoir ? Comment le découvrir ? MOMMINA : Mais que veux-tu que j'aie encore en moi, puisque je ne suis plus rien ? Tu ne me vois donc pas ? puisque je ne suis même pas une autre, puisque je ne suis plus rien ! Mon âme est morte, de quoi voudrais-tu que je puisse me souvenir encore ? [...] VERRI : Même si je t'aveuglais, ce que tes yeux ont vu, les souvenirs, les souvenirs que tu as dans les yeux resteraient gravés dans ta mémoire ; et si je t'arrachais les lèvres, ces lèvres qui ont donné des baisers, le plaisir, le plaisir, la volupté qu'elles ont éprouvée en donnant ces baisers, tu continuerais tout de même de les éprouver, au-dedans de toi, te souvenant jusqu'à en mourir, te souvenant de ce plaisir jusqu'à en mourir ! Tu ne peux pas le nier ; si tu le niais, tu mentirais ; tu ne peux que pleurer et avoir peur de ce qui nous fait souffrir toi et moi, du mal que tu as fait, du mal que ta mère et tes sœurs t'ont incitée à faire ; tu ne peux pas le nier ; tu l'as fait, ce mal ; et tu le sais, tu le vois que j'en souffre, que j'en souffre au point de devenir fou ; sans avoir commis la moindre faute, uniquement parce que j'ai commis la folie de t'épouser »[32].*

Mommina ne sera délivrée de cette impasse étouffante que par sa propre mort, qui survient à l'issue d'une sortie de scène on ne peut plus mélodramatique, pendant qu'elle chante, en présence de ses filles, le même air de la bohémienne du *Trouvère* qu'elle chantait le soir où son père était venu mourir à la maison, après avoir été grièvement blessé :

« MOMMINA : [...] (*Elle se lève, désespérée, et chante de toute sa voix* :) « Cher ange, faut-il te perdre à jamais ? Ah ! toi que j'aimais, faut-il te perdre et pour jamais ? Léonore, adieu, c'est pour jamais !... » *Elle s'écroule soudain, morte. Les deux fillettes, plus aba-*

[31] *Th 3*, pp. 746-748.

[32] *Th 3*, pp. 755-756.

sourdies que jamais, ne s'en doutent pas le moins du monde ; elles croient que cela fait encore partie du spectacle que leur maman joue pour elles et restent là, immobiles sur leurs petites chaises, attendant. Le silence, dans cette immobilité, ne tarde pas à devenir mortel. Jusqu'au moment où, dans l'ombre, venant du fond à gauche, retentissent, anxieuses, les voix de Rico Verri, de Mme Ignazia, de Totina, de Dorina et de Nenè »[33].

Comme le grand premier rôle féminin tarde à se relever, frappé d'un malaise, une grande inquiétude s'empare des comédiens. Bien que cette femme sorte ensuite de son évanouissement, les dernières répliques de la pièce attirent de nouveau l'attention de tout le monde sur les enjeux du spectacle et sur la spécificité de l'art dramatique, sous le regard enthousiaste d'Hinkfuss, qui a continué de s'occuper, entre-temps, des effets de lumière de la mise en scène :

« LE VIEUX FANTAISISTE : [...] Si on veut que nous vivions nos personnages... Voilà le résultat ! Mais nous, nous ne sommes pas là pour ça, vous savez ! Nous sommes là pour jouer des rôles, des rôles écrits et qu'on apprend par cœur ! Vous n'allez tout de même pas prétendre que, chaque soir, l'un d'entre nous y laisse sa peau ! LE GRAND PREMIER RÔLE MASCULIN : Il nous faut un auteur ! HINKFUSS : Non, pas d'auteur ! Des rôles écrits, oui, si vous voulez, pour que nous leur redonnions un instant la vie, mais (*s'adressant au public* :) ... mais sans les impertinences de ce soir que le public voudra bien pardonner »[34].

On revient encore une fois, à la fin, sur le rôle, en l'occurrence nié, de l'auteur, mais on voit bien qu'il ne s'agit là que d'un pur effet de la parole dramatique et probablement d'un moyen d'établir des liens avec les deux autres pièces où il a été question de théâtre dans le théâtre.

Ce soir on improvise constitue, en effet, le dernier volet d'une trilogie où le questionnement dérangeant des personnages de Pirandello, abordant le thème du mal de vivre, se déroule en même temps qu'une réflexion sur les difficultés de toute transposition dramatique d'un texte littéraire ou d'un projet artistique en général.

On peut même affirmer, me semble-t-il, que le domaine technique de la représentation théâtrale a été considéré comme un cadre privilégié pour procéder à un travail de fouille très poussé à l'intérieur de la psychologie humaine. Un travail qui s'accomplit systématiquement, par le fait même d'exploiter de l'intérieur un univers fictionnel, par une prise de distance à l'égard de la matière traitée. Il faut souligner que la formule du théâtre dans le théâtre, qui affiche la participation d'un faux public au spectacle, est tout d'abord une expérience d'esthétique dramatique qui se situe dans le sillage des mouvements esthétiques du début du XX^{e} siècle, notamment le futurisme et le dadaïsme[35].

D'où la recherche, entre autres, de formes d'espace où la dynamique de l'action puisse trouver de nouvelles occasions pour rebondir, tout en suscitant la curiosité des spec-

[33] *Th 3*, p. 765.

[34] *Th* 3, p. 767.

[35] Cf. Roberto Alonge – Francesca Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, in Roberto Alonge - Guido Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. 3, Torino, Einaudi, 2001, p. 604.

tateurs et en les amenant à sortir du cadre du salon bourgeois, lieu traditionnel, à cette époque-là, des représentations théâtrales.

C'est au sein de cet espace structuré autrement, adapté ici aux besoins spécifiques d'une répétition ou d'une séance de spectacle proprement dite, qu'une démarche originale est proposée : décortiquer les mécanismes de ce qui constitue le métier des comédiens, à partir d'une histoire susceptible de mettre en question leur façon d'exercer ce métier[36], et montrer en même temps, de façon très concrète, que la fiction théâtrale puise sa raison d'être dans l'expérience du réel et que ce réel peut se configurer selon des modalités et des apparences très étonnantes.

À bien y regarder, la tragédie des six personnages, le comportement du couple Moreno-Nuti et le mariage dévastateur de Verri et Mommina évoquent des tranches de vie et des types de comportement humain issus de la création artistique que le filtre de la structure dramatique, affichée avec l'ensemble de ses caractéristiques techniques et formelles, contribue paradoxalement à rendre plus percutants, en termes de réception par le public.

Lorsque le Père, dans *Six personnages en quête d'auteur*, au bout de ses innombrables raisonnements, parvient à convaincre le directeur et chef de troupe de faire enfin jouer son histoire par des comédiens professionnels et qu'ensuite il finit par obtenir que les six personnages jouent eux-mêmes la pièce de leur vie, les rappels permanents à la spécificité de l'univers théâtral s'avèrent d'un impact capital. Car les répétitions et les corrections des répliques, les tâtonnements et les hésitations des uns et des autres, l'investissement variable des comédiens et leur susceptibilité, l'autorité relativement fragile du responsable de la mise en scène ainsi que le recours inhabituellement surabondant à des didascalies très narratives constituent autant de moyens d'attirer l'attention, par le procédé de fragmentation ou de coupure du discours dramatique, sur tel ou tel sujet évoqué (la culpabilité du Père et sa tendance à tout rationaliser, la dérive des membres de cette famille etc.).

De même, dans *On ne sait jamais tout*, le va-et-vient de la prétendue réalité et de la fiction aboutit au télescopage intégral des deux à la suite d'un rappel incessant de la progression du spectacle dramatique, avec l'inclusion, en complément majeur, du rôle du faux public[37].

---

[36] Cf. Gérard Genot, *Pirandello, un théâtre combinatoire*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993, p. 53 : « *Six personnages en quête d'auteur* constitue une analyse virtuelle de la mécanique théâtrale dans son entier ; les rapports personne-personnage-acteur y sont indiqués (ils seront développés dans *Ce soir on improvise*, *On ne sait jamais tout*, et *Se trouver*), l'articulation de l'espace théâtral en lieu-décor-scène est plus dynamique encore : ainsi, à l'apparition de Madame Pace, le soudain télescopage du lieu et de la scène (sans la médiation du décor) terrorise d'abord le Directeur et les acteurs, qui s'enfuient dans la salle, tentant ainsi de se réfugier dans un lieu rassurant parce qu'institutionnalisé. Le temps dramatique est ici d'une complexité comparable, concomitante ».

[37] *Ibid.*, p. 66 : « Les transformations que subit la distribution conventionnelle de l'espace théâtral permettent de mesurer la portée de *On ne sait jamais tout* et ses significations. Dans *Six personnages en quête d'auteur*, la scène se subdivisait en scène-scène et scène-salle ; dans *On ne sait jamais tout*, en sens contraire, la scène en expansion déborde sur la salle, les spectateurs tendent à devenir acteurs, puis personnages. Toutefois, dans ce glissement, la salle perd sa spécificité de lieu de réception de la communication, le public cesse de percevoir pour émettre à son tour, et le schéma global de la communication (émission-transmission-réception) est non seulement décalé, mais amputé de son troisième élément ; le théâtre, plus que jamais, devient discours métathéâtral sur le théâtre, de façon

Quant à *Ce soir on improvise*, la dynamique de l'acte théâtral dans ses moindres aspects et mouvements est le véritable protagoniste de la *fabula*, avec sa marge de surprises et de développements dérangeants, la tragédie meurtrière de la jalousie étant le résultat pratiquement inévitable d'un contexte historique et culturel où tous les conditionnements et toutes les contraintes sont inscrits d'avance, depuis longtemps, dans une espèce de code génétique de la Sicile et de ses habitants. L'emprise de la dimension purement dramatique, instaurée au moyen de répliques et de didascalies qui ramènent ponctuellement la diégèse à ce qui se passe dans les coulisses d'un théâtre, fixe le cadre d'une *fabula* en équilibre instable entre progression de l'intrigue fictionnelle et progression du discours sur la spécificité de l'univers théâtral[38]. La réussite finale, par exemple, du travail de l'omniprésent Doktor Hinkfuss, au bout de tant de peines, dans une entreprise de *commedia dell'arte* adaptée à la sensibilité du XX^{e} siècle, est le résultat d'une prise de distance du discours dramatique qui se fonde sur une aptitude toute nouvelle de la pièce à provoquer une réflexion critique sur des questions telles que l'impasse insurmontable représentée par les dérives d'un système culturel replié sur lui-même ou, bien entendu, l'importante marge de risque de tout acte de transposition théâtrale qui s'inspire de la vie.

C'est cette distanciation, selon l'acception du terme donnée par Chklovski[39], qui constitue probablement l'aspect le plus original de la formule du théâtre dans le théâtre dans la trilogie pirandellienne, avec la représentation d'une fiction qui est en même temps la revendication explicite des outils d'expression très étendus de la figuration dramatique et un moyen puissant d'affirmer qu'il ne saurait être question d'originalité du message artistique[40] sans qu'il y ait de quête de nouveaux horizons et de nouveaux moyens pour prendre en compte les changements culturels et, plus généralement, l'évolution du monde.

Edoardo ESPOSITO
Université d'Avignon

---

ouverte et déclarée dans le premier intermède, de façon active et implicite dans le second : à cet égard, il y a bien une progression dramatique double et décrochée tendant à instaurer, plus que l'image, le mythe du théâtre ».

[38] *Ibid.*, pp. 83-84 : « *Ce soir on improvise* n'est pas une tragédie, ni de l'homme ni de l'art, ni une « tragedia dell'arte » ; elle n'est que la réfraction humoristique de la tentative de faire intimement corps avec le personnage, dont Pirandello (qui l'imposait comme pratique scénique à ses acteurs) indique lucidement les limites ; elle est en même temps une contestation constructive, dans son déséquilibre même, de tous les critères qui servent à juger des qualités ou des défauts d'une œuvre théâtrale à tous les niveaux, et par là même, elle se soustrait ironiquement à toute appréciation qualitative, que l'on ne pourrait énoncer sans penser qu'elle est prévue, classée et destructivement relativisée dans l'œuvre elle-même, plus cruellement refermée sur elle-même qu'aucune autre de Pirandello ».

[39] Cf. Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1997, p. 99.

[40] Cf. Luigi Pirandello, *Écrits sur le théâtre et la littérature*, traduction française, Paris, Gallimard, 2008, p. 59 : « En art, ce qui a été créé nouveau reste nouveau pour toujours. Goldoni possédait un regard perçant, un regard vif avec lequel il vit du neuf et sut également en créer. Tout dernier venu qu'il soit, quiconque aujourd'hui imite au lieu de vouloir créer, c'est-à-dire porte des lunettes, fussent-elles à la dernière mode, et prétend regarder avec elles les problèmes les plus actuels et les valeurs les plus neuves de l'époque, celui-là, s'il porte des lunettes, imitera et ne fera que du théâtre ancien. Théâtre nouveau, théâtre ancien, c'est toujours la même histoire : histoire de bons yeux et de lunettes, de travail de création et d'exercice d'imitation ».

UNE PIÈCE DE TOM STOPPARD À LA MANIÈRE DE LUIGI PIRANDELLO : *THE REAL INSPECTOR HOUND*

Tom Stoppard, on l'a su très vite, est un des plus grands dramaturges anglais contemporains. Avec *Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, il s'affirmait avec brio, dès 1966, comme l'un des jeunes auteurs de théâtre les plus doués de sa génération. Deux ans plus tard, avec *The Real Inspector Hound*,[1] il confirmait des promesses déjà assez largement tenues.

Dans cette pièce, un personnage, qui peut alors passer pour le porte-parole de Tom Stoppard, commente l'intrigue de ce que nous appellerons provisoirement « la pièce dans la pièce » – dont il est, par conséquent, le spectateur – et nous avertit malicieusement : « Il est difficile, vraiment difficile, et c'est pourquoi je ne m'efforcerai pas de l'éviter, de s'empêcher d'invoquer les noms de Kafka, Sartre, Shakespeare, Beckett, [...] Pirandello[2] » (p. 36). Nous éprouvons aujourd'hui la même difficulté, en lisant ou voyant *The Real Inspector Hound*, à ne pas évoquer nous aussi Pirandello et, tout particulièrement, *Six Personnages en quête d'auteur*.[3] Il serait facile, certes, de se ranger sous la bannière de l'intertextualité : plus simplement, nous désirons ici examiner les influences subies, et librement assumées, par Tom Stoppard, notamment pour ce qui concerne l'utilisation de certains procédés et l'exploitation de certains thèmes.

Chez Pirandello comme chez Stoppard, on note un parti pris évident : celui de suggérer que la pièce, dont la représentation a pourtant déjà commencé, n'est pas vraiment commencée. Les indications scéniques, à cet égard, sont très claires. Dans *Six Personnages en quête d'auteur*, il est indiqué très précisément :

> *En entrant dans la salle, les spectateurs trouveront le rideau levé et le plateau tel qu'il est de jour, sans portants ni décor, vide et dans une quasi obscurité : cela pour qu'ils aient, dès le début, l'impression d'un spectacle non préparé* (p. 31).

Il faut donc qu'on ait l'illusion que les acteurs ne sont pas des personnages de fiction, mais des machinistes, régisseur, secrétaire, metteur en scène : autant dire tout ce qui est *en-deçà* de la représentation, tout ce qui *prépare* au spectacle en quelque sorte l'*avant-spectacle*.

---

[1] Édition utilisée : Tom Stoppard, *The Real Inspector Hound* (London and Boston; Faber and Faber, 1985; first ed. 1968). Tous les extraits cités ont été traduits par nous-même.

[2] *Op. cit.*, p. 36 : "It is hard, it is hard indeed, and therefore I will not attempt, to refrain from invoking the names of Kafka, Sartre, Shakespeare, Beckett, [...] Pirandello"

[3] Édition utilisée : Luigi Pirandello, *Six Personnages en quête d'auteur* (Paris, Gallimard, Folio, 1978). Traduction due à Michel Arnaud de la pièce *Sei Personaggi in cerca d'autore* (Arnoldo Mondadori, 1958).

Chez Stoppard, on observe la même volonté de distanciation – puisque ce mot exprime bien, après tout, cette illusion de distance, d'éloignement *voulue* par l'auteur : cette fois, cependant, c'est le public lui-même qui devra créer l'illusion de distance :

> *La chose la plus importante est que le public se trouve confronté à son propre reflet dans un énorme miroir. Impossible à réaliser. Alors, au fond de la scène, dans l'obscurité – pas devant les feux de la rampe –, une rangée de sièges en peluche et de grandes taches pâles figurant des visages. L'effet global ayant été produit, on peut progressivement l'estomper à mesure que la pièce se poursuit, jusqu'à ce que seule la première rangée demeure et puis, finalement, seulement deux sièges de cette rangée dont l'un est, en ce moment, occupé par MOON.*[4]

À l'inverse de *Six Personnages en quête d'auteur*, ce ne sont pas ici ceux qui préparent le spectacle mais ceux qui y assistent – non pas ceux qui sont *en-deçà* mais ceux qui, traditionnellement, sont *au-delà* du spectacle – qui constituent, dans *The Real Inspector Hound*, l'élément de distanciation.

Chez Pirandello comme chez Stoppard, il y a, d'emblée, une nette volonté de briser l'illusion dramatique, c'est-à-dire de faire obstacle à toute velléité de notre part d'entrer dans le jeu de manière trop routinière : les procédés varient, certes, mais nous sommes chaque fois amenés à nous interroger, indirectement peut-être, sur notre statut de spectateurs – qui en devient par là *précaire*. Nous avons en effet conscience de notre *extériorité* à la pièce, dès lors qu'on veut nous suggérer, d'une manière ou d'une autre, que le spectacle est *encore à venir*. Dans *Six Personnages...*, toute la partie initiale (pp. 31 à 39), jusqu'à l'arrivée des Personnages (précisément), est destinée à créer ce sentiment d'extériorité auquel nous venons de faire allusion : les commentaires du Régisseur et du Chef Machiniste, les ordres du Metteur en scène, la lecture du Souffleur, les réflexions du Grand Premier Rôle Mascuin et celles du Grand Premier Rôle Féminin. Dans *The Real Inspector Hound*, Moon consulte son programme, tourne les pages fébrilement, le repose avec brusquerie, comme un spectateur impatient qui attend que le rideau se lève (p. 9 : « Derrière lui, quelqu'un ouvre une boîte de chocolats »[5]) et puis une longue conversation (pp. 10-12) s'engage entre Moon et Birdboot, tous deux, soit dit en passant, experts en critique théâtrale. La pièce dans la pièce commence, enfin, avec l'arrivée de Mrs. Drudge, mais les deux spectateurs vont continuer à commenter la pièce jusqu'à l'arrivée de Simon Gascoyne (p. 16) et, sporadiquement, tout au long de la représentation de la pièce policière.

---

[4] *The Real Inspector Hound*, p. 9: "The first thing is that the audience appear to be confronted by their own reflection in a huge mirror. Impossible. However, back there in the gloom – not at the footlights – a bank of plush seats and pale smudges of faces. The total effect having been established, it can be progressively faded out as the play goes on, until the front row remains to remind us of the rest and then, finally, merely two seats in that row – one of which is now occupied by MOON".

[5] *Ibid.*, p. 9 : "Behind him there is the crackle of a chocolate-box".

La même incertitude règne, en fait, au début de chaque pièce. Chez Pirandello, le metteur en scène déclare : « Nous avons déjà dix minutes de retard (p. 34) ; chez Stoppard, c'est Birdboot qui s'inquiète : « Ça a déjà commencé ?[6] » (p. 11).

***

Dans *Six Personnages...*, comme dans *The Real Inspector Hound*, comme dans les *Ménines* de Velásquez, on a un jeu de miroirs et de reflets qui nous donne constamment un sentiment inconfortable d'instabilité : sommes-nous dans le tableau ou hors du tableau ? Sommes-nous dans la pièce ou hors de la pièce ? Mais, en réalité, dans *Six Personnages...*, l'arrivée des Personnages produit véritablement l'impression que nous assistons à une « pièce dans la pièce » parce que, dès lors, ils vont devenir le centre d'intérêt majeur de la représentation. En effet, même s'ils apparaissent comme des *intrus* dans un spectacle qui était, en fait, présenté comme une répétition à une vraie pièce (p. 32 : « Le Patron va être là d'un instant à l'autre pour la répétition »), ils captent notre attention au point de constituer désormais, pour nous, le cœur du spectacle. Dans *The Real Inspector Hound*, en revanche, on peut parler plutôt d'une « pièce hors de la pièce » car, si le même procédé que dans *Six Personnages...* y est utilisé (l'illusion d'une distance entre le public et le spectacle), c'est cette fois ce qui est extérieur à la pièce prétendument représentée qui constitue pour nous le centre d'intérêt réel : à savoir le rôle joué par ces pseudo-spectateurs que sont Moon et Birdboot. Notre statut de spectateurs demeure toujours précaire mais, alors que dans *Six Personnages...* nous reportions de bon gré notre attention sur un drame « de rechange » en quelque sorte, il nous est en revanche constamment demandé, dans *The Real Inspector Hound*, de nous détacher de l'intrigue policière centrale, pour nous intéresser à l'intrigue périphérique de spectateurs promus soudain au rang d'acteurs.

Toute la différence réside dans le fait que chez Pirandello, c'est l'*intrusion* et, chez Stoppard, l'*exclusion* de personnages, chez Pirandello, le mouvement centripète et, chez Stoppard, le mouvement centrifuge qui commande l'intérêt dramatique. Il y a bien *décentrement* de l'intrigue m ais, alors qu'il s'agit de déplacement vers la Personnage chez l'un, on observe plutôt un déplacement vers le spectateur chez l'autre, ce qui compte dans chacune des deux pièces n'étant plus essentiellement la Représentation (ou premier degré du spectacle) mais l'*en-deçà* de la représentation chez l'un (ou niveau intériorisé du spectacle) et l'*au-delà* de la représentation chez l'autre (ou niveau extériorisé du spectacle).

Tout se passe comme si, chez Pirandello, on négligeait peu à peu l'Acteur (*cf.* les remarques indignées du Grand Premier Rôle Masculin : « C'est vraiment à ne pas croire ! Ah, mes amis, si le théâtre doit se réduire à ça ! », p. 78), pour privilégier le Personnage (*cf.* le commentaire enthousiaste du Metteur en scène : « Je sens, je sens vraiment qu'il y a là de quoi tirer un beau drame ! », p.78). Deux répliques du Père soulignent d'ailleurs la suprématie donnée au Personnage. Il met d'abord en évidence les caractères essentiels qui fondent le statut du Personnage :

> *Ce qui pour vous est une illusion qu'il faut créer, pour nous, par contre, c'est notre seule réalité* (p. 120).

[6] *Ibid.*, p. 11 : "Has it started yet ?"

Il revendique aussi le droit à une certaine forme d'existence autonome :

> *Eh bien, si vous pensez que nous autres, en tant que nous sommes nous-mêmes, nous n'avons pas d'autre réalité que cette illusion !* (p. 120).

Enfin il se tourne pathétiquement vers l'Auteur, l'ultime recours, qui, seul, par amour ou par charité, peut se manifester dans son pouvoir de création :

> *Imaginez pour un personnage le malheur dont je vous ai parlé, le malheur d'être né vivant de l'imagination d'un auteur qui, ensuite, a voulu lui refuser la vie, et dites-moi si ce personnage abandonné de la sorte, à la fois vivant et sans vie, n'a pas raison de se mettre à faire ce que nous sommes en train de faire, nous autres, maintenant, ici* (p. 125).

Alors que chez Pirandello on *entre* littéralement dans la pièce que *vivent* les Personnages, délaissant théoriquement Metteur en scène et Acteurs, trop extérieurs au drame, et recherchant, derrière les Personnages, l'Auteur qui aurait pu leur donner vie plus complètement, il semble que chez Stoppard, en revanche, le Personnage s'efface derrière l'Acteur, maître de l'intrigue policière, et même derrière le Spectateur (Critique de théâtre de surcroît, en l'occurrence) et que l'on sorte de la scène et de l'intrigue pour rejoindre la salle et le public : à un moment donné, en effet, deux acteurs quittent la scène (Simon et Hound) pour aller rejoindre les sièges occupés précédemment par Moon et Birdboot ; pendant ce temps, ceux-ci ont remplacé les acteurs sur scène, sans cesser pour autant de conserver leur statut de spectateurs : cet échange nous éloigne un peu plus des personnages et de l'intrigue policière et nous conduit, pour ainsi dire, à adopter une position *excentrée*, tout à fait *extérieure* à la pièce prétendument représentée, c'est-à-dire à rejoindre en imagination notre position, à vrai dire celle que nous n'aurions jamais dû quitter : celle de spectateurs.

***

Si le procédé commun aux deux dramaturges examinés ici est, nous l'avons vu, avec des variantes, celui qui consiste en quelque sorte à remettre le spectateur à sa place, il ne fait pas de doute que le thème majeur qu'ils ont exploité – et qui participe de cette volonté nettement affirmée de briser l'illusion dramatique – est celui de l'apparence et de la réalité. Comme nous en avertit charitablement le Père dans *Six Personnages*,

> *Si nous autres nous n'avons pas d'autre réalité que l'illusion, vous feriez bien, vous aussi, de vous défier de votre réalité, de celle que vous respirez et que vous touchez en vous aujourd'hui, parce que – comme celle d'hier – elle est destinée à se révéler demain pour vous une illusion* (p. 123).

Il est clair que la notion d'identité est au centre des préoccupations de Pirandello mais elle n'est pas moins centrale dans la pensée de Stoppard.[7] C'est ainsi que Moon pose la question sans équivoque :

> *Car après tout, de quoi est-il question dans cette pièce ? À mon avis, il y est clairement question de ce que j'ai appelé ailleurs la nature de l'identité*[8] (p. 28).

Mais alors que tout tourne, semble-t-il, chez Pirandello, autour de l'épaisseur de l'être (illusion ou réalité ?), on sent que pour Stoppard, le vrai débat porte sur « l'insoutenable légèreté de l'être », c'est-à-dire sur cette essentielle instabilité de l'être qui donne lieu à des glissements de personnalité, d'identité ou de rôle. Dans *Six Personnages...*, le Metteur en scène s'interroge, à un moment, avec colère :

> *Mais moi, ce que je voudrais savoir, c'est si l'on a jamais vu un personnage qui, sortant de son rôle, s'est mis à palabrer comme vous le faites, à commenter, à expliquer son rôle* (p. 124).

Dans *The Real Inspector Hound*, on assiste aussi à de telles dérives : Birdboot, par exemple, n'est pas seulement un critique de théâtre, spectateur d'une pièce policière à laquelle lui comme nous sommes censés assister : il a le privilège de connaître intimement, non pas seulement l'actrice qui joue le rôle de Felicity (« cette femme avec qui je vous ai vu hier soir[9] », p. 21) mais véritablement le personnage Felicity à qui il va bientôt donner la réplique, se transformant ainsi lui-même en personnage de fiction au deuxième degré (p. 37). C'est ainsi que, comme si la chose était naturelle, il la rejoint sur scène, au milieu de la représentation, reprenant le rôle qu'interprétait le personnage Simon Gascoyne, sans qu'apparemment le déroulement de l'intrigue policière s'en trouve perturbé ni n'en souffre le moins du monde (pp.37-41). Autre identité instable : celle de Moon qui semble se confondre avec celle de son double, Higgs :

> *C'est comme si nous n'existions qu'un à la fois, assurant, en combinaison l'un avec l'autre, une continuité. Je garde la place chaude pour Higgs. Ma présence définit son absence, son absence confirme ma présence, sa présence exclut la mienne*[10] (p. 10).

---

[7] Voir David Camroux, « Tom Stoppard: the last of the metaphysical egocentrics », *Caliban* XV (1978), 79-94.

[8] *The Real Inspector Hound*, p. 28 : "For what in fact is this play concerned with? It is my belief that here we are concerned with what I have referred to elsewhere as the nature of identity".

[9] *Ibid.*, p. 21 : "That lady I saw you with last night!"

[10] *Ibid.*, p. 10 : "It is as if we existed one at a time, combining to achieve continuity. I keep space warm for Higgs.. My presence defines his absence, his absence confirms my presence, his presence precludes mine".

(On peut dès lors s'interroger : « Que faire en attendant... Higgs ? ». Peut-être assister, sinon participer, à cette pièce énigmatique qui se joue sur la grande scène du monde ? Mais une autre question, plus tragique encore, risque de devoir se poser : « Que faire si Higgs est mort ? ». On pourrait songer à une autre étude qu'on intitulerait alors : « Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Samuel Beckett »...)

De même, dans *Six Personnages...*, le Fils, s'adressant au Metteur en scène, témoignait de cette impossible coexistence de l'acteur et de son rôle et, en tout cas, de leur difficile coïncidence :

> *Mais vous n'avez donc pas encore compris que vous ne pouviez la faire, cette pièce ? Nous autres, nous ne sommes pas en vous, et c'est de l'extérieur que vos acteurs nous regardent* (p. 134).

Mais pour revenir à *The Real Inspector Hound*, ajoutons que le mystérieux Higgs se révèle être, en même temps, le personnage assassiné dans la pièce policière. Quant à Birdboot, le spectateur et critique, qui a continué de donner la réplique à Felicity à la place de Simon, il est à son tour assassiné, en tant que personnage de la pièce policière. Le même glissement d'identité et le même sort sont réservés à Moon, soudain mis en cause par l'inspecteur Hound, et obligé de confesser :

> *Je ne faisais que rêver... Je ne suis pas fou... Je suis presque sûr que je ne suis pas fou !*[11] (p. 47).

Apparence, réalité, « profondeur de l'apparence » et, simultanément, déréalisation de la réalité : il faut dire que la raison risque, à ce jeu, de défaillir et de se dérober. Si les Personnages de Pirandello envahissent la scène, éclipsant les Acteurs, et si les Acteurs de la pièce de Stoppard acceptent de donner la réplique aux Spectateurs et même de les impliquer, de façon menaçante, dans une intrigue qui met leur vie en péril, où trouver la frontière entre illusion et Réalité ? Comment ne pas s'interroger sur son statut de spectateur, voire sur sa propre identité ?

***

Le drame pathétique de *Six Personnages en quête d'auteur*, comme l'intrigue policière de *The Real Inspector Hound*, sont finalement des spectacles en soi, au premier degré, mais ce sont les jeux de miroirs et les glissements de personnalité qui, au second degré donc, constituent les véritables centres d'intérêt de telles pièces. L'habileté technique et l'intelligence dramatique dont font preuve nos auteurs apportent aux spectateurs exigeants une satisfaction pour l'esprit, c'est certain, mais, comme le dit Moon – et, à travers lui, avec une bonne dose de malice, n'en doutons pas, Tom Stoppard lui-même –, « Si nous examinons ceci de plus près [...], je pense que nous découvrirons qu'à l'intérieur de son austère

[11] *Ibid.*, p. 47 : "I only dreamed... I'm not mad... I'm almost sure I'm not mad!"

construction [...] il nous a parlé de la condition humaine[12] » (pp. 35-36). Sans doute Stoppard sait-il ne pas se prendre trop au sérieux ; mais c'est avec humour, également, que Pirandello prêtait au Metteur en scène de *Six Personnages*... ces paroles : « Fiction ! réalité ! Allez au diable, tous autant que vous êtes ! Lumières ! Lumières ! Lumières ! » (p. 140). (Au passage, on ne peut manquer de signaler ici comme un écho à la pièce de Shakespeare, *Hamlet*, dans laquelle, lors de la célèbre « pièce dans la pièce » de l'acte III,[que nous examinons dans un autre article, dans le présent numéro de *Théâtres du Monde*], le roi Claudius, interrompant la représentation proposée à la cour par le prince Hamlet et s'efforçant de sortir du cauchemar que lui inflige son « neveu et fils », réclame un retour à la réalité – si sombre soit-elle par ailleurs – et exige que soient apportés des flambeaux : « Un flambeau ! Partons ! » ; son fidèle conseiller, Polonius, s'écrie alors : « Lumières ! Lumières ! Lumières ![13] »).

Il est bon que des hommes de théâtre se penchent sur certains problèmes soulevés par leur art. Les écrits théoriques qu'ils nous livrent parfois parviennent toujours à nous éclairer sur leurs intentions ou sur leurs arrière-pensées. Mais – Pirandello et Stoppard en font, dans les deux pièces que nous avons examinées, la lumineuse démonstration – c'est assurément en termes dramatiques (plutôt que didactiques) qu'ils arrivent le plus efficacement (et le plus agréablement) à nous persuader du pouvoir magique du théâtre : suggérer que « la vie est un songe », sans doute, mais aussi donner à toute illusion la substance d'une réalité esthétique.[14]

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

---

[12] *Ibid.*, pp. 35-36 : "If we examine this more closely [...], I think that we'll find that within the austere framework [...], he has given us the human condition".

[13] Shakespeare, *Hamlet*, III.2.280-281 : "*King.* Give me some light! Away! // *Polonius.* Lights, lights, lights!"

[14] La présente étude reprend, avec de légers remaniements, le texte d'un article déjà paru dans *Théâtres du Monde*, II (1992). Il nous a semblé, en effet, que son exploration du « théâtre dans le théâtre » chez deux dramaturges majeurs du XX[e] siècle, l'Italien Luigi Pirandello et l'Anglais Tom Stoppard, jetant un éclairage spécifique sur un des procédés les plus spectaculaires au théâtre, ne manquerait pas de s'accorder avec la thématique du présent numéro.

LE SPECTACLE DU MOI : HISTOIRE, MÉMOIRE ET IDENTITÉ DANS *MEMORIA* DE YOLANDA PALLIN

Il est aujourd'hui unanimement reconnu qu'« au théâtre de la mémoire, les femmes sont ombre légère »[1]. Cette formule – désormais culte – de l'historienne Michelle Perrot, traduit à elle seule l'immense difficulté à laquelle s'est heurtée, depuis la réflexion féministe des années 70 et sa nécessité de jouer des coudes dans les prés carrés de l'épistémologie[2], la recherche des sources historiques permettant de (re)construire une histoire – l'histoire ?[3] – des femmes, cette « *herstory* » revendiquée par le premier mouvement féministe nord-américain[4]. Leur marginalisation, leur éviction des sphères publiques, l'absence de témoignages écrits ont longtemps concouru à immerger les femmes dans « l'océan d'invisibilité » dans lequel elles ont longtemps baigné, « [s]eules les pieuses ou les scandaleuses [ayant] eu droit à quelques lignes »[5] dans l'historiographie officielle[6].

---

[1] Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1998, p. 11. Voir également sur cette question Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes*, Paris, Seuil et France Culture, 2006.

[2] Michela de Giorgio, dans sa présentation de l'ouvrage de Michelle Perrot, souligne particulièrement cet aspect : « L'état naissant de l'histoire des femmes, les liens disciplinaires et les dépendances d'avec la philosophie, l'ethnologie ou l'anthropologie, le contexte socio-politique dans lequel naquit le féminisme « l'objet "femmes" était pluriel et n'appartenait à aucune en propre » tout cela est reconstitué avec soin », Michela de Giorgio, « Michelle PERROT, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998, 493 p. », dans *Clio, Le genre de la nation*, 12 (2000), compte-rendu en ligne, URL : http:// clio.revues.org/ document200.html, consulté le 26 avril 2008.

[3] Michela de Giorgio rappelle que le premier cours sur les femmes donné par l'historienne Michelle Perrot et sa collègue Fabienne Block, à l'Université de Jussieu en 1973, s'intitulait : « *Les femmes ont-elles une histoire ?* (point d'interrogation qui mêle et superpose certitudes et doutes sur le statut de la discipline et qui est encore présent, dix ans plus tard, dans l'intitulé du colloque de Saint-Maximin *Une histoire des femmes est-elle possible ?*) », Michela de Giorgio, « Michelle PERROT… », *op. cit.*

[4] Le terme « herstory », envisagé – à la fin de la première vague du féminisme américain – comme un jeu de mots par opposition à une « his-story » dominée par le point de vue masculin, est apparu en 1970 dans l'ouvrage phare de Robin Morgan : *Sisterhood Is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, Random House Inc, New York, 1973. Voir également sur cette question Gabrielle Griffin et Elaine Aston, *Herstory : Plays By Women*, Sheffield, Scheffield Academic Press, 1991.

[5] Présentation de Martine Chaponnière, sur le site de la librairie genevoise « L'inédite » spécialisée dans les ouvrages de femmes (URL : http:// www.inedite.com/ perrot_mon_histoire_des_femmes.htm), de l'édition de Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes*, Paris, Seuil et France Culture, 2006.

[6] Sur les limites du travail de réhabilitation des dramaturges femmes dans l'histoire du théâtre entrepris par les féministes, voir l'intéressant positionnement de Susan Bennett, qui conclut à une nécessité d'entreprendre une nouvelle trajectoire : « The cumulation of work over the last twenty years has brought us an altogether richer archive; we have been less successful in redefining that archive or, at least, in redefining it in ways that challenge the customary impulses and agendas of theatre history. Instead of bringing those materials – the artefactual ele-

Or, l'histoire est l'un des vecteurs clés de la construction identitaire, aussi bien individuelle que collective. Sans histoire, pas d'identité ; sans identité, pas d'historicité. Face à l'histoire (ancienne ou contemporaine), les dramaturges espagnoles contemporaines cherchent à faire entendre une voix sociale, une position politique, de sorte que leur acte d'écriture pourrait être comme une marque, une trace infléchissant l'historiographie masculine dominante.

Les concepts de « marque » et de « trace » sont précisément ceux qu'utilise la philosophe féministe Françoise Collin dans un article pénétrant visant à éclairer les limites d'un travail de rachat historiographique de la part de la recherche féministe[7]. Interrogeant les rapports entre histoire et mémoire, la philosophe reconnaît que, s'il est important de « [r]éinscrire les femmes dans l'histoire, faire apparaître comment et à quel titre elles en ont été les coactrices »[8], toutefois, cette vision pourrait laisser entendre « que c'est seulement dans la mesure où elles infléchissent l'histoire dominante que les femmes méritent d'entrer dans la mémoire collective »[9]. Or, il n'y a « jusqu'ici dans le féminisme presque aucune place pour une pensée de l'inutile, du vieillissement ou de la mort, pour une pensée du bonheur, du malheur, des "choses qui ne dépendent pas de nous", comme si n'y était digne d'être pensé que le domaine du maîtrisable »[10].

> Cette dimension du pour rien ou de la perte, qui tisse aussi et plus profondément le lien entre femmes et entre humains que celle de l'utile, résonne cependant dans certaines oeuvres, non pas théoriques mais littéraires, et très indirectement « féministes » ou considérées comme telles. [...] Et peut-être toute oeuvre d'art est-elle dépositaire d'une mémoire étrangère à la reconstruction ou à la construction de l'histoire, une mémoire qui recueille l'oubli de l'immémorial. Dans l'œuvre d'art, ce qui ne relève pas de la *marque* fait *trace* dans un temps non pas étranger à l'historique mais irréductible à l'historique, et où s'abolissent les frontières du privé et du public, du singulier et du collectif. Aussi la mémoire des femmes vient-elle s'y re-

---

ments that give evidence to women's contribution to the business of theatre – under the scrutiny of the narrative we have always thought of as 'theatre history', it is now our challenge to ask those new questions which will redeploy the archive in a different history, wrought by an explicitly feminist historiography », « Theatre History, Historiography and Women's Dramatic Writing », dans Maggie B. Gale et Viv Gardner, (éd.), *Women, theatre and performance. New Histories, new Historiographies*, Manchester - New-York, Manchester University Press, 2000, p. 56.

[7] Françoise Collin, « Histoire et mémoire ou la marque et la trace », dans *Recherches féministes*, 6-1 (1993), pp. 13-24. L'article est disponible en ligne, URL : http:// www.erudit.org/ revue/ rf/ 1993/ v6/n1/ 057722ar, consulté le 13 mai 2008.

[8] Françoise Collin, « Histoire… », art. cit, p. 15.

[9] Françoise Collin, « Histoire… », art. cit, p. 15.

[10] Françoise Collin, « Histoire… », art. cit, 19.

> cueillir dans sa dispersion, mémoire sans dates, sans mesures, sans noms, mémoire anonyme et sans repères où la langue nous oriente sans se fixer un Orient. Fleuve où vient se baigner et se noyer toute notre histoire, en s'y régénérant. Là nous sommes sans avoir à distinguer ce qui en nous serait sujet.[11]

Aussi choisissons-nous, davantage que de l'histoire, de traiter ici de la mémoire, en tant que dépositaire de l'« immaîtrisable », en tant que revendication de l'inutile, de la non-capitalisation ; une mémoire comme élément essentiel de la condition humaine, s'inscrivant à la fois dans l'histoire de l'agir et dans l'« histoire non des héros et des héroïnes mais de l'immense part de l'humanité que la qualité d'êtres vainqueurs ou d'êtres vaincus, d'êtres dominants ou d'êtres dominés ne suffit pas à définir »[12].

Les écrivains ne s'y sont pas trompés, qui revendiquent ce territoire mémoriel comme leur, à l'instar de cette *Terra nostra* de Carlos Fuentes où, précisément, un personnage de savant fou projette dans un « théâtre de la mémoire » des images historiques (issues de la « mémoire scientifique ») et des images fictives (générées par la « mémoire de poète »), prétendant ainsi atteindre la « connaissance totale d'un passé total »[13].

José Sanchis Sinisterra est également de ceux qui souscrivent à cette vision. Dans un article au titre éloquent (« José Sanchis Sinisterra dramaturgo: "El teatro histórico es impositivo, la memoria es más irreverente" » / « José Sanchis Sinisterra dramaturge : "Le théâtre historique est directif, la mémoire est plus irrévérencieux" »), le journaliste Roberto Miranda rapporte que le dramaturge, théoricien et vulgarisateur (il rend ici visite à une classe d'un lycée de Saragosse) définit ainsi la différence entre le théâtre historique et ce qu'il nomme le Théâtre de la Mémoire :

> Le théâtre historique pourrait être considéré comme emphatique et prétentieux. Comme dirigiste. La mémoire est une machine à fabuler, à imaginer, puisqu'elle influence avant tout sur le vécu direct et sur l'interprétation subjective. En Littérature, le roman historique et le théâtre historique renvoient à un concept romantique d'évocation nostalgique (et peut-être tendancieuse) du passé. Dans le Théâtre de la Mémoire, ces matériaux sont traités de façon irrévérencieuse, avec beaucoup de liberté. Il n'est tant important de savoir ce qui s'est passé, l'histoire n'étant pas constituée que de faits, que de savoir comment les gens, qui n'avaient qu'une connaissance fragmentaire et imparfaite, les ont vécus. [14]

---

[11] Françoise Collin, « Histoire... », art. cit, p. 19.

[12] Françoise Collin, « Histoire... », art. cit, p. 21.

[13] Carlos Fuentes, *Terra nostra*, Barcelona, Seix-Barral, 1975.

[14] « Podría considerarse el teatro histórico como enfático y pretencioso. Como algo impositivo. La memoria es una máquina de fabulación, de imaginación, ya que incide más sobre la vivencia directa y la interpretación subjetiva. En Literatura, la novela histórica, el teatro histórico remiten a un concepto romántico de evocación nostálgica

Dans la production des dramaturges espagnoles contemporaines, la mémoire occupe parfois une place centrale dans les arguments ou les thèmes invités sur scène. Les personnages peuvent être à la recherche de leur histoire familiale, et en dégager les clés mémorielles qui leur permettront de fonder leur propre identité (c'est le cas, par exemple, dans *Como si fuera esta noche* de Gracia Morales et dans *Père Lachaise* de Itziar Pascual) ; ils peuvent aussi renvoyer violemment le public face à sa propre (in)capacité à construire une mémoire collective responsable (comme dans *El gat negre* de Lluïsa Cunillé ou dans *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* de Angélica Liddell) ; ils peuvent aussi, dans la perspective plus métaphysique qui nous occupe ici, être le support d'une réflexion ontologique profonde sur la confrontation de la vie et de la mort.

Ces différentes orientations ne sont, en aucun cas, exclusives, tant leurs objets respectifs sont étroitement imbriqués, comme l'exprime l'écrivain Félix de Azúa, cité par César de Vicente Hernando dans un travail sur le sens de la mémoire et le traitement du temps dans *Las Republicanas* de Teresa Gracia :

> Nous pouvons comprendre la mémoire qui construit l'œuvre comme la faculté de l'esprit qui maintient soudée notre cohérence aussi bien individuelle que collective, et qui nous délivre provisoirement de la désintégration. Ce n'est qu'à travers le souvenir de ce que nous avons été que nous pouvons continuer d'être ce que nous pensons être.[15]

Combattre la mort en tant que destruction de l'intégrité existentielle, qu'anéantissement de l'identité, tel pourrait être l'objet de la lutte contre les dissolutions de la mémoire présentes dans les œuvres des dramaturges espagnoles actuelles. Pour approcher le traitement de la mémoire dans cette production, nous observerons la manière dont Yolanda Pallín a recours, dans sa pièce *Memoria*, à l'esthétique de la mise en abîme, sous la forme spécifique du cinéma dans le théâtre.

(quizá tergiversadora) del pasado. En el Teatro de la Memoria estos materiales están tratados irreverentemente y con libertad. No importa tanto qué pasó, porque la historia no sólo son los hechos, sino también cómo los vivió gente que los conocían fragmentaria e imperfectamente », entretien de Roberto Miranda avec José Sanchos Sinisterra, « José Sanchís Sinisterra dramaturgo : "El teatro histórico es impositivo, la memoria es más irreverente" », dans *El Diario de Aragón* (19/02/2004). C'est nous qui traduisons.

[15] « Podemos entender la memoria que construye la obra como la facultad del espíritu que mantiene unida nuestra coherencia tanto individual como colectiva, y nos libra provisionalmente de la desintegración. Sólo mediante el recuerdo de lo que hemos sido podemos seguir siendo lo que creemos ser », Félix de Azúa, « Siempre en Babel », dans *Archipiélago*, 26-27 (1996), pp. 22-32. Cité par César de Vicente Hernando, « Escribir el pasado contra el presente: *Las republicanas* », dans *ADE Teatro*, 64-65 (Enero / Marzo 1998), p. 83. C'est nous qui traduisons.

Dans *Memoria*[16], une pièce courte de la dramaturge espagnole, la protagoniste, portée par la seule actrice en scène, tente, semble-t-il, de fixer la réalité d'un souvenir personnel pour mieux s'en libérer. La construction dramatique – en trois scènes – brouille les identités des « personnages » et, avec elles, les repères temporels de l'« histoire » dont il est question. À la première scène, une jeune femme s'adresse à une caméra pour lui confier, avec difficulté, ses souvenirs d'enfance, et en particulier l'abandon dont elle a fait l'objet de la part de son père. À la deuxième scène, un film retrace la vie partagée, d'hôtel en hôtel, d'un couple illégitime, composé de la jeune femme et de son amant, un homme marié et père de famille. À la troisième scène, la jeune femme, enceinte de son amant, le filme tel qu'il apparaît sur l'écran (ou inversement : elle le filme et son image est projetée sur l'écran), et l'accuse de l'avoir abandonnée. La jeune femme devient ainsi sa propre fille, abandonnée par son père dans un collège parce qu'il ne peut/veut la reconnaître dans sa vie officielle à lui. Le vieux monsieur, après avoir flirté avec la petite fille du film, la prend paternellement dans ses bras pour la protéger.

Qui est qui, dans cette pièce ? La jeune femme (la seule à être identifiée dans une didascalie de personnage sous le nom de « Mujer ») est à la fois l'actrice qui dit un texte (scène 1), l'amante qui a eu une petite fille de son amant (scène 2) et a dû vivre seule avec son enfant (scène 3), la petite fille abandonnée par son père (scènes 1 et 3), la poupée de plastique que la petite fille serre dans ses bras (scène 3), ainsi que la cinéaste qui crée le film de sa propre vie (scène 3). L'homme d'un certain âge, qui n'apparaît que dans le film, est tout aussi bien l'amant (scène 2) que le père (scène 3) ; la petite fille, également présente dans le film, est la fille du couple illégitime (scène 2), mais aussi l'amante (scène 3 où le monsieur la caresse) et la mère (de la poupée à la scène 3).

La poétique mise en œuvre par Yolanda Pallín touche directement au matériau de la mémoire : le temps. Entre le présent de la femme qui parle et celui du film sur scène, il est impossible pour le spectateur de (re)constituer une chronologie de la fable. Comme si la dramaturge avait cherché à briser toute possibilité de (re)composer une histoire passée, pour mieux entraîner son public dans la douleur du traumatisme qu'implique la situation dramatique choisie : le fait d'être née d'un père n'ayant pas souhaité assumer pleinement sa paternité.

On sait combien le traitement contemporain du temps privilégie le mélange des segments temporels. Dans son chapitre : *Temps du souvenir*, Ion Omesco distingue le traitement ancien du temps dramatique de son traitement actuel : « Dans le théâtre moderne, les événements passés prennent vie, le souvenir devient présence et se réitère devant nos yeux »[17], soit par l'intermédiaire d'un narrateur, soit « par un flash-back massif et continu ». « Mais c'est le troisième procédé, d'une syntaxe plus subtile, qui donne la mesure des

---

[16] Yolanda Pallín, *Memoria*, texte inclus dans la publication de divers auteurs *Un sueño eterno*, dans *Teatro Español Contemporáneo*, nº 9, VII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, 1999, pp. 159-171. Nous citons dans cette édition. La pièce a été traduite en galicien par Xosé Manuel Pazos Varela, et éditée dans *Revista Galega de Teatro*, 24 (2000). La traduction en français est ici réalisée par mes soins.

[17] Ion Omesco, *La métamorphose de la tragédie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, pp. 138-139

conquêtes réalisées par le théâtre dans ce domaine. Il consiste à faire alterner constamment le présent et le passé que le présent rappelle »[18]. Dans *Memoria*, Yolanda Pallín construit ainsi un temps brouillé, qui entrave la fixation d'une réalité historique :

> FEMME. – [...] Ça ne s'est pas passé comme ça. Tu l'as rêvé. Ou tu t'es vue. Ou tu as cru avoir vu quelque chose de ressemblant. Mais ça, ça ne t'arrivait pas à toi. Cette femme au manteau de laine, ce n'était pas toi. C'était... Quelque chose que tu as vu, c'est tout.
>
> (*La femme de l'écran s'assied, l'air fatigué, sur un banc du quai. La femme sur scène s'assied sur sa valise et regarde sa propre image sur l'écran.*)
>
> D'accord. Tu étais là. Il s'agissait de ne pas perdre patience.[19]

Entre fiction, mémoire et rêve, le personnage est ici installé dans ce que Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon nomment un « présent de rabâchage »[20] : il dit s'adresser à une caméra, et donc être filmé, lorsqu'il fait son aveu initial (le traumatisme de l'abandon) ; puis un film, censé retracer son passé, vient se superposer au présent de l'action dramatique ; enfin, c'est le personnage lui-même qui, une caméra au poing, filme le film du passé, comme s'il était situé lui-même désormais dans le présent du passé. L'enchâssement successif des plans et des points de vue engendre une constante réversibilité temporelle, qui participe de la construction de ces personnages du théâtre contemporain immobilisés par leur passé et incapables de se projeter dans l'avenir.

> Présent, ellipse, discontinuité, fragmentation, simultanéité, poids du passé, immobilité définitive, tels sont quelques-uns des marqueurs identitaires qui qualifient les personnages d'aujourd'hui.[21]

Pas de projet, pas de trajectoire, pas d'avenir pour le personnage de Yolanda Pallín. Un seul dénouement heureux possible pour sa protagoniste : la mort, et si possible une mort

---

[18] Ion Omesco, *op. cit.*, p. 139.

[19] « MUJER. – [...] No fue así. Lo has soñado. O te viste. O creíste haber visto algo parecido. Pero aquello no te estaba pasando a ti. Aquella mujer del abrigo de lana no eras tú. Era... Sólo algo que viste.
(La mujer de la pantalla se sienta con gesto cansado en un banco del andén. La mujer en la escena se sienta sobre su maleta y mira su propia imagen, su imagen en la pantalla.)
De acuerdo. Ya estabas allí. Se trataba de no perder la paciencia », Yolanda Pallín, *Memoria*, *op. cit.*, p. 163.

[20] Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2006, p. 24.

[21] Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 24.

rapide, c'est-à-dire provoquée, donc violente. C'est la conclusion tragique à laquelle aboutit la pièce elle-même :

> FEMME. – [...] Comme ces films que tu n'aimes pas et que tu n'aimeras jamais, douloureux, mensongers, mais dont tu te souviens, que tu gardes en mémoire. Comme ces films dégoulinants où tout se finit bien. Tu te souviens ? Un homme mûr poursuit une jeune femme. Il essaie de lui dire son nom. Il n'est, bien sûr, pas son père. Bien sûr, ils ne seront plus jamais amants. La fille arrive chez elle, trouve un pistolet et lui tire dessus. Avant de mourir, l'homme colle un chewing-gum sous une balustrade en pierre. L'homme meurt. Happy end.
> (*Noir*) [22]

L'ambiguïté du geste final dans les films dont il est question (justice ou folie?) renvoie à l'ambiguïté du personnage de Mujer lui-même, dont on ne sait, *in fine*, s'il parvient à se libérer de son « rabâchage » névrotique en mettant fin à la réactualisation imaginaire du conflit (en tuant métaphoriquement le père), ou s'il bascule dans une psychose que l'on ressent comme fortement paranoïaque (en perdant la notion du réel et en laissant libre cours à une fantasmagorie délirante matérialisée par la superposition de films).

La mémoire brouillée et douloureuse dont il est question dans *Memoria* est envisagée par la dramaturge dans une stricte dimension psychique. Elle invite le spectateur à un questionnement intimiste sur le processus mental de construction de l'esprit au regard de l'histoire individuelle. Mais, à ce titre, elle convoque aussi sur scène, à travers l'histoire particulière du personnage de Mujer, un questionnement sur la nature et l'activité humaines dans leur dimension philosophique. Et puisque « le personnage théâtral est cet endroit par où se donne à voir et à entendre une collectivité humaine »[23], nous pourrions élargir la perspective du personnage féminin présent dans la pièce à notre questionnement sur les dramaturgies contemporaines. La mémoire confuse pourrait alors devenir celle de toutes les femmes (réunies dans un psychisme générique[24]), dont l'histoire volée par l'historiographie

---

[22] « MUJER. – [...] Como esas películas que no te gustan y nunca te gustarán, pero que recuerdas, perpetuas en la memoria, dañinas, engañosas. Como esas pelis empalagosas de final feliz. ¿Te acuerdas? Un hombre mayor persigue a una mujer joven. Intenta decirle su nombre. Evidentemente no es su padre. Evidentemente nunca volverán a ser amantes. La chica llega a su casa, encuentra una pistola y le dispara. Antes de morir, el hombre pega un chicle bajo una baranda de piedra. El hombre muere. Final feliz.
(Oscuro) », Yolanda Pallín, *Memoria*, *dans op.cit.*, p. 171.

[23] Jean -Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 109.

[24] On sait combien, pour Jung, la notion d'inconscient dépasse l'individu et peut se trouver assujettie à des intérêts collectifs capables de s'imposer aux individus au-delà de leur inconscient personnel. Les « archétypes » du psychanalyste – bien que réfutés désormais par la science psychanalytique pour leur caractère trop empirique – sont

masculine empêcherait le développement naturel des processus mentaux individuels et les condamnerait à une perpétuelle difficulté à relier le monde extérieur à leur monde intérieur. De là leur installation dans un présent immobile.

Face à la torture du silence au féminin, seule semble pouvoir faire sens, dans *Memoria*, la parole dramatique – ou, mieux, la parole dramatisée, puisque le personnage crée les conditions (difficiles) de sa propre mise en scène devant une caméra.

> FEMME. – [...] Bon... Alors... Je savais bien que ça ne serait franchement pas facile. Et je vous jure que j'étais prête. Ou du moins, je croyais être prête. Je croyais avoir suffisamment réfléchi pour savoir... et je l'ai cru. Que j'étais prête. Ça vous étonne ? Bin oui. On n'est pas stupide. On le sait. Tout le monde sait quand ça fait mal, même si on n'en parle jamais. Ça n'a rien d'agréable. Vous comprenez ? Ne me demandez pas de vos expliquer... mais vous pouvez être sûrs... Je veux dire que oui, c'est difficile de comprendre comment, un beau jour, quelqu'un décide de raconter ces choses à une caméra... des choses dont on ne parle pas entre nous... Mais personne ne peut être sûr. ...
> Je regrette.
> (*Elle se lève. Tranchante. Déterminée.*)
> Ce jour-là, mon père n'est pas venu me rechercher. Et je ne l'ai plus jamais vu.[25]

---

envisagés comme des formes préexistantes dans lesquelles viendraient se couler l'inconscient individuel, et qui détermineraient en grande partie la configuration psychique, affective, cognitive et comportementale d'une personne. Voir sur cette question, de Carl Gustav Jung, *L'homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964 ; *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1973 ; *Correspondance 1906-1940*, Paris, Albin Michel, 1992 et *Correspondance 1950-1954*, Paris, Albin Michel, 1994.

[25] « MUJER. – [...] Verá. Es...Ya sabía yo que esto no podía resultar muy cómodo. Y le juro que estaba preparada. O por lo menos creí estar preparada. Creí que había meditado lo suficiente como para saber... y lo creí. Que estaba preparada. ¿Le extraña? Pues sí. No somos tontos. Lo sabemos. Todo el mundo sabe cuando le hacen daño aunque no hablemos nunca de ello. No es agradable. ¿Me entiende? No me pida que le explique... pero esté usted seguro... Quiero decir que sí, que es difícil de entender cómo alguien, un buen día, decide contar estas cosas así, a una cámara... cosas de las que no hablamos entre nosotros. ... Pero nadie puede estar seguro.
Lo siento.
(Se pone en pie. Contundente. Definitiva)
Aquel día mi padre no volvió a recogerme. Y nunca más le vi. », Yolanda Pallín, *Memoria*, dans *op. cit.*, p. 162.

Au traumatisme psychologique (individuel et générique) répondrait donc la vertu thérapeutique de l'énonciation, permettant l'expression de la lutte toute freudienne entre Eros et Thanatos et de celle, omniprésente dans la pièce, du complexe d'Œdipe. Par essence tragiques, ces luttes psychiques se caractérisent par leur ambivalence fondamentale et la difficulté du sujet à les « liquider », au sens psychanalytique du terme.

À travers le traitement de la mémoire, Yolanda Pallín met donc en scène, dans *Memoria*, le conflit inconscient intrinsèque, par nature insoluble, donc fondamentalement tragique, appliqué à un personnage féminin – probable porte-voix du genre féminin – cherchant avec difficulté – et peut-être en vain – le chemin d'une résolution.

Emmanuelle GARNIER
Université de Toulouse

ARIAS ENTRE LA VIERGE ET LE DISCO : *DIVINO AMORE*

Dans *Divino Amore, Mélodrame religieux, musical et comique*, Alfredo Arias, secondé par René de Ceccatty, s'en prend à l'histoire vraie d'une troupe théâtrale italienne fondée en 1921, d'abord « vouée au mélodrame » et qui, malgré une pratique surabondante du répertoire classique, finit par se consacrer à des œuvres d'inspiration religieuse[1]. Le premier acte commence par les élucubrations de la fantomatique Bruna, dialoguant avec Carmelo. Dans le bref Prologue de la pièce, un mystérieux « Comédien » s'approche de Carmelo, qu'il désigne comme son double scénique : Carmelo doit « raconter » ce que ce Comédien a vécu depuis le début de sa vocation artistique, qui remonte à son enfance. Cette vocation est née de la découverte d'un spectacle dérisoire, joué sur un terrain vague par des « pantins accrochés à une corde à linge ». Cet amour pour « ceux qui s'exposaient à l'orage » s'est vu fortifié par la rencontre d'un certain Frère Agnus, qui a entraîné le Comédien « dans d'autres contrées du monde », où fleurissaient des spectacles du même genre. — Jusqu'à une escale à Rome, en 1970, où une « petite compagnie » dirigée par une certaine Bruna, proposait « dans un petit théâtre, au sous-sol d'une église », la représentation d'un drame religieux : « Salomé, *drame biblique en quarante-trois tableaux. Danse des sept voiles pudiquement interprétée en coulisses et grand finale avec apparition divine.* »

Le prénom de Bruna, « doyenne de ce théâtre d'ombres », est calqué, dans un effet de contraste qui reste à commenter, sur celui de la directrice de la vraie troupe théâtrale qui est le modèle de cette « petite compagnie » : Bianca (Blanche) d'Origlia (1892-1976), la veuve du fondateur de cette troupe, dont la passion du spectacle mystique résistait à la dégradation des conditions matérielles et spirituelles de ces performances. Cette altération de Bianca en Bruna contient en germe tous les jeux textuels qui, dans *Divino Amore*, favorisent l'opposition de la blancheur et de la noirceur ou de la lumière et de l'ombre. On peut y voir l'expression poétique de la dualité qui s'impose en effet comme un thème majeur de ce spectacle d'Arias.

Dans le premier acte (« L'entrevue des spectres »), Bruna, obsédée par l'absence de sa fille partie en Amérique, évoque la magie de ses créations d'autrefois, dont subsistent les spectres qui viennent sur la scène chanter en italien des « tubes » des années soixante : époque où la troupe D'Origlia-Palmi put travailler dans un petit théâtre romain.

L'acte suivant nous découvre un souvenir plus précis, celui de « La Tragédie de Salomé, princesse de Judée », dont la représentation occupe cet acte. Le thème de cette tragédie n'est pas inventé : c'est celui d'un spectacle qui fut joué par la vraie troupe. Un jeu de scène, inspiré du cinéma, évoque les années folles, pendant lesquelles fut créée cette troupe.

Puis, dans le très bref acte III (« Voyage avec la reine du disco »), le retour de la fille de Bruna ouvre une porte sur l'avenir, avec le thème des icônes du disco (ou genres assimilés), qui se substituent à l'idéal artistique de Bruna. On peut y voir une référence à

[1] Préface de la pièce, écrite par Alfredo Arias et René de Ceccaty, *Divino Amore*, Actes Sud-Papiers, 2007. (*Divino Amore* a été créé en octobre 2007 au Théâtre de Colombes.)

l'intervention de la fille de Bianca D'Origlia, Anna Maria, qui, avec son mari nommé Palmi, fit survivre le théâtre après la mort de sa mère (en 1976), jusqu'en 1984. Ce dérapage disco, faut-il noter, est d'autant plus malicieux qu'il ne correspond pas à la vérité historique des choix d'Anna Maria, qui favorisa le répertoire classique (de Shakespeare à Pirandello).

L'évolution chronologique de la troupe D'Otiglia-Palmi est donc l'objet d'une transposition très libre, privilégiant le point de vue de sa « doyenne ». Cette remémoration est scellée, à la fin de l'acte III, par l'apparition de la Vierge. L'inspiration d'Arias renoue avec une de ses créations des années 70, *Vierge*, à laquelle réfèrent en effet certaines répliques de *Divino Amore*. On songe aussi à *Sortilèges* (spectacle du TSE des années 80) dont l'humour se retrouve dans l'acte II de *Divino Amore*. C'est toujours le même questionnement poétique du sens de l'illusion théâtrale. Mais les performances lyriques des acteurs-chanteurs qui interprètent un grand nombre de « tubes » des *sixties* (non reproduits dans le texte édité de la pièce) ajoutent une composante énigmatique au message qui reste celui du TSE. Même si le TSE ne s'est jamais donné comme un théâtre « à message ».

Le théâtre en abyme

Les remémorations du Comédien du Prologue et celles de Bruna servent de masque à celle d'Arias qui, en s'intéressant à l'histoire de la vraie troupe, se retourne sur son propre parcours spirituel. Dans *Divino Amore*, son imagination déborde les contours du théâtre, au profit d'une vision critique très générale de la culture. Les références au cinéma, à la danse, etc., sont débordées par des allusions très fines aux événements les plus inquiétants de notre époque, au contact desquels se voit questionnée la finalité de l'art.

Le sort du théâtre de Bruna « auquel le monde avait discrètement tourné le dos / Après avoir craché dessus » exprime sur un mode optimal la vocation sacrificielle du théâtre, devenu la victime des forces duelles dont il est censé effectuer la catharsis. La valeur cathartique du théâtre implique les formes communes de la dualité, condensées dans la « Tragédie de Salomé ». Le tempérament de Bruna n'est pas moins parlant, lorsqu'elle invective les spectateurs inattentifs, assimilés aux « communistes » (comme dans *Vierge*). Idem pour la double ethnie de Celestina, la fille de Bruna, transformée par une semi-négritude qui la rend méconnaissable aux yeux de sa mère, et par le phallus qu'elle s'est fait greffer en Amérique, en complément de ses faux seins. Les allusions multiples à l'homosexualité participent à une réflexion poétique sur une division de l'être, qui implique aussi bien le paradoxe du comédien, et plus généralement l'univers théâtral.

Le finale hystérique où s'entrecroisent les références les plus disparates à l'art de la représentation est dominé par une séquence de corrida qui semble narguer l'italianité du spectacle, en vertu du rapport culturel et linguistique de l'Espagne et de l'Italie. Dès le Prologue de la pièce, les souvenirs artistiques du Comédien (« À Barcelone, à Paz en Bolivie ») suggèrent l'universalité du conflit de doubles qui est principalement celui de Bruna et de sa fille. À la fin de la pièce, le « vrai Divino Amore » consiste à « accepter [d'avoir] une fille noire ». Un peu plus tôt dans le même acte, l'expression « amour divin » est appliquée à la « grandeur d'un théâtre inutile, sacré » : celui de Bruna, évincé par la culture dont Celestina, devenue reine du disco, est pourtant l'incarnation. Le métissage culturel auguré par ces citations révèle une recherche de l'unité, recherche dont le sens mystique est suggéré, non sans dérision, par l'apparition de la Vierge à la fin de la pièce.

L'accord alchimique des doubles trouve son expression la plus large dans le rapport de l'univers du théâtre proprement dit, et celui de la musique pop des années 60-70, qui contamine les souvenirs de Bruna. La confusion paradoxale de ces deux univers est accentuée par les juxtapositions disparates de souvenirs musicaux, dont l'anachronisme s'explique par l'évolution de la troupe D'Origlia-Palmi, resserrée dans cette représentation en triptyque.

Avec le costume de Bruna en nonne, le choc du noir et du blanc est une énigme qui englobe tous les niveaux du spectacle. À commencer par sa composition: après l'acte I où Bruna et Carmelo dialoguent devant un rideau noir pailleté, la couleur unit les deux actes suivants : couleurs d'un film en *technicolor* pour le décor de l'acte II qui retrace la « Tragédie de Salomé ». Le rideau, toujours pailleté mais devenu rouge, nous vaut un effet de contraste qui participe au message visuel du spectacle. Si les interventions musicales de l'acte II ont un certain éclat, les couleurs très vives de l'espace visuel du troisième acte, sont en harmonie avec l'apparition triomphale des « reines du disco », coiffées de choucroutes laquées qui conviendraient aux cosmonautes d'un avenir éloigné.

Celestina singe en fait, plutôt que les reines du disco, les idoles de la *motown music*, qui a pu inspirer le renouveau musical, disco si l'on veut, des années 80. Cet anachronisme est moins préoccupant que celui du premier acte où Bruna, obsédée par Rita Hayworth et par les « esprits » musiciens dont la chanson « *évoque les années soixante* », se souvient des débuts de sa fille au théâtre : l'humble ramassage des « ballons dégonflés » dans les toilettes de la salle de spectacle hantée par les « désirs sodomitiques » de la gente masculine. Cette allusion, recreusée dans l'acte III par des références plus précises au sida, n'est pas en accord avec la vérité historique de ces habitudes prophylactiques. Quoi qu'il en soit, l'explosion de la mode disco et le danger du virus qui explose au début des années 80 semblent associés dans un rapport poétique, dont nous préciserons bientôt le sens.

L'univers théâtral de Bianca D'Origlia, imbibé selon ses propos d'un « idéalisme pur » a été concurrencé par cet autre univers, lui aussi théâtral, de la chanson de variété. Le thème amoureux des chansons, et l'image même des chanteurs, répondent aux élans « spirituels » les plus communs. L'identification sentimentale, entraînée par le texte et la musique des chansons, est redoublée par l'attrait que l'icône pop exerce sur ses adorateurs. Dès le début de cette pièce d'Arias, la présence des spectres chanteurs cagoulés suggère un parallèle entre ce phénomène de projection et celui qui s'opère au théâtre, entre le public et le personnage joué par un acteur. Mais le mystère reste entier de la raison de la présence de la musique pop dans les souvenirs de Bruna, qui pour ainsi dire absorbent, en le théâtralisant, un phénomène culturel qui a sans doute participé à la chute du théâtre « traditionnel et de sujet religieux ». Disons au moins que la pop, avec l'afflux d'énergie qui la caractérise, et avec l'aspect de ses icônes, si proche de celui de leurs adorateurs, se rapproche du théâtre de Bianca, fameux pour l'énergie de ses débordements, dus au mélange de l'univers des pièces représentées avec celui des spectateurs, badauds incultes, intégrés dans la représentation pour pallier les insuffisances de la distribution des rôles.

Si Arias lui-même avoue, dans un entretien rapporté dans le programme de la pièce, son « amour immense pour cette perte de conscience [chez les D'Origlia-Palmi] des règles

du jeu », dans *Divino Amore,* les déclarations de Celestina sur sa carrière de chanteuse suggèrent le lien entre ce théâtre — ou le théâtre — et les rythmes disco. Ces derniers sont en effet investis d'une valeur cathartique où s'amplifierait celle du théâtre : « ça m'a plu, cette violence, ce rythme disco [...]. Outrepasser les bornes, voilà qui est plus sacré que toutes les religions du monde ! » Ce dépassement musical des bornes relaie la perte des « règles du jeu » qui, pour Arias, est la cause avouée du pouvoir de fascination des productions de la troupe D'Origlia-Palmi. Nous reviendrons sur cette association textuelle de la « violence » et du « sacré »...

Or, les souvenirs de Bruna sont visuels avant d'être musicaux : les « spectres » cagoulés de noir évoquent l'univers des photographes anglais des années 60 : les premières pochettes des Beatles ou l'effigie morbide de Jean Shrimpton et de ses imitatrices, parmi lesquelles il faut compter les chanteuses de l'époque. Si discrète soit-elle, cette référence au monde des mannequins illustre un aspect récurrent de la réflexion d'Arias sur le faux-semblant, pas seulement dans les limites de l'univers théâtral. (Sa mise en scène des *Bonnes* de Genet, il y a quelques années, illustrait cette réflexion.) Cette anglomanie est d'ailleurs celle d'une Italie pauvre, qui s'est approprié avec talent la mode *beat.* Cette annexion culturelle, non exempte de théâtralité, trouve un signe muet dans la robe noire de Bruna qui s'harmonise avec les tenues des spectres. Le sens religieux de sa cornette blanche est redoublé par son contraste avec le costume noir des idoles qui la hantent et dont le succès si profane n'est pas dissociable, dans nos mémoires, des jeux cinétiques du noir et du blanc dans les arts visuels de cette époque.

Il serait futile de souligner le parallèle, effectivement conduit dans la pièce, entre les icônes de la pop et celles du sacré. Le spectacle manifeste plutôt, dans l'entrelacement des références culturelles, l'antagonisme sans âge qui serait la raison première de l'aptitude à sacraliser, présente en chacun d'entre nous, et qui joue à plein dans la séduction de l'art théâtral, si l'on en croit les derniers propos officiels de Bianca d'Origlia, effrayée par la « désacralisation aberrante » du monde artistique d'aujourd'hui.

Le spectacle d'Arias doit beaucoup à cette double posture, de célébration nostalgique et de remise en cause du pouvoir que le théâtre partage avec le sacré. La modernité de cette remise en cause a pourtant des nuances — peut-être encore plus « modernes » —, relatives à l'émoi que provoque en nous, malgré sa dérision apparente, l'apparition finale de la Vierge.

Or, dans cette pièce, le thème du sacré est lié à celui de l'homosexualité. Le lien multiforme du théâtre et du Double trouverait son expression limite dans les amours homosexuelles. Le Frère Agnus, qui a initié le Comédien à la troupe de Bruna, ce Frère hantait le théâtre où il relevait sa soutane et « pench[ait] la tête entre ses cuisses ». La forme réfléchie indique, dans un évident paradoxe, le sens mystique de cette vision. Alors Frère Agnus voit « Deux pieds de berger qui flottaient dans l'air » : un berger (?) qui « s'accrochait aux tuyaux pour atteindre l'œil noir de Frère Agnus. » Cette assimilation du voir et du jouir implique les vertus de l'art théâtral, envisagé comme le moyen d'une quête quasi mystique : quête de l'amour, divin si l'on veut. C'est du moins le cas pour le théâtre d'Arias, voué à une introspection artistique, apparentée à celle du mystique, et qui n'en semble pas moins

réfléchie, sur le mode symbolique, par l'auto-contemplation du Frère Agnus qui « se mettait du rouge à lèvres en se mirant au fond de la cuvette des w.-c. »

On peut comprendre dans ce sens l'expression « catastrophe théâtrale », appliquée dans le Prologue au théâtre de Bruna, défini comme « une nouvelle religion ». Ces expressions traduisent le rapport de l'art, en l'occurrence théâtral, et de la violence dont il effectue la catharsis. Dans la phrase suivante, un énoncé en chiasme à propos des « fanatiques qui se croyaient divins, quand ils n'étaient que divinement mauvais », implique le rapport de la violence et du sacré.

Ces mauvais « fanatiques » ont d'ailleurs des allures très modernes, qui suggèrent l'assimilation de l'art théâtral au terrorisme, avec les prétextes religieux que ce dernier se trouve. Mais cette auto-accusation risquée trouve sa raison dans le tourment très secret qui, peut-on croire, inspire le phénomène artistique du théâtre, où s'exorcise une crise du sujet aussi vieille que l'humanité. Le théâtre de Bruna, condamné par sa fille, ce « petit théâtre, au sous-sol d'une église » (Prologue), partage avec le sacré une fonction curative à l'égard d'une « violence » que l'on peut bien qualifier de mimétique. L'irruption de la pop dans les souvenirs de Bruna peut elle-même s'entendre comme l'expression outrancière du paradoxe mimétique : quand les souvenirs théâtraux prennent eux-mêmes le masque des forces (musicales) dont le théâtre, concurrencé par ces forces, a été victime.

Le mimétisme sous toutes les formes

Dans *Divino Amore*, les dangers de l'imitation interindividuelle sont stigmatisés dans le rapport de Bruna et de sa fille ou, lors de la représentation de *Salomé*, dans celui de Jokanaan et de son modèle le Messie. Dans l'acte II qui retrace cette représentation, le bref dialogue des acteurs Bruna et Carmelo, qui discutent du rôle qu'ils tiennent dans cette tragédie, suggère un rapport entre la fonction mimétique de l'acteur et la violence du drame joué dans cet acte.

Dans l'acte I, le simple fait de jouer est assimilé par Bruna à l'idée de trépasser. Le mythe de l'artiste expirant sur scène reçoit une valeur de modèle absolu, traduisant ainsi la vocation sacrificielle de l'art, exacerbée dans la mort réelle de l'acteur jouant le trépas de son personnage. Peu après cette allusion, l'évocation de l'aide du souffleur qui « criait trop fort », tourne en dérision un autre aspect du mimétisme théâtral, concernant l'apprentissage ou la répétition du texte. Ajoutons que, dans la tragédie de *Salomé*, le rebondissement du mot « tête », avec les sens divergents qu'il revêt dans un dialogue serré, et dans une situation que hante la perspective de la décapitation de Jokanaan, exprime génialement la violence duelle qui, un peu comme chez Marivaux, relu par Michel Deguy, se traduit dans ce rebondissement verbal. (La mise en scène par Arias, alors parvenu au sommet de son art, du *Jeu de l'amour et du hasard*, confirmait son intuition du mimétisme violent : les rôles étaient tenus par des acteurs-singes en costume d'époque, qui évoluaient dans un décor de chinoiseries rococo.)

Le pouvoir mimétique de l'acteur, renforcé par son costume, serait ressenti par le spectateur comme l'exorcisme de tensions fort communes, dont la nature est cernée dans un des souvenirs théâtraux de l'actrice Bruna, qui jouait « le même soir la Vierge et l'amie de (sainte) Bernadette », une bergère (acte I). Cette amie qui a bien existé fut la première béné-

ficiaire des miracles de la fameuse grotte. La méprise de l'actrice, arborant la coiffe de la bergère au lieu de celle de la Vierge, entraîne celle du public : « Le public a cru que je me moquais de la pauvre Bernadette. » Bernadette, amie élue de la Vierge, est en effet discréditée par cette substitution, qui suggère que les apparitions de la Vierge sont l'œuvre de son amie bergère. Cette situation, qui certes est à peine évoquée, peut rappeler celle des deux servantes hyper-mimétiques dans *Les Bonnes* de Genet, mises en scène par Arias il y a quelques années. On peut avoir plusieurs lectures de cette vision de la Vierge en bergère. L'amie de Bernadette, en faisant la Vierge, se livrerait à une surenchère mimétique où se trahit une concurrence à l'égard de Bernadette, perçue comme un étouffant modèle. Ce climat relationnel, s'il ne respecte pas la vérité hagiographique, est accordé aux tensions inexprimées de Bruna et de sa propre fille, qui tient le rôle de Bernadette.

Juste avant ce passage, on apprend que la remplaçante de Celestina dans le rôle de Bernadette — ou plutôt le remplaçant : il s'agit du fils du fleuriste — gardait son costume pour « faire le trottoir à Santa Maria in Trastevere ». L'association du mimétisme vestimentaire et de la prostitution — une forme charnelle de la "violence de la monnaie" — n'est pas moins énigmatique. Voilà signifié le rapport de la violence, fondement du sacré ? et de l'imitation.

Cette apparition de la Vierge dans la grotte, jadis incarnée par Bruna, préfigure l'apparition réelle (?) de la Vierge sur la scène du troisième acte, où elle se substitue à « Martha Gloria Gay Summer Bellebelle Summer », la Reine des Folles, ces folles dont l'hyper-mimétisme se passe de commentaire.

Dans les actes I et III, l'évocation de la cantatrice Florence Foster Jenkins n'est pas moins parlante : cette cantatrice sans talent des années folles se fit connaître grâce à sa fortune, mise au service d'un désir d'imitation qui, exceptée Florence, n'illusionnait pas ses contemporains moqueurs[2]. L'identification d'Arias à Bianca D'origlia s'étend au « talent dissonant, mais inégalable [...], sublime » de la Jenkins, l'extravagante cantatrice dont le chant se fait entendre au troisième acte, lorsque Celestina évoque sa concurrence artistique, vécue sur scène, avec la Jenkins.

Le décor est impliqué dans cette réflexion poétique : dans la bouche de Salomé, les répétitions de cet alexandrin loufoque : « je vois déjà du jour s'affaiblir les lueurs » sont ponctuées par le mot « Clac ! », accordé au jeu scénique de l'actionnement des interrupteurs. Cette onomatopée qui anticipe la décapitation de Jokanaan manifeste la violence duelle qui, sur un tout autre plan, s'emploie dans la captation (ou imitation) du réel dans l'espace de l'œuvre, en l'occurrence théâtrale. La mention du coucher du soleil, jointe à la structure symétrique de l'alexandrin, encourage cette explication si cet oxymoron, comme l'observe René Girard en lisant Shakespeare, ne fait que traduire le conflit des doubles rivaux qui est justement le thème le plus apparent de cette « Tragédie de Salomé ».

---

[2] « En dépit de son manque évident de sens musical, Florence Jenkins était entièrement persuadée de son talent extraordinaire. Elle n'hésitait pas à se comparer aux sopranos connues [...]. Elle considérait les éclats de rire qui ne manquaient pas de se produire durant ces concerts, comme provenant de rivales rongées de jalousie professionnelle ». (Wilkipedia.)

Ces irruptions du faux-semblant et de la dualité, significativement associés, ne sont pas vraiment conjurées par la soif du Vrai prétendue par Celestina devenue Crystal Dee : « La vraie is here right now ! Pure cristal. » Cette auto-désignation vaut ce que vaut l'allusion par le Comédien, dans l'interlude qui referme l'acte I, à la photo de Sophia Loren qu'un garçon aux mœurs douteuses « se scotchait sur le visage, [...] croyant ainsi devenir la Star. »

Cette image très forte referme une série de quatre allusions successives aux partenaires convoités par Frère Agnus, l'ancien adepte du théâtre de Bruna. Les deux premiers sont virils : un voyou dont les menaces de mort attisent le désir du Frère ! et un motard équipé d'un extincteur, dont l'imagination du Frère fait un éventail rouge. La violence de ces deux évocations se resserre dans les épingles enfoncées dans les fesses de « La Grosse », surnom du troisième partenaire, un gros homme dont le poids fait « exploser les pneus des voitures ».

La photo de Sophia scotchée sur le visage du quatrième partenaire, loin de s'opposer à ces violences, n'en est que la forme ultime. Cette photo — comme les grimaces de Marilù Marini au finale — exprime tout du masque théâtral et de sa fonction. En même temps le rapport de ces deux couples de personnages évoque l'aspect le mieux connu du mythe de l'Androgyne, auquel réfèrent diverses allusions, toujours en rapport avec le mimétisme. C'est pour honorer la mémoire de son défunt mari que Bruna déclare au début de l'acte I : « Si Dieu me veut moustachue, je respecte sa volonté. » En symétrie de cette évocation, Celestina dont le corps s'est transformé se souvient, dans l'acte III, des créatures qu'elle a prises pour modèles, les « hommes qui s'étaient collé des seins et creusé une chatte entre les jambes sans retirer leur bite ».

Le désir homosexuel, et plus précisément celui de changer de sexe, prête ses couleurs au désir artistique dont Arias, son plus sublime représentant, fait la critique en suivant son instinct, maintenu à l'abri de l'auto-analyse philosophique. On peut voir un avatar sexuel du Delta mystique dans le triangle creusé entre les jambes. La religiosité de cette image est plus apparente dans le modèle de ces créatures, « Martha Gloria Gay », à laquelle succède bientôt « Virgin Mary » sur la scène de l'acte III. Le contenu religieux du mythe ou du moins de l'histoire biblique, malmené dans d'autres énoncés que nous citerons bientôt, est occulté par la mise en avant de la dualité violente, qui revendique son rôle inspirateur dans l'art et dans le sacré.

En égratignant le sacré, cette inversion scandaleuse de l'*imitatio Dei* implique les vertus que le théâtre ou l'art, plus généralement, partage avec le sacré. Le problème de l'imitation, traité de manière elliptique sur le plan de l'action, sert une métaphore généralisée sur la question du mimétisme au théâtre : la présence de l'acteur et celle du décor, qui auraient sur le spectateur un effet non moins "cathartique" que les passions représentées.

Ces passions s'enracinent dans la dualité, conjurée dans cette pièce, non sans ambiguïté, par l'oscillation des repères sexuels, identitaires, temporels et spatiaux. Or ce projet théâtral est animé par une intention spirituelle, apparentée à celle des spectacles de la troupe de Bruna, qui se souvient, dans l'acte I, de la scène envahie par un « brouillard » indifférencié, défini comme le seuil de « l'au-delà ». Dans l'acte III, tous les conflits s'apaisent, du moins sur scène, par le rayonnement de la Vierge : « simplement la Vierge Marie » qui,

bizarrement, s'exprime en anglais. Cette anglophilie mimétique, certes loufoque, se justifie par une volonté de dialogue avec les deux personnages enlisés dans leurs passions égotiques. Non moins parlant, le simple choix de l'adjectif lancé par la Vierge à Bruna et Carmelo qui souhaitent que la noire Celestina (re)devienne blonde : « Don't be pretentious ». On songe aux premiers mots adressés par la Vierge à la vraie Bernadette qui, pour satisfaire le désir d'une bourgeoise de Lourdes, demande à la Sainte de lui écrire son nom. Le sens spirituel de la réponse : « Ce n'est pas nécessaire » intéresse la vanité des preuves que réclament les hommes, et qui donnent la mesure de leur « prétention » à rabaisser l'Esprit au niveau matériel.

L'Unité mise à l'épreuve

« Je parle en toi qui vas être moi ». Telle une oraison, cette déclaration du Comédien à Carmelo, dans la première réplique du Prologue, donne le ton. Le mimétisme impliqué par cette contraignante injonction annonce celui du rapport de Bruna et de sa fille, ce miroir d'elle-même, qu'elle suspecte de s'être laissée « engross[er] par la drogue ». Le parallélisme de leurs destins est souligné par cette grosseur, imitation morbide de l'activité des ovaires de Bruna, qui la « destinaient à la tragédie ». Celestina revenue d'Amérique conjugue la langue française et la langue anglaise avec une vulgarité où s'extériorise le danger du rapport duel qui, dans les souvenirs de Bruna, dès l'acte I, se devine entre la mère et la fille. (Leurs qualités respectives sont d'ailleurs mises les unes pour les autres.) La représentation de *Salomé*, ce souvenir théâtral de Bruna, apparaît comme la projection biblique, pas seulement dans la jalousie d'Hérodiade, de la violence inexprimée du rapport des deux femmes.

Cette violence se travestit dans la conversion de la mèche noire de Jokanaan, prélevée par Salomé sur la tête coupée, en mèche blonde : celle du Messie, dont Jokanaan était justement le rival épris. On peut reconnaître une expression poétique de ce tourment dans l'association des éléphants et des hippopotames — et des oiseaux chanteurs de prières dans les propos de Salomé.

Dans l'acte III, le thème du chant participe à cette énigme. Celestina s'est forgé une double ethnie en Amérique, en imitant les chanteuses de *soul*, modèles incontournables du monde gay. Le chant atrocement faux de Florence Foster Jenkins a servi, non sans quelque paradoxe, de catalyseur à la carrière tonitruante de Celestina, qui a suivi l'exemple de « la Reine des folles » Maria Gloria Gay Summer. Cette créature, que Bruna identifie par méprise à King Kong, incarne la violence du Double, assimilée à celle du Monstre : elle règne dans un univers décoré de peaux de bêtes exotiques. « Half beast half star, mi bête mi-star ».

L'art lyrique, dans ses formes les plus variées, est investi d'une fonction qui est celle des « rythmes instinctifs » de Rimbaud, entendus comme la domestication sonore de la dualité. Cette expression est en effet employée dans la section de *Une saison en enfer*, sous-titrée « Alchimie du verbe » où sont retranscrits des poèmes dont le charme thématique est dû au jeu savant, contrastif ou fusionnel, de valeurs opposées.

On peut ouvrir ici une parenthèse à propos d'une séquence de cet acte III, qui est le clou du spectacle : le « numéro de la chanteuse-chienne ventriloque et du chien chantant. »

La voix de la Jenkins retentit au gré des aboiements d'un monstrueux cabot : la copie outrancière des boule-dogues aboyeurs en peluche qui terrifiaient les fillettes des années 50. Cette apparition fait contrepoids, dans l'économie poétique de la pièce, à un souvenir de Bruna dans l'acte I : « sainte Catherine des Chiennes. Je l'entends toujours aboyer… » Et Carmelo de répondre : « Catherine de Sienne ! Vous l'entendez prier. » Bruna se souvient alors de sainte Rita Hayworth chantant dans un film. Ce schéma thématique se renouvelle dans l'acte III : la Jenkins, Maria Gloria et Crystal Dee sont les étapes nominales qui conduisent à l'apparition de la Vierge Marie: LA résolution alchimique de ces différences. Ce problème est lui-même nommé dans le titre du spectacle, puisque la semi-négritude de Celestina est identifiée comme « le vrai Divino Amore ».

Cette reconquête de l'unité triomphant des affres de la dualité reste hantée par la tension du Oui et du Non, qui peut définir le rapport des personnages. Pendant la représentation de *Salomé*, le refus de boire le breuvage somnifère que Hérode tend à Hérodiade s'inverse en accord, après l'encouragement de Salomé qui répète l'ordre : « Bois », d'abord prononcé par Hérode. Hérode et Salomé alors ne font qu'un, face à la jalousie d'Hérodiade infidèle à elle-même lorsqu'elle accepte le breuvage. On peut entendre dans cet échange de répliques une interprétation retorse de la contradiction émanant du Père mythique, et de ses effets sur ses victimes. « Je ne sais plus qui je suis » déclare Jokanaan subjugué par Salomé, cette « petite fille » regardée par des yeux qui rivalisent avec ceux du vieil Hérode.

Un peu après, le dialogue de Salomé devenue « folle » et du Bouffon nous vaut un bref ping-pong verbal, où les adverbes « Non » et « Si ! » se font l'écho de cette contradiction. Cet échange verbal suit justement de brèves répliques où un jeu de mots associe les termes « péristyle », « Pile, le style » et « Le pur style péristyle ». Cette altération des expressions « pile poil » et « pur poil » (Salomé « aime surtout » les poils de Jokanaan) implique aussi le « père » : la mère de Salomé et son époux ont été justement « laissés dans ce péristyle » par le Bouffon. Alors ce dernier enchaîne Salomé, et le battement des mots « Non ! » et « Si ! » exprime le *double-bind*, la double contrainte (ou chaîne) imposée par le Père, réifié dans ce péristyle hors d'atteinte, identifié par Salomé comme une « sortie de secours ». Le mot « péristyle » s'entend comme la contraction de l'expression : « [qu'] il périsse, le père »…

Dans l'acte suivant, la tension des mots « faux » et « vrai » dans le dialogue de Bruna :« Tu n'as rien de vrai, de sacré » et de sa fille : « La vraie (fille) is right now [...] Mes nichons sont faux. Tout est faux » exprime avec une surprenante vivacité l'impact de la fameuse contradiction dans notre psyché. Et bientôt le chant faux de la Jenkins inspire le verdict de la mère de Celestina : « Bof, le vrai, le faux, qui fait la différence ? »

Le rôle fondateur de la fameuse contradiction dans notre culture s'accuse un peu plus loin. Après l'exclamation de Bruna qui imite le parler franco-anglais de sa fille : « Redeviens ma fille, now ! », les aveux de Celestina sur le mystère de sa vocation lyrique recèlent des termes parlants : « Impossible, maman ! Le pire, maman, c'est que ça m'a plu, cette violence, ce rythme disco, cet aveuglement, cette blindness ». La répétition du mot « maman » circonscrit les pulsions mimétiques inspirées par le travail, justement aveuglant, du *double-bind*. On peut même entendre dans le mot « blindness » un équivalent de l'expression *double-bind*. En effet, la phrase suivante : « Outrepasser les bornes, voilà

qui est plus sacré que toutes les religions du monde » évoque le rôle inspirateur du *double-bind* dans les formes connues du sacré. Les effets culturels de la fameuse contradiction se condensent dans l'idée de compétition, signifiée par cette déclaration qui implique d'abord la « violence », endiguée dans toutes les formes artistiques de l'harmonie : rassurantes ou « dissonantes », comme le chant de la Jenkins ou celui de Crystal Dee. Est-ce encore cette contradiction que désigne l'expression « erreur fatale » dans l'ultime aveu de Bruna, cet avatar féminin du Père mythique : « Tu voudrais me convaincre que toute ma vie repose sur une erreur fatale ? »

Cette « erreur » et ses conséquences fatales semblent désignées par le « cataclysme » dont résulte la « transformation », physique et artistique, de Celestina. Ce mot, dans l'acte III, est utilisé à propos de l'art de la Jenkins. On peut y entendre un écho altéré de l'emploi récurrent du mot « catastrophe », associé au thème de l'art, sans doute en raison de son rapport avec l'imitation. Dans le Prologue, la « catastrophe théâtrale » qualifie la « nouvelle religion » artistique dont Bruna perpétue la mémoire. Elle-même déclare dans l'acte I : « Je rate un détail et c'est la catastrophe ». Les enjeux les plus graves de ces deux évocations se précisent dans l'acte II où Bruna, chargée du rôle d'une servante dans la « Tragédie de Salomé », déclare : « Les guerres, les catastrophes, les miracles, les incendies, tout se passe en coulisses. »

La symétrie des occurrences du terme « catastrophe [cataclysme] » est moins intéressante que la comparaison de la Jenkins mordue « dans le cou » par un spectateur exaspéré : « Elle a secoué les jambes comme une poulette décapitée ». Cette image atroce et comique, où se réfléchit le destin de Jokanaan, évoque une des premières répliques de Bruna dans l'acte I. Interrogée par Carmelo sur le sort de sa fille (« Comment a-t-elle pu vous laisser pourrir toute seule ? »), Bruna rétorque : « C'est le poulet qui pue. Je ne l'ai pas mangé. Je n'ai plus d'appétit. Celestina me manque. » Le chiasme dessiné par les deux formes négatives suggère l'identification de Celestina au poulet : « le poulet pue [...] Célestina me manque ». Ce poulet dont la puanteur répond au pourrissement maternel de Bruna, se féminise au troisième acte dans la « poulette décapitée », la Jenkins, double antagonique de Celestina. Cette imagerie renoue avec les ambiguïtés du mythe d'Abraham, soulignées par Guy Rosolato. (Le geste d'Abraham répondrait à la menace incertaine d'un désir de parricide.) Les aboiements de la Jenkins, dans cette pièce centrée sur l'histoire de Salomé, seraient un substitut démoniaque de la sonnerie du shofar, entendue par Théodor Reik comme une commémoration du sacrifice fondateur. Plus généralement, les éruptions musicales du spectacle remplissent la fonction sacrificielle de ce rituel musical qui, dans la tradition analysée par ce disciple de Freud, perpétue le sacrifice mythique.

La vocation sacrificielle du théâtre serait impliquée dans la simple évocation de cette puanteur qui semble répondre aux délices olfactifs bien réels, destinés aux spectateurs des anciens spectacles du TSE. Dans *Divino Amore,* Salomé déclare à Jokanaan : « Pourquoi dit-on que tu pues ? Ton odeur est [...] enivrante ». Cette réplique fait justement le lien entre les deux autres mentions de la puanteur.

Le Verbe parodié

Ces détails, parmi bien d'autres, soulignent la structure en boucle de la pièce, non sans donner à cette structure une valeur expressive, sacrificielle, à l'égard de la violence

duelle qui se voit tournée en dérision dans l'action des personnages. Le « bonheur circulaire » de l'auto-copulation, expérimentée par Celestina à New York, détourne l'attention du vrai sens de cette symétrie, mieux révélée dans l'image de la croix : le « chemin de croix » artistique de Bruna ou, toujours dans l'acte I, le théâtre « de celui qui meurt en croix ».

La structure de l'acte médian mérite d'être soulignée : à la fin de la scène axiale (4) de la « Tragédie de Salomé », le dialogue de Bruna et Carmelo, préoccupés par leur costume de scène (ils tiennent le rôle de deux servantes chassées du banquet), est encore une mise en abyme du propos philosophique de la pièce. Ce problème de la forme, souligné par la définition concernant la Jenkins, employée dans les actes I et III : « la diva des coloratures », implique aussi bien la répartition des chansons (ou passages chantés) du spectacle : 6 + 8 + 6. La même chanson (*Vacanze romane*) occupe d'ailleurs la première et la dernière positions, confirmant ainsi la symétrie de l'ensemble. Ce dernier est un peu l'équivalent musical de la danse des sept voiles de Salomé, avec laquelle est harmonisé, sans lui correspondre dans l'action jouée, le découpage en sept petites scènes de l'acte II.

On peut voir dans ces singularités l'expression de la plus haute ambition du théâtre, cet art de la parole et de la lumière qui, avec l'apparition finale de la Vierge, se mesure au mythe du Verbe divin : *Divino Amore*. Le simple nom de « Maria Gloria Gay Summer Bellebelle Summer », avec sa structure où se raccordent deux chiasmes de trois noms, le premier, boiteux, le second, fort raide, évoque la métaphysique du Nom divin. On peut en effet y lire une expression resserrée du mouvement du Verbe. Ce mouvement serait déjà parodié, au premier acte, par l'« insupportable va-et-vient » qui, dans les souvenirs de Bruna, animait les w.-c de son théâtre : autre spectacle, non moins révélateur. Cette expression, d'abord employée par Bruna, est reprise par Carmelo à propos des rôles successifs endossés par Bruna « en un seul soir ».

Cet éparpillement identitaire partage le sens du flux et du reflux des spectateurs-acteurs dans les w.-c. « Dieu suit des voies secrètes pour se révéler. Parfois c'était dans les w-c de votre théâtre », observe Carmelo. À travers les rôles de Bruna et la séduction à tout va dans les w.-c, le mythe du Verbe, défini comme la production du multiple à partir de l'Un, se voit réduit à l'épreuve d'une division de l'être, dont Bruna et ses spectateurs incarnent des formes en apparence éloignées. L'« amour divin », vécu dans les w.-c, finit par qualifier dans la bouche de Bruna sa relation, en fait fort violente, avec sa fille dont le retour espéré est l'objet de la première réplique de l'acte I : « Je prie pour le retour de Celestina, ma fille. » Ce « retour » est encore le reflet dérisoire de celui du multiple dans l'Un.

La vocation artistique de Bruna est évoquée par elle-même dans des termes qui évoquent ce mythe : le projecteur anti-rire qui, observe Carmelo, « fait son retour » pour « foudroyer » les « lâches » qui rient dans la salle. L'évocation par Bruna de sainte Barbara, un de ses rôles, « qui mangeait du charbon brûlant... et qui crachait du feu ! » précise la valeur symbolique du projecteur vengeur à l'égard du Verbe.

Tout à la fin de la pièce, les vers d'une chanson de Carmelo maintiennent le cap sur les origines violentes du mythe : « Dieu, Seigneur tout puissant, accueille dans ta gloire / Mon guide, Frère Agnus, qui me laissait, chaque nuit, / Pour se précipiter dans les toilettes de la Stazione Termini de Rome. / Un beau soir, des lèvres lui ont souri [...]. / Sur la langue inconnue une lame de rasoir brillait. » (Derniers mots de la pièce).

On peut voir dans cette vision une défiguration violente du mythe du Verbe-épée de l'Apocalypse. Le mythe de la Bête double, au cœur de ce récit biblique, emprunte le masque de Jokanaan couvert de poils, au milieu de la pièce. C'est encore une image du désir créateur, qui se donne pour moyen la magie de l'harmonie. La « langue inconnue », si elle désigne la langue poétique, cette source d'harmonies traquée par Rimbaud dans l'*inconnu*, n'en évoque pas moins, d'après la situation évoquée dans ce vers, l'harmonie chimérique d'un vrai rapport à l'autre, approché dans une rencontre de hasard où se poétise la substance même de l'art théâtral.

Les contorsions syntaxiques des propos de Salomé dans l'acte II, comme de ceux de Celestina dans l'acte III, traduisent aussi bien le « va-et-vient » déjà souligné, avec le sens métaphysique qui l'accompagne, que l'inversion sexuelle de Celestina : autre effet de la contradiction, fondement de notre culture.

En II, 2, Hérode menace de couper un membre à Salomé qui répond : « nous [les femmes] sommes capables de faire pousser les membres ». Ce membre où s'annonce le phallus greffé de Celestina partage la valeur symbolique du projecteur anti-rire ou du feu craché par la sainte. On ne peut que deviner, dans le réseau de sens déployé par ces détails, l'espace mythique où se rejoindraient l'invention du langage et celle de l'art, notamment théâtral.

*

Dans la bouche de Salomé s'extasiant sur la beauté du visage de Jokanaan, ces mots : « Oh là là ! Oh la langue ! » donnent au mythe du Verbe une allure bien frivole. Non moins irrévérencieux, à la fin du même acte, le rôle prophylactique de la lecture de la Bible pendant un rapport sexuel. « Cette précaution mystique n'a pas empêché le virus de faire son chemin. » L'assimilation de la Bible à un préservatif (leur usage est déjà l'objet d'une allusion dans l'acte I) donne au cheminement du virus une valeur symbolique intéressant le devenir de notre culture[3] : une mutation dont l'art, tel que le révère Arias, serait la première victime. Dès le Prologue, l'image des pantins qui « s'exposaient à l'orage » exprime le rapport symbolique entre les acteurs de ce théâtre de terrain vague et la communauté la plus menacée par le virus.

Pourtant, la coïncidence chronologique entre l'explosion du virus et la fin de la troupe D'Orgilia-Palmi reçoit un sens positif, qui en redouble le paradoxe. Et cette contradiction évoque moins le *double-bind* que les principes fondamentaux de la sagesse incarnée par la mère du Verbe. La « catastrophe théâtrale » qui désigne le spectacle de Bruna, cette « nouvelle religion », se répand par contagion à d'autres « fanatiques » : comme le « cataclysme » viral, reconnu comme tel dans le New York des années 80. Cette identification implicite de l'art, sous la forme absolue que lui confère le génie de Bruna, et de la terrible "peste", a des antécédents dans notre culture : si l'on suit mes démonstrations sur la symbolique de la peste dans certaines œuvres de Shakespeare ou de Rimbaud[4]. Mais dans ces œuvres comme dans *Divino Amore*, l'intuition poétique du rôle inspirateur de la violence dans la magie de l'art n'est qu'une étape, sur le cheminement vers une authentique contem-

---

[3] Je me suis risqué à mieux définir ce symbolisme dans un article récent : « Le Double et sa violence : le *Protocole compassionnel* d'Hervé Guibert », *Notthingham French Studies*, 47, Spring 2008, p. 43-60.

[4] Voir Michel Arouimi, *Les Apocalypses secrètes*, Paris : *L'Harmattan*, 2007.

plation de l'Harmonie, guérie de la tension des contraires avec lesquels, pour nos regards communs, elle ne fait qu'un. On peut apprécier dans ce sens l'apparition de la Vierge, qui malgré le comique de la situation reste la trouvaille la moins "ironique" de la pièce. Arias est plus soucieux du bonheur immédiat du spectateur que des interprétations de son art ; on peut donc prendre à la lettre cette apparition, ou plutôt l'émoi qu'elle suscite en nous et qui est l'écho prometteur du « Mystère » que nous masquent nos ombres.

Michel AROUIMI
Université du Littoral

LA MAGIE DU KIBBOUTZ : L'IMPROVISATION

Un des disciples de Buber dit de lui dix ans après sa mort : « Chez Buber, il y avait une tension entre sa foi en l'esprit, véritable, concrète, se répercutant dans sa vie quotidienne et sa peur d'être déraciné... Cette tension dans sa création entre l'esprit et le concret est, en fait, la tension vécue par le kibboutz jusqu'à nos jours. Buber acceptait la définition suivante : le kibboutz n'a pas un plan préparé d'avance ; selon lui, la magie du kibboutz reposait sur ce fait. Aussi y voyait-il la possibilité d'ouvrir et de découvrir de vastes horizons pour l'homme qui s'éduque dans ce cadre ; or, ce n'est pas le pragmatisme que nous acceptons aujourd'hui. Le problème des kibboutzim reste le même : c'est une société concrète d'hommes qui s'occupent de questions quotidiennes ; elle travaille elle construit, elle réalise quelque chose de concret... Et pourtant, il existe des membres du kibboutz qui s'occupent du domaine de l'esprit. »

Buber demande de créer de bonnes relations qui permettront la relation « JE-TU » dans la collectivité. Vouloir un homme complet dans sa spécificité humaine, ou, comme il dit : « vers l'homme concret, son être, son droit ». Nous pensons que la commune de kibboutz ne promet pas cela clairement, car, aujourd'hui, existent de nombreux domaines où les relations sont fonctionnelles. Mais elle permet, dans le cadre du kibboutz, et, plus particulièrement, dans le cadre des sous-groupes qui se forment naturellement, le « Comité des Fêtes » par exemple, de créer les conditions pour que les membres participent de plus en plus à la fête (Pourim, Pessah, Tou-bichvate). Dans ces sous groupes où persiste, comme le dit Buber, « l'événement de la relation « JE-TU », existent toutes les conditions faites pour exalter les rencontres inter-humaines, sans intérêt politique ou économique. Pourtant, les tendances au progrès social et économique sont illustrées par les mouvements kibboutznicks. Ils élaborent des courants institutionnels, relationnels, des plans afin de contrôler les différents domaines de leur vie ; ainsi y a-t-il des kibboutzim où « de nombreux départements, tels la famille, l'éducation, l'intendance de la maison, ressortent d'avantage du domaine « public » ; certes, ces courants d'institutionnalisation, cette inclination au professionnalisme sont, aussi, des essais d'organisation et de planification sur des bases rationnelles. Ces essais de rationalisation et de planification des relations sociales, n'empêchent pas de veiller aux bonnes relations humaines et à l'évolution de l'organisation ». Bien qu'il y ait des kibboutzim où les relations humaines entre les camarades puissent se développer sur le modèle « JE-TU », nous trouvons objectivement des relations « JE-VOUS » selon Duber.

Même si ce fait se vérifie dans quelques kibboutzim, on remarque, toutefois, dans tous les kibboutzim sans exception, une tendance « à faire de ces relations quelque chose qui ressemble de plus en plus à la relation « JE-TU » originelle. Mais la difficulté de protéger la communauté, sans limiter son dynamisme interne d'évolution dont l'avenir dépend, persiste. Néanmoins, il n'y a pas de doute « que le mouvement du kibboutz, inconsciemment et consciemment, a étudié, auprès de Buber, l'expérience d'une construction de type « compagnonnage ». Certain kibboutzim ont même réussi au-delà des espérances de Buber lui-même. Pour eux, le compagnonnage signifie création d'une vie sociale où l'homme se libère de lui-même : où l'homme devient une pierre de l'édifice commun. Ces courants

d'échange qui existaient autrefois et qui demeurent encore aujourd'hui, entre le désir d'être une pierre de l'édifice dans le compagnonnage et celui de mener une vie individuelle qui survit par la critique des autres, c'est cela exactement la tension qui se sent actuellement dans le mouvement kibboutznick.

Ces tensions se retrouvent dans toute société, tout groupe humain et, également, dans la société du théâtre. Nous nous attacherons surtout à l'objectif idéaliste du kibboutz qui le différencie des autres organisations. Nous nous demandons si ce but réaliste peut être facteur de changement dans la vie des hommes, dans leur éducation, et c'est en ceci que se pose le problème essentiel de l'enseignement du kibboutz. C'est aussi la difficulté de ce qu'énonce Buber. Cet appel au renouvellement et à la régénérescence ne peut échapper au risque de devenir, à son tour, tradition, après qu'une génération les eut acceptés et vécus. Pour trouver ce renouveau, nous étudierons concrètement la façon dont s'élaborent les fêtes dans les kibboutzim laïques, sans oublier les kibboutzim religieux, car les fêtes cimentent le kibboutz.

Nous n'avons pas découvert le cadre relationnel que Buber envisageait, par exemple dans l'Atelier du Kibboutz, à l'exception de « l'improvisation » dans l'Atelier de Néguev. Nous avons vu, dans d'autres études, que ce théâtre, influencé par Peter Fraye, se déplace dans tous les kibboutzim depuis 1978. Nous avons vu que les comédiens, avant leur représentation dans un kibboutz qui leur est étranger, vont interroger le Comité de la Culture ou le Secrétaire du kibboutz, en vue de recueillir une histoire qui a été vécue ; ils iront, ensuite, jouer avec l'aide des spectateurs afin de construire, en commun une pièce vivante. Il n'est pas inutile de rappeler que ce théâtre est similaire au kibboutz en ce qu'il n'a pas été à l'origine d'une préparation. En fait, la création du kibboutz est une improvisation collective. Il s'agit là d'un véritable théâtre du kibboutz, on y trouve au premier degré la relation « JE-TU » énoncée par Buber.

Pour comprendre ce théâtre d'improvisation, il nous faudra remonter à son origine : la rechercher dans les fêtes israéliennes kibboutziniques que nous appelons le « théâtre des fêtes » et qui existaient à peine il y a quatre-vingt-dix ans. Il n'est pas impérieux, nous semble-t-il, de décanter l'ascendance de ces fêtes juives dans les différents pays du monde, dont ledit théâtre est issu. On peut penser que la culture du kibboutz s'est constituée autour de courants anciens et modernes. La danse, par exemple, porte une marque russe, polonaise ou yéménite. D'autres influences se sont faits sentir ; leur nerf s'est nourri à la source hassidique, orthodoxe, mais ailleurs également : impulsions romantiques, socialistes, pensées bouddhistes, voire dans les mythes contemporains ; c'est ainsi que pour réagir contre l'image du juif soumis et vulnérable, on a voulu forger une image d'un juif de type nouveau qui remplaçât l'archétype et qui reflétât l'ide du « surhomme » exaltée par Nietzsche. Cette image trouva ses défenseurs jusqu'à la veille de la Seconde Guerre Mondiale mais fut, par la suite, rejetée. Il est vrai que l'expérience du kibboutz est un phénomène tout-à-fait nouveau et c'est en ceci que celui-ci se distingue tant par son originalité que par sa différence, aucune imitation n'ayant encore abouti.

Nous avons décidé de nous limiter volontairement à Gordon et Buber, afin de trouver, au cours des fêtes, des moments précis de la philosophie bubérienne et de la sagesse gordonienne (quoique des esprits de la taille d'un Brenner ou d'un Rav Cook n'y soient point absents), des moments où se manifestent les possibilités virtuelles de relation « JE-

TU », où s'inscrivent des accords véritables et naturels, où se crée une synthèse entre art et agriculture.

C'est un théâtre des fêtes, vivant, éducatif et aussi artistique : c'est précisément dans la tradition des fêtes kibboutzniques qu'il créera et renouvellera son espace dans le réfectoire, dans les rues, les champs, là où chaque geste, chaque mouvement physique et spirituel prend son sens. Car si le kibboutz est une improvisation dans l'essence même de sa création, alors son théâtre doit pousser la recherche vers un art de vivre, un enseignement naturel, riche et vivifiant.

Gordon et Buber sont sinon propagateurs, au moins fondateurs de ce qui correspond à une nouvelle culture.

Le « théâtre des fêtes » dans chaque kibboutz représente-t-il la forme la plus proche et la plus naturelle de l'enseignement de Gordon et de Buber ?

Nous savons combien Buber réfléchissait sur la relation « JE-TU », grâce au renforcement des liens d'amitié et à l'ouverture de l'âme. C'est une situation que l'on peut voir quotidiennement dans l'Atelier du kibboutz, mais le danger d'une relation « JE-VOUS » n'y est pas circonscrit, danger également présent dans le kibboutz.

La magie positive et négative du kibboutz était, et continue à se manifester, grâce à son manque de planification. Buber y observait la spontanéité qui permet de créer des relations sans réserve, des relations pleines de la présence réelle de chaque être, bref des relations susceptibles de donner à ceux qui le cultivent le sentiment de plénitude d'être vraiment ensemble. Mais la relation peut-elle évoluer à travers une construction unique, à l'instar du kibboutz qui a la possibilité de changer et d'évoluer aussi à travers l'improvisation théâtrale.

Nous avons pu démontrer, dans cette étude, que cette improvisation, telle qu'elle s'exprime dans la construction d'un kibboutz, n'est pas une donnée permanente dans les Ateliers du Kibboutz. Buber conseillait une vie consciente, faite de respect dans la participation, la coopération, les rencontres, l'aide mutuelle. De sorte que le théâtre du kibboutz doive se sentir lui-même comme une chambre dans un grand édifice. Muki Tssour dit que les jeunes kibboutzim d'aujourd'hui ont réussi à réaliser ce que Buber demandait. Nous pensons, en effet, que ceux-ci ont perçu la signification immédiate du théâtre des fêtes ; que la participation de tous leurs membres à la vie quotidienne permet de mieux voir la symbiose de la fête et du quotidien : les deux se nourrissant l'un l'autre, le travail alimentant les fêtes et les fêtes trouvant leur source au travail. Nous craignons que cette vitalité issue de ce mouvement se perde de plus en plus dans les kibboutzim anciens.

Muki Tssour raconte qu'il y avait une conversation, dans un jeune kibboutz, dans le style héroïque des premiers pionniers, sur ce qui est permis et sur ce qui est défendu, sur les mitsvoth, les joies et les fêtes, sur les expériences collectives et sur la solitude qui peut naître dans cet ensemble qu'est le kibboutz. Une jeune fille, née dans un kibboutz ancien, écouta cette conversation avec beaucoup d'étonnement, et lorsqu'elle prit fin, elle dit avec force : « ils ne comprennent pas le sujet, il y a trop de tension ici, c'est trop artificiel, un jour ils sont enthousiastes, un autre, ils sont vexés, mais ils ne sont jamais stables ». La jeune fille appréciait le lieu où elle naquit ; à ses dires, il y faisait bon vivre. Chacun fait attention à ne pas blesser l'autre, et, ajoutait-elle, chacun décide sous quelle tension il est

disposé à vivre : « Vous serez adulte et vous apprendrez à pardonner, à vous protéger dans les silences et vous couvrir d'une armure ».

La réflexion est significative des différences qui existent entre un jeune kibboutz et celui qui fut créé il y a quatre-vingts ans. Le nouveau kibboutz porte en lui des germes d'un idéalisme de façon plus aiguë et il est plus proche d'une société naturelle. Muki Tssour avalise cette idée et pense que le jeune kibboutz gagne en naturel par rapport au passé ; il a gardé des liens avec celui-ci, (la maison de l'enfance dans les anciens kibboutzim), mais il ne vit plus dans la magie du futur : les attaches parentales et l'exemple des différentes étapes qui ont marqué la vie des anciens villages collectivistes sont des facteurs distanciateurs qui permettent de mieux réfléchir « la société naturelle » que les kibboutzim anciens ne préservent plus dans la mesure où l'agriculture s'est industrialisée, où l'industrie s'est amplifiée, où la technologie a fait son apparition ; d'où élévation du niveau de vie et apparition d'une tension entre le cadre de vie organisé de manière naturelle et un style de vie compétitive qui pousse les bénéficiaires à atteindre le temps d'une société technologique avancée.

La « société naturelle » n'est qu'une façon d'arrêter l'artificialité d'une vie sans racines. Elle n'accepte pas une culture spirituelle séparée de la réalité ou qui ne soit basée sur l'esprit dynamiseur de toute activité humaine.

Si l'on trouve à l'Atelier du kibboutz, Bimate ha kibboutz, de très bonnes relations humaines, ainsi qu'on peut les observer dans les jeunes kibboutzim, cela ne signifie point qu'il faille y voir un rapport de cause à effet avec l'enseignement de Buber. L'influence bubérienne se lit mieux dans les écrits de Muki Tssour, dans ses propos sur les pionniers, dans ceux que la revue Chdemotte illustre, celui-ci ayant pout but de créer un lien entre passé et présent. Cela veut dire qu'au sein même des jeunes kibboutzim existe une ouverture : celle de « la société naturelle » ouverte sur son passé.

L'un des problèmes de l'Atelier du kibboutz réside dans son fonctionnement : au terme de leur travail, les comédiens retournent, chacun à leur kibboutz, car, ils ne vivent pas dans le même kibboutz. Au contraire, la fête d'un kibboutz donne lieu à une autre expérience : une fois celle-ci passée, on se rencontre dans le même kibboutz, immédiatement après ou le lendemain matin, de sorte qu'il n'y a pas de rupture entre la vie qui s'est déroulée au cours de la fête et celle qui est postérieure à cette dernière.

Buber et Gordon conseillaient une nouvelle communauté et c'est sur ce front baptismal que nous conseillons nous-même une amélioration du théâtre du kibboutz. Dans ce théâtre, l'art doit être un moyen d'éducation exceptionnel. Un art qui soit basé sur la structure du kibboutz, où le théâtre prendrait sa place la plus importante, où la spontanéité serait un moyen de convivialité, où l'éducation serait un art que sédimenteraient les petits gestes et les regards subtils.

Si au cours de notre travail, il arrive que nous fassions la part belle aux généralités, c'est peut-être parce que les relations humaines au kibboutz sont marquées par le sceau de ces généralités. En ce lieu, se connaît-on vraiment ? Peut-on voir dans cette tendance une absence de philosophie existentielle précise ? Nous avons le sentiment que ce qui vient d'être dit n'est pas suffisant pour étudier réellement le moyen de construire un théâtre au kibboutz, ou d'élaborer une nouvelle culture. Il y a néanmoins des éléments inspirateurs qui pourraient élargir les conseils de Gordon et de Buber.

Nous n'avons pas assez détaillé le caractère de Gordon ou approfondi les informations que nous avons sur sa vie et, surtout, sur sa vie artistique. En effet, de quelle façon pourrions-nous utiliser le patrimoine spirituel de Gordon pour répondre aux problèmes que nous avons posés ? Comment l'idéologie gordonienne trouve-t-elle son aboutissement dans le théâtre, ou, selon lui, dans la créativité et ce théoriquement et pratiquement ? De quelle manière pourrait-il nous enrichir grâce à ses idées de créativité notamment en ce qui concerne celle des artistes ? Celle de l'Atelier du théâtre des kibboutzim ? Et celle liée à la fête d'un kibboutz ? Arrive-t-il à établir un pont entre la religiosité, chère à Buber et la croyance en l'homme chère à Marx ? Gordon a-t-il défini et détaillé la nouvelle culture qu'il a voulue et l'a-t-il entérinée de façon à ce qu'elle puisse être pratiquée par les artistes d'aujourd'hui et de demain ? Enfin où se situe le Sacre que Gordon quêtait ?

En tous cas, les sujets auxquels Gordon a prêté son intérêt nous semblent être l'argile qui manque au théâtre des kibboutzim et qui pourrait, parallèlement, forger de nouvelles dimensions dans les fêtes du kibboutz. La possibilité de réaliser une nouvelle culture n'est pas un problème qui ressort uniquement du cadre du kibboutz ; elle est fonction des aspirations de l'homme. Nous tentons de faire un lien entre l'homme qui vit dans un kibboutz une forme de vie particulière et le théâtre qui doit exprimer cette vie. Alors se dégage la question suivante : pourquoi n'avons-nous pas trouvé, dans le théâtre actuel, de lien spécial qui, d'ailleurs, existe dans le théâtre et le kibboutz ? Nous avons noté, à différentes reprises, l'exception concernant le théâtre des fêtes. Celui que nous avons remarqué est issu de la construction artistique du kibboutz, des rapports humains, celui qui dérive de la particularité des lois sur la liberté et l'égalité au kibboutz, celui qui est donc consubstantiel à la vie communautaire et collective.

De quelle façon les fêtes au kibboutz font-elles partie (en l'enrichissant) de la vie quotidienne ? Que peuvent apporter au théâtre des fêtes et à la vie artistique des kibboutzim l'enseignement, la philosophie, la vie de Gordon et les idées de Martin Buber ? Est-il possible que la rencontre entre Gordon et Buber et le futur Théâtre puisse jaillir ce que nous appelons « un moment sacré » ?

Ouriel ZOHAR
Université de Technion, Haïfa (Israël)

LA DÉFAITE DE DÉMOCRITE

Chacun a vu, à la corniche d'une baraque foraine, d'un cinéma, au cirque ou au carnaval, ou même sous forme de bijou, deux masques pour ainsi dire enlacés, l'un hilare, l'autre éploré. Il n'y a pas si longtemps, ces figures très fortement stéréotypées ornaient aussi les frontons de maint théâtre : elles signalaient que là se donnaient à voir et la comédie et la tragédie. En franchissant sous leur regard le seuil de l'édifice, le spectateur lettré pouvait avoir une pensée pour Thalie, pour Melpomène qui, sur le mont Parnasse, présidaient au noble art du théâtre, sous ses deux versants, ludique et clair, sombre et accablant. Comme les sept autres Muses leurs sœurs, filles de Zeus et de Mémoire, leur voix claire et argentine faisait « scintiller de rire les demeures des dieux ». Cela se passait en des temps très anciens, quelque sept siècles avant notre ère. Croyons-en Hésiode, qui l'affirme dans sa Théogonie.

En bas, dans le monde « sublunaire », chez les pauvres « mangeurs de pain » (comme nous appelle Homère) qui, eux, ne jouissaient ni du loisir ni seulement de l'occasion de rire - à l'instar des dieux – « d'un rire inextinguible », même opposition, cependant, et même stylisation, mais « humanisées », dans une perspective non plus théocentrique, mais anthropocentrique. C'est que, comme le dira Cicéron, et après lui, de la façon la plus percutante et même provocante, Montaigne, Socrate avait ramené « du ciel, où elle perdait son temps, la sagesse humaine, pour la rendre à l'homme, où est sa plus juste et laborieuse besogne, et plus utile » (*Essais*, III, 12). Aussi bien, avec le temps, sur la planète Terre, les deux masques jumeaux et antagonistes de Thalie et de Melpomène empruntèrent leur nom et leurs traits, non plus à la mythologie et aux dieux, mais à la philosophie et aux pauvres humains aux prises avec la dure (més)aventure de la vie.

Démocrite d'Abdère et Héraclite d'Éphèse prirent la relève des Muses, des déesses tutélaires. Ils sont loin d'être toujours en mesure de soutenir fermement ni le poète comique ni le poète tragique. Mais ils leur tiennent lieu d'emblèmes, car l'un, devant la vie, devant le monde, devant autrui et jusque devant lui même, ne cesse de rire, pendant que l'autre se désole et pleure sur toute chose, sans finir jamais.

Le texte de la nature humaine

Une organique unité rend Démocrite et Héraclite parfaitement solidaires. Ce « couple » possède la prégnance et le statut des grandes figures mythiques, des grands personnages littéraires. On dira que Mars et Vénus, Héloïse et Abélard, Laure et Pétrarque, Roméo et Juliette... constituent des « couples » plus légitimes au regard du droit traditionnel. Cependant, Héraclite et Démocrite, de même sexe, sans doute, mais pour ainsi dire « pacsés » bien avant l'heure, sont bel et bien liés, et de la façon la plus étroite, dans l'imaginaire collectif. Davantage : tout individu tient à la fois de Démocrite et d'Héraclite. Ce n'est pas même sans référence à l'ancienne médecine que je qualifiais leur solidarité d'organique.

De fait, depuis deux mille ans et plus que la philosophie, la littérature, la médecine, l'anthropologie font état de ces deux personnages, ils sont infailliblement et en droite ligne rapportés au corps. Plus précisément, à la théorie des humeurs et des tempéraments, pierre angulaire de l'ancienne *ars medica*. Or, jamais, depuis la plus haute Antiquité, ceux qui ont

traité de cette théorie avec quelque sagacité n'ont prétendu que les individus ne portent en eux qu'une unique humeur, et que le caractère, les comportements (censés, suivant l'antique aphorisme, « suivre le tempérament »), s'expliquent par une seule des quatre humeurs (le sang, la bile noire, la bile jaune, le flegme ou lymphe ou encore pituite). Toujours il s'agit d'un mélange, d'un équilibre, et de ce qu'en termes médicaux on nomme, suivant le dosage plus ou moins harmonieux, la qualité plus ou moins tempérée de cette composition, eucrasie ou dyscrasie.

Rappelons pour mémoire, parce que la chose ne manque pas de piquant, que la science moderne déclare depuis longtemps comme nulle et sans le moindre fondement cette millénaire lecture de la nature et du caractère humains au moyen du « schéma quaternaire ». Cela ne suffit pourtant pas pour déclarer irrémédiablement caduque l'antique manière d' « expliquer la nature humaine » (Saint-Evremond). C'est assurément un passage obligé, un « lieu commun » de l'expérience existentielle de tout individu, que de constater qu'il tient à la fois de Démocrite et d'Héraclite ; que l'une de ces affinités peut bien l'emporter, et même primer nettement sur l'autre, mais que pourtant les deux tendances que ces deux figures exemplaires incarnent, l'une au rire, l'autre au pleurer, coexistent en chaque exemplaire humain, vivent dans lui en étroite symbiose ; qu'il arrive à tout homme de passer de la gaieté à la mélancolie (et vice-versa) et de s'éprouver comme le siège, le foyer – voire le jouet – de propensions antagoniques, dont le mécanisme et les processus, pour l'essentiel, nous échappent. Sans doute, la théorie des tempéraments, la grille du « schéma quaternaire », ont-elles autrefois simplifié à l'exces toute donnée physiologique et caractérologique. Il n'en demeure pas moins que l'intuition fondamentale de l'ancienne médecine rencontre et recoupe en bien des points ce que la science moderne enseigne, en parlant non plus d'humeurs, mais d'hormones et de gènes. Tout « nouveau venu dans le monde » (comme dit si bien La Fontaine) ne tarde pas à détecter, à pressentir au plus intime de sa psyché, au plus profond de sa « machine », la concurrence, le jeu, le complexe rapport de forces très difficiles à cerner, localiser, identifier au juste, agissant en sens contraire. Tout comme la génétique moderne assimile le génome à un texte codé profondément inscrit dans le noyau de chacune de nos cellules, ces forces, ces tendances élémentaires, profondément enfouies dans le noyau de notre être physiologique et « moral », les Anciens les ont seulement stylisées et déjà rendues, autant qu'il était en leur pouvoir, reconnaissables, lisibles, en leur prêtant des figures simples, très caractéristiques, d'autant mieux identifiables et déchiffrables qu'elles sont parfaitement antithétiques : celle de l'homme qui rit et se moque de toute chose, celle de l'homme que tout afflige et fait continûment pleurer.

En somme, on a affaire à des personnages emblématiques, des types et même des archétypes humains. Le couple Héraclite / Démocrite a été éprouvé comme une vérité absolument première de l'expérience existentielle. Au reste, la théorie des humeurs annonce, des siècles à l'avance, les vues de Bachelard, en renvoyant d'une autre manière encore à ce qui est premier, élémentaire. Le mélancolique Montaigne (« ...il faut un peu légèrement et superficiellement couler ce monde. Il le faut glisser, non pas s'y enfoncer ») est en quelque sorte « assigné », comme par une signature de la nature – on sait la fortune de la « doctrine des signatures » à la Renaissance et même au-delà – à l'élément terre, auquel il se réfère à mainte reprise. De même le rieur, léger, futile, paraît être dans une secrète « correspondance » » avec l'air (quand bien même son physique, comme celui du neveu de Rameau, tel que le peint Diderot, n'est en rien aérien). Déjà bien des personnages de Lucien – tel Icaro-

ménippe – étaient irrésistiblement attirés vers l'azur et l'éther. Aussi bien, dès l'Antiquité, le schéma quaternaire rapporte les quatre humeurs notamment aux quatre éléments.

S'accommoder du monde

Emblématiques de l'expérience existentielle, qu'ils semblent en quelque sorte condenser et styliser, Démocrite et Héraclite ne laissent pas d'être, dans le même temps, énigmatiques. Est-ce qu'ils se contentent de dire, de montrer ce qu'est, ce que sera nécessairement, toute traversée du monde ? Ou bien est-ce qu'ils convient à « prendre » le monde, à se conduire dans le monde, à s'accommoder de lui d'une certaine manière ? Autrement dit, est-ce qu'ils se contentent d'annoncer, dévoiler ce que sera l' « humain voyage » (Montaigne), dont ils se font les descripteurs ? Ou bien jouent-ils un rôle plus actif, de « conseillers de sagesse », de modèles, en adressant au lecteur (ou au spectateur de tableau) une invite à traverser le théâtre du monde suivant leur exemple ? Sans doute, Démocrite surtout, fidèle en cela à la millénaire conception qui instaure le moraliste en guide, en instituteur d'existence (en « pédagogue du genre humain », dit Sénèque), engage le lecteur, le spectateur, à lui emboîter le pas : son rire est à lui seul programme de vie. Héraclite, son pendant, paraît du même coup indiquer la voie la plus sûre pour rater sa vie et en faire le plus morose voyage qui soit. Au-delà de cette fonction à la fois initiatique et programmatique, les deux personnages, du fait du contraste qu'ils forment, ont bien entendu pour vocation de plaire et de divertir. Cependant, investis d'une doctrine médicale, ils semblent en même temps proclamer que tout vrai choix est exclu, fallacieux, en raison de la toute-puissante détermination humorale.

Ce qui unit encore Démocrite et Héraclite, c'est aussi ce qui en même temps les sépare. Au milieu des deux compères se trouve le monde. La peinture se prive rarement du plaisir de le représenter, et souvent au centre même de la toile. C'est sur le monde que roulent tous leurs débats, c'est lui qui engendre et nourrit l'antithèse constitutive du couple. Le moi est dans le monde, l' « humain voyage » entraîne l'incontournable obligation de traverser le « théâtre du monde ». Mais derechef : au principe du moi – l'expérience du « nouveau venu » ne tarde pas à le lui apprendre – il y a le corps, qui réagit au monde suivant des régulations ou des dérèglements de nature toute humorale, qui à tous coups détermine les comportements et façonne toute conception du monde même, d'autrui, de la vie. Qu'on songe seulement à Alceste : c'est un atrabilaire et il est amoureux. Le tout de sa relation à autrui, de sa « vision du monde », de sa philosophie de la vie, de sa sagesse et de sa folie – le tout du personnage – suivant l'anthropologie du temps, suit le tempérament du corps. De la même façon, la mélancolie procure (à s'en tenir toujours à l'ancienne explication de l'homme) comme la « formule » de don Quichotte[1].

Pas plus pour Héraclite que pour Démocrite, il ne s'agit d'un choix opéré en pleine liberté, d'une direction suivie tout à fait librement ; il s'agit d'un déterminisme ou même d'une fatalité biologique. L'iconographie du sujet le donne à voir de la manière la plus claire : il ne nous est pas loisible, grâce au libre-arbitre, d'opérer un choix entre le rire de

[1] Voir René Jasinski, Molière et Le Misanthrope, Paris, 1951 ; Harald Weinrich, Das Ingenium Don Quijotes, Münster, 1956.

Démocrite et les larmes d'Héraclite. Il n'y a pas deux chemins qui s'ouvrent. Le monde est là, généralement représenté comme énorme, il bloque toute issue, on ne saurait le contourner, il faut l'affronter. Les deux figures du rieur et du geignard ne s'offrent pas comme une alternative à un esprit libre d'opter pour l'une ou l'autre attitude, mais comme une sorte de commandement, d'impératif, de fatum psychosomatique tout aussi incontournable que le monde lui-même, que l'aventure (ou la mésaventure) existentielle, dans lesquels le moi se trouve jeté nolens volens. En d'autres termes, avec Héraclite et Démocrite, on n'a pas affaire à la « topique du choix de vie », à celle d'Hercule à la croisée des chemins (Hercules ad bivuum), mais à ce qu'on pourrait appeler la topique et surtout la logique de la prédestination humorale.

On montrerait sans trop de difficultés que la réflexion des moralistes eux-mêmes est très généralement tributaire d'une certaine disposition ou économie des humeurs, sous l'influence de Saturne, et que leurs recueils eux-mêmes, la qualité de leur rire même, sont à rapporter de près à cet « inné » que constitue, quels que soient leurs efforts pour l'occulter ou l'estomper, leur « donné » psycho-physiologique.

Sous l'ascendant de Saturne

Mon propos n'est aucunement de retracer le parcours de nos deux compères dans l'histoire et la mémoire culturelles : les études qui leur ont été consacrées abondent. Je rappellerai seulement quelques contributions majeures : l'article de J. Jehasse sur la redécouverte de Démocrite à la Renaissance ; l'étude trop négligée en France d'A. Buck ; le numéro du Débat sur la « tradition de la mélancolie » ; la somme sur la médecine et la maladie dans le théâtre de Molière procurée par P. Dandrey ; l'article de W. Weisbach, donnant une mine d'informations sur l'iconographie du couple ; le petit livre stimulant de J. Salem sur la « légende » de Démocrite ; l'important ouvrage de T. Rütten sur la tradition pseudo-hippocratique ; la traduction – après plus de trois siècles ! – de l'Anatomy of Melancholy de Democritus junior, alias Robert Burton ; le livre trop oublié (en dépit de sa traduction récente) de H. Plessner sur le rire et le pleurer.

Mon propos est tout autre. Je relève que sur la longue durée de l'histoire des idées, de celle des mentalités, de celle de la sensibilité, dans la mesure (grande, assurément) où celles-ci s'inscrivent et se reflètent dans les écrits des moralistes, Démocrite est progressivement défait par Héraclite. Je tiens que l'aptitude à rire du monde, de la vie et de soi-même recule nettement devant la propension à se désoler.

Au cours des âges, le rire des moralistes s'étrangle par degrés. Le mot paraît trop fort ? À tout le moins, le rire s'intériorise. Mais aussi, en s'intériorisant, il devient moins sonore, vigoureux et tonique. Souvent, ce n'est plus qu'un rire passablement frelaté, voire un peu malingre. Sa santé, au cours du « temps long » des historiens, se dégrade ; il s'amenuise, se crispe, s'amuït. Bien entendu, l'évolution que je crois détecter sur la longue durée n'a strictement rien de régulier, de linéaire. Là comme dans tout ce qui touche à l'histoire de la réflexion morale, tout est affaire de mouvement souterrain, avec sans cesse des avancées et des reculs, souvent imperceptibles. Il n'empêche : une courbe descendante se dessine au fil des siècles, et les gémissements d'Héraclite se font entendre toujours plus nettement que les

éclats de rire de Démocrite. C'est de cette évolution que je voudrais indiquer du moins les linéaments.

Sans conférer si peu que ce soit à la perspective cavalière que voici la rigueur d'un schéma, convenons que le rire entier des dieux sur l'Olympe se penchant sur le théâtre des hommes, le rire sarcastique de Momus, celui du facit indignatio versus (« c'est l'indignation qui fait le poète ») de Juvénal, celui des Philosophes à vendre de Lucien, ont retenti tout au long de l'Antiquité, sans jamais se laisser entamer, encore moins étouffer, par les plaintes des moralistes « nés sous le signe de Saturne » (R. Wittkower). Un parallèle s'impose ici comme de lui-même. Le fameux sourire de Socrate est bien entendu tout autre chose que le rire à gorge déployée de Démocrite. Sa « fortune » est pourtant du même ordre. S'il a suscité tant d'admiration tout au long des siècles, c'est qu'il n'a jamais, par la suite, connu d'équivalent[2] : tout comme le rire des moralistes, l'ironie des philosophes se dégrade, à tout le moins se complexifie (Chamfort dirait qu'ils deviennent plus « mêlés »[3]). Ce n'est évidemment pas que la mélancolie n'ait pas largement droit de cité dans l'anthropologie, dès les siècles les plus reculés[4]. Mais les moralistes, tout comme les satiriques, choisissent de la refouler. Il se pourrait bien que, dans la suite du temps, personne, aucun moraliste en tout cas, n'ait réussi aussi bien qu'eux cette entreprise d'estompage, de recouvrement (pour ainsi dire) du versant sombre par le clair, de dépassement du tragique existentiel par le rire.

Le rire franc des Anciens parvient à se maintenir plutôt bien à la Renaissance. Sans doute, à cette époque, la palette du rire est d'une subtile richesse. Mais si le rire d'Erasme est moins « énorme » que celui de Rabelais, si l'on perçoit fort bien, en sourdine, dans l'Éloge de la folie notamment, la basse continue des lamentations d'Héraclite, le rire « renaissant » n'en est pas moins en consonance avec le rire gorgé de santé des Démocrites de l'Antiquité. À ce rire-là Erasme est au demeurant parfaitement accordé, sinon par tempérament, du moins par ses lectures, par toute sa culture. Avançons à grandes enjambées dans le XVIe siècle. À qui lit un tant soit peu attentivement les Essais, il devient vite évident que la mort rôde peu s'en faut dans chaque page. Certes, Montaigne compense et combat de son mieux la mélancolie qui l'habite par sa stratégie déceptive, consistant en infinies ruses rhétoriques, par l'ironie et la Selbstironie [ironie tournée contre soi], surtout par la pratique constante, à vertu pour une bonne part curative, de l'écriture. Pourtant son livre « consubstantiel à son auteur » marque une sorte de tournant – déjà ! Tout comme le torrentiel discours rabelaisien se canalise, tout comme les lettres françaises sont appelées à devenir (sauf exception) de plus en plus tempérées, sages, policées, le rire est apprivoisé, domestiqué. Il y gagnera de la tenue, sans doute, mais aussi il offrira par là une bien meilleure prise à tout cela que La Mothe Le Vayer désignera bientôt de « prose chagrine », prose bien entendu conçue sous l'ascendant de Saturne.

---

[2] Voir Pierre Hadot, Eloge de Socrate [1974], Paris, 1998.

[3] « Dans les choses, tout est affaires mêlées ; dans les hommes, tout est pièces de rapport. Au moral et au physique, tout est mixte. Rien n'est un, rien n'est pur » (Chamfort, Maximes et pensées, caractères et anecdotes, éd. J. Dagen, Paris, 1968, n° 126, p. 77.

[4] Voir Raymond Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, Saturne et la mélancolie. Etudes historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art [1964], trad. frse, Paris, 1990.

L'âge classique marque assez nettement un point tournant. Il est, assurément, bien des Démocrites tombés dans l'oubli, tel ce Démocrite de la cour, satire de « l'éloquence à la mode ». Toutefois, à observer notre « couple » en perspective cavalière, l'on note que la « tradition de la mélancolie » gagne en force. Fait significatif : lorsque, dans son autoportrait, La Rochefoucauld aborde, en suivant l'ordre consacré de la rhétorique du characterismus, après la peinture de son aspect physique, la peinture morale, sa toute première notation porte : « Premièrement, pour parler de mon humeur, je suis mélancolique». Affirmation pleinement représentative. La très grande majorité des moralistes du « siècle d'or » espagnol, de l'âge d'or du Theophrastan character anglais, du « grand siècle » français, tout en ne s'exprimant pas de façon aussi directe (ne dirait-on pas un sec rapport ?) ni en un style aussi « soldat », souscrivent à cette conception attribuant l'ensemble des « traits » de leur être moral, de leur essence – pour tout dire de leur caractère – à l'atrabile.

Auteur non moins révélateur du rapport de forces, du précaire équilibre, à cette époque, entre nos deux compères (ils n'ont pas le statut de « héros ») emblématiques : Robert Burton. À l'évidence, il ne suffit aucunement de se proclamer le successeur en droite ligne, de signer l'œuvre de toute sa vie du pseudonyme de Democritus junior, pour hériter du même coup du caractère facile, tolérant, accommodant, de l'heureuse disposition à spontanément rire de toute chose, traditionnellement attribués à l'Abdéritain. Du reste, dans le très long (et délectable) discours préliminaire de Democritus junior « au lecteur », le procédé rhétorique faisant fonction de pierre angulaire, soutenant le texte de la première à la dernière ligne, c'est l'antiphrase. Jamais l'art de prendre ironiquement la mesure de sa propre misère, de se donner à connaître tout en se fardant, tout en se protégeant d'un masque dont on ne souhaite pourtant pas qu'il donne le change pour de bon ou jusqu'au bout, n'a été porté à un tel degré de dextérité (virtuosité laisserait entendre trop de rouerie dans l'écriture ou, comme dit Diderot, de « tours du bâton »).

Là où Montaigne, par ses ruses rhétoriques, cherche à donner le change et à lui-même et au lecteur, Burton montre bien plus de candeur, d'ouverture de cœur. Il n'est jamais plus mal dissimulé que dans tant de parades par lesquelles il espère faire illusion et passer pour l'invétéré rieur que son pseudonyme annonce. Le plus bref de ses moments d'hilarité, la moindre de tant de notations qu'il croit toutes propres à faire s'épanouir la rate, sont marqués au sceau indélébile de Melancolia. Mais jamais sa vaillance à remonter sa pente en riant – dénotée, au plan de la forme, par sa ténacité à opposer au mal toutes les ressources du comique et du wit – n'est mêlée d'artifice et de feinte. Tout le discours « Au lecteur », qui se veut plein d'entrain, de verve, qui est de fait enlevé avec brio, est émaillé d'aveux sans le moindre détour, de confidences d'homme à homme sur un mal-être premier et permanent : celui d'être condamné à vivre sous l'empire (au sens le plus propre), à demeurer sous l' « influence » implacable de l'astre maléfique qui donne l'impression de déposséder et le corps et l'âme d'eux-mêmes :

Saturne fut seigneur de ma nativité [...] Il [Démocrite] voulait parvenir à se guérir lui-même et, par ses écrits et observations, à enseigner aux autres comment s'en préserver [de l'*atra bilis*, ou mélancolie] et l'éviter [...] Je prétends faire revivre Démocrite, poursuivre et achever son traité. [...] J'écris sur la mélancolie en m'évertuant à éviter la mélancolie. [...] J'étais fort gêné par cette maladie, mais peut-être devrais-je dire par ma maîtresse la Mélan-

colie, mon Égérie ou mon mauvais génie. Et c'est pour cette raison que, comme quelqu'un qui aurait été piqué par un scorpion, il me fallait faire sortir *clavum clavo,* pousser un clou avec un autre, soulager un chagrin par un autre, une oisiveté par une autre, *extraire un antidote de la vipère,* transformer en contrepoison la cause première de ma maladie [...] En ce qui me concerne, je peux certainement affirmer, comme Marius chez Salluste : *ce que d'autres ont ouï dire ou lu, je l'ai moi-même ressenti et expérimenté. Ils parviennent, eux, à la connaissance en lisant,* moi à la mienne en mélancolisant, *Experto crede ROBERTO,* croyez-en Robert, qui parle d'expérience[5].

Naturellement, il se rencontrera par la suite des « natures » comme plus heureusement nées, celle, par exemple, d'un Voltaire, à qui le don de « glisser la vie » sans s'y « enfoncer », comme le souhaitait déjà tant Montaigne, n'a pas été refusé. Mais, étroitement apparentés à Burton, en bien plus grand nombre sont les moralistes qu'on est tenté de qualifier de Démocrites, de spectateurs empêchés. Ainsi de La Bruyère, si représentatif de la famille entière de ce type d'auteurs, qualifiés par Dilthey de « philosophes de la vie » [Lebensphilosophen]. Les Caractères attestent que, dans la rude partie avec la vie dans laquelle tout existant est engagé à son corps défendant, les moralistes sont loin d'être les plus doués des « joueurs ». En fin de compte, ils n'ont pas contribué pour de bon à forger l'attitude du spectateur de belle humeur défendue – incarnée – par Démocrite. Leur leçon n'est pas pleinement une leçon de théâtre. Montaigne a raison de qualifier de « spectateurs de la vie » la famille d'esprits proches parents de Socrate : « spectateurs de la vie » définit mieux encore que « philosophes de la vie » ces auteurs que l'usage a fini par désigner (de façon bien plus terne !) de moralistes[6]. Mais le rire de ces spectateurs – quand ils parviennent à se dérider – est grinçant. Ce sont bel et bien des spectateurs entravés, empêchés.

Du rire empêché

Voici un des textes à coup sûr les plus denses d'histoire culturelle, parmi tous ceux de La Bruyère :

Dans cent ans le monde subsistera encore en son entier. Ce sera le même théâtre et les mêmes décorations. Ce ne seront plus les mêmes acteurs. Tout ce qui se réjouit sur une grâce reçue, ou ce qui s'attriste et se désespère sur un refus, tous auront disparu de dessus la scène. Il s'avance déjà sur le théâtre d'autres hommes qui vont jouer dans une même pièce les mêmes rôles. Ils s'évanouiront à leur tour. Et ceux qui ne sont pas encore, un jour ne seront plus. De nouveaux acteurs ont pris leur place ? Quel fond à faire sur un personnage de comédie ! (*Les Caractères*, « De la cour », 99)

Concluant (ou presque) le chapitre « De la cour », tout entier bâti sur des anaphores, des oppositions et un rythme ternaire, ce fragment est coulé dans le moule du style

[5] Robert Burton, Anatomie de la mélancolie, Paris, 2000, t. I, « Démocrite junior au lecteur », p. 20, 23, 24, 25-26.

[6] Voir nos études Les Spectateurs de la vie, Québec, 2005 ; Les Moralistes. Une apologie, Paris, 2008.

de la prédication. Il prouve, par là, que l'auteur des Caractères, comme la grande majorité des moralistes dans les dernières années du XVIIe siècle, bien plutôt qu'un authentique Démocrite nouveau, est une sorte de prédicateur laïc œuvrant à l'ombre de la Croix. La conclusion du discours en apparence tout « mondain » sur la vie aulique, tenu au long d'un chapitre, tient de fort près de la péroraison d'un sermon.

« Quel fond à faire sur un personnage de comédie ! » De toute la force de ses fricatives, de son occlusive, de ses gutturales, la phrase fustige et fait claquer son mépris. Elle fait écho à cette autre, du même chapitre, renvoyant tout aussi droit les courtisans à leur néant : « Si vous les enfoncez, vous rencontrez le tuf » (« De la cour », 83). La foule innombrable – « les mêmes... les mêmes... tout... tous... les mêmes... » – est finalement réduite à un protagoniste aussi exemplaire que solitaire. La collectivité humaine tout entière est ramenée au singulier, à un seul modèle, à un unique « caractère » : l'acteur. Le fragment tout entier est une « Vanité » littéraire.

Pas plus dans ce fragment que dans tant d'autres, La Bruyère ne trouve en lui assez de ressources pour réagir en authentique spectateur, assez de force pour se divertir du spectacle du monde, que Démocrite regarderait comme une comédie. Jusqu'à l'exécution sommaire qui tient lieu de péroraison, La Bruyère, lui, se révèle proche parent du sermonnaire. Jusqu'au bout la « remarque » est le foyer d'une tension, reflet, assurément, de celle dont le moi du moraliste a dû être le siège au cours de l'expérience existentielle : entre la tentation, l'ardent souhait de pouvoir s'élever à la hauteur, au détachement, à l'impassibilité amusée de Démocrite, et la pente, la « fatale » attraction, par l'humeur saturnienne, vers le bas et la contemplation chagrine. De l'intérieur, le rire est miné par la plus foncière inclination de cette sorte d'écrivains. Et même, le fragment « De la cour », 99, le confirme avec éclat : la pente naturelle du moraliste, spectateur empêché, le conduit à entrer en concurrence avec Dieu, à s'ériger en Juge. Toujours sa vocation de spectateur démocritéen se trouve traversée par ce que Diderot encore appellera son « tic de moraliser ».

Il est vrai que ce « tic » constitue aussi une sorte de compensation, une morale, un bonheur faute de mieux, favorisant un modus vivendi, l'accommodement, ou mieux : le raccommodement avec le monde. Somme toute, le protocole d'accord tient en deux points : je ne parviens pas à accepter le monde, à le « prendre » par où je souhaiterais et par où il faudrait – par le rire ; je prendrai du moins ma revanche de toute l'affliction et de l'indignation qu'il me cause, en donnant à le connaître pour ce qu'il est en vérité, en fustigeant la moindre imperfection, tout abus. Héraclite lui-même vient de la sorte au secours du moraliste à qui la nature a refusé la faveur de s'accorder au train du monde et le don de s'entendre avec la vie.

Autre indice de la symbiose, de la véritable complicité qui s'instaure entre les deux bonshommes : pendant tout le temps que le moraliste tente, dans ses recueils, au prix de rudes travaux d'écrivain (chez les meilleurs), de régler ses comptes avec ce monde qui le meurtrit, de guérir des blessures infligées, toujours par ce monde « qui ne mérite point qu'on s'en occupe », à son « mérite personnel » (La Bruyère), Démocrite lui vient en aide, subtilement, de son côté. La pierre de touche du style le prouve de reste. Pour me référer une dernière fois au cas paradigmatique de La Bruyère, il n'est pas malaisé de se rendre compte que le prodigieux travail d'écriture, la ténacité et la méticulosité d' « artisan » par lesquels il inflige au monde la « correction » méritée, sont source - enfin ! – de délectation. Pendant tout le temps que le moraliste affûte ses sentences, agence ses « remarques » comme

l'horloger ses pendules, peint et polit ses caractères, il interpose entre le monde frustrant et lui-même un écran, il connaît la grâce de jouir d'une trêve, il est soustrait à l'influence maligne. Ses marionnettes et ses fantoches ludiques, comiques jusqu'au burlesque, lui apportent mieux qu'une consolation : ils parviennent à le détendre, à le faire rire du désolant spectacle du monde réel, enfin. Dans l'effort de l'écriture, Démocrite tend une main secourable à Héraclite, il y a libération, lévitation, dépassement par le rire, le plomb vil est changé en or. Le tragique est transcendé par le plaisir : celui que procure un style « cruel » (J. Benda), fait de sentences et de « pointes » tranchantes autant que couperets, efficace autant qu'exécutions à bout portant ; doublé de celui d'évacuer, d'annihiler le monde et jusqu'à « l'inconvénient d'être né » (Cioran) par d'autres prestiges, non moins étonnants, de l'écriture.

J'ai tenté de le montrer ailleurs : à l'instar du « vouloir-vivre » (Wille zum leben) de Schopenhauer, il est un « vouloir-rire », dont les recueils des moralistes constituent souvent la pierre de touche.

De part et d'autre de la mort de Dieu

Au vrai, l'évolution qui nous intéresse prend racine dans le terreau même de la culture occidentale, elle est à retracer jusque dans les fondations de l'édifice, à l'âge classique déjà millénaire, que représente cette culture. Au principe même de la santé, de la « force » morales permettant à l'âge classique de rire, on décèle une mise à distance, une relativisation, auxquelles ne convie plus ce que Barthes appelait d'une manière si gourmande « notre modernité ». C'est que la notion de malheur est « relative ». Elle varie selon les temps, les lieux, les cultures (le démontreraient, à elles seules, les pensées de Pascal sur la justice). Hormis les cataclysmes, il n'est guère de phénomène, d'événement, qui soit tenu pour néfaste universellement. La mort passe aux yeux de maint moderne pour catastrophe, voire « scandale » absolus. L'âge classique éprouvait bien moins de réticence, de difficultés, à la juger accordée à l'ordre de la nature, de la Création, de Dieu – et donc ipso facto du monde.

Selon l'optique classique, pour la mentalité classique, l'ordre du monde, de la Cité terrestre, est celui de la Folie. Inéluctablement. C'est celui que chacun entend décrire, comme inévitable, voire comme équitable, depuis l'enfance. C'est celui que chacun entend justifié, légitimé, du haut de la chaire, au cours de son existence tout entière rythmée par l'omniprésence, dominée par l'omnipotence du religieux. L'ordre du monde, et donc celui, funeste, de la Folie, est accepté comme une condition, un état irrémédiables, comme la conséquence d'une Faute, un châtiment, une expiation. Aussi bien, l'ordre du monde sublunaire, l'ordre, catastrophique, de la Folie, est accepté avec davantage de soumission, sinon de résignation, que de nos jours. Au reste, dans la visée chrétienne, dans la « cosmographie théologique » d'autrefois, la « tradition » de la catastrophe et du malheur est longue et riche : Déluge, Job, malédiction, expulsion du Paradis terrestre, désastres de toute nature annoncés par les prophètes, An Mil, Fin du monde, et last but not least, Apocalypse, Jugement dernier.

Pour comprendre, en tant que modernes, cette tout autre façon de voir, il faut bien se pénétrer de l'idée qu'à la Renaissance, au XVIIe siècle encore, on est plus près de Dante et de sa Comedia que des philosophes des Lumières. Le lieu de la conditio humana – le monde – est un lieu de transit, un « théâtre » sur lequel l'homo viator, un « pérégrinant », un étranger, ne fait que passer (voyez Le Récit du pèlerin d'Ignace de Loyola). Qu'on compare seu-

lement la modernité avec le « Siècle d'or » où Calderón écrivit Le grand théâtre du monde (vers 1633), époque correspondant, en perspective très cavalière, au « Grand siècle» et au siècle d'Élizabeth Ire. Dieu, alors, était omniprésent et hégémonique. La question n'est nullement de savoir si c'est là un mal ou un bien. Tentons seulement d'adopter le regard qu'il faut, celui de l'historien, « le regard de loin » (Marc Bloch).

L'auto sacramental paradigmatique qu'on vient d'évoquer, de Calderón, rend compte à la perfection de la manière dont on « lit », dont on s'expliquait l'énigme de notre passage sur terre. Il proclame que la vie n'est pas tant un songe qu'un lever de rideau, un prologue. La véritable « action » (auto), partant la vraie vie, sont ailleurs, sur une tout autre scène – la « scène de vérité », dans l'au-delà, dans l'après-vie –, sur laquelle les simples figurants que nous fûmes pour un infime instant sur Terre doivent rendre compte de leur jeu (au sens purement dramaturgique) dans la pièce où l'Auteur les a distribués. Or, cet Auteur n'est autre que Dieu. Aussitôt la « représentation » achevée, et après les avoir regardés, en bienveillant spectateur, se tirer d'affaire comme ils peuvent, mais aussi comme, grâce au libre arbitre, ils le choisissent, l'Auteur, pour finir se faisant Juge de leur prestation, cite chacun des acteurs de sa troupe à comparaître. Ce qui est en jeu à cet instant décisif de tout l'auto, de l'unique « action », c'est le salut de leur âme. Ou sa damnation, sa mort à jamais. C'est leur Tout.

Le public est de la sorte conduit à prendre conscience que le « théâtre du monde » est en tout fallacieux, que la pièce qui s'y donne, l' « action » toute frelatée dans laquelle tout homme doit tenir vaille que vaille sa partie, n'est rien qu'un trompe-l'oeil. On comprend, dans ces conditions, comment le Mal et le malheur, sur lesquels ne cesse de gémir Héraclite, ont pu être perçus comme indélébilement attachés à notre condition même. En toile de fond, toujours il y a la religion, laquelle enseigne en mille manières que ce monde n'est pas le véritable, qu'il n'est rien d'autre qu'apparence, chimère, illusion, qu'un lieu tout propre à accueillir et à faire éclore toute catastrophe. Désastre et catastrophe à rapporter en droite ligne à un Péché inaugural.

Il ne fait pas de doute que des thèmes par excellence « moralistes », tels ceux de l'homo viator, du theatrum mundi, sans cesse modulés par le moindre prédicateur du haut de la chaire, sont tout entiers imprégnés de spiritualité, reposent entièrement sur un fonds judéo-chrétien, même quand s'édifie progressivement sur eux une tradition laïque, à la façon dont les temples, les églises nouvelles sont si souvent élevés sur les ruines de lieux de culte antérieurs.

Face aux malheurs existentiels de toute nature, aux catastrophes naturelles mêmes, le sage stoïcien se flatte de tenir tête au destin, de rester maître de son « humain voyage » comme de lui-même. Dans la perspective chrétienne, cet idéal passera pour dérisoire, pour pauvre gesticulation de créature déchue qui ne se connaît point, pour pur « jeu d'esprit ». Du moment que ne la sous-tendent pas la pensée, la recherche constantes du Salut, la fameuse devise *Sustine et abstine* passera pour pur orgueil, amour de soi, pathétique démesure. Le « port dans la morale » évoqué par Pascal ne saurait être nulle part ailleurs qu'en Dieu.

L'espoir du Salut, les consolations de la religion, ont puissamment contribué à préserver du moderne « sentiment tragique de la vie » (Unamuno), du catastrophisme, auquel l'âge classique, comparé au nôtre, cède fort peu. On a quelque raison de penser qu'il est une ligne de partage, et que les différences entre les deux lectures du malheur indissociable de la condition humaine tiennent au fait qu'elles se situent *de part et d'autre de « la mort de dieu*

» constatée par Nietzsche. Englobée dans la notion de malheur en général, cette forme particulière qu'en constituent la folie universelle et le monde à l'envers apparaît de la sorte, elle aussi, éminemment évolutive, relative et tributaire du contexte culturel. Le rire parvient à se maintenir, voire à se fortifier, à condition et aussi longtemps que la culture qui le sous-tend et le porte demeure un tant soit peu nourricière.

In tristitia hilaris

Le dernier grand éclat de rire de moraliste – mais de rire combien complexe ! – est précisément celui de Nietzsche. Il ne suffit pas de se réclamer de Dionysos pour pouvoir rire d'un rire dionysien. De fait, Nietzsche est, congénitalement, lebensmüde, terme que l'on peut bien traduire, mot à mot et très correctement, par « fatigué de la vie », mais qui demeure sans véritable équivalent dans la langue française : la lassitude qu'il désigne semble renvoyer à un donné culturel plus familier outre-Rhin. Cette disposition à l'acedia n'exclut en aucune façon des élans, des poussées, des sortes de foucades démocritéennes. Mais (et le cas de Nietzsche est tout à fait représentatif en cela encore), ce n'est pas le rire facile, détendu, équilibré, de l'individu porté à rire par sa constitution psychosomatique. C'est un rire par secousses, spasmodique, excessif, démesuré, qui même peut inquiéter. La « fatigue » existentielle de Nietzsche ramène bel et bien vers l'élément terre : si toute « humeur » est en « sympathie » avec l'un des quatre éléments, et toute âme avec un type de « paysage », la loge du spectateur, les sommets alpins représentent pour Nietzsche des lieux en surplomb auxquels il aspire, plutôt qu'un point d'attache où l'âme revient spontanément comme chez elle. La très saisissante inscription portée de la main du philosophe sur une photographie prise par Brunel en 1870, et formant avec celle-ci comme un emblème – In tristitia hilaris, in hilaritate tristis (« Gai en ma tristesse, triste en ma gaîté ») – caractérise à la perfection ce qu'il y a de contaminé, de « mêlé » toujours, dans la fiévreuse, la très ambivalente gaieté de ce rieur à cran :

Pour rire sur soi-même – comme il conviendrait de rire – comme si la vérité partait du cœur – les meilleurs n'ont pas encore eu jusqu'à présent assez de véracité, les plus doués assez de génie ! Peut-être y a-t-il encore un avenir pour le rire ! Ce sera lorsque la maxime : « l'espèce est tout, l'individu n'est rien » se sera incorporée à l'humanité, et que chacun pourra, à chaque moment, accéder à cette délivrance dernière, à cette ultime irresponsabilité. Peut-être alors le rire se sera-t-il allié à la sagesse, peut-être ne restera-t-il plus que le « Gai Savoir ». En attendant, il en est tout autrement, la comédie de l'existence n'est pas encore « devenue consciente » à elle-même, c'est encore le temps de la tragédie, le temps des morales et des religions[7].

« Morales » et « religions » qui, comme on sait, auront le don d'engendrer, chez ce philosophe, une exaspération pour finir intenable. Au vrai, l'inspiration « saturnienne » de Nietzsche et, autour de lui, après lui, de tant de moralistes, de Karl Kraus à Cioran, on la trouve déjà chez celui qui exerça sur Nietzsche une si décisive influence, ce Schopenhauer

[7] Nietzsche, Le gai savoir, Livre I, 1, Œuvres, éd. J. Lacoste et J. Le Rider, Paris, t. II, 2001, p. 50.

pour qui l'existence n'était, à tout prendre, qu' « une chose à faire vomir » [missliche Sache]. Si l'on prend encore en compte, en amont, en aval, des auteurs tels que Jean Paul, Kierkegaard, Leopardi, Joubert, Amiel..., quand bien même on fait la part de tout ce qui les différencie, on ne réunira, dans le sillage ou le camp de Démocrite, que fort peu de noms à leur opposer.

Au XX^{e} siècle, les moralistes sont, à de rares exceptions près (tel Alain), fortement marqués par « le sentiment tragique de la vie », jamais mieux analysé que par Unamuno. Donnée bien paradoxale : si on met à part les « pics » tragiques des deux guerres mondiales et de la barbarie programmée, à l'échelle industrielle, l' « humain voyage » fut, dans les siècles antérieurs, pour le commun des mortels, plus « tragique » qu'aux temps modernes. Epidémies et maladies devenues pour nous toutes bénignes, famines, arbitraire, conditions de vie et de travail, sans parler des guerres incessantes... : ceux qui nous ont précédés sur le « même théâtre » décrit par La Bruyère côtoyaient le tragique continûment. À en juger par la littérature, ils semblent toutefois avoir été comme plus doués pour le rire. Notre « époque panique » (Jean-Paul Aron) a tendance à faire mirer au soleil noir de la mélancolie à peu près tout. Bien révélatrice, à cet égard, l'expérience d'un A.Vialatte à propos de sa traduction de Kafka : « Je croyais traduire un des princes de l'humour. Je retrouve [dans la « réception » de Kafka] un des rois des ténèbres ». C'est que l'auteur de la Métamorphose s'en remet à un humour à la fois ravageur et salvateur qui fait miroiter à ses yeux la défaite de Melancolia et la résurrection, tout en le conduisant à se mettre lui-même à mort. En fait, depuis le XIXe siècle, Démocrite a tendance à prendre les traits d'humoristes (Vialatte, Vian, Dac, Tristan Bernard, Devos...). Il ne semble plus se sentir chez lui dans la philosophie morale. De même qu'il manque cruellement à notre époque, au théâtre, un Molière, il manque, chez les « spectateurs de la vie », un Erasme.

Tout comme le rire des Anciens, celui des modernes, celui même du meilleur aloi, est un rire que Chamfort qualifierait encore de « mêlé ». Les plus distingués rieurs de tous les temps pourraient prendre à leur compte le mot cité de Nietzsche (qui, soit dit en passant, ne reconnaît pas sa dette envers Giordano Bruno) sur l'hilaritas et la tristitia. Observons encore qu'en dépit de sa réelle teneur en esprit, en finesse, en aptitude à la distanciation et à la sagesse – ainsi chez Offenbach, dont seuls les Héraclites ne retiennent que le gros sel – le rire moderne marque tout de même une déperdition. Écouté de près et rapporté à celui des Anciens, il rend un son plutôt grêle et chétif. Ce n'est pas là un rire « ontologique », du fond de l'être. Ce n'est pas le rire de Lucien, ni non plus celui d'Érasme. Chez les meilleurs, il repose certes sur l'esprit, et il mord de la belle façon. Mais quelque éclatant qu'il paraisse en jaillissant, il n'est qu'un parent éloigné du rire de Rabelais, de Shakespeare. Ce n'est pas une (re)mise en question de l'homme jusque dans ses fondations, sa constitution, son être.

De la force comique en quelque sorte retournée qu'a constitué l' « ironie tragique », la formule s'est dégradée, sinon perdue. De même, il est rare que la Selbstironie plus haut évoquée (autre traduction, approximative aussi : autodérision) retrouve la vigueur et l'intensité auxquelles elle parvint encore dans La Danse de Genghis Cohn de Romain Gary, Le dernier des Justes d'André Schwarz-Bart, ou Le Commis de Bernard Malamud. Le film à succès de Roberto Benigni, « La vie est belle », n'en procure qu'un pâle décalque. Notons encore que dans le même temps un public point si restreint qu'on croit prête volontiers l'oreille à des œuvres âpres, d'où toute trace de Démocrite est absente – et pour cause ! – comme celles de Walter Benjamin, Paul Celan, Primo Levi. De fait, pour explicable qu'elle

soit, la fameuse question : « Comment écrire après Auschwitz ? » ne laisse pas de déconcerter quant à sa formulation : c'est une question pour écrivains. Plus neuve et plus pertinente serait aujourd'hui la question : Comment rire après la Shoah ?

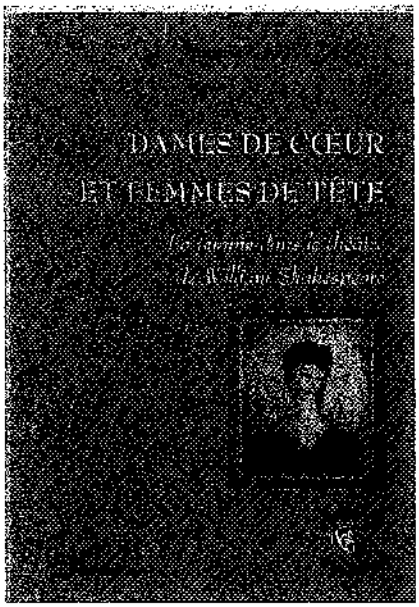
L'une des raisons, peut-être même la principale, de cette évolution est que le politique, le social ont tout envahi, remplissent en notre temps une unique sphère où public et privé en sont venus à se conjoindre. Il n'y a plus de lieu pour le comique qu'on peut bien dire de fond, qui fouille, remue, secoue et remet en question l'être jusqu'aux moelles. Le trop rapide résumé, plus haut, d'une œuvre de Calderón à tous égards paradigmatique le confirme, cette fois même par défaut : dans l'Europe de l'âge classique, il restait au rire, aléatoire et suspendu jusqu'au dénouement et au Jugement Dernier, un espace de liberté où le comique de fond, se rapportant à l'« être-là», à l'être en ses fondations, pouvait comme respirer, s'épanouir. C'est là, dans ce Freistaat, cet « État libre » de l'esprit, qu'ont pris leurs quartiers, outre les moralistes point trop rigoristes, la commedia dell'arte (emboîtant le pas à la comédie grecque, à la latine), la comédie de Shakespeare, la « grande » comédie, celle pour laquelle est mort, pour lui conférer ses lettres de noblesse, Molière. Dans la propre « Maison de Molière », le public n'est plus convié, comme le recommandait expressément l'auteur de L'École des femmes, à « se laisser aller de bonne foi à ce qui [le] prend par les entrailles ». Il ne rit plus que malgré lui, bourrelé par une étrange et détestable mauvaise conscience : ainsi en ont décidé les très « corects » metteurs en scène à la mode.

Aujourd'hui, où le politique et le social priment, occupent tout territoire, cette terre de liberté, cet espace ouvert à l'invention d'autres lectures du monde, sans avoir disparu tout à fait, ont rétréci considérablement. Paradoxalement, en un temps où l'on n'a jamais parlé davantage de liberté, Démocrite ne respire plus au grand air. Il vivote. Il ne hante plus que le fantôme de la liberté, tout comme lui-même n'est plus que l'ombre du puissant modèle qu'il incarna.

Louis VAN DELFT
Université de Paris X-Nanterre

NOTES DE LECTURE

Maurice ABITEBOUL, *Dames de cœur et femmes de tête. La femme dans le théâtre de William Shakespeare* (Paris, L'Harmattan, 2008, 257 p.).



Grand spécialiste de théâtre des XVI[e] et XVII[e] siècles et de civilisation élisabéthaine, Maurice Abiteboul a voulu, dans cet ouvrage analytique, faire le portrait de la femme dans le théâtre shakespearien, en attirant d'emblée notre attention sur le fait « qu'il n'existe pas un personnage féminin shakespearien à proprement parler mais plutôt une grande diversité de personnages féminins » (p.7), aux caractères respectifs très variés et représentant toute la société de l'époque élisabéthaine. Il s'est donc proposé, dans les trois parties de son étude, de passer en revue ces différents types de femmes. Dans la première partie, « Dames de cœur et femmes de tête », le chapitre I est consacré aux « filles à papa : de l'obéissance au reniement » (Ophélie, Catherine de Valois, Lavinia, Cordélia, Bianca, Anne Page, Juliette, Miranda, Desdémone, Célia, Jessica, Goneril et Régane) ; le chapitre II aux « jeunes filles en fleurs : vertueuses et ingénieuses » (Marina, Perdita, Julia, Silvia, Diana, la princesse de France, Rosaline, Isabella, Béatrice, Rosalinde, Héléna) ; et le chapitre III à « la jeune fille et l'amour : sensualité et tendresse » (Émilia, la fille du geôlier, Cressida, Phébé, Héléna, Viola, Olivia, Hermia, Portia, Juliette). Dans la deuxième partie, intitulée « Mariages et conséquences » sont passées en revue, dans le chapitre I, les épouses dociles et modèles (Luciana, Virgilia, Calphurnia, Lady Percy, Nérissa, Portia, Lady Mor-

timer, Imogène, Octavie, Thaïsa) ; dans le chapitre II, « les épouses bafouées, répudiées et humiliées » (Mariana, Héro, Hermione, Catherine d'Aragon, la Reine et la duchesse de Gloster dans *Richard II*) ; dans le chapitre III, « les épouses rebelles et les femmes de caractère » (Margaret, Mistress Quickly, Doll Tearsheet, Adriana, Émilia, Catarina, Maria). Dans la troisième partie, nous trouvons rassemblées « les amantes et mères, les femmes de douleur et de combat » (Bianca, Cléopâtre, Meg Page et Alice Ford, Lady Anne Neville, Lady Faulconbridge, Gertrude, Tamora, Constance de Bretagne, Dame Capulet, la comtesse de Roussillon, Émilie, la nourrice de *Roméo et Juliette* ; la duchesse d'York, Paulina, Éléonore, Lady Macbeth, Dionyza, la reine de *Cymbeline* ; Jeanne d'Arc, Éléonore du *Roi Jean*, Volumnia, la reine Elizabeth, la reine Margaret dans *Henry VI, I, Henry VI, 2, Henry VI, 3* et *Richard III*). Chaque chapitre se termine par une conclusion provisoire. Deux annexes concernent respectivement Vénus (*Vénus et Adonis*) et une liste chronologique des personnages féminins dans le théâtre de Shakespeare (pp.211-250).

Ce travail de bénédictin, qui suppose une connaissance intime des textes, fouille chaque personnage féminin, tout en accordant une place plus importante à ceux qui présentent une nature plus complexe, plus riche, parfois même plus ambiguë. C'est ainsi, par exemple, que les pages consacrées à Rosalinde, à Lady Macbeth, à Gertrude, à la reine Elizabeth et à la reine Margaret sont d'une densité remarquable, alors que celles qui évoquent Phrynia, Calphurnia et Éléonore, parmi tant d'autres, sont beaucoup plus brèves, dès lors que les personnages sont secondaires, sans traits caractéristiques particuliers et dénués de consistance dramatique.

Dans sa conclusion générale, Maurice Abiteboul souligne l'importance des personnages féminins dans le théâtre shakespearien. En effet, dans leur grande diversité, dans leur grande richesse psychologique et dramatique, ils apportent « une indispensable connaissance de l'âme *humaine* (et non pas seulement de la nature *féminine* proprement dite) ». Qui plus est, dans cette extraordinaire diversité déjà signalée et « mise en œuvre par le dramaturge avec le souci constant d'embrasser la *totalité* de l'expérience humaine », il faut voir « l'image toujours changeante, et pourtant toujours la même, de la femme dans le théâtre de Shakespeare, Ève éternelle, femme élisabéthaine aussi bien que femme de notre modernité » (p. 207).

Jean-Pierre MOUCHON

Maurice ABITEBOUL, *Marcel Proust et ma mère. Nouvelles* (Paris, L'Harmattan, 2009, 225 p.).

Maurice Abiteboul nous avait habitués à des études pénétrantes et érudites sur le théâtre élisabéthain, depuis sa thèse monumentale consacrée aux *Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Cyril Tourneur, John Webster et Thomas Middleton : trois moments de la sensibilité jacobéenne* (ANRT, Lille, 1986). En publiant des nouvelles sous le titre de *Marcel Proust et ma mère*, il nous révèle un autre aspect de sa personnalité fort attachant.

Ces dix-sept nouvelles mêlent réalité et fiction avec un art si consommé qu'il est parfois difficile de distinguer l'une de l'autre dans chacune d'entre elles. L'auteur, sans suivre l'ordre chronologique, se réclame indéniablement de souvenirs de jeunesse remontant à l'époque où, à Oran, il était élève en classe primaire (« Ma première paire de lunettes »), au collège (« Le petit monde d'Élie Kronenberg ») ou au lycée Lamoricière, alors dirigé par le proviseur Paul Massiera. Il nous explique d'où lui vient son goût pour *À la recherche du temps perdu* de Proust dont la lecture avait été recommandée à la classe par le professeur de philosophie, Yves Vié-le-Sage, alors délégué ministériel (« Marcel Proust et ma mère »). Il évoque l'ENI d'Oran (« *L'avventura* », « L'ennui »), les années de « fac », à Aix, et le premier séjour en Angleterre (« Le secret », « *England for ever* », « L'ennui »), les voyages à La Réunion (« Escale à Mogadiscio »), en Italie (« Vacances romaines ou la *dolce vita* »), en Allemagne (« *Philosophenweg* ») et en Autriche (« Un repas au *Golden Hirsch* à Salzbourg »). Il parle de son amour des livres qui envahissent sa bibliothèque au fur et à mesure qu'il fait de nouvelles acquisitions (« Le collectionneur », « La bibliothèque est en feu »). Il esquisse le portrait de ses parents (« Marcel Proust et ma mère ») ; de « tante Mimi » et de « tonton Gaston » (« Un dimanche en famille ») ; de petites gens comme celui des deux sœurs institutrices (« Les deux sœurs ») ; du poivrot allemand qui, cuvant son vin sur un banc, n'en est pas moins un véritable philosophe, porté à plaindre les passants affairés qui le plaignent, en les guettant « du coin de l'âme » (« *Philosophenweg* ») ; d'Antoine Mâchefer, passionné de collections (« Le collectionneur ») ; du « brave Monsieur Garrigue » racontant son service militaire « chez les tchimi », là-bas, « au pôle Nord » (« Des nouvelles du bon vieux temps »), bien avant qu'ils soient connus grâce au célèbre film *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008) du réalisateur et scénariste Dany Boon ; du cousin Élie Kronenberg, l'horloger au regard et au rire malicieux, toujours de bonne humeur malgré une infirmité (« *il était unijambiste, ayant dû être amputé pendant la guerre, et se déplaçait avec des béquilles* »), tout adonné à sa tâche dans sa boutique exiguë et encombrée. Le mystère se glisse dans tel récit et il appartient au lecteur de l'éclaircir (« Le secret »). Tel autre nous plonge dans de véritables considérations métaphysiques sur l'identité de l'homme, dès lors que le personnage central de la nouvelle, Emmanuel (« La quête du Graal »), recherche incessamment la perfection pour se réaliser. « *Sa vie n'avait de valeur, se disait-il, que parce qu'il était lancé dans une quête perpétuelle, la quête du Graal en quelque sorte, la quête de la définition et de l'identité profonde de l'homme* » (p.183). Nous sommes bien loin, en l'occurrence, des personnages du *Code de Vinci / The Da Vinci Code* de Dan Brown (2003) !

À l'intention des hommes et des femmes de sa génération dont je suis, Maurice Abiteboul fait des allusions ou adresse des clins d'œil, ravive des souvenirs parfois douloureux (la vie simple de nombreux Pieds-Noirs en Algérie dans les années 1940-1950), par-

fois nostalgiques (évocation d'écrivains comme Camus ; d'artistes de cinéma comme Raimu, Michèle Morgan, Alan Ladd, Errol Flynn ; de chanteurs de variétés comme Maurice Chevalier ; de bandes dessinées comme « Tintin », «Spirou », « Cœur Vaillant », « Superman », « les Pieds Nickelés » ; des films « Vacances romaines » avec Audrey Hepburn et Gregory Peck, et « La dolce vita » de Federico Fellini, avec, alors, la plantureuse et appétissante Anita Ekberg, sortis respectivement en 1954 et 1959), parfois joyeux (vacances à l'étranger, oaristys ou véritables ébats amoureux avec des jeunes filles en fleur ou femmes épanouies). Tout ce passé revit donc pour nous, grâce à des repères, mais sans besoin de chronologie précise ou de procédés littéraires particuliers comme l'analepse ou la prolepse. Simple, rapide, le style narratif n'en est pas moins élégant et soigné. Les phrases courtes donnent du mouvement aux récits si bien que le lecteur est captivé d'emblée et emporté par le rythme entraînant jusqu'à la fin.

Indépendante par rapport aux autres, chaque nouvelle semble cependant leur être rattachée par l'évocation de tranches de vie ordinaires, par l'émotion qu'elle dégage, par ce désir ardent de certains personnages d'aller de l'avant, d'accomplir leur tâche coûte que coûte, jamais satisfaits et toujours soucieux, comme Antoine Mâchefer (« Le collectionneur »), après avoir atteint un but, de s'en fixer un autre, car la quête, chez eux, est infinie (p. 107).

Jean-Pierre MOUCHON

NOTES DE LECTURE

Maurice ABITEBOUL, ***Marcel Proust et ma mère, nouvelles***. Paris : Editions de l'Harmattan, 2009, 223 pages. I.S.B.N. : 978-2-296-07952-6. Prix : 21,50 euros.

Voici de bonnes nouvelles : le livre de Maurice Abiteboul intitulé *Marcel Proust et ma mère*. Nous connaissons le critique, l'universitaire, spécialiste du théâtre élisabéthain qui a écrit de nombreux ouvrages de référence sur l'univers dramatique shakespearien notamment. Passionné de littérature anglophone, mais aussi italienne, française et autres, l'auteur, avec ce recueil de nouvelles, aborde l'écriture sous un angle différent. Ce n'est pas uniquement le style impeccable du critique universitaire qui apparaît ici ; il y a aussi la passion des mots et une profonde analyse qui ne s'arrête pas à un auteur en particulier mais qui s'adresse à tout le monde, à l'homme en général et en particulier. Le lecteur trouvera dans la variété des nouvelles de ce recueil des points communs avec sa propre expérience, des réflexions et des situations qui ne manqueront pas de le toucher, de l'émouvoir, de le faire rire, sourire ou encore grincer des dents. Comme le titre l'indique, il y a une référence à Marcel Proust, écrivain que Maurice Abiteboul affectionne tout particulièrement. L'auteur fait également allusion à de nombreux écrivains qui ont marqué l'histoire de la littérature et il fait aussi la part belle aux livres en général. Mais, il y a également une place importante pour la mère, la famille, les rapports et les expériences humaines, de l'enfant à l'adulte. Une sorte de retour aux sources, à l'essentiel. Dans tous les cas, le fil conducteur est bien le temps, le temps qui passe, qui unit, réunit, fait et défait des relations ; avec aussi les livres qui prennent vie. Ce mélange de raison et de sentiment, d'érudition et de passion donne aux nouvelles de Maurice Abiteboul une force, une profondeur qui ne peuvent laisser le lecteur indifférent. L'auteur montre que la vie est faite de petits et grands plaisirs qu'il faut savoir apprécier. Parmi ces plaisirs, celui qu'offre la lecture est immense et l'auteur le démontre en nous livrant (en se livrant dans) ce recueil, et nous le procure à travers une palette d'émotions qu'il nous fait partager sans pudeur. Il met l'accent sur le monde intérieur que permettent de bâtir les livres que nous lisons, les voyages qu'ils nous proposent... Profitez donc de celui que nous offre ce livre *Marcel Proust et ma mère* ; vous m'en direz des nouvelles ! Et surtout, comme l'indique la dernière phrase de ce recueil : ces pages « vous en diront, en réalité, plus sur vous-mêmes que sur moi. » C'est ça, répandre de bonnes nouvelles !

Jean-Luc BOUISSON
Université d'Avignon

NOTICES SUR LES AUTEURS

Maurice ABITEBOUL

Professeur des Universités honoraire. A longtemps enseigné la littérature et la civilisation anglaises de la Renaissance à l'Université d'Avignon.

Agrégé d'anglais, auteur d'une thèse de Doctorat d'État, *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 et études sur le théâtre élisabéthain et les théâtres anglophones du XX^{e} siècle, de plusieurs ouvrages sur Shakespeare et 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, Éditions du Temps, 2004), *Le Monde de Shakespeare : Shakespeare et ses contemporains entre tradition et modernité* (Nantes, Éditions 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* (édit. H. Suhamy ; Paris , Ellipses, 2005).

A coordonné et édité de nombreux ouvrages collectifs concernant des œuvres de Shakespeare, tous parus dans la collection « Lecture d'une œuvre » aux Éditions du Temps à Paris : sur *Hamlet* (1996), *As You Like It* (1997), *Venus and Adonis* (1998) et *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 (dont il a été l'un des co-fondateurs et qu'il a dirigée de 1988 à 1998). Dirige et édite, depuis 1991, la revue *Théâtres du Monde* qu'il a fondée cette même année et dont il a coordonné tous les numéros (le numéro 19, à paraître en 2009, porte sur « le théâtre dans le théâtre »). Membre co-fondateur de la Société Shakespeare (SFS). Membre du Laboratoire de recherche « *Théâtre, Langue et Identité* » de l'Université d'Avignon.

Maurice Abiteboul est aussi l'auteur d'un recueil de nouvelles, *Marcel Proust et ma mère* (Paris, L'Harmattan, 2009) et d'un roman, *Encore un virage avant la dernière ligne droite* (Paris, L'Harmattan, 2009).

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 étudie l'escrime de spectacle et notamment l'historique, la théorie et l'esthétique à travers les âges. Elle est fondatrice d'un centre de recherche sur l'escrime ancienne et de spectacle et directrice de la revue *Duel en scène* qui a vu naissance en 2003.

Jacques COULARDEAU

Professeur agrégé d'anglais. Enseigne aux Universités de Paris-Dauphine, 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^{e} au XVIII^{e} siècle avec l'accent principal mis sur la culture et la musique. A publié de nombreux articles et études, notamment sur Shakespeare (Paris : Editions du Temps) et aussi dans les domaines de la linguistique anglaise et générale, de la littérature fantastique anglo-saxonne, de la culture multimédia. Il poursuit sa recherche en linguistique et en sémiologie des arts vivants et des arts de la scène ou de l'écran. Depuis une dizaine d'années, il s'oriente de plus en plus vers l'exploration des spiritualités anciennes ou modernes, religieuses ou non, particulièrement la spiritualité

chrétienne romane (Bénédictins de La Chaise-Dieu et art roman du Livradois-Forez) et plus récemment la spiritualité bouddhiste. Publications nombreuses, tant universitaires que journalistiques, tant scientifiques qu'artistiques. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde.*

Richard DEDOMINICI

Universitaire résidant à Nice. A enseigné plusieurs années comme maître de conférences à l'Université d'Avignon.

Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure de Saint-Cloud, agrégé d'italien, auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime de l'Université de Paris-X sur le théâtre de Gabriele d'Annunzio et de plusieurs autres études portant sur le théâtre ou l'opéra italien du XIX^{e} siècle. S'intéresse à tous les arts de la scène et notamment dans leurs rapports avec la musique, le chant, la danse, etc. Collaborateur régulier de *Théâtres du Monde*, il a publié un ouvrage intitulé *Verdi drammaturgo* (Coggiola, Italia, Ed. Atman, 2000). Prépare un travail sur l'importance de la magie et des sciences occultes dans le théâtre de Wagner. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde.*

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 et Paris IV-Sorbonne.

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 3e cycle en musicologie (Aix-Marseille, 1969) et en anglais (Clermont-Ferrand, 1975), docteur ès lettres (Sorbonne-Paris 4, 1978), il a enseigné dans deux collèges (Le Cheylard, Marseille), trois lycées (Langres, Marseille), à l'IUFM de Marseille et à l'Université d'Aix-Marseille I. Pendant de nombreuses années, il a également assuré des cours d'agrégation au CNTE de Vanves (1973-1987), et fait partie du jury du CAPES d'anglais (1979-1981).

Par ailleurs, chanteur lyrique depuis les années soixante (baryton-basse), il s'est produit en différents lieux (O.R.T.F., Opéra et églises de Marseille, concerts multiples en France, en Grande-Bretagne et aux États-Unis) et a enregistré de nombreux disques (45 t., 33 t., CD).

Depuis son départ à la retraite en 2001, il s'occupe des deux associations qu'il a fondées, « Terra Beata », société historique et littéraire, qui publie une revue (*Les cahiers de Terra Beata*), et l' « Association internationale de chant lyrique TITTA RUFFO », du nom du célèbre baryton international italien, qui publie une revue trimestrielle (*Étude*) essentiellement consacrée aux chanteurs lyriques historiques. Il a écrit de nombreux ouvrages depuis 1965, dont *I falsi amici della lingua italiana* (Marseille, Terra Beata, 2001, 2 vol., 500 p.), *À travers la poésie italienne.* Édition bilingue (Marseille, Terra Beata, 2003, 347 p.) et *Esquisse de l'enseignement de l'anglais et des études anglaises en France au XXe siècle* (Marseille, Terra Beata, première édition, 1995, 305 p., réédition refondue en 2007, 517 p., ill.) et publié, depuis 1964, des articles et des traductions 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, il a été fait chevalier de l'Ordre de la même académie (2007).

Emmanuel NJIKE

Enseigne à l'ENS de Yaoundé - Annexe de Bambili-Bamenda (Cameroun).

Auteur d'une thèse de Doctorat de III^{ème} cycle, *Le Théâtre d'André Roussin de 1945 à 1954 : organisation dramatique et stylistique*. A entrepris une recherche sur « la raison d'Etat dans le théâtre français au XX^{e} siècle » en vue d'un Doctorat d'Etat (Université de Yaoundé I). Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Théa PICQUET

Professeur de langue et littérature italiennes à l'Université de Provence Aix-Marseille I. Agrégée d'italien, auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université de Paris IV-Sorbonne sur *Donato Giannotti e la Repubblica Fiorentina* et de divers articles, notamment sur le théâtre italien de la Renaissance. A soutenu une thèse d'habilitation à diriger des recherches, à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, portant sur la pensée politique des Républicains florentins de la Renaissance. Egalement auteur d'articles sur des textes rares ou inédits. Anime un séminaire de recherche sur l'historiographie de la Renaissance. Elle est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Louis VAN DELFT

Professeur émérite de langue et littérature françaises à l'Université de Paris X-Nanterre. A longtemps enseigné aussi dans diverses universités étrangères, au Canada (McGill U), aux Etats-Unis (Yale U), et a assuré des missions (détachements, délégations) au Cameroun, au Canada, aux Etats-Unis et en Allemagne. Professeur invité dans les Universités de Harvard, Düsseldorf, Eichstätt, Pise, Jérusalem, Tel-Aviv, Princeton, Berlin.

Boursier de la Fondation A. von Humboldt (1978-80). Lauréat de l'Académie Française, Prix Bordin (1983). Prix de la Fondation von Humboldt (1988).

Agrégé de lettres, auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, de divers ouvrages et articles sur « le caractère à l'âge classique ». A publié notamment *La Bruyère moraliste* (Genève, Droz, 1971), *Le Moraliste classique* (Genève, Droz, 1982), *Littérature et anthropologie* (Paris, PUF, 1993), *Le Théâtre en feu* (Tübingen, Narr, 1997), *La Bruyère ou du Spectateur* (Biblio 17). A publié une édition savante des *Caractères* de La Bruyère (Paris, Imprimerie Nationale, 1998) et a édité *L'Esprit et la lettre* (Tübingen, 1991) et *Le Tricentenaire des* Caractères (1989, Biblio 17). 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 hébreu des pièces de Molière. Animateur de groupes et de rencontres artistiques judéo-arabes. Auteur de pièces de théâtre et du livre *Rencontres avec Peter Brook* (1990). Metteur en scène récompensé par un prix au Festival de Saint-Jean-d'Acre en 1993 pour *Saison de la migration vers le Nord* du Soudanais Tayeb Salih. Vice-Président de l'Association Internationale des Théâtres à l'Université. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

THÉÂTRES DU MONDE

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

NUMERO 11 (2001)
LA PAROLE, LE SILENCE ET LE CRI AU THÉÂTRE

- Maurice ABITEBOUL : En manière d'introduction : la parole, le silence et le cri au théâtre
- Théa PICQUET : *La Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena (1513) : paroles complices
- Josée NUYTS-GIORNAL : La parole, le silence et le cri : réflexions sur les rapports entre le savoir moral et la littérature dramatique de la Renaissance en Angleterre
- Jean-Luc BOUISSON : Pour une esthétique de la violence dans *Titus Andronicus* de Shakespeare (1592) : la parole, le silence et le cri
- Véronique BOUISSON : Le langage des armes dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare (1595)
- Maurice ABITEBOUL : Hamlet ou « la rage de l'expression » : la parole, le silence et le cri dans *Hamlet* de Shakespeare (1600)
- Maurice ABITEBOUL : « *Les mots ne sont que des mots...* » ou les infortunes de la parole dans *Othello* de Shakespeare (1604)
- Jean-Philippe DERANTY : Iago ou la lettre de l'esprit : dialectique et littéralité dans *Othello* de Shakespeare (1604)
- Emmanuelle GARNIER : Lope de Vega à cor(ps) et à cri : étude de la fonction dramatique du cri dans *Fuente Ovejuna* (c.1612-14)
- Christian ANDRES : La parole, le silence et le cri dans *La Vie est un songe* de Pedro Calderón de la Barca (1635)
- Louis VAN DELFT : Racine et le plaisir
- Aline LE BERRE : Les vertus éducatives de la parole dans *Nathan le sage* de Lessing (1779)
- Marie-Françoise HAMARD : La parole, le silence et le cri : éthique et poétique dramatiques chez Maurice Maeterlinck (1889-95)
- Richard DEDOMINICI : Parole, musique et silence : l'alchimie sonore du *Martyre de Saint Sébastien* de Gabriele d'Annunzio et Claude Debussy (1911)
- Emmanuel NJIKE : *Les Œufs de l'autruche* d'André Roussin (1948) ou les invectives d'un bourgeois prétentieux mécontent
- Michelle COPPIN : Le théâtre de Françoise Sagan : Le stéréotype ou les symptômes d'une parole impuissante (1960-78)
- René DUBOIS : Un aspect du silence et de l'absence dans *The Glass Menagerie* (1945) de Tenessee Williams : les métaphores et paradoxes du verre
- Jean-Patrick FESTE : Du cri au silence : la métamorphose de Gorg dans *Menz* de Francis Ebejer (1967)
- Claude VILARS : Dans *States of Shock* de Sam Shepard (1991), prendre la parole c'est vouloir vivre

- Brigitte URBANI : Paroles de femmes : monologues et dialogues de Franca Rame (et Dario Fo) (1970-91)
- Michel AROUIMI : Les cris du chaos dans *Les Ailes du Chaos*, spectacle de Henri Ogier (2001)
- Ouriel ZOHAR : Pour un théâtre du cri et de la libre expression
- Jacques COULARDEAU : Le silence à demi-mots, le cri à pleines notes : de l'art liturgique à l'art vidéo et cinématographique
- René AGOSTINI : Lettre ouverte à Monsieur Louis Van Delft ou des vertus de l'invective et du bon usage de l'indignation
- Olivier ABITEBOUL : Le silence pour la parole
- Maurice ABITEBOUL : Notes de lecture : Richard Dedominici, *Verdi Drammaturgo* (2000)

NUMERO 12 (2002)
RÊVES ET CAUCHEMARS AU THÉÂTRE

INTRODUCTION : Maurice ABITEBOUL : Rêves et cauchemars au théâtre
- Théa PICQUET : Pietro Aretino, *Il Marescalco* : rêve d'une nourrice, cauchemar d'un fils
- Françoise QUILLET : *Le pavillon aux pivoines* (Mudan Ting) ou le rêve de Du Liniang
- Maurice ABITEBOUL : La dimension onirique dans le théâtre de Shakespeare : du monde du rêve au rêve du monde
- Jean-Luc BOUISSON : « [...] Nous nous raconterons nos rêves » (4.1.197) : *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare ou l'onirisme, élément de transformation artistique
- Josée NUYTS-GIORNAL : Henri V ou l'entre-deux songes, portrait d'un prince humaniste
- Christian ANDRÈS : Un aspect du rêve dans la *Comedia* de Lope de Vega
- Michel AROUIMI : Marivaux rêve
- Aline LE BERRE : Rêve et réalité dans *La petite Catherine de Heilbronn* de Kleist
- Mireille MAGNIER : P.B. Shelley : *The Cenci*
- Marie-Françoise HAMARD : « Rêves et cauchemars au théâtre » : Le théâtre onirique de Maurice Maeterlinck
- Richard DEDOMINICI : Rêveries symbolistes et symboles oniriques dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio
- Emmanuel NJIKE : Le rêve de la divinisation de l'homme dans *Caligula* (1945) d'Albert Camus et *Le Diable et le bon dieu* (1951) de Jean-Paul Sartre
- Michel DYE : Fantasmes et imaginaire dans *L'Ombre* de Julien Green
- René DUBOIS : Mythes et limites du rêve américain chez Albee dans *The American Dream, Who's Afraid of Virginia Woolf, A Delicate Balance*
- Brigitte URBANI : Les « rêves énormes » de Dario Fo
- René AGOSTINI : La rêverie de la mémoire dans *La danse des moissons* de Brian Friel
- Ouriel ZOHAR : Du mythe du *Golem* aux rêves et cauchemars de la science-fiction : enjeux symboliques et recherche théâtrale
- Louis VAN DELFT : Les spectateurs de la vie
- Jacques COULARDEAU : Rêves et cauchemars, les créatures de la nuit
- Olivier ABITEBOUL : Rêves et cauchemars... de philosophes

NUMERO 13 (2003)
LE FANTASTIQUE ET LE MERVEILLEUX AU THÉÂTRE

- Maurice ABITEBOUL : Introduction : Le fantastique et le merveilleux au théâtre
- Laurence QUICHAUD : Le *Dixi* du Guizhou, théâtre chinois, un spectacle magique
- Véronique BOUISSON : La magie des épées légendaires : leur fonction spectaculaire dans la littérature médiévale
- Théa PICQUET : Magie et sorcellerie au *Cinquecento : La Strega* et *La Spiritata* de Antonfranceso Grazzini
- Sylvie RICCI : La magie dans *L'Adriana* de Luigi Groto : vice ou vertu ?
- Christian ANDRÈS : Merveilleux et magie dans *El Ganso de Oro* (*Le Jars d'or*) de Lope de Vega
- Carole DUCROCQ : Magie et illusion dans *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Miguel de Cervantès
- Maurice ABITEBOUL : Le fantastique et le merveilleux dans le théâtre de Shakespeare : des croyances populaires au grand œuvre alchimique
- Jean-Luc BOUISSON : La dimension spectaculaire de la magie et du merveilleux dans *La Tempête* (1611) de Shakespeare
- Mireille MAGNIER : Magie et sciences occultes dans *The Alchemist* de Ben Jonson
- Jacques COULARDEAU : Les sorcières sont parmi nous : de Shakespeare et Purcell à Arthur Miller
- Aline LE BERRE : Magie, sorcellerie et merveilleux dans *Faust (I)* de Goethe
- Marie-Françoise HAMARD : *L'Oiseau Bleu* (1905) de Maurice Maeterlinck : fantaisie ou féerie, morale ou philosophe
- Richard DEDOMINICI : *Le Martyre de Saint Sébastien* de Claude Debussy et Gabriele d'Annun
- Emmanuel NJIKE : Heurs et malheurs d'un métier controversé dans *La Voyante* (1963) d'André Roussin
- Emmanuelle GARNIER : Conte de fées biscornu (une lecture de José Carlos Somoza)
- Ouriel ZOHAR : La magie, le merveilleux et le sacré de « l'unité des paradoxes »
- Louis VAN DELFT : Théâtre Ouvert
- Olivier ABITEBOUL : L'irrationnel comme forme philosophique du magique
- Maurice ABITEBOUL : NOTES DE LECTURE :
  Jean-Luc BOUISSON, *Les Rapports de la musique et du duel dans le théâtre de Shakespeare* (2001)
  Edoardo ESPOSITO, *Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo* (2002)

NUMERO 14 (2004)
TRADITION ET MODERNITÉ AU THÉÂTRE

- Maurice ABITEBOUL : Introduction : Tradition et modernité au théâtre
- Théa PICQUET : Tradition et modernité dans le théâtre du *Cinquecento* : *La Courtisane* (*La Cortigiana*) (1534) de L'Arétin
- Véronique BOUISSON : L'évolution de l'épée au cours des âges et son rôle dans le théâtre de Shakespeare : tradition et modernité
- Maurice ABITEBOUL : Shakespeare entre tradition et modernité
- Jean-Luc BOUISSON : *Beaucoup de bruit pour rien* (1598) de Shakespeare : la tradition romanesque brocardée
- Christian ANDRÈS : *L'arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega ou des rapports de l'ancien et du nouveau
- Aline LE BERRE : La figure paternelle dans *Intrigue et amour* (1784) de Schiller : entre tradition et modernité

- Richard DEDOMINICI : *Le Voyage à Reims* de Gioacchino Rossini : apothéose de la tradition lyrique et innovation dramaturgique
- Richard DEDOMINICI : Vu sur scène : *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner à Baden-Baden (janvier 2004)
- Eric LECLER : La voix unique de *L'Eve future* (1871) de Villiers de l'Isle-Adam
- Marie-Françoise HAMARD : Tradition et modernité au théâtre : une tentative scénique de Rainer Maria Rilke
- Michel AROUIMI : Le verbe démembré de Claudel
- Emmanuel NJIKE : Molière ressuscité par un auteur du Boulevard : *Jean-Baptiste le mal-aimé* (1944) d'André Roussin
- Josée NUYTS-GIORNAL : Modernisme et tradition, échos d'un humanisme militant
- Maurice ABITEBOUL : Que reste-t-il du *Hamlet* (1600) de Shakespeare dans *Hamlet-Machine* (1977) de Heiner Müller ?
- Brigitte URBANI : Les « Marie Stuart » italiennes : de la Contre-Réforme au féminisme
- Emmanuelle GARNIER : Aux filles du temps : une approche de la temporalité dans *Como si fuera esta noche*, de Gracia Moralès
- Ouriel ZOHAR : Le passage du théâtre de la fête au Kibboutz vers un théâtre moderne
- Jacques COULARDEAU : Régénérer la tradition ou *Traditions are very hot potatoes*
- Louis VAN DELFT: *Theatrum Mundi* revisité
- Olivier ABITEBOUL : Pérennité et modernité de la métaphysique
- NOTICES SUR LES AUTEURS
- SOMMAIRES PRÉCÉDENTS

NUMERO 15 (2005)
HASARD, DESTIN ET PROVIDENCE AU THÉÂTRE

- Maurice ABITEBOUL : Introduction : Hasard, destin et Providence au théâtre
- Théa PICQUET : La *Fortuna* dans la comédie du *Cinquecento* : Antonfrancesco Grazzini, dit « il Lasca »
- Pierre SAHEL : L'Evêque de Carlisle, homme de Dieu et homme de guerre : un aspect méconnu du *Richard II* (1595) de Shakespeare
- Josée NUYTS-GIORNAL : Providence et conscience morale dans *Richard II* (1595) de Shakespeare
- Maurice ABITEBOUL : Entre Fortune et Providence : la lutte contre le *Fatum* et la quête de Vérité dans *Hamlet* (1600)
- Jean-Luc BOUISSON : Le destin ou la dialectique de l'ambiguïté dans *Macbeth* (1606) de Shakespeare
- Christian ANDRÈS : Les jeux et les enjeux du destin et de la Providence dans *Lo fingido verdadero* (*La feinte devenue vérité*) de Lope de Vega (1621)
- Richard DEDOMINICI : *Fatum* divin et destinées humaines dans l'opéra du XVII[e] au XIX[e] siècle
- Aline LE BERRE : Fortune et destin dans *Torquato Tasso* de Goethe (1789)
- Jacques COULARDEAU : Le destin de Faust de Marlowe et Goethe à Berlioz et Gounod
- Michel AROUIMI : Le Marivaux de Claudel
- Marie-Françoise HAMARD : *La Princesse blanche* de Rainer Maria Rilke (1904) : une figure libre de la poésie
- Edoardo ESPOSITO : Les silences de l'au-delà chez Eduardo de Filippo
- Emmanuel NJIKE : *Gueido* (1986) de Jacqueline Leloup ou le destin tragique d'un enfant maudit
- Emmanuelle GARNIER : *Coupures de courant* de Gracia Morales : la répétition comme affrontement au destin

- Ouriel ZOHAR : Le destin utopique du théâtre au Kibbutz
- Louis VAN DELFT : Tout voir en théâtre
- Olivier ABITEBOUL : La coexistence du hasard et de la nécessité : un paradoxe de la philosophie de Cournot
- Richard DEDOMINICI : Vu sur scène : *Macbeth* de Verdi et *Lohengrin* de Wagner
- Maurice ABITEBOUL : Notes de lecture
NOTICES SUR LES AUTEURS
SOMMAIRES PRÉCÉDENTS

NUMERO 16 (2006)
FÉMINISME ET FÉMINITÉ : LE THÉÂTRE AU FÉMININ

Maurice ABITEBOUL : Introduction : Féminisme et féminité : le théâtre au féminin
Jérôme GARCIN : Tendance
Théa PICQUET : Féminisme et féminité dans la comédie du « cinquecento » : *Le Philosophe* de l'Arétin (1546)
Maurice ABITEBOUL : L'amante et l'épouse dans le théâtre de Shakespeare
Jean-Luc BOUISSON : Entre sexe faible et force dramatique : quelques aspects de la représentation de la femme dans l'univers dramatique shakespearien
Maurice ABITEBOUL : Les personnages féminins dans *Richard III* de Shakespeare (1592)
Véronique BOUISSON : La femme duelliste au théâtre : conjonction de l'amour et de la guerre
Jacques COULARDEAU : La femme en épicentre : *Epicène* de Ben Jonson (1609)
Christian ANDRÈS : Quelques considérations sur la féminité et le « féminisme » dans le théâtre profane de Lope de Vega
Emmanuel NJIKE : La féminité face au pouvoir politique : les tribulations des personnages féminins dans *Andromaque* (1667) de Racine
Nadia RIGAUD : La féminité en question : *Sir Anthony Love* de Thomas Southerne (1690)
Aline LE BERRE : Préjugés misogynes et stéréotypes féminins dans *Marie Stuart* de Schiller (1801)
Marie-Françoise HAMARD : Avenir d'un premier théâtre de Rainer Maria Rilke : un parti-pris « féminin », ou le dialogue ininterrompu du poète et de sa sœur
Richard DEDOMINICI : Les héroïnes de Puccini : victimes expiatrices ou despotes implacables ?
René AGOSTINI : J. M. Synge le féministe, ou féminisme et révolution...
Richard DEDOMINICI : Vu sur scène : *Sampiero Corso* de Henri Tomasi à l'opéra de Marseille
Emmanuelle GARNIER : La tragique *co-naissance* de soi dans la dramaturgie féminine espagnole contemporaine
Michel AROUIMI : La gâterie des ogresses : propos sur la pièce *Le Train Phantôme*, jouée par la Compagnie Le Phun
Ouriel ZOHAR : Léa Bergstein, femme artiste, dans le théâtre collectif
Louis VAN DELFT : Les moralistes à la trappe
Olivier ABITEBOUL : Le statut de la femme chez Friedrich Nietzsche et Simone de Beauvoir
Jean-Luc BOUISSON : Notes de lecture
Jean-Luc BOUISSON : Vu sur scène : *Casanova* de Guillaume Apollinaire
NOTICES SUR LES AUTEURS
SOMMAIRES PRÉCÉDENTS

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 »

SOMMAIRE DU N° 18 (2008)
HISTOIRE ET THÉÂTRE

Maurice ABITEBOUL : Introduction : Histoire et théâtre
Véronique BOUISSON : Histoire du duel au théâtre : la dimension spectaculaire de l'épée dans l'Antiquité et au Moyen Age
Théa PICQUET : La comédie du Cinquecento et l'Histoire
Pierre SAHEL : Notes sur l'Histoire shakespearienne
Jean-Luc BOUISSON : La musique et le duel : marqueurs de la représentation de l'Histoire dans *Henry VI* de Shakespeare
Maurice ABITEBOUL : Traces, empreinte et théâtralité de l'Histoire dans *Hamlet*

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

Aline LE BERRE : Mythe et Histoire dans *La Pucelle d'Orléans* de Schiller

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

Marie-Françoise HAMARD : 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 : L'opéra et l'Histoire : le grand opéra romantique français de Giacomo Meyerbeer

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

Edoardo ESPOSITO : *Un ver au ministère* de Dino Buzzati ou de l'échec de l'Histoire

Julien BRINGUIER : Lire Synge aujourd'hui

Ouriel ZOHAR : 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 : 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 : La bibliothèque de Bailly

Emmanuelle GARNIER : Le théâtre d'ombres de Lluïsa Cunille dans *El gat negre*

Maurice ABITEBOUL : *Richard III* de Carmelo Bene ou l'oubli de l'Histoire

René AGOSTINI : Théâtre de l'Histoire, histoire du théâtre et *l'Histoire au présent* (texte anonyme, 1834)

René AGOSTINI : Drame sans noeud ni quête

Louis VAN DELFT : Psys à vendre

Olivier ABITEBOUL : 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 ?

Jean-Luc BOUISSON : Maurice ABITEBOUL, *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans* Hamlet *de William Shakespeare.*

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

Dépôt légal : octobre 2009
I.S.S.N : 1162 - 7638
Prix : 18 Euros