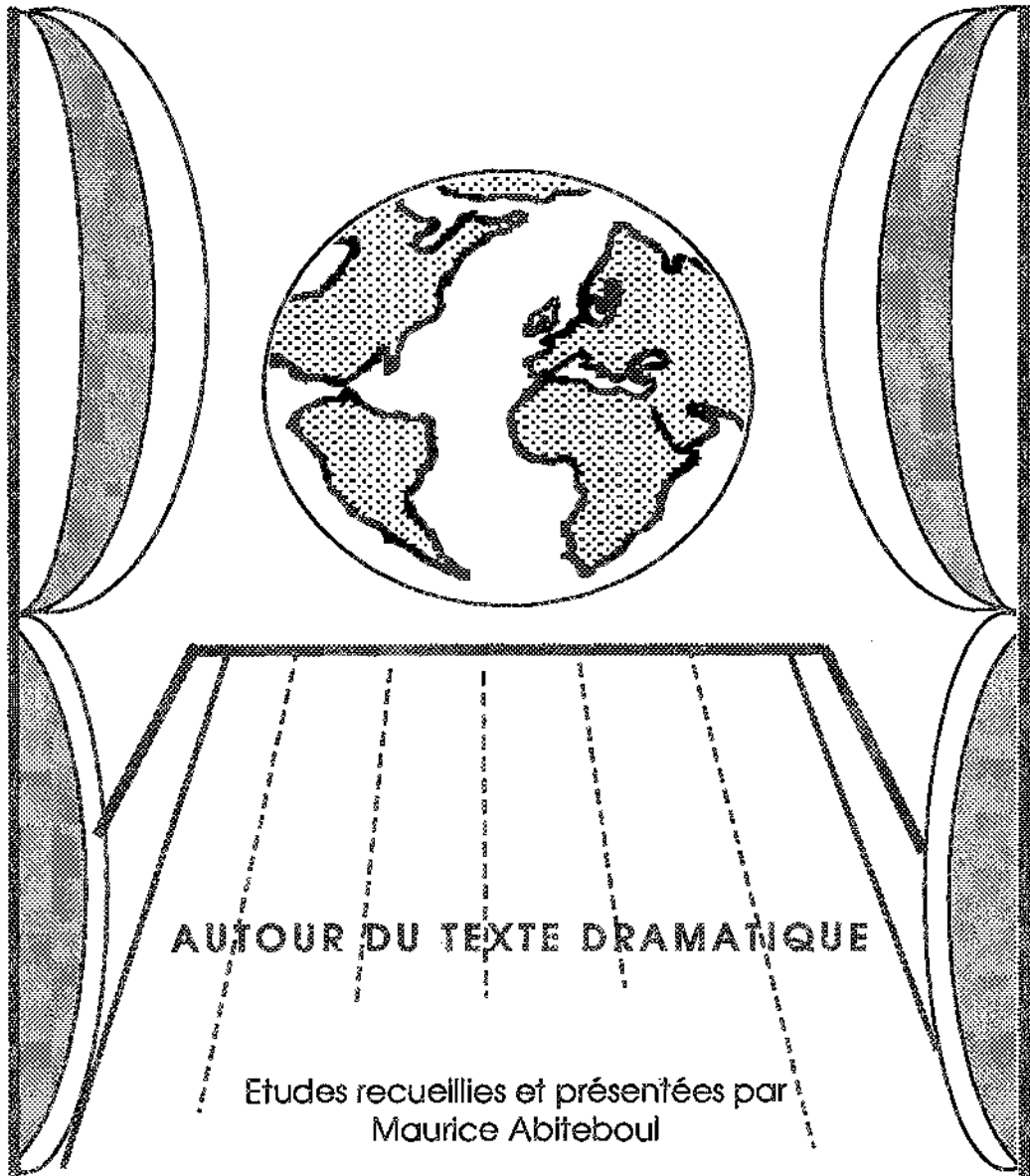


Cahier N° 2
1992

THEATRES DU MONDE

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



AUTOUR DU TEXTE DRAMATIQUE

Etudes recueillies et présentées par
Maurice Abiteboul

UNIVERSITE D'AVIGNON

Institut de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle

FACULTE DES LETTRES

ET DES SCIENCES HUMAINES

THEATRES DU MONDE

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

Fondateur-Directeur: Maurice ABITEBOUL

Comité de Rédaction et de lecture:

Maurice ABITEBOUL, Professeur à l'Université d'Avignon
René AGOSTINI, Maître de conférences à l'Université d'Avignon
Guy CHEYMOL, Professeur à l'Université d'Avignon
Lucie PERSONNEAUX-CONESA, Professeur à l'Université d'Avignon
Brigitte URBANI, Maître de conférences à l'Université d'Avignon

Relations publiques: Guy CHEYMOL

Secrétaire: René AGOSTINI

Trésorière: Brigitte URBANI

Adhésion à l'A. R. I. A. S (avec service de la revue)

-100 F (ou 80 F pour étudiants)

Prix de la revue au numéro:

-80 F (ou 60 F pour étudiants)

Abonnements et commandes doivent être adressés à René AGOSTINI

THEATRES DU MONDE - IRIAS

Faculté des Lettres, 5 rue Violette - 84000 - AVIGNON

Les articles soumis au comité de lecture doivent être adressés à Maurice ABITEBOUL

Les manuscrits proposés à la revue *Théâtres du Monde* en vue de publication doivent être adressés au Directeur en deux exemplaires et accompagnés d'un résumé avant le 1 novembre de l'année en cours.

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

Ce numéro est publié avec le concours de la Ville d'Avignon

AUTOUR DU TEXTE DRAMATIQUE

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL: Autour du texte dramatique. p. 7

I. LE TEXTE DRAMATIQUE: ECRIRE ET TRADUIRE POUR LE THEATRE.

Louis VAN DELFT:

La crise de l'écriture dans le théâtre français contemporain p. 15

Albert BENSOUSSAN:

La traduction théâtrale P. 25

II. LE TEXTE DRAMATIQUE ET SON CONTEXTE: SPECIFICITES ET UNIVERSALITE.

Aline LE BERRE:

Dame ou grisette? l'impossible apprentissage de la liberté dans *Liebelel* d'Arthur Schnitzler p. 31

René AGOSTINI:

Junon et le Paon de Sean O'Casey: tragédie des temps modernes? p. 45

Edoardo ESPOSITO:

La Naples universelle du théâtre d'Eduardo de Filippo p. 59

Marielle RIGAUD:

Un Tramway nommé Désir de Tennessee Williams, tragédie de l'aliénation p. 67

Bernard URBANI:

"J'ai décidé que je ne serai plus Caliban": Maître et esclave dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire p. 79

III. LE MYTHE COMME PRE-TEXTE DRAMATIQUE

Maurice ABITEBOUL:

A Slight Ache (Une Légère Douleur), de Harold Pinter, et le mythe du Jardin d'Eden p. 89

Brigitte URBANI:

Une pièce d'Alberto Savinio: *Capitano Ulisse*(1934) p. 105

Jacques PLAINEMAISSON:

Eurydice, de Jean Anouilh, et le mythe d'Orphée p.115

Jean-François PODEUR:

Leopoldo Marechal et le mythe d'Antigone p.129

IV. TEXTE DRAMATIQUE ET HORS-TEXTE: ECRITURE DRAMATIQUE, MISES EN SCENE ET THEATRALITE

Didier ALEXANDRE:

Paul Claudel lecteur de *L'Echange* de Paul Claudel p. 141

Maurice ABITEBOUL:

Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Luigi Pirandello: *The Real Inspector Hound* p.151

Anne LUYAT:

Le théâtre comme métamorphose: Wallace Stevens et Claude Régy p. 159

René AGOSTINI:

Nostra Storia par les marionnettes des Trois Hangars p. 162

Michel AROUMI:

Le dernier des rituels: à propos du théâtre de Joël Jouanneau p. 167

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL

Autour du texte dramatique

AUTOUR DU TEXTE DRAMATIQUE

Cette deuxième livraison de *Théâtres du Monde* (la première, en 1991, ayant été consacrée à "l'homme en son théâtre"), se propose non pas seulement de considérer le texte dramatique en tant que tel, c'est-à-dire en tant qu'il est idéalement l'expression d'une forme particulière de "littérature" (susceptible de ne trouver plénitude et authenticité qu'à partir du moment où elle s'épanouit en spectacle), mais aussi -et surtout- d'examiner les questions et problèmes qui peuvent se présenter *autour* du texte dramatique.

Et pour commencer, s'interrogeant sur le statut et la spécificité du texte dramatique, deux de nos collaborateurs examinent ce que signifie aujourd'hui "écrire et traduire pour le théâtre".

Louis Van Delft, réfléchissant sur "la crise de l'écriture dans le théâtre français contemporain", constate que, paradoxalement, en dépit de sa vitalité apparente, ce théâtre "est marqué par une crise qui affecte avant tout l'écriture"; après avoir déterminé quels facteurs socio-culturels peuvent être à l'origine de cette crise, il s'efforce d'analyser les causes plus profondes du mal et aboutit à la conclusion, quelque peu pessimiste assurément, que, du fait du "déclin de la rhétorique", essentiellement, "le théâtre s'essouffle à rivaliser avec le monde nouveau naissant sous nos yeux".

Albert Bensoussan, quant à lui, évoquant les difficultés réelles et les scrupules de tout traducteur soucieux de respecter aussi fidèlement que possible l'esprit -et la lettre- du texte traduit, pense que, tout en pratiquant "la sacralisation du texte de départ" et tout en tâchant de "défendre de toutes ses forces le texte de son auteur", l'on ne peut s'empêcher, finalement, de se livrer à une "interprétation, une version personnelle, une vision forcément subjective de son propre monde".

Le statut du texte dramatique étant défini -et aussi certaines questions relatives aux problèmes d'écriture et de traduction au théâtre-, il a paru intéressant, à travers cinq cas exemplaires, à bien des égards du reste fort différents et fort différenciés, de rechercher -et peut-être d'illustrer-, au-delà des traits inévitablement spécifiques des *contextes* dramatiques, un caractère d'universalité qui témoignerait, chaque fois, des mêmes difficultés, des mêmes exigences, des mêmes aspirations.

Aline Le Berre, étudiant les figures féminines dans *Liebeleï* (1894) d'Arthur Schnitzler, montre clairement que le drame se situe dans un contexte spécifique, celui de la société viennoise fin de siècle (avec son art de vivre, son goût du plaisir facile et de la frivolité et cependant aussi ses failles, ses incohérences et ses coupables préjugés); et pourtant, ne peut-on, à travers des comportements très précisément déterminés par leur contexte, voir se

dessiner la critique d'une certaine forme d'injustice sociale, "un certain progressisme, ou, à tout le moins, une absence de conformisme" qui rejoint, par delà les frontières, la contestation parfois plus ouverte, plus violente d'autres dramaturges ? Ne peut-on, surtout, en découvrant en filigrane "la soif d'idéal, la sensibilité de cœur, le caractère tourmenté" d'Arthur Schnitzler, pressentir cette fraternité humaine qui le rapproche de tels autres dramaturges présents dans les articles de ce numéro ?

René Agostini, à son tour, montre qu'avec *Junon et le Paon* (1924), Sean O'Casey, qui place son drame dans un contexte historique très précis, celui de la révolution irlandaise des années 1920-22, a néanmoins écrit une tragédie qui transcende largement la situation historique qu'elle évoque pour atteindre à "la dramatisation des problèmes de l'homme éternel". Cette pièce, en effet, "trop longtemps prisonnière d'un contexte", celui de la guerre et d'un temps de crise, se révèle aussi être "une parabole de la subordination de l'individu à un (dés)ordre transcendant", c'est aussi "une œuvre prophétique", c'est surtout "une tragédie de l'individu face à une fatalité", et encore "une illustration ironique ... de l'illusion du bonheur par l'argent". C'est enfin "une tragédie des temps modernes, où l'individu rêve de liberté" et où l'identification est possible avec tous les personnages en raison notamment des thèmes universels traités : famille, guerre, argent, travail, amitié, illusions ...

Edoardo Esposito, quant à lui, explore le monde des comédies d'Eduardo de Filippo, notamment de deux d'entre elles : *Un Noël chez les Cupellio* (1931) et *Naples Millionnaire* (1945). Il montre que si elles sont, elles aussi, situées dans un contexte précis, décrivant particulièrement "un microcosme humain composé essentiellement des couches sociales populaires et petites-bourgeoises", ces deux pièces, atteignant à une évocation de la "Naples universelle", proposent aussi "une ample réflexion sur le mal de vivre de tous les humains". Le théâtre d'Eduardo de Filippo, en effet, tout en ayant "pour sujet principal la vie et les attitudes mentales des gens de la ville de Naples" (dont les comportements parfois grotesques sont impitoyablement mis en évidence par un dramaturge au sens critique aigu soucieux de réalisme et d'authenticité), "aboutit progressivement à un type d'écriture où la vocation comique initiale ... cède la place à une réflexion plus nuancée, véritable formulation dramatique des rapports entre les hommes" .

Marielle Rigaud, dans son étude sur *Un Tramway nommé Désir* (1947) de Tennessee Williams, souligne que, là encore, le dramaturge, écrivain du Sud des Etats-Unis, campe ses personnages dans un monde qu'il connaissait bien, lieu à la fois mythique (avec "son rêve déchu de grandeur, sa réalité de ruine et de déclin, son fardeau de culpabilité") et évoqué avec un réalisme qui offre dans un contexte donné "la confrontation violente de deux sociétés, deux réalités". Il y est question de la nostalgie de la plantation familiale perdue et de l'adaptation difficile à la vie à la Nouvelle Orléans, dans un "quartier populaire, légèrement miséreux et cosmopolite". Mais au-delà des problèmes, réels, que rencontre Blanche, personne "déplacée" qui persiste à vouloir vivre dans un monde d'illusions, c'est la tragédie même de l'aliénation humaine (des mésaventures du rêve, de la solitude absolue, des aspirations frustrées, de la "douloureuse inadaptation au monde", de la souffrance et de la misère spirituelle, de la conscience de la perte et de la dégradation) que met en scène Tennessee Williams, révélant la tragédie humaine fondamentale .

Autre contexte, celui qu'évoque Bernard Urbani, dans son article sur la pièce d'Aimé

Autre contexte, celui qu'évoque Bernard Urbani, dans son article sur la pièce d'Aimé Césaire, *Une Tempête* (1968). Il s'agit cette fois d'un drame de la colonisation, et plus précisément d'une "dénonciation de l'aliénation et de l'acculturation dont les colonisés ont été victimes". Théâtre engagé, certes, que celui d'Aimé Césaire, où s'illustre "la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave". Mais, par delà le contexte historique, ici encore, ce que l'on retrouve c'est l'interminable et éternelle "lutte à mort des consciences", le conflit entre Nature et Culture et, à travers la douloureuse quête d'une identité culturelle spécifique, par delà les aspirations à la libération et à l'indépendance de peuples en proie aux drames de la colonisation, c'est, plus généralement, "un théâtre de la conquête de soi" que nous offre Aimé Césaire, théâtre dont le héros est l'homme de la révolte aux prises avec son histoire, qui tente de "se dépasser, de se libérer et de réaliser son destin".

Nous voyons donc, à la lumière des cinq études évoquées ici à titre d'illustrations que, les contextes historiques jouant leur rôle chaque fois de manière spécifique, on aboutit cependant à une forme de transcendance qui témoigne du caractère d'universalité des différents textes dramatiques proposés: que ces derniers, en effet, s'articulent et se développent à partir de situations ancrées en Autriche ou en Irlande, en Italie ou aux Etats-Unis, ou dans un monde qui eut à subir les "tragédies historiques afro-européennes", il s'agit toujours de montrer que le texte dramatique peut tirer partie -excellamment- du contexte historique qui lui a donné naissance et en même temps revendiquer ses droits légitimes à l'universalité.

Tout texte dramatique peut se construire à partir d'un contexte qui lui offrira, nous l'avons vu, une matière vivante de choix; mais il peut aussi renvoyer à un *pré-texte* où texte fondateur de référence, hypotexte selon certains, par rapport auquel il se démarquera inévitablement et à la lumière duquel pourra s'effectuer une lecture qui prendra forcément, dans la perspective nouvelle née des comparaisons et des contrastes, un éclairage et un relief tout particuliers. Cette constatation se trouve illustrée, dans ce numéro, par quatre articles qui, à des titres divers, étudient le mythe comme pré-texte dramatique.

Maurice Abiteboul, examinant la pièce de Harold Pinter, *Une Légère Douleur*, à la lumière du mythe du Jardin d'Eden, montre que le mythe n'est pas ici réactivé linéairement mais que les traces qu'on peut en découvrir dans la pièce permettent de "laisser apparaître une certaine cohérence" dans ce qui pouvait sembler au départ désespérément (mais délibérément ?) obscur. Au-delà de l'histoire insolite, quoique un peu triviale, de ce couple (Flora/Edward) intrigué et perturbé par la présence muette d'un vendeur d'allumettes qui finit par passer pour un mystérieux "usurpateur", il est possible en effet de retrouver les traces de l'histoire mythique du "premier couple" de l'humanité. "C'est bien la quête d'un paradis perdu, au-delà du soupçon et de la menace, des interrogations et des ruses, de la nostalgie et des regrets" que semble illustrer, par l'évocation de "la journée la plus longue de l'année"-temps idéal de la pièce-, ce couple pinterien parti "à la recherche d'un temps perdu". Ici, le mythe comme pré-texte dramatique aura permis, sans conduire à "la tentation de l'explicitation réductrice", d'apporter des éléments de réévaluation et contribué à fournir

Brigitte Urbani, étudiant une pièce d'Alberto Savinio, *Capitano Ulisse*, rappelle d'abord que le thème du retour d'Ulysse a longtemps été "très familier en Italie" et elle en retrace la genèse. Il s'agit "d'une pièce qui frappe agréablement par sa nouveauté et son originalité" en dépit de sa référence évidente au mythe: non seulement, en effet, costumes et mise en scène, d'une modernité étonnante, suggèrent que "Ulysse ne cesse de revivre, que son histoire est toujours la même, et qu'elle menace de ne jamais finir", mais encore Savinio développe cette toute nouvelle version de l'Odyssée en "renversant la fin de l'histoire": "Ulysse ne reconnaît pas Pénélope, et jusqu'au bout refuse de la reconnaître". En fait, le héros d'Homère étant un personnage avec lequel Savinio semble s'être profondément identifié, on peut découvrir, derrière cet Ulysse fatigué "de toujours rentrer et de repartir indéfiniment" que présente la pièce, "un Ulysse/Savinio qui échappe enfin à la tyrannie de la mère et des femmes-mères". Cette fois, le mythe comme pré-texte dramatique vaut surtout par sa plasticité, capable qu'il est de se prêter aux déformations les plus inattendues.

Jacques Plainemaison, quant à lui, s'interroge sur l'*Eurydice* de Jean Anouilh et le mythe d'Orphée et examine les transformations que le dramaturge a fait subir à la légende. Il apparaît que "l'épisode repris par Anouilh est celui de la descente aux Enfers et, en définitive, de l'échec d'Orphée", mais "on reconnaît à peine le mythe" chez Anouilh. D'autre part, contrairement aux légendes antiques qui, toutes, affirment qu'Orphée a survécu à Eurydice, dans la pièce d'Anouilh, "Orphée choisira la mort et rejoindra Eurydice". En définitive, malgré des similitudes entre la pièce et la légende rapportée, "grandes sont les différences entre le mythe et l'interprétation qu'en donne Anouilh" et notamment le fait qu'à la peinture des pouvoirs du héros légendaire il ait préféré l'évocation attendrissante et "le côté humain, courage mêlé de faiblesse, du couple". Le mythe, ici encore, fonctionne donc comme pré-texte dramatique avec toutes les implications esthétiques que peuvent comporter, évidemment, dans l'oeuvre d'arrivée, l'appropriation et les modifications de l'hypotexte légendaire.

Jean-François Podeur, examinant, pour sa part, le mythe d'Antigone chez Leopoldo Marechal, souligne que le dramaturge a su "éviter l'écueil d'une plate adaptation ou même d'une argentinisation superficielle" de l'*Antigone* de Sophocle. Il montre comment au passage de l'une à l'autre pièce correspond le passage d'un destin *tragique* à un destin *héroïque* car dans l'*Antígona Vélez* de Marechal "on ne trouve pas de trace de l'obscur *fatum* antique ni des affres de la culpabilité sans faute", mais plutôt l'insistance est mise volontiers sur une certaine mystique nationaliste". De plus, "loin d'être la conséquence d'une malédiction familiale", la guerre y est présentée comme "une nécessité positive". Autre écart par rapport au texte fondateur, "la mort n'est pas le malheur absolu comme dans la tragédie de Sophocle, mais un sacrifice expiatoire et propitiatoire". Enfin, "tantôt mythifiée par son héroïsme, tantôt identifiée à l'idéal même pour lequel elle se sacrifie, Antígona n'a plus grand chose à voir avec le modèle de Sophocle". Quant au rôle joué par Eva Perón, (personnage mythique de l'histoire contemporaine celui-là), dans la seconde naissance de cette pièce, un moment vouée à "tomber aux oubliettes", il ne peut être étranger tout à fait à la création de l'héroïne de l'écrivain péroniste qu'était Marechal : autre façon de rejoindre le contexte...

On voit que le mythe comme pré-texte dramatique assure, à des degrés divers, une

On voit que le mythe comme pré-texte dramatique assure, à des degrés divers, une fonction nécessaire et salutaire : instrument d'élucidation pour ce qui est de la pièce de Pinter, il offre par sa plasticité, à des dramaturges comme Savinio ou Anouilh, le point de repère qui permettra de mieux estimer la différence et de mieux affirmer la force de leur originalité; référence fondatrice essentielle, le mythe demeure, chez Marechal, l'étalon obligé par rapport à quoi se mesure l'écart, voire le contraste. On en revient toujours en tout cas à l'émergence du pré-texte dramatique et à la pérennité de sa validité .

En dehors du texte dramatique -parce que les conditions de réalisation, bien que dépendantes totalement du texte, sont, par nécessité, extérieures à lui- s'épanouit ce que nous appellerons le *hors-texte*.

Didier Alexandre, comparant deux versions de *L'Echange* de Paul Claudel (la première, de 1893-94, la seconde, composée en 1951, "lorsque Jean-Louis Barrault mit le drame en scène au théâtre Marigny"), montre comment "les demandes réitérées du metteur en scène, et l'évolution de la pensée du dramaturge imposent en ces années d'après-guerre un retour sur l'oeuvre". Bien que "cet exercice de recomposition d'un nouveau drame à partir d'un drame existant suppose une recherche de soi par Claudel", note Didier Alexandre, "le poète lit cependant sa propre oeuvre sous l'influence de l'enseignement donné par les mises en scène qui ont déjà été précédemment données de *L'Echange*", notamment celles de Jacques Copeau en 1914, de Georges Pitoëff en 1937 au Théâtre des Mathurins, de Ludmilla Pitoëff enfin en 1946 à la Comédie des Champs-Élysées . En définitive -et même si, à la suite d'un approfondissement spirituel personnel, et en raison même de cet approfondissement, Claudel est amené "à repenser sa pièce et à lui donner une vocation religieuse"-, il est indéniable que les modifications apportées dans la seconde version et "la recherche d'une écriture dramatique plus homogène" sont les conséquences "des enseignements que lui ont apportés les représentations théâtrales". Ainsi est mis en lumière ce que le texte dramatique doit parfois sinon aux contraintes du moins aux incitations du hors-texte .

Maurice Abiteboul, établissant certains rapprochements entre la pièce de Tom Stoppard, *The Real Inspector Hound*, et celle de Pirandello, *Six Personnages en quête d'auteur*, aborde un autre aspect du hors-texte : l'intertextualité. Dans l'une et l'autre pièces, les dramaturges semblent vouloir remettre en question la nature même du texte dramatique, feignant de ne plus y voir l'illusion de la réalité mais au contraire s'efforçant de dévaluer la réalité de l'illusion et de déplacer l'intérêt dramatique "de la représentation (au premier degré du spectacle) à 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)". Il est clair que c'est la "théâtralité" qui, suprêmement, dans les deux cas, prend le pas sur la "textualité", le statut du personnage étant à la limite remis lui aussi en question, de même que celui du spectateur, du reste, personnage privilégié qui perd ainsi de son authenticité, voire de sa réalité : il en arrivera à "s'interroger sur sa propre identité". Le texte dramatique semble donc avoir ici pour fonction de renvoyer à un hors-texte qui, cependant, ne verra sa propre réalité qu'en se fondant, à son tour, sur (et dans ?) le texte .

Anne Luyat nous offre une autre méditation sur le hors-texte dans un commentaire sur une mise en scène par Claude Régy de la pièce de Wallace Stevens, *Trois Voyageurs regardant un lever de soleil* : un arbre constitue l'unique décor de la pièce et, par son "pouvoir évocateur, voire ensorceleur", se révèle être "arbre de la parole et du silence". Bien que, par nature, en dehors du texte, il a en effet pour vocation de jouer un rôle qui, paradoxalement, soulignera "le faste du texte" puisque "c'est à partir de ses branches et de ses racines que se déclenchera le drame". Hors du texte également, le silence, "ce silence qui met en relief le faste verbal, qui permet d'écarter...les images banales et usées qui empêchent d'accéder au texte". C'est ainsi, par l'utilisation des "ruptures surveillées et des destructions indirectes", que s'instaure une mise en scène qui a pour stratégie de constamment ménager le plaisir du texte. Nous est montré aussi comment d'autres procédés hors-texte comme les "objets-images" conçus et fabriqués par Claude Régy "participent à leur manière à la création de la pièce".

René Agostini, évoquant un spectacle présenté par les "Marionnettes des Trois Hangars" sur des aspects de la vie de Nostradamus, *Nostra Storia*, montre comment le hors-texte absolu peut offrir, en "une succession d'images scéniques", une vision universelle des "grandes préoccupations de l'homme", comment par "la fusion entre la marionnette et le marionnettiste" peut se créer une complicité qui "efface toute distance entre lui et le petit monde qu'il supervise et anime", comment enfin "le spectacle se referme sur lui-même, affirmant son autonomie et sa cohérence" dans l'ultime pirouette de l'acteur-narrateur qui ne sort, paradoxalement, de cette animation qu'en "se posant lui-même dans le décor comme rien de plus qu'une autre marionnette". Toute la force du hors-texte consiste alors, précisément, à faire naître chez le spectateur le soupçon qu'il est lui-même, non seulement hors-texte mais peut-être aussi hors scène...dans un autre texte, qui sait ?

Michel Aroumi se penche sur le théâtre de Joël Jouanneau, et particulièrement sur *Gauche Uppercut*, mis en scène par Stéphanie Loïk. Ici encore c'est bien de contexte et de hors-texte qu'il est question, car "ses anciens reportages de journaliste au Moyen-Orient ont certainement joué un rôle à l'aube de la carrière théâtrale de Jouanneau", l'incitant sans doute à tenter de "théâtraliser les images d'horreur qui s'offraient à lui, croisées avec le souvenir plus trouble de visions sourdes, venues de son passé le plus lointain". Il est clair aussi, en effet, que "la mise en scène répond fort bien au propos apparent de la pièce...ne serait-ce que par les souvenirs savamment conjugués de toutes les formes actuelles de la représentation". Il ne faut cependant pas méconnaître, même si l'étude du hors-texte apparaît ici d'une importance majeure, que "c'est pourtant le texte de la pièce que privilégie" l'analyse qui nous est proposée de *Gauche Uppercut*.

Texte dramatique et théâtralité ne peuvent en définitive que faire bon ménage et toutes les études que nous ont présentées nos collaborateurs ne tendent à rien d'autre, bien sûr, qu'à illustrer cette vérité d'évidence: tout ce qui tourne autour de l'étude du texte dramatique proprement dit n'a, essentiellement, qu'une justification: sa théâtralisation, et ne vise à produire qu'un effet en toutes circonstances : sa théâtralité.

Maurice ABITEBOUL

*I LE TEXTE DRAMATIQUE: ECRIRE ET TRADUIRE
POUR LE THEATRE*

Louis VAN DELFT

La crise de l'écriture dans le théâtre français contemporain

Albert BENSOUSSAN

La traduction théâtrale

LA CRISE DE L'ECRITURE DANS LE THEATRE FRANÇAIS CONTEMPORAIN

Notre propos sera limité. Dans l'espace: il s'agira du théâtre contemporain *français*. Sont donc exclus des auteurs d'une importance certaine, mais étrangers, tels que Pinter, Wesker, Albee, Dürrenmatt, Frisch, Handke, Gombrowicz. Exclus, également, des auteurs qui écrivent en français, mais qui sont africains, par exemple, ou canadiens. Dans le temps: exclus du propos, encore, Beckett, né en 1906, Anouilh, né en 1910, Ionesco, né en 1912. Au reste, peut-être Anouilh n'est-il pas à mettre tout à fait sur le même pied que les «géants» que sont Beckett et Ionesco: son œuvre est moins novatrice. Elle possède, cependant, une vigueur incontestable, parce que dans tout son théâtre Anouilh illustre cette conception qu'il a donnée un jour de son art: «Le naturel, le vrai, celui du théâtre, est la chose la moins naturelle du monde (...). C'est très joli la vie, mais cela n'a pas de forme. L'art a pour objet de lui en donner une précisément, et de faire par tous les artifices possibles plus vrai que le vrai»¹.

La crise dont nous entendons parler est loin de toucher seulement le théâtre. Pour ne rien dire de la musique ni de la peinture, renvoyons seulement, pour fixer les idées et situer notre propos, à l'évolution de l'écriture dans le genre romanesque. On sait assez qu'un «suspçon» (N. Sarraute) pèse aujourd'hui, dans ce domaine, sur l'art des plus grands, Dostoïevski, Balzac, Proust. Le discrédit dans lequel est tombée l'écriture romanesque «traditionnelle» a beau passer (aux yeux d'un certain nombre d'universitaires) pour un éclatant signe de santé, il n'en signale pas moins une sérieuse crise de croissance.

En ce qui concerne le théâtre français contemporain, nous tenterons d'abord de dresser un bilan de sa santé, bilan qui débouchera sur un diagnostic. Nous rechercherons ensuite les causes de la crise que nous aurons mise en évidence.

I - BILAN DE SANTÉ DU THÉÂTRE FRANÇAIS CONTEMPORAIN

a) Impressions premières

A première vue, il n'y a vraiment pas de raison de se montrer alarmiste. Si l'on passe brièvement en revue les auteurs dramatiques actuellement à pied d'œuvre, on ne recueille nullement l'impression d'une corporation en proie au malaise, minée par la maladie ou l'épuisement, d'un organisme en état de faiblesse. On va le voir: il n'est point difficile d'aligner ici les noms d'une bonne douzaine d'auteurs, souvent pleins de talent, même - et peut-être surtout ! - s'ils ne sont pas toujours connus du grand public.

Ce qui est également une indication de santé, c'est que si l'on entreprend de décrire ce groupe d'auteurs dramatiques actuellement actifs et productifs, on s'aperçoit qu'il n'y a

1) J. Anouilh, I. *La répétition*, cité par B. Beugnot. *Les critiques de notre temps et Anouilh*, Paris, 1977, p.8.

point de routine, d'uniformité, de monotonie. Ce n'est pas un groupe homogène, encore moins une école: ce n'est pas une écriture répétitive, une inspiration en quelque sorte repliée sur elle-même. Tout au contraire, on observe un jaillissement authentiquement créateur, une grande variété de thèmes, de tons, de langages, de styles, de visions du monde.

Bref, ce théâtre français contemporain n'est sans doute pas rayonnant de santé, ni dans la plénitude de la jeunesse. Mais il est loin d'être dépourvu de sève, de vitalité, il ne donne nullement l'impression de se trouver à l'article de la mort. Somme toute, c'est ce qu'à l'instar du titre que Lucien Attoun a donné à la collection de textes de théâtre qu'il a longtemps dirigée dans la maison d'édition Stock, on pourrait appeler un «Théâtre ouvert».

En dépit de la diversité et du caractère «ouvert» de cette production, il n'est pas impossible de discerner un certain nombre de tendances.

b) Les principales tendances

1. *Le théâtre de l'invention verbale*: Ce courant est représenté par des auteurs tels que Dubillard, Weingarten, Obaldia et dans une certaine mesure par Billeldoux. Il est issu des surréalistes, de Jarry, de Vitrac, en passant par Audiberti, Ionesco. C'est la fête du langage.

2. *Le théâtre politique ou contestataire*: Ehni, Arrabal, Vincent, Rezvani, parmi d'autres. Brecht se profile presque dans tous les cas derrière ces textes, c'est le maître à penser et même à écrire, quelquefois relayé par Adamov. Toutefois, le modèle peut être aussi constitué par Genet. Dans les meilleurs cas, ce théâtre est digne de *Mère Courage* ou du *Cercle de craie caucasien*. Mais il arrive que la scène soit confondue avec une tribune politique.

3. *Le théâtre de consommation*: Dorin et, avec plus de prétentions à l'intellectualité, Sagan; Cammoletti, Poirot et Serrault ... C'est la tradition de Feydau, Labiche, Courteline, prolongée, mais non toujours enrichie par Guitry, Achard, Roussin. C'est aussi une forme de théâtre pérenne en France, qui ne mérite pas toujours la condamnation des universitaires austères: sa «futilité» est quelquefois plus profonde qu'il n'y paraît.

4. *Le théâtre du quotidien*: Michel, Vinaver, Wenzel... La pièce *Loin d'Hagondange* de Wenzel est un très bon exemple de la peinture en demi-teintes, de la rêverie désabusée mais douce qui nourrit ici l'inspiration. On se doute qu'un tel théâtre doit beaucoup à Tchekhov. Mais cette dette n'est pas constante: volontiers, ce théâtre bifurque vers un réalisme plus marqué.

5. *Le théâtre d'inspiration juive*: illustré par Grumberg, Haïm, Atlan, en particulier. On trouve ici la thématique de la Loi, de la persécution du Juste, de la Faute et du Mal. Tout comme les romanciers juifs d'expression française, les auteurs dramatiques juifs enrichissent la tradition d'apports (la dérision, une ironie, souvent retournée contre soi (*Selbst-parodie*) qui ne font pas partie du fonds dramatique français.

6. *Les réfractaires à toute tentative de classement*: par exemple Varoujean, Worms. Déjà les auteurs précédemment nommés n'ont été «étiquetés» que pour la commodité de l'analyse, leur art est souvent plus subtil que nos rubriques. Mais *La caverne d'Abdullah*

(de Varoujean), *Archiflore* ou *Avec ou sans arbres* (de Worms), par exemple, sont plus rebelles encore à toute tentative de classification systématique.

Au reste, cette trop rapide présentation n'a absolument pas l'ambition d'être exhaustive. Nous n'avons rien dit, par exemple, d'auteurs comme Manet, Adrien, Calaferte, Audureau. C'est que notre propos ne vise pas à faire ressortir la spécificité de chacune de ces tendances, de chacun de ces auteurs: ce serait la matière d'une autre étude.

Cependant, du tableau que nous avons dressé, si rapide qu'il soit, il est possible de tirer des conclusions. Nous l'avons dit: à première vue, l'état de santé est plutôt florissant et le théâtre français contemporain paraît avoir bon pied, bon œil. Mais il ne suffit pas de promener notre regard sur ce théâtre. Il convient de porter sur lui un regard aussi scrutateur que possible et, sans le moins du monde jouer les Dr. Knock, un regard clinique. On arrive alors infailliblement à un constat.

c) Constat (ou diagnostic)

Il manque à l'appel les dernières générations, les plus jeunes, celles qui appartiennent en propre à notre temps. La génération des années 1910 était bien présente, ainsi qu'on l'a déjà vu à propos d'Ionesco, de Beckett, d'Anouilh. A cette génération glorieuse appartiennent encore, ne l'oublions pas: Genet (né en 1910); Vauthier (né également en 1910), dont l'extraordinaire *Personnage combattant* compte déjà trente six ans en 1992; Duras (née en 1914).

D'autres dramaturges, que l'on pourrait être tenté de prendre pour de «jeunes auteurs», tant ils jouent un rôle actif de nos jours, n'appartiennent pas même à cette génération de 1910: tels Tardieu (né en 1903), N. Sarraute (née en 1902).

Mais il y a des symptômes plus troublants.

Si l'on examine de près le panorama que nous avons évoqué, on observe que, sans avoir un âge canonique, ces auteurs n'appartiennent jamais à la génération montante: Grumberg est né en 1939, Haïm en 1935, Arrabal en 1932, Varoujean en 1927, Billetdoux la même année, Dubillard en 1923, Obaldia en 1918. Signalons, pour mémoire, que Tchekhov est mort à quarante cinq ans, Kleist à trente trois, Büchner à vingt quatre...

Ainsi, on constate une vacance, un vide. Cette scène de théâtre, qui paraissait si peuplée, si animée, est en fait passablement déserte et fait penser aux *Chaises* d'Ionesco. Ceux que l'on appelle les «jeunes auteurs» sont des dramaturges presque tous largement quinquagénaires. Faut-il estimer que le théâtre français est «à bout de souffle», suivant l'expression du critique A. Simon ? Il convient, en tout cas, maintenant que nous avons établi un bilan de santé qui nous a permis d'arriver à un diagnostic, de remonter aux causes de cette crise.

II - LES CAUSES DE LA CRISE

Une remarque d'ordre méthodologique s'impose d'emblée. Pour expliquer un phéno-

mène aussi complexe que celui qui nous intéresse, il serait simpliste de partir à la recherche d'une cause unique. En effet, tout ce qui participe de l'écriture est, comme dirait Chamfort, pour le moins aussi «mêlé» que la réalité même que cette écriture traduit, transmue ou stylise. La prudence commande par conséquent que nous évitions d'attribuer la crise que nous avons mise en évidence à une cause unique. De façon beaucoup plus plausible, nous parviendrons à détecter l'origine du phénomène en procédant par convergence: vraisemblablement, la crise de l'écriture dans le théâtre français contemporain est engendrée par un faisceau de causes. Elles paraissent être, en effet, au moins au nombre de trois.

1. FACTEURS SOCIO-CULTURELS ET SOCIO-POLITIQUES

a) Hégémonie de l'image

Certains de ces facteurs sont si patents que l'on peut faire l'économie d'un long commentaire. Ainsi, c'est la concurrence sans merci du cinéma, de la télévision, c'est l'hégémonie de l'image qui engendrent, très naturellement, une grande désaffection pour le théâtre.

Selon les statistiques, les 52 salles de théâtre de Paris ont perdu en quinze ans (1953-1968) près de 45 % de leur public, qui est passé, au cours de cette période, de 4,5 millions de spectateurs à 2,5 millions ².

Cette conjoncture ne manque pas d'avoir une répercussion tout à fait négative sur la création dramatique, en ce sens qu'elle aboutit à priver le théâtre de son support, entendu au sens le plus littéral. Il n'y a d'écriture dramatique en bonne santé, dynamique, que lorsque les auteurs sont véritablement portés par un public, même et peut-être surtout lorsque ce public, à l'occasion, les conteste. Ce point peut être prouvé par l'histoire littéraire. Les grands dramaturges classiques ont eu le privilège de disposer d'un public de «connaisseurs», capable de comprendre leur poétique et à l'écoute duquel ils n'hésitaient pas à se mettre, cependant qu'une sorte de consensus s'était établi sur la nature même du goût. Inversement, les contestations auxquelles peut être en butte le théâtre - voyez par exemple les affrontements entre «Jeune-France» et «perruques» lors de la bataille d'*Hernani* - n'ont pas manqué de donner de l'émulation, d'aiguillonner les jeunes dramaturges romantiques.

Notons, pour le moment, que l'état de léthargie dans lequel se trouve actuellement l'écriture dramatique est dû, pour une bonne part, à ce manque de symbiose entre les auteurs et le public - public divertí, au sens propre, du théâtre -, à ce manque de lien organique. Il y a là rupture d'une solidarité, d'une connivence vitale.

b) Vedettariat

Cette fois encore, il s'agit de la concurrence exercée par l'image, mais exercée par une autre voie. Nous voulons parler de la situation dont tant d'auteurs se plaignent: le vedettariat des acteurs, le vedettariat, encore plus dur à supporter, du metteur en scène qui

2) A. Simon, *Le théâtre à bout de souffle?*, Paris, 1979, p.8. L'auteur ne précisant pas sur quelles années portent les statistiques qu'il donne, nous déduisons cette période de la date de parution de son ouvrage.

règne en maître, en maître souvent tyrannique, sur la création dramatique. Voyez Chéreau, Brook, Vitez, Mnouchkine.

Écoutons un auteur, et non des moindres, Georges Michel, faire état de ses tribulations dans un numéro d'il y a quelques années de la revue *Europe* (N° 648, avril 1983):

A peine la pièce terminée, [...] le piège se tend. A qui vais-je l'envoyer? A un metteur en scène? A un directeur de théâtre? On a vite fait le tour des metteurs en scène susceptibles d'être intéressés par un certain type de pièces. Celui-ci écrit ses propres pièces. Cet autre ne lit pas, [...]. Cet autre encore n'a pas besoin de texte pour faire un spectacle [...] Pour les directeurs, c'est le comédien qui fait tout. Deux ou trois noms connus acceptant de jouer le bottin et l'affaire est vite conclue. «Si je n'ai pas X ou Y, ce n'est pas la peine que je monte votre pièce; c'est le bide assuré. Sans des noms connus, je ne fais pas un fauteuil» (pp. 25-26)

On peut dire que, d'une certaine façon, l'auteur est chassé de la scène pour faire place nette à la vedette, acteur ou metteur en scène. Derrière cette conjoncture évidemment très peu favorable à l'épanouissement de l'écriture, on voit se profiler non seulement le pouvoir de l'image - de l'image de marque - mais le pouvoir redoutable de la publicité.

c) Conjoncture politique

C'est un fait connu qu'il y a en France deux sortes de théâtres: ceux du secteur privé, ceux du secteur subventionné. Le premier de ces secteurs perd de plus en plus de terrain par rapport au second. Cette situation non plus ne favorise pas l'élan créateur. Il n'y a pas de censure en matière de textes dramatiques, mais ... il y a les subventions, accordées par un pouvoir centralisé à l'extrême, et sans lesquelles il est de plus en plus difficile de monter quelque texte que ce soit. Assurément, à côté du Ministère de la Culture, il y a ce que l'on appelle depuis une vingtaine d'années la décentralisation dramatique, avec des Centres dramatiques régionaux, des Maisons de la Culture. Mais par ailleurs, la vie politique en France se polarise de plus en plus. Il suffit de parcourir la presse pour noter que les directions des Maisons de la Culture, des Centres dramatiques de province sont à la merci des élections, que les responsables changent la plupart du temps au gré des majorités électorales. Cette politisation de la vie théâtrale ne saurait encourager les auteurs, qu'elle a tendance à rendre dépendants, sinon idéologiquement, du moins financièrement.

Privé, progressivement, d'un public qui l'inspire, le stimule et le porte; poursuivi et comme traqué par l'image, si obsédante dans la culture contemporaine; obligé de se faire tout petit devant l'acteur ou le metteur en scène, vedettes sur lesquelles la publicité projette tous ses feux; bridé, financièrement parlant, par un Ministère qui tient, et de fort près, les cordons de la bourse; mêlé malgré lui au débat politique, l'auteur peut-il compter du moins sur l'ultime refuge des maisons d'édition? Pas même. La collection «Théâtre ouvert» a cessé depuis plusieurs années de paraître. Celle du «Manteau d'Arlequin», chez Gallimard, est moribonde. Et tout récemment, «L'Avant-scène» qui, courageusement, publiait chaque

mois les textes nouvellement montés, quels qu'ils fussent, a abandonné cette heureuse tradition.

Faut-il le préciser ? Les diverses causes de la crise, à la recherche desquelles nous nous livrons ici, ne sont pas indépendantes les unes des autres. Il y a, tout au contraire, interaction. Aussi bien est-il légitime de penser que les facteurs socio-culturels et socio-politiques de la crise, que nous venons de passer en revue, précipiteront, à terme, l'évolution de la notion de *mimesis*.

2. L'ÉVOLUTION DE LA NOTION DE MIMESIS

a) La mimesis aristotélicienne

Prenons appui ici sur l'un des meilleurs livres sur le théâtre qui aient paru depuis longtemps, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, de R. Abirached (Paris, 1978). Selon cet auteur, on assiste, dans le théâtre moderne, à une dégradation poussée de la notion de mimesis aristotélicienne:

De sa naissance jusqu'au XVIII^e siècle, le théâtre européen a certes fonctionné selon des modalités extrêmement diverses, en théorie comme en pratique, mais sa définition globale n'a jamais varié. Le but de la représentation est constamment demeuré d'imiter les actions des hommes, par le truchement des comédiens, à travers un espace et un temps figurés, devant un public invité à ajouter foi aux images ainsi construites; cette mimesis, qui est une activité de l'imaginaire s'exerçant sur le réel, ne vise pas simplement à donner du plaisir, mais aussi à affirmer ou à affermir un savoir (p. 89).

Traditionnellement, le personnage était «un ensemble de signes en attente de cristallisation». Il trouvait son efficacité dans la fiction «en tirant une vérité du réel». Il y avait là un «jeu perpétuel d'échanges» et une «dialectique» en vertu desquels l'acteur d'une part, le spectateur de l'autre, étaient portés à «répéter pour leur compte la même opération de réalisation de l'irréel et d'irréalisation du réel» qui était au principe de la création du personnage lui-même.

b) Contestation de la mimesis aristotélicienne

Cette contestation serait, toujours selon Abirached, le trait le plus caractéristique du théâtre moderne. Les transformations de toute sorte - intellectuelles, politiques, sociales - affectant le monde moderne, en modifiant le rapport de l'homme au monde et «l'idée qu'il se fait de lui-même», altèrent en profondeur la portée de la notion de mimesis:

Ce qui est en cause, à partir de la fin du siècle dernier, c'est la notion même de représentation, qu'il apparaît de plus en plus difficile d'ajuster aux contours d'un monde en plein bouleversement et d'un moi incertain de ses propres frontières et de sa propre nature (p. 12).

Les «références traditionnelles» du personnage à la réalité «sont en train de se brouiller de plus en plus irrémédiablement». La notion de *mimesis* se désagrége «au milieu d'un univers éclaté, où le doute atteint pêle-mêle les idées, les croyances, les traditions et les arts».

c) Derechef l'image (surréelle, onirique)

Une nouvelle fois, ce sur quoi l'on bute, ici, c'est l'image. C'est sur la scène même, cette fois, que l'image exerce un «empire presque absolu», chassant l'auteur des coulisses et menaçant le personnage de mort. Il convient, à ce point, de faire état de l'influence tout à fait considérable, sur le théâtre français contemporain, des spectacles présentés par le «Bread and Puppet» de Peter Schumann, par le «Living Theatre» ou encore par Robert Wilson. Le sort de la *mimesis* millénaire se consomme, si l'on en croit Abirached, «entre les marionnettes et les masques du «Bread and Puppet», dressés au grand air des carrefours et qui puisent dans le fonds légendaire de l'Occident les formules d'un langage très simple, et les labyrinthes surréels du *Regard du sourd* [spectacle fameux de R. Wilson, d'inspiration essentiellement onirique] où se matérialise un univers mental peuplé d'objets et de silhouettes énigmatiques» (p.449). Ce qui émerge est «un théâtre écrit dans l'espace», souvent onirique, comme dans *A Letter for Queen Victoria*, de Wilson, ou dans *Civil Wars* (1984), du même, un théâtre «affranchi des tutelles et libéré des références littéraires».

Une des rares critiques auxquelles le travail d'Abirached peut prêter le flanc est l'emploi abusif du terme *crise*. Sans doute, comme l'écrit Ionesco dans *Notes et contrenotes*, «sans la crise, sans la menace de mort, il n'y a que la mort. Donc: il y a crise au théâtre seulement lorsque le théâtre n'exprime pas la crise» (p. 313). Mais ce qu'Abirached met en évidence constitue plutôt une mutation. Lorsqu'il note, par exemple, que le «nouveau personnage» «donne à l'imaginaire des pouvoirs sans limites», il est vrai, assurément, que l'«équilibre prescrit par Aristote» se trouve «remanié de fond en comble» (p. 397). Mais ce changement, ce renversement des perspectives sont symptomatiques moins d'une «crise» que d'une évolution. C'est précisément par l'étude d'une évolution, mais cette fois dans le domaine spécifique de l'écriture dramatique, que nous terminerons la recherche des causes du phénomène qui nous intéresse.

3. LE DÉCLIN RHÉTORIQUE

Si la notion de *mimesis* évolue plutôt qu'elle ne se dégrade, il en va autrement pour la rhétorique, à propos de laquelle on peut bien parler, cette fois, de véritable décadence. Très succinctement exposée, notre thèse est la suivante. L'écriture dramatique, la fabrication d'une pièce de théâtre repose, beaucoup plus qu'on ne le croit communément de nos jours, sur une technique, sur un savoir-faire rhétorique. Cette rhétorique était la pierre angulaire de la pédagogie à l'âge classique, et en fait bien au-delà, jusqu'à sa suppression officielle, dans l'enseignement en France, vers les années 1880. (On se souvient qu'on appelait aussi *rhétorique*, autrefois, la classe de 1^{ère}). De la sorte, les jeunes gens qui «portaient en eux Phèdre et Athalie», comme dit joliment Fr. Mauriac à propos de Racine, étaient rompus

dès l'enfance à la pratique d'un savoir-faire qui constituait le fondement même de leur futur «métier» d'auteur dramatique. Car c'est bien, ainsi que le disait l'auteur des *Caractères*, un «métier» que de faire un livre, «comme de faire une pendule»³.

a) La Ratio studiorum

L'élève étudiait tous les jours les préceptes des Anciens à l'aide des *Partitions* et de la *Rhétorique à Herennius*, il était nourri de l'*Institution oratoire* de Quintilien. Au reste, la méthode insistait sur la pratique et l'exercice plus que sur les préceptes. «L'*usus* impliquait l'exercice à deux niveaux: dans un premier temps, on saisit sur le vif, dans les exemples des auteurs, les règles de l'art: c'est l'analyse; dans un second temps, on imite et on crée soi-même suivant cet exemple» (p. 22). Les maîtres «multiplient les *exercitationes*, rompent le rhétoricien à construire des périodes à deux, trois, quatre membres, à changer la mesure d'un poème, à transposer de la prose en vers, à exprimer un même thème tantôt avec abondance, tantôt avec concision, tantôt avec des mots propres et tantôt en figures, à développer une citation, un fait, selon les huit parties d'une *chrie*: le préambule, la paraphrase, la cause, le contraire, la similitude, le semblable, l'exemple, le témoignage et l'épilogue et, ce qui était le plus difficile, en ménageant les transitions. On leur fait composer un exorde, une péroraison et, lorsqu'ils ont acquis la maîtrise des parties, on leur fait écrire un discours à la Cicéron, un panégyrique, une dissertation» (p. 23).

Dans cette *Ratio studiorum*, il convient de faire une mention spéciale de l'exercice en quelque sorte royal, qui couronnait tous les autres, de l'*amplificatio*, «point ultime de l'éducation rhétorique» (p. 83). On peut choisir presque au hasard, dans l'ensemble du répertoire classique, de Rotrou à Marivaux au moins: très souvent, comme dans la scène 5 du dernier acte de *Bajazet*, par exemple, le «message», proprement dit, la substance du dialogue tient dans quelques vers à peine, dans le simple «Viens m'engager ta foi» de Roxane. C'est là, comme l'a fort bien montré J. Schérer, une «brièveté dangereuse»⁴, une concision qui est l'âme de la littérature aphoristique, mais de laquelle il est impossible que l'art dramatique se nourrisse. L'*amplificatio* si assidûment pratiqué dans les collèges a admirablement enseigné aux auteurs d'autrefois à «composer» le peu de matière à quoi se ramène le fond de leur discours dramatique par «d'autres prestiges», à «meubler» les développements, à «inventer des vers».

b) L'univers de la rhétorique

Cet enseignement avait pour effet de transporter l'élève dans ce que G. Snyders a appelé, avec beaucoup de pertinence, l'«univers pédagogique», qui n'est précisément rien

3) Cf. E. Souriau: «Ceux qui protesteraient contre l'idée de tout calcul en ces domaines prouveraient simplement qu'ils n'entendent rien à l'art théâtral, où il y a toujours beaucoup de calcul, ou, si ce mot choque trop quelques sentimentaux, beaucoup de ruses savantes et pourpensées. Au reste, en quel art n'y en a-t-il pas ? Et n'est-ce pas chez les grands génies qu'il y en a le plus ? Les hommes de génie sont extrêmement rusés - comme tous les sauvages» (*Les 200.000 situations dramatiques*, Paris, 1950, p.8). - Dans les développements qui suivent nous nous appuyons sur les N° 80-81 de XVIIe Siècle, «Points de vue sur la rhétorique», et en particulier sur les deux contributions: F. de Dainville, «L'évolution de l'enseignement de la rhétorique», pp.19-43; G. Snyders, «Rhétorique et culture», pp. 79-87.

4) Racine, Paris, s.d., p. 171.

d'autre que l'«univers de la rhétorique» (*loc. cit.*, p. 86). A titre d'exemple, voici un sujet-type donné aux élèves à l'âge classique: décrire une promenade aux environs de la ville de Tours. «L'élève sait fort bien qu'on attend de lui une évocation des Champs-Élysées, et que rien de ce qui constitue l'aspect réel, mais quotidien et banal, de Tours ne peut prétendre à l'honneur de figurer dans l'univers pédagogique. De là un développement comme: «Le premier objet qui se présente aux yeux, ce sont des jardins où l'art et la nature semblent se le disputer, où l'on peut jouir pendant les ardeurs du soleil d'une délicieuse fraîcheur. C'est dans ces jardins que Flore et Pomone prodiguent tous leurs dons; c'est là que les oiseaux font entendre continuellement leurs voix et forment les concerts les plus mélodieux; c'est là que la douce haleine des zéphyrus vient jouer à travers un épais feuillage» (p.85).

Cette pédagogie avait pour résultat de couper l'élève de la réalité concrète, de l'installer de plain-pied dans un univers littéraire, peuplé de figures familières, empruntées en particulier à la mythologie, un univers rempli d'événements empruntés à l'histoire sainte ou à l'histoire de Rome. C'est ainsi que Fontenelle a pu déclarer: «Notre éducation nous a tellement familiarisés avec les dieux d'Homère, de Virgile et d'Ovide, qu'à cet égard nous sommes nés presque païens» (p. 32).

c) Lieux communs et combinatoire

Par ailleurs, cet enseignement si poussé de la rhétorique avait pour effet de mettre à la disposition de tous ceux qui allaient se mêler d'écrire pour la scène un trésor, un *thesaurus* de lieux communs. *Locus communis* n'avait absolument pas, autrefois, la connotation péjorative qui s'attache aujourd'hui à l'expression *lieu commun*. Les élèves établissaient des registres de lieux, «des recueils ordonnés par sujets: des mots, des idées, des sentences, des exemples glanés dans leurs lectures, qui fournissaient un contenu, *res*, à leurs *verba*» (p. 23). Les lieux communs constituent, au sens propre, les points par lesquels chacun peut passer. Ils fournissent «des occasions de se souvenir de tous les points de vue sous lesquels on peut considérer un sujet; ils permettent d'avoir présents à l'esprit un certain nombre d'arguments - ou du moins des moyens rapides d'en construire. Mais leur caractère propre, c'est de pouvoir s'appliquer à tout sujet proposé - et c'est pourquoi ils peuvent être, à l'avance, objets d'une codification et d'exercices minutieusement prévus» (p. 82).

Tout comme l'«univers pédagogique» édifié sur la culture de l'Antiquité, le corps de lieux communs mettait à la portée des auteurs dramatiques d'autrefois une combinatoire: combinatoire de sujets, de situations, de développements possibles. Avec le déclin de l'enseignement de la rhétorique s'est perdue pour les auteurs cette précieuse ressource qui leur permettait d'aller puiser au magasin de la mémoire aussi bien la matière de pièces que la manière de les mettre en œuvre. Du fait de l'évolution de la pédagogie, cette irremplaçable initiation, dès les bancs du collège, des futurs auteurs à leur «métier», s'est trouvée irrémédiablement compromise.

Ce sont cette combinatoire, ce *thesaurus*, ce «métier» qui expliquent un propos comme celui-ci, de Goldoni dans ses *Mémoires*:

Il faut dire aussi que le temps, l'expérience et l'habitude m'avaient tellement familiarisé avec l'art de la comédie que, les sujets imaginés et les caractères choisis,

le reste n'était plus pour moi qu'une routine [.....]. J'arrivai à Venise le premier jour de septembre [1759]; on devait faire l'ouverture des spectacles le 4 du mois suivant, et je n'avais rien de fait [...], je commençai donc, et je finis en quinze jours une comédie en trois actes en prose, intitulée Gl'Innamorati ⁵.

C'est ce même fonds commun qui permet encore à Pixérécourt de brocher plus de cent pièces dans le premier tiers du XIX^e siècle.

Au fond, le système pédagogique représentait jadis un terreau si propice que les auteurs dramatiques français ont pu faire l'économie, souvent, de cette partie essentielle de l'art d'écrire qu'est l'*inventio*. L'écriture dramatique relevait, pour une très grande part, de la *dispositio*, de l'*imitatio* et de la *memoria*. Avec le déclin de la rhétorique, la tâche de l'auteur dramatique est devenue autrement redoutable, et c'est ce qui explique l'indigence de la production contemporaine. Le dramaturge de nos jours doit, en somme, réinventer son art, puisqu'il ne dispose plus ni d'une combinatoire de sujets et de situations, ni d'un trésor de lieux communs lui permettant de les développer et de les amplifier, ni même d'une technique le rendant *peritus* dans l'art de manier les figures.

Nous voici en mesure de conclure.

On pourrait évoquer ici les théories de Mc Luhan et se demander si l'ère de l'écrit, «l'ère Gutenberg» n'est pas, à présent, révolue. Une mutation en profondeur paraît, en effet, remodeler, refaçonner la culture. Or, avec le discrédit dans lequel tombe l'écrit, ce n'est pas d'une modification de structures anodine qu'il s'agit. La toute-puissance de l'image influe aussi sur les mécanismes de l'esprit et du raisonnement, sur les méthodes d'acquisition du savoir, sur notre représentation du monde.

Notre monde en éclats, atomisé, n'est pas bien propice à la création littéraire. Ce sont des auteurs de fragments, comme Cioran, qui, par leur composition désarticulée, sont le mieux accordés au monde contemporain. Le théâtre contemporain, dans un premier temps, a essayé de restituer, de refléter, de reproduire ce monde morcelé, disparate et déchiqueté, et de très grands dramaturges, tels Ionesco et Beckett, ont réussi dans cette entreprise. Après ceux-là, le théâtre s'essouffle à rivaliser avec le monde nouveau naissant sous nos yeux, à rivaliser, surtout, avec l'image, fascinante, toute-puissante, obsédante, pivot de la culture nouvelle.

Mais l'heure de vérité paraît avoir sonné. Sans fondement ferme, sans *mimesis* cohérente, sans rhétorique éprouvée, en un mot sans technique, le théâtre ne peut procurer qu'une suprême, une ultime illusion, celle de survivre à la mort qui, déjà, l'a frappé. Kafka écrivait à Milena: « Il est injuste de se moquer du héros qui, blessé à mort, est étendu sur la scène et chante un air. Nous sommes étendus et chantons durant des années » ⁶. L'air qui, à l'heure actuelle, se fait entendre au théâtre, ressemble à s'y méprendre au chant du cygne.

Louis VAN DELFT

⁵) *Mémoires*, éd. P. de Roux, Paris, 1965, p.279-280.

⁶) *Briefe an Milena*, in: *Gesammelte Werke*, p.p. M. Brod. Ed. S.Fischer, «Lizenzausgabe» de Schocken Books, p.p. W. Haas, New York, 1952, p.239. Notre traduction.

LA TRADUCTION THÉÂTRALE

La traduction théâtrale est un chapitre de la traduction littéraire. Du moins ses praticiens sont-ils tous, à quelque degré que ce soit, des traducteurs littéraires. A moins que l'on ne sépare le théâtre de la littérature, comme il peut arriver dans certaines formes d'avant-garde théâtrale où le mime, le geste, le cri l'emportent largement sur le texte. Mais nous nous placerons ici dans la perspective la plus commune : celle qui fait d'un texte littéraire le support du théâtre.

La question primordiale est de savoir s'il existe une spécificité du texte théâtral. A première vue, il semble bien que oui : que de fois voit-on, par exemple, des "traductions" de texte théâtral reprises par des professionnels de la scène et transformées en "adaptations"! C'est, donc, qu'il y a quelque chose de plus en cette affaire qu'une simple traduction. Ce plus s'appelle le passage de la rampe. Un texte, pour être jouable et atteindre son public, doit répondre à certaines exigences : l'élocution et la gestuelle, mais aussi une syntaxe proprement orale ou théâtrale qui privilégie des figures de style telles que l'asyndète, la rupture de construction, l'hyperbate, l'anacoluthie, tout ce qui peut et doit choquer et retenir l'attention du spectateur. Il ne s'agit pas seulement de mettre les mots en bouche, comme l'on dit, mais de suggérer un geste, une attitude, et de formuler des phrases qui, par une structure plus abrupte, une forme ramassée, une construction heurtée, viendront à bout de la paresse naturelle du spectateur. Un spectacle doit fouetter et cravacher, il doit tenir en haleine, faire rire ou pleurer, émouvoir au sens large, c'est-à-dire faire sortir de soi, en un mot transporter.

Cependant, on n'oubliera pas, non plus, le caractère théâtral d'une certaine littérature : un dialogue de roman, par exemple, est une forme théâtrale mêlée à la forme romanesque. Et que dire alors des romans qui adoptent une forme exclusive de dialogues ? Nous les retrouvons parfois tels quels sur scène, du *Neveu de Rameau*, de Diderot, au *Baiser de la femme-araignée*, de l'Argentin Manuel Puig. On aura aussi à l'esprit la conception même de la prose qui obéit chez certains à la déclamation théâtrale : l'expérience du "gueuloir" chère à Flaubert illustre bien l'idée que le théâtre contamine le cœur même de l'expression littéraire. Il conviendra, donc, de nuancer ici et de tempérer cette spécificité du texte théâtral que nous venons d'ébaucher tant bien que mal.

Ceci posé, abordons un problème qui, lui, est bien spécifique : celui de la traduction. Je voudrais prendre ce problème par le bout de l'anecdote afin d'avancer sur un terrain concret : j'ai traduit une pièce de Miguel Delibes, *Las guerras de nuestros antepasados*, qui connaît d'ailleurs les pires difficultés, à l'heure de son éventuelle représentation en français. L'auteur, romancier espagnol connu, a lui-même adapté à la scène le roman du même nom. De ce fait, et du fait d'une pratique qui lui est habituelle - l'adaptation à la scène de plusieurs de ses œuvres romanesques -, Miguel Delibes entend préserver la portée littéraire de son écriture tout en connaissant bien les exigences théâtrales. Dans sa correspondance, il n'a de cesse de me demander, une fois agréée ma traduction par lui-même, de veiller à ce que l'acteur et le metteur en scène ne déforment pas - lâchons le mot : ne trahissent pas - son texte : "Vous ne savez pas la tranquillité que cela suppose pour moi que de vous savoir derrière le Pacífico (nom du héros de la pièce) français... Lors des répétitions vous devez jouer un rôle important pour modifier les phrases qui vous paraissent sonner mal sur scène.

La voix de l'auteur dans ce cas vaut souvent plus que celle du metteur en scène". Ainsi l'auteur charge-t-il son traducteur d'être son représentant sur scène, de veiller à sa place sur la mise en scène, de participer - c'est bien cela - de plein droit à la mise en scène. En cela, il penche du côté de ces réalisateurs exemplaires de la race d'Antoine Vitez qui estimait que "la traduction idéalement doit commander la mise en scène". Apôtre du respect de l'intégralité littéraire du texte théâtral, Antoine Vitez détestait au plus haut point les adaptations, d'où l'incroyable prouesse que fut en son temps la représentation du *Soulier de satin* en quelque douze heures, et son exigence manifestée auprès de Florence Delay - qui finalement en fit à sa guise - de donner le texte intégral de *La Célestine*. Antoine Vitez, ce janséniste du théâtre, estimait, en effet, avec un rien de provocation aux yeux de certains, mais aux miens avec la logique sans faille de celui qui sacralisait le texte et officiait sur scène à la façon d'un grand-prêtre: "Une grande traduction, parce qu'elle est une oeuvre littéraire véritable, contient déjà sa propre mise en scène". Je me rappelle sa fureur lorsque je lui soumis, à la commission des littératures étrangères qu'il dirigeait au Centre National des Lettres, le dossier d'un "traducteur" d'un classique espagnol : celui-ci n'avait pas respecté la structure poétique ni les vers de l'original, mais avait proposé une adaptation de la pièce en une prose moderne et accessible à un large public; j'appuyai mon argumentation en le comparant au grand Albert Camus adaptant *Le Chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega. Pour Vitez c'était là une hérésie, une déviation condamnable. Et l'on sait que, dans son sillage, le mot même d'adaptation théâtrale est quasiment tabou sur la place. Qu'on se rappelle l'anathème jeté par Valère Novarina (dans *Pour Louis de Funès*) : "Loin d'ici! adaptateurs tout-à-la-scène, segmentateurs, connotateurs, adaptateurs en chef, traducteurs d'adaptations et adaptateurs de traductions... Loin d'ici, monsieur Purgon". Soit, le pourfendeur a raison au nom de sa conception de l'éthique du théâtre. Tout comme l'éthique de la traduction littéraire en général bannit aujourd'hui tout ce qui peut ressembler à une appropriation abusive, à une interprétation laxiste du traducteur, à une "adaptation" incongrue du texte. Depuis vingt ans et plus, les traducteurs littéraires en général, dans leurs colloques - en particulier les assises annuelles à Arles -, dans leurs articles, pratiquent cette même sacralisation du texte de départ. Bien sûr, le débat reste posé entre littéralité et littérarité, mais c'est un autre problème. Rien n'est plus problématique, en la matière, que la notion de fidélité, et les crimes commis en son nom sont innombrables. Restons-en à une pratique élémentaire : le traducteur doit tout traduire, ne jamais couper ou faire semblant d'oublier un mot - voilà pour la littéralité - et le traducteur, au-delà des mots, doit tout traduire de la somme des connotations, des nuances, des jeux linguistiques, des finesses sémantiques et des complexités sonores de la phrase - et voilà pour la littérarité.

Et pourtant le théâtre vit de liberté et méconnaît les carcans. Les acteurs sont des flambeaux voluptueux et les régisseurs de hautains démiurges. Pauvre auteur qui a la prétention de tout régenter, la création t'échappe! Chaque metteur en scène a le droit - et il en use - de nous proposer sa vision personnelle de tout texte, et l'on connaît une demi-douzaine d'Alceste ou d'Arnolphe, une dizaine d'Hamlet, des Lorenzaccio et des Sigismond à la pelle. Et ce n'est pas si mal, le public le veut bien, le public est complice de la vision et admet que le texte, d'autant moins figé qu'il est classique, passe par la subjectivité d'un metteur en scène dont le vingtième siècle aura consacré la toute-puissance, voire la dictature. On comprend mieux les craintes de Miguel Delibes, qui connaît bien le milieu théâtral,

assez pour s'en méfier, lui qui, finalement, est davantage romancier, c'est-à-dire créateur omnipotent et jaloux.

Mais je voudrais, à l'inverse, prendre le cas de Manuel Puig, dont je suis le traducteur en français. Son *Baiser de la femme-araignée* a été traduit et représenté plusieurs fois en langue française, sans que l'auteur, et encore moins son traducteur, ait eu prise sur la mise en scène. Armand Delcampe en a fait une fort appréciable adaptation en Belgique et en France, mais, prisonnier d'une image quelque peu stéréotypée de l'homosexuel, le metteur en scène nous a présenté un Molina en jeune minet séduisant son compagnon de cellule Valentin, qui a l'air d'un aîné, alors que dans la conception de l'auteur, Molina, condamné pour détournement de mineurs, est enfermé dans la même cellule qu'un jeune prisonnier politique; il y a eu, donc, inversion des âges et des rôles, peut-être sous l'influence du film de Babenco ou, selon Manuel Puig, William Hurt "a fait son numéro de folle new-yorkaise névrosée". Néanmoins la pièce de théâtre comme le film ont fait connaître et popularisé les personnages du romancier. Et maintenant qu'il est mort, son oeuvre peut encore plus facilement lui échapper : des compagnies de théâtre en France travaillent, qui sur le texte théâtral, qui sur le texte romanesque du *Baiser*, et de même la grande Gilberte Tsai, dont on connaît la magistrale mise en scène des *Tableaux impossibles*, a l'intention d'adapter très librement l'ultime roman de Puig *Tombe la nuit tropicale*. Il ne sera pas là pour le voir, le contrôler, lutter pour avoir barre sur ses personnages: inéluctablement, ils lui échapperont. Mais n'est-ce pas cela qu'on appelle la gloire?

En définitive, il n'est pas de pratique univoque en la matière, sauf pour le traducteur qui, formé à une éthique de la traduction littéraire, défendra de toutes ses forces le texte de son auteur, tout en sachant qu'en passant la rampe celui-ci lui glissera des doigts et échappera à l'auteur. Un dernier mot à verser au dossier de cette confession d'un traître: on a donné deux fois en France la pièce de Vargas Llosa, *La demoiselle de Tacna*; la première fois dans la mise en scène d'Antonio Arena au théâtre Daniel-Sorano de Vincennes, et là il a fallu adapter le nombre de personnages à celui plus réduit des acteurs de la troupe : n'importe, on a supprimé un oncle et c'est la tante qui tient les deux rôles - l'auteur ayant donné son accord sous réserve que fût respectée l'intégralité de son texte (on le voit, Vargas Llosa réagit comme Delibes, avec le même souci jaloux de sa créature). Dans la seconde version, celle de Philippe Mauger au théâtre André-Malraux de Bordeaux, j'ai pu travailler avec le metteur en scène et les acteurs à la mise en scène, j'ai même récrit la poésie mièvre qui rythme le souffle candide de la Mamaé en lui donnant, à la demande de Mauger, une allure plus kitsch, et l'auteur a pu assister à la première. Je n'ai jamais autant frêmi, car pour la première fois il voyait s'agiter devant lui ses propres personnages, mais parlant -pensant- français; qu'allait-il dire? qu'allait-il penser de son personnage de vieille radoteuse à qui j'avais prêté le ton de voix de ma propre vieille mère, ses expressions, ses manières, et tout ce poids de décadence? A la fin de la représentation, le voyant applaudir, souriant, je n'ai pu retenir mes larmes. Non, l'auteur n'avait rien vu de ma trahison. Ou peut-être avait-il compris, à travers des mots neufs qui étaient les miens dans les traces des siens, que la traduction est, par-dessus tout, une interprétation, une version personnelle, une vision forcément subjective de son propre monde, finalement une affaire de théâtre.

Albert BENSOUSSAN

II LE TEXTE DRAMATIQUE ET SON CONTEXTE: SPECIFICITES ET UNIVERSALITE

Aline LE BERRE

**Dame ou grisette? l'impossible apprentissage de la liberté dans *Liebelei*
d'Arthur Schnitzler**

René AGOSTINI

***Junon et le Paon* de Sean O' Casey: tragédie des temps modernes?**

Edoardo ESPOSITO

La Naples universelle du théâtre d'Eduardo de Filippo

Marielle RIGAUD

***Un Tramway nommé Désir* de Tennessee Williams, tragédie de l'aliénation**

Bernard URBANI

**"J'ai décidé que je ne serai plus Caliban":
Maître et esclave dans *Une Tempête* d'Aimé Césaire**

DAME OU GRISETTE? L'IMPOSSIBLE APPRENTISSAGE DE LA LEGERETE DANS *LIEBELEI* D'ARTHUR SCHNITZLER

INTRODUCTION

Au nom de Schnitzler s'attache la réputation d'un écrivain épris de facilité, d'un esthète, pur produit de cette haute société viennoise, élégante et inactive, du début du siècle, qu'il évoque dans ses oeuvres. Esprit sans profondeur, coeur léger et versatile, apparaît-il vraiment ainsi dans ses écrits? Il est certain que ses pièces les plus célèbres comme *Der Reigen* ou *Liebelei* semblent renvoyer une telle image de lui. Ce ne sont que liaisons éphémères, problèmes sentimentaux apparemment traités par le badinage. *Liebelei*, en particulier, avec son intrigue si dépouillée qu'elle en paraît bâclée, ses dialogues parfois indigents, ses réparties souvent banales, inachevées, entrecoupées de points de suspension, ses situations convenues, semble devoir posséder la légèreté et l'inconsistance d'une bulle de savon, prête à s'évanouir au moindre choc. Ne risque-t-elle pas, elle aussi, de se dissoudre en néant à la première analyse sérieuse? Est-elle capable de laisser dans les esprits d'autre souvenir que celui d'un aimable divertissement sans portée? Si l'on excepte son issue fatale, cette histoire d'un fils de bonne famille pris entre deux femmes, l'une, mariée, de milieu aisé, et l'autre, célibataire, d'origine modeste, relève de la plus pure convention. D'ailleurs, certains critiques ne se sont pas fait faute de le souligner. Claude David appelle ce drame l'une des "pièces les plus faciles" de l'auteur. Il qualifie également l'intrigue d' "assez plate"¹. Assurément, même les deux morts finales, celles du jeune premier et de la jeune première, procèdent, à première vue, d'un tragique de pacotille, à effet facile, auquel on ne croit guère.

Et cependant, cette pièce a fait l'objet de multiples adaptations, surtout au cinéma. Qui n'a en mémoire le film auquel elle a donné lieu avec Romy Schneider et Alain Delon? Est-il possible qu'elle tire son impact sur les foules uniquement de situations stéréotypées ou d'un pathétique à bon marché? Pour émouvoir, ne doit-elle pas posséder une certaine vérité humaine, une vérité humaine qui s'abriterait, par une sorte de pudeur, sous le masque de la facilité? Cette hypothèse, on est en droit de se la formuler si l'on considère le personnage féminin central de Christine. Cette jeune fille se détache de l'oeuvre avec une acuité singulière. Seuls son caractère et sa psychologie ont été véritablement fouillés alors que ceux des autres héros ont été simplement ébauchés. Elle semble littéralement avoir fasciné son créateur. Françoise Derré écrit à ce sujet:

*"C'est dans les coeurs que l'intrigue progresse, et ses ressorts tiennent à la qualité d'âme de l'héroïne plus encore qu'à la faiblesse de son partenaire."*²

1) *Histoire de la littérature allemande* (sous la direction de Fernand Mossé) Paris: Aubier, 1970, p. 806.

2) Françoise Derré, *L'oeuvre d'Arthur Schnitzler. Imagerie viennoise et problèmes humains*, Paris: Didier 1966, p. 99.

Schnitzler semble avoir mis tous ses soins à façonner ce personnage de jeune femme. Or, élément surprenant, il ne l'a pas façonnée à sa ressemblance, mais aux antipodes de lui-même. Loin de prendre place dans la galerie de ces héros décadents, désabusés et libertins, de ces femmes de petite vertu, enjouées et effrontées qu'il affectionne, Christine appartient plutôt à la lignée des pures héroïnes romantiques, victimes de don Juan peu scrupuleux. S'est-elle fourvoyée par accident dans le frivole univers de Schnitzler, ou correspond-elle, en fait, à un second aspect de sa nature, qu'il cache soigneusement sous des dehors d'ennui blasé? Cette légèreté qu'il affiche avec tant d'ostentation ne serait alors qu'un paravent destiné à protéger une sensibilité vibrante, et il trouverait dans ses personnages féminins un exutoire à ses aspirations ou à ses angoisses intimes. Aussi n'est-il pas étonnant que ceux-ci soient si divers et souvent opposés, épousant les multiples facettes de sa personnalité complexe et les mouvements contradictoires de son cœur. Effectivement, dans *Liebelei*, sa vision de la femme est toute en contrastes. Il semble éprouver la tentation de la déprécier et de la cantonner dans le domaine du divertissement, mais parallèlement, il jette sur elle un regard fraternel, rempli de pitié et de tendresse, car elle est pour lui, par sa sensibilité proche de la sienne, un *alter ego*, et, en même temps, par sa physiologie, une créature inquiétante et insaisissable, source de trouble et de tourment. C'est pourquoi il crée, dans son drame, plusieurs types féminins auxquels vont, selon le cas, son aversion, sa crainte, sa sympathie ou son admiration.

I. VISION APPAREMMENT MANICHÉENNE ET DÉPRÉCIATIVE DE LA FEMME.

Si l'on s'en tient au début de la pièce, Schnitzler semble classer, par la bouche d'un de ses héros, Théodor, aimable viveur, les femmes en deux catégories: les dames et les grisettes. Les unes, pourvues d'un mari, appartiennent à la bonne société; les autres, jeunes filles de condition modeste, libres de leurs mouvements et de leurs sentiments, sont, selon la définition du dictionnaire, "de mœurs accueillantes, mais non vénales". Théodor, quant à lui, se fait le fervent apologiste des secondes, et reproche à son ami Fritz de s'enliser dans une liaison avec une dame.

1. Une terminologie significative.

La terminologie utilisée par Théodor est caractéristique. D'un côté, il emploie, pour désigner la dame avec qui son ami entretient une liaison, le qualificatif "cette femme" ("jenes Weib")³. Ce démonstratif "cette" possède, sans nul doute, une connotation péjorative, comme si le héros se refusait à prononcer un nom qui lui fait horreur; mais, en même temps, il indique une femme bien déterminée. Peut-être, en définitive, est-il moins insultant qu'un terme vague et général. En effet, de l'autre côté, il y a les femmes au pluriel, pêle-

3) *Meisterdramen* - Arthur Schnitzler - S. Fischer Verlag - 1955 - *Liebelei* - p. 88.

mêle, celles qu'on englobe toutes sous le diminutif familial de "Mäderl" ou de "Frauerl" ⁴, appellations qui trouvent difficilement leur équivalent en français, si ce n'est dans l'épithète de "grisette". En tout cas, ces qualificatifs ont, les uns comme les autres, le mérite de trahir les sentiments de celui qui les emploie: respectivement, agacement et irritation contre "cette femme" unique qui monopolise son ami, sympathie désinvolte et superficielle pour ces grisettes interchangeable, gentilles et sans façon. Même s'il ne tient pas ces dernières en plus haute estime que la première, il témoigne pour elles d'une préférence marquée, et s'efforce de convertir Fritz à ses vues. A ses yeux de noceur, elles sont infiniment moins dangereuses et exigeantes, car elles ne menacent pas sa tranquillité, ni ses plaisirs épicuriens, tandis que Fritz peut s'attendre aux pires mécomptes.

2. Opposition entre la dame et la grisette.

. Opposition sociale.

Dès le début de la pièce, le danger qui plane sur Fritz est évoqué à mots couverts. Sa maîtresse appartient à la haute bourgeoisie. Elle est mariée, donc gardée, dépendant d'un époux, sinon amoureux d'elle, du moins soucieux de sa respectabilité, peu enclin à tolérer de sa part des déportements qui terniraient son honneur. Aussi ne peut-elle entretenir une liaison que dans la clandestinité, avec le risque constant de se voir démasquée, ce qui, dans la Vienne du début du siècle et dans son milieu, implique un duel et la mort possible d'un des combattants. A cette condition seulement, le mari estime avoir lavé l'affront qui lui a été fait. Il n'est donc pas étonnant que sa silhouette se profile, sinistre, à l'arrière-plan du drame. De l'appartement de son amant, la jeune femme croit l'apercevoir aux aguets dans la rue. Fritz qui traite tout cela d'"hallucinations" ne laisse pas d'être ébranlé. Pour se rassurer, il déclare:

"Je l'aurais bien remarqué s'il avait eu un soupçon. Hier, après le théâtre, j'ai dîné avec eux - " ⁵

Ce pronom "il" qui ne reprend aucun substantif montre bien la dimension obsessionnelle prise par le mari aux yeux de l'amant. Ce dernier vit avec la terreur d'être découvert, ce qui explique son inquiétude et sa nervosité. Sa liaison ne peut être heureuse, car l'ombre menaçante du mari l'obscurcit et l'hypothèque. Ainsi, la dame est victime à la fois de sa situation de femme mariée et de sa condition sociale dans laquelle l'adultère se solde le plus souvent par un scandale et une effusion de sang; et, qu'elle le veuille ou non, elle entraîne par la même occasion son amant dans une série de complications parfois fatales.

A l'inverse, avec la grisette, un tel danger n'existe pas. Elle n'est, en général, pas mariée, et, même si elle a un père et une mère, ceux-ci ne la surveillent guère. De toute façon, ils ne peuvent inquiéter un jeune homme beaucoup plus élevé qu'eux dans la hiérarchie sociale, un "monieur" n'appartenant pas au même monde, ils n'iront pas lui demander des comptes, s'il séduit leur fille, comme le feraient des parents de la bourgeoisie. De plus, la

4) *ibid.*, p. 87.

5) *Liebele*, p. 39

grisette exerce souvent un petit métier, ce qui lui confère un semblant d'autonomie vis-à-vis de sa famille, même si elle habite avec elle. Dans *Liebelei*, Schnitzler campe deux personnages de grisettes, Mizi et Christine, amies respectives de Theodor et de Fritz. Mizi a été modiste pendant un an, et va probablement le redevenir. Elle vit avec sa mère. Quant à Christine, orpheline de mère, son père travaille comme musicien au théâtre, et elle-même passe ses journées à faire le ménage, et à recopier des partitions pour gagner quelque argent. Elles sont donc toutes deux de milieu modeste et, pour de jeunes messieurs comme Theodor et Fritz, d'une fréquentation aisée et absolument anodine, car, en raison de la différence sociale, il est impensable qu'elles exigent le mariage ou un quelconque engagement. Elles peuvent encore s'estimer heureuses qu'ils leur accordent une attention fugace, et ne doivent pas escompter se les attacher pour longtemps. Leur condition les contraint à limiter leurs exigences. En cela, elles se distinguent fondamentalement de leur concurrente, la grande dame.

. Chaîne et liberté.

Fritz est peut-être fier d'avoir pour maîtresse une dame, seulement il le paie de son assujettissement. Elle représente une chaîne, comme le montre une petite scène qui s'est déroulée la veille au théâtre. Il a été obligé d'aller avec elle dans sa loge, tandis que Theodor, Mizi et Christine se trouvaient au balcon, puis de la suivre à un dîner pris en compagnie du mari, se désolidarisant de leur joyeux groupe, et renonçant, par la même occasion, à la partie de plaisir projetée. Et Mizi lui lance cette remarque moqueuse, mais significative:

"Oui, vous n'avez pas pu vous libérer de la belle dame. Croyez-vous que nous ne vous ayons pas vu du balcon?" ⁶

Cette dame est belle, mais elle le tient captif, car il ne peut traiter cette grande bourgeoise comme une passade. Il est tenu de respecter les formes avec elle, de lui montrer des égards, de se comporter en chevalier servant, bref, de se lier, alors qu'avec la grisette, il n'est pas nécessaire de s'imposer une telle gêne. Tant qu'elle plaît, on la garde, dès qu'elle lasse, on la quitte, sans qu'il faille de longues explications. En somme, on en use presque comme d'un objet utilitaire. C'est ce qui se produit avec Christine. Sans qu'elle le sache, elle doit faire diversion à la passion de Fritz pour sa dame. A cette unique fin elle a été jetée dans ses bras par Theodor. Ainsi, on profite d'elle sans scrupule. Si elle n'en a pas clairement conscience, du moins ne se fait-elle pas d'illusion sur la durée, ni sur l'issue de sa liaison, car elle tient à son amant le discours suivant:

"Tu es tout a fait libre, tu es tout a fait libre - tu sais, tu peux me laisser en plan quand tu veux ...Tu ne m'as rien promis - et moi, je n'ai rien exigé de toi..." ⁷

Ce n'est pas le discours d'une femme adulée comme une déesse et sûre de son pouvoir. Bien au contraire, Christine sent qu'elle ne compte pas beaucoup pour son amant, et

6) *Liebelei* p. 93

7) *ibid.*, p.123

qu'elle doit se montrer le plus conciliant possible, si elle veut espérer le garder un certain temps. Toute sa stratégie consiste à ne pas lasser, ne pas gêner. En s'amusant avec elle, c'est encore lui qui lui fait une faveur, et elle qui est sa débitrice. Si elle appartenait au même monde que lui, les rapports seraient inversés. Il lui serait reconnaissant de sa complaisance, comme il l'est envers la dame de ses pensées. Dans le cas présent, c'est elle qui éprouve reconnaissance et émerveillement, alors que de son côté à lui domine une condescendance amicale, mais un rien ennuyée.

Mizi, plus expérimentée et plus réaliste, a encore moins d'illusions. Elle sait que sa liaison avec Fritz est placée sous le signe de la fugacité, et s'en accommode avec insouciance, s'exclamant à la perspective de la rupture prochaine:

*"Hé bien - que ce soit aujourd'hui ou demain - ou dans six mois - cela revient au même."*⁸

Elle prend froidement son parti de l'échéance inévitable. Elle s'est, apparemment, par la force de l'habitude, endurci le cœur, car d'un geste, elle indique que cela lui est relativement indifférent. De toute façon, elle n'a pas le choix, et son cynisme l'aide à supporter une fatalité inéluctable, encourue à partir du moment où elle prenait un amant au-dessus de son rang. Si elle avait recherché la stabilité, elle aurait dû prendre mari dans son milieu, épouser un artisan ou un petit fonctionnaire. C'est d'ailleurs également une alternative que connaît Christine, mais elle aussi préfère le romanesque d'une liaison avec un fils de bonne famille, séduisant, mais un peu dédaigneux, à la fadeur d'une union de convenance avec un petit fonctionnaire médiocre. Elle a opté pour l'exaltation sentimentale avec toutes les humiliations et les déceptions que cela comporte, car elle ne constitue pour son amant qu'un intermède agréable. Cependant, et probablement pour cette raison, ce dernier n'est pas avare à son égard de mots gentils, de louanges sans portée. Ne la traite-t-il pas d'"ange". En effet, auprès d'elle, il a l'impression de respirer et de se reposer des affres que lui fait vivre "l'autre", sa maîtresse de cœur. Sur ce point encore, l'opposition entre dame et grisette est totale.

. Ange et démon.

L'appellation dont se sert Schnitzler pour désigner la "grisette" est assez révélatrice. Il n'utilise pas ce terme, trop spécifique et sans connotation affective, mais lui préfère celui de "süsses Mädel", que l'on pourrait traduire par "charmante fille" ou "douce fille". Par cette épithète familière et un peu protectrice, il laisse deviner une sympathie attendrie et complice, celle d'un homme qui lui-même n'a jamais eu à se plaindre de telles femmes. Il semble penser que de ces grisettes si accommodantes et compréhensives, si enjouées et primesautières, ne peuvent vous venir ni déboires, ni amertume. En fait, leurs amants conservent d'elles un souvenir d'autant plus "doux" que leur liaison a été courte et superficielle, et qu'ils n'en attendaient pas grand chose. Paradoxalement, brièveté et exigences limitées deviennent des gages de réussite et de bonne entente.

A l'inverse, la dame apparaît comme un démon. Theodor ne déclare-t-il pas:

⁸) *ibid.*, p. 127.

"Pour une si charmante fille je donnerais bien dix femmes démoniaques." ⁹

Lui qui est avant tout un jouisseur ne veut pas s'embarrasser de complications. Ainsi s'explique sa rancune profonde à l'égard de ces femmes qu'il nomme démoniaques. Par ce qualificatif, il vise essentiellement la maîtresse de son camarade. Et cependant, on ne peut pas dire que de tempérament ou de caractère elle soit démoniaque. En tout cas, le spectateur ne peut guère en juger, puisqu'elle n'apparaît dans la pièce qu'en pointillé, uniquement à travers les allusions des protagonistes, au fil de leurs conversations. Mais, précisément, peut-être cette absence, ou plutôt cette présence invisible lui confère-t-elle un élément démoniaque! Même son nom demeure un mystère. Elle n'est désignée qu'indirectement par le pronom "elle", ou par des périphrases, en particulier par celle de la "dame à la robe de velours noir" ¹⁰. C'est, en effet, dans cette toilette que Mizi et Christine l'ont aperçue dans sa loge au théâtre. Elle devient même dans un raccourci "la dame en noir" ¹¹. Or, il est difficile de croire que cette couleur noire qui revient comme un leitmotiv ne soit pas chargée d'une valeur symbolique. Elle annonce la tragédie finale et signifie le deuil et la mort. En outre, elle fait apparaître cette femme comme un mauvais génie, une créature maléfique provoquant, consciemment ou non, la perte de son amant, projetant sur tout le drame une ombre d'autant plus inquiétante qu'elle reste floue. Ainsi, la dame est, de par sa condition, son mode de vie, les préjugés sociaux, intrinsèquement porteuse de catastrophes pour celui qui s'éprend d'elle, même si, d'autre part, on peut la considérer comme une victime du conformisme ambiant et de son statut de femme.

Si l'amie mariée de Fritz est donc à peine esquissée, à l'inverse, les deux grisettes occupent le premier plan de la pièce, et leur présence y revêt, par contraste, un aspect rassurant. Elles y apparaissent avec leur nom, leur caractère, leurs antécédents, leurs projets d'avenir, avec leurs rires, leur spontanéité ou leurs interrogations anxieuses. Rien de trouble, de suspect, d'ambigu ou de menaçant en elles. Êtres clairs et limpides, elles semblent devoir conjurer par leur simplicité le sortilège funeste de la dame. Pour cette raison, leurs amants les trouvent charmantes, et Fritz n'hésite pas à déclarer à Christine:

"Tu es un petit ange." ¹²

Quant à Theodor, il use et abuse du qualificatif "süss" ("doux", "suave").

Cependant, de telles dénominations ne possèdent-elles pas une tonalité vaguement dépréciative? La comparaison avec un ange est tellement rebattue qu'elle en devient insipide, et le diminutif la rend encore plus mièvre. Si le jeune homme se réfugie dans de tels clichés, n'est-ce pas parce qu'il ne trouve rien de plus personnel ni de plus senti à dire, et qu'il a le coeur aride? En ce qui concerne l'adjectif "süss", force est de constater qu'il s'ap-

9) *Liebelei*, p. 97.

10) *Liebelei*, p. 93, 95, 97

11) *ibid.*, p. 97

12) *ibid.*, p. 94

plique, en allemand, également à la confiserie. De là à déduire que ces jeunes bourgeois aiment les grisettes comme on aime les friandises, pour les consommer, il n'y a qu'un pas. Il est d'ailleurs significatif que le premier acte de la pièce consiste justement en une partie fine organisée chez Fritz par Theodor avec les deux jeunes femmes, comme si elles formaient un complément indispensable aux plaisirs de la table, ou inversement. Au reste, Mizi a été chargée par Theodor d'acheter les denrées requises, et elle ramène, en outre, un moka ("eine Mokkacremetorte") ¹³. Ce gâteau à la crème ne symbolise-t-il pas le rôle de ces grisettes dans la vie de leurs amants? Ils les considèrent comme des anges, parce que, à la manière des sucreries, elles génèrent un plaisir sans mélange, vite oublié après avoir été goûté. Finalement, s'ils multiplient les appellations tendres à leur égard, c'est pour leur donner le change à bon compte, et ne pas avoir à leur dire qu'ils les aiment. En effet, elles satisfont leurs sens, mais n'émeuvent pas leur cœur. En cela, elles diffèrent également de la dame.

.Tiédeur et passion.

Pour la grisette, on n'éprouve qu'une indifférence amicale, une tiède sympathie sans consistance, tandis que la dame vous inspire une passion douloureuse, durable parce qu'inquiète et jamais vraiment satisfaite. Ainsi, Fritz n'est plus le même. De gai compagnon il est devenu un homme tourmenté, obsédé par une idée fixe, et qui rebute son entourage par sa maussaderie. Son ami lui en fait reproche, et constate après une sortie en commun:

"Et maintenant - maintenant, voilà que tu craques, naturellement. Nous sommes à nouveau trop près de la zone atmosphérique dangereuse." ¹⁴

Avec son franc-parler il le traite en grand malade, qui aurait besoin d'un changement d'air pour guérir. Fritz est comme un patient, victime d'un mal qui le mine, inaccessible aux raisonnements, absorbé par une pensée unique. Cette pensée le domine tellement que même après la visite du mari et ses irréparables conséquences, il s'inquiète encore du sort de sa maîtresse, et se demande:

"Que peut-elle bien faire en ce moment. Est-ce qu'il ne la..." ¹⁵

question qu'il repose à Theodor à la veille de son duel:

"As-tu appris quelque chose sur elle?" ¹⁶

Malgré la sinistre échéance, sa préoccupation va encore à celle qui en est la cause première.

13) *ibid.*, p. 94.

14) *Liebelei*, p. 88.

15) *ibid.*, p. 106.

16) *ibid.*, p. 124.

Oublieux presque de ce qui l'attend, c'est encore pour elle qu'il s'alarme et redoute la fureur du mari. Elle lui importe plus que lui-même.

Or, ces interrogations angoissées contrastent singulièrement avec le refus qu'il avait précédemment opposé à Christine désireuse de mieux le connaître. D'une façon cinglante, il l'avait alors rappelée à l'ordre en ces termes:

*"Vois, nous avons pourtant expressément convenu entre nous la chose suivante: On ne se pose pas de questions. C'est précisément ce qu'il y a de beau. Quand je suis avec toi, le monde disparaît, un point, c'est tout. Moi non plus je ne te pose pas de questions."*¹⁷

A la maîtresse en titre et à la grisette il n'applique donc pas les mêmes principes. De l'une, il n'en sait jamais assez; avec l'autre, il se tient sur ses gardes de peur qu'elle ne devienne trop familière et gênante. A cette dernière il oppose une fin de non recevoir sans réplique, même s'il enrobe sa déclaration de belles formules. En fait, il assigne des limites strictes et fort étroites à leurs relations qui doivent rester celles de deux étrangers partageant le même plaisir. Par cette interdiction de poser des questions, il supprime toute communauté de pensée et de cœur entre eux. Il a même la mauvaise foi de citer sa discrétion en exemple alors qu'elle résulte de sa lâcheté et de son égoïsme. Quant à sa métaphore poétique du monde qui disparaît, elle est finalement assez peu flatteuse. Ne considère-t-il pas la jeune femme comme une manière de narcotique abolissant l'univers autour de lui et le faisant sombrer dans un oubli bienheureux? Or, précisément, pour se servir d'elle comme d'une drogue, il a besoin qu'elle reste anonyme et n'acquière aucune individualité à ses yeux, car il ne veut pas se mettre à l'aimer.

Cette attitude de consommateur vis-à-vis de la femme est encore davantage celle de Theodor, qui, dans un passage, déclare sans ambages:

*"Elles sont là pour le délassement... Les femmes n'ont pas à être intéressantes, mais agréables."*¹⁸

Ces propos témoignent d'une volonté dévaluante et réductrice, celle de cantonner la femme dans le domaine du divertissement, et de la subordonner au bien-être de l'homme. Ce n'est pas que Theodor lui conteste la possibilité d'avoir des qualités morales ou intellectuelles, seulement il s'en méfie, il les considère comme une menace. Il préfère les femmes-ornements, objets de luxe qui agrémentent l'univers masculin de leur grâce et de leurs bavardages sans empiéter sur lui. Un tel point de vue semble procéder d'une misogynie primaire. En fait, il naît moins du mépris que de l'égoïsme et de la crainte. Il s'explique par un désir forcené de préserver une tranquillité d'esprit facilement ébranlée, par une sorte de veulerie. En définitive, ces héros de Schnitzler, à l'instar de leur créateur, sont des jeunes gens

¹⁷) *ibid.*, p. 98.

¹⁸) *Liebelei*, p. 90.

compliqués et anxieux, des oisifs qui se livrent à l'introspection, des dilettantes qu'un rien bouleverse, et qui, pour cette raison, mettent à défendre leur stabilité intérieure si vite perturbée un acharnement confinant à la cruauté et à l'inconscience. Ainsi leur comportement et leurs conceptions proviennent de la peur de l'amour et de ses affres, car ils ne se sentent que trop portés à y succomber. Ils ne veulent pas estimer une femme pour ne pas avoir à l'aimer. Ils la veulent simple, superficielle, voire sotte, aux antipodes d'eux-mêmes, pour pouvoir mieux se fuir en elle.

Un tel choix n'est-il pas l'expression d'un renoncement? Ils bornent leurs ambitions, pour avoir plus de chances qu'elles se réalisent, pour éviter de lutter et de souffrir. Est-ce là la philosophie de Schnitzler? une philosophie de la prudence, du plaisir facile, du refus de tout risque. Quoi qu'il en soit, s'il l'applique, il ne s'y résout pas sans regret, ni sans remords. Il en mesure les limites, l'égoïsme étreint, l'individualisme peureux. Il en sait également la difficile application. Tous ses scrupules, ses doutes, son sentiment de culpabilité, il les laisse deviner grâce à son héroïne Christine. Assurément, il donne à la grande passion une issue fatale, puisque Fritz succombe dans son duel avec le mari jaloux, mais préconise-t-il pour autant, comme antidote, l'amourette? En tout cas, cet antidote n'a pas rempli son office. Non seulement il n'a pas détourné Fritz de sa liaison fatale, mais encore il fait une victime supplémentaire. Ainsi se révèle-t-il tout aussi pernicieux et risqué que le mal qu'il est censé guérir. Alors, aucun jeu ne serait-il innocent? Et Schnitzler ne voudrait-il pas montrer à travers le personnage de Christine que la légèreté et l'esthétisme débouchent eux aussi sur le tragique, et que le refus de tout engagement est un leurre?

II. RÉHABILITATION DE LA FEMME A TRAVERS LE PERSONNAGE DE CHRISTINE.

Christine constitue le pivot de la pièce. Or, c'est elle qui, plus que le mari jaloux, inflige un cuisant démenti aux conceptions de Theodor sur la femme, et en révèle le caractère simpliste et dangereux. C'est qu'elle n'appartient, en réalité, ni à l'une, ni à l'autre des deux catégories répertoriées par le jeune homme, et qu'on lui fait grandement tort en voulant lui coller une étiquette.

1. Victime d'un malentendu.

Christine est victime d'un malentendu aux conséquences tragiques. Présentée à Fritz et à Theodor par Mizi, jeune femme aux moeurs affranchies, elle se trouve d'emblée assimilée à cette dernière et traitée en grisette parfaitement au courant des règles implicites qui régissent l'amourette: garder son coeur, considérer l'amour comme un divertissement éphémère. Or, elle n'est aucunement ce qu'elle paraît. Elevée dans la solitude par son père et sa tante, elle possède l'innocence et la sentimentalité d'une pure jeune fille. Avec Fritz elle découvre l'amour pour la première fois et se donne à lui de façon irrévocable, comme le prouvent ses déclarations:

"Je pense toujours à toi... tout le jour... et ne peux être heureuse que lorsque je te vois." 19

ou encore:

"Tu es mon tout, Fritz..." 20

Ce n'est pas le langage léger de ces viveurs qui, épris de sensations, veulent rester à la surface des sentiments et ne se laisser ni brûler, ni entamer par eux. La jeune femme se situe dans une toute autre perspective, celle de l'engagement éternel et total. "Toujours" et "tout" sont les mots-clés de son vocabulaire, auxquels elle donne leur sens plein comme le prouvera son suicide final. Il existe donc un malentendu complet entre elle et son amant. Se fiant à des apparences commodes, accaparé par ses propres peines de coeurs, il n'a pas voulu comprendre qu'elle s'était fourvoyée dans le monde des grisettes, mais qu'elle possédait l'âme d'une grande dame. En fait, elle semble également s'être égarée parmi les autres personnages de la pièce. Comment expliquer que le sceptique Schnitzler l'ait introduite parmi eux? N'est-elle pas destinée à faire ressortir par contraste leur égoïsme et leur lâcheté? Par son suicide évoqué à demi-mot à la fin du drame, elle leur donne indirectement une dure leçon. Victime, elle constitue un vivant reproche pour eux qui, par leur frivolité et leur insouciance, l'ont acculée au désespoir. De la part d'un écrivain aussi désabusé, on ne s'attendait pas à une issue aussi tragique, ni, paradoxalement, aussi édifiante, car les coupables non plus ne sont pas épargnés. Fritz meurt, et Theodor, bouleversé, mesure l'étendue de sa responsabilité. Or, on se serait plutôt attendu à voir Christine devenir une seconde Mizi après l'échec de son premier amour.

2. Le refus de la frivolité.

La voie de Christine semble toute tracée. Après un premier amant dont elle découvre finalement la duplicité, ne devrait-elle pas, par amertume aussi bien que par vengeance, devenir elle aussi une grisette vouée aux passades. C'est là l'engrenage habituel. Elle a sous les yeux l'exemple de Mizi. Cette dernière - on le comprend grâce à quelques propos désillusionnés qui lui échappent - est passée par une épreuve similaire et conserve une sourde rancune contre l'inconstance masculine qu'elle s'efforce, par défi, d'imiter et même de dépasser. Finalement, Christine a subi l'apprentissage classique, celui qui mène à la légèreté. Pourquoi ne réagirait-elle pas comme tant d'autres, en prenant son parti des inconséquences humaines. Pourquoi, bafouée par son amant et l'apprenant en même temps que sa mort, ne serait-elle pas tentée de faire sien le nihilisme des noceurs, et ne se précipiterait-elle pas, pour oublier, dans une succession d'aventures? La révélation qu'elle vient de recevoir devrait la guérir de sa sentimentalité, lui cuirasser le coeur, mais non pas la pousser à se suicider pour un homme dont elle sait maintenant qu'il se moquait d'elle et a donné, suprême dérision, sa vie pour une autre? Pourquoi Schnitzler opte-t-il pour un tel dénouement qui semble mal s'accorder avec l'épicurisme souriant de Theodor, son porte-parole, et même, tout simplement, avec la loi humaine générale de l'adaptation? Paradoxalement, s'il préfère l'issue tragique, c'est parce qu'il est moins nihiliste qu'il ne veut bien l'avouer.

En effet, la mort transforme son héroïne en une pure martyre de l'amour et lui per-

19) *Liebelei* p. 95.

20) *ibid.*, p. 96.

met d'échapper à la déchéance. Elle lui sert également de révélateur. Ainsi, Christine prouve aux yeux de tous la profondeur et la sincérité de son attachement. Surtout, elle se dissocie, par là, des viveurs qui l'entourent, elle leur montre qu'elle ne leur ressemble pas, même si elle a partagé un temps leurs plaisirs, qu'elle préfère encore le néant à une existence comme la leur. Or, elle sait que cette existence-là est pour elle maintenant l'unique alternative au suicide. Il semble donc qu'elle se réfugie dans la mort par crainte d'une inévitable dégradation, pour ne pas trahir son être intime, son aspiration à l'idéal. En définitive, c'est par fidélité, moins envers Fritz qu'envers elle-même, envers ses rêves, qu'elle se suicide. Elle a peur de sombrer dans la routine des aventures galantes, ce qui serait pour elle une autre forme de suicide, un suicide moral et affectif. A Theodor qui, effrayé par son exaltation, redoutant de sa part quelque geste irréparable, lui conseille d'attendre pour aller sur la tombe de Fritz, elle déclare:

"Demain? - Quand je serai plus calme?! - Et dans un mois tout à fait consolée? - Et dans six mois je pourrai me remettre à rire, n'est-ce pas - ?" Eclatant de rire. "Et à quand le prochain amant?" 21

Toutes ces questions qui se précipitent sur ses lèvres et déferlent en cascade ressemblent à un cri de révolte contre la vie et ses lois inévitables. Malgré son inexpérience, elle n'ignore pas qu'elle va oublier, que, lentement mais inexorablement, le souvenir des émotions uniques du premier amour va s'estomper, puis s'effacer de sa mémoire. Paradoxalement, ce n'est pas la perspective d'être inconsolable qui l'épouvante, mais celle de se consoler, de se lancer dans la ronde des amourettes à répétition, de s'y émousser le cœur et les sens pour acquérir finalement cette insensibilité blasée du viveur. Elle prévoit qu'elle ne retrouvera jamais la magie d'une première liaison, l'intensité de sentiments neufs pour elle, et qu'elle ira de compromis en compromis. En somme, on a l'impression qu'elle se suicide par idéalisme et soif d'absolu, comme si, après avoir connu le bonheur d'aimer, elle ne voulait pas redescendre au niveau de la médiocrité quotidienne.

Il semble, du reste, que, même du temps de sa liaison avec Fritz, elle ait déjà plus ou moins envisagé de mettre fin à ses jours, lorsqu'il la quitterait. Ne lui avouait-elle pas:

"Ce qu'il adviendra ensuite de moi - ça n'a aucune importance - j'ai été heureuse une fois, je n'en demande pas plus à la vie. Je voudrais seulement que tu saches une chose et que tu me croies: je n'ai aimé personne avant toi et je n'aimerai plus personne - si un jour tu ne veux plus de moi." 22

Elle n'est donc pas amère à l'égard de la vie. Au contraire, elle estime avoir été comblée et avoir reçu sa part. Seulement, elle refuse de descendre des sommets où elle est parvenue, d'accepter la fuite du temps et son corollaire, la transformation des êtres. Comment peut-elle affirmer qu'elle n'aimera plus personne, à moins qu'elle n'ait déjà songé au sui-

21) *Liebelei*, p. 134.

22) *ibid.*, p. 123.

cide? Dans ces conditions, ce projet, mûri de longue date, apparaît moins comme un acte de désespoir que comme une consécration, l'accomplissement suprême d'un amour qui veut rester fidèle à lui-même. Ainsi, Christine n'obéit pas à une impulsion incontrôlée, mais, se référant à la logique d'un sentiment tout-puissant, elle remplit son engagement, met ses actes en accord avec ses propos, et témoigne que ce mot de "toujours" dont les noceurs ont horreur n'était pas, dans sa bouche, une pure figure de rhétorique. Schnitzler semble donc vouloir magnifier Christine, la faire rentrer dans la lignée des grandes amoureuses, qui, par leurs sentiments absolus, leur abnégation, écrasent leurs amants de leur supériorité. Selon toute apparence, il a la nostalgie de ce refus des compromissions, de ce radicalisme qu'il croit propres à la femme. Manifestement, il souffre d'une sorte de dédoublement de la personnalité. Il abrite au fond de lui-même un idéaliste qui se révolte sous la chape de plomb d'un réalisme désolant. Avec ce personnage féminin, il prend le contre-pied de son épicurisme désabusé et, indirectement, effectue un retour à une morale, à des valeurs traditionnelles, et surtout à un romantisme qui contraste avec son prosaïsme habituel.

CONCLUSION

En définitive, Schnitzler ne veut-il pas dénoncer l'arbitraire de cette discrimination trop facile entre dame et grisette introduite par Theodor, le jeune bourgeois dilettante et superficiel, imbu de préjugés? Il démontre que le raisonnement de son héros est non seulement simpliste, mais aussi pernicieux, et qu'en accolant automatiquement à toute jeune fille d'origine modeste l'étiquette de grisette, il se livre à une généralisation abusive. Christine ne correspond, en effet, à aucune image préétablie, et, par son amour vrai, pur et sans arrière-pensée, elle se hausse non seulement au niveau de la grande dame, mais s'avère bien supérieure. Or, Fritz et Theodor se contentent, dans un premier temps, de porter sur elle un regard aveuglé par les préventions de classe. Ils ont leurs opinions préconçues qu'ils ne veulent pas se donner la peine de réviser.

Ainsi se dessine en filigrane, chez Schnitzler, un certain progressisme, ou, à tout le moins, une absence de conformisme. Avec le personnage de Christine, il ne craint pas de faire sentir la rigidité et l'injustice des barrières sociales qui condamnent dans la Vienne du début du siècle une jeune femme fine et sensible à être méconnue et sous-estimée par son amant bourgeois pour l'unique raison qu'elle n'est pas issue du même milieu. Si elle appartenait au même monde, il en aurait fait son épouse. Comme tel n'est pas le cas, il s'amuse d'elle et l'accule au désespoir, car les vagues regrets qu'il éprouve à la veille de son duel viennent trop tard. Il existe donc là une fatalité sociale contre laquelle l'écrivain s'insurge indirectement. C'est pourquoi il montre son héroïne sous le jour le plus favorable possible.

Aussi le dénouement de *Liebelei* peut-il être interprété à la fois comme un échec et une victoire: un échec, car Christine a été méconnue et ne semble pas avoir sa place ici-bas, parmi ses semblables médiocres et égoïstes; une victoire, car elle prend l'auréole du martyr et dissipe la volage insouciance de ces noceurs qui, en la personne de Theodor, l'ont précipitée à la légère dans une aventure sans issue. Elle les confond et leur inspire des remords

qui troublent leur bonne conscience trop facilement acquise. N'amène-t-elle pas Theodor à reconnaître: "Je n'avais pas prévu cela." ²³ Il découvre, mais un peu tard, sa véritable personnalité, et, par cette simple petite phrase, lui rend hommage.

Schnitzler apparaît donc comme un écrivain ambigu qui, d'un côté, semble défendre bien haut un certain art de vivre, celui du plaisir facile, et, de l'autre, en démontre les failles, les incohérences et les coupables répercussions. N'en vient-il pas à mettre en cause la frivolité, jeu dangereux lorsqu'on le pratique avec des non-initiés, car il fonctionne comme un piège et bascule vite dans le drame? N'en vient-il pas à magnifier le grand amour, seul moyen de respirer sur terre "un parfum d'éternité" ²⁴, seule alternative au cuisant insuccès de l'"amourette"? N'en vient-il pas, après avoir voulu établir parmi les femmes un classement réducteur et misogyne, à reconnaître, à travers son héroïne principale, leur spécificité et leur supériorité? Il est ainsi conduit, grâce à une lucidité exigeante, à se démultiplier et à nuancer ses positions au point d'en prendre le contre-pied. Personnalité double, il mérite lui aussi après Heine l'épithète de "romantique défroqué", car il est romantique par sa soif d'idéal, sa sensibilité de cœur, son caractère tourmenté, et défroqué par sa clairvoyance, son pessimisme désabusé, son style dépouillé.

Aline LE BERRE

23) *Liebelei*, p. 133.

24) *ibid.*, p. 123.

JUNON ET LE PAON de SEAN O'CASEY : TRAGÉDIE DES TEMPS MODERNES?

On a dit que le théâtre de Sean O'Casey était "le portrait d'une époque"¹, et qu'il avait pour nous un message essentiellement humaniste, pacifiste. On a beaucoup parlé aussi de son réalisme, de son naturalisme, et de ses techniques expressionnistes.

Ainsi ciblé par le canon critique, O'Casey est resté longtemps enfermé dans une image, celle d'un Irlandais, et il n'y a tout compte fait que peu de temps qu'on commence à explorer le potentiel théâtral, esthétique, de son oeuvre.²

S'il est vrai que son théâtre est très étroitement lié à l'histoire de l'Irlande, il est aussi vrai, comme le disait A. Vitez, que : "*un temps suffisant s'est écoulé depuis que ses oeuvres principales ont été révélées en France...pour qu'elles puissent aujourd'hui être montées d'une autre façon, qui en fasse ressortir l'universalité.*"³

L'objet de ce travail⁴ est une lecture de *Junon et le Paon*⁵ dans une perspective moderne, c'est-à-dire une tentative de répondre à cette question : dans quelle mesure cette pièce est-elle pertinente, éloquente, intéressante, pour un public d'Europe occidentale, en 1991/92, c'est-à-dire plus de soixante-dix ans après les événements où Sean O'Casey a puisé sa matière ?

"L'universalité" d'une oeuvre théâtrale me semble reposer sur des personnages auxquels on peut s'identifier, une thématique qui corresponde aux grands traits et aux grandes préoccupations de l'époque où l'oeuvre est "reçue" - un code "psycho-culturel" -, et, bien sûr, la dramatisation des problèmes de "l'homme éternel", ainsi que - eu égard à l'évolution de la société et du théâtre aujourd'hui - la démythification de certaines valeurs et du théâtre lui-même, qui ne serait plus un lieu où le spectateur "assiste" à un spectacle, mais plutôt un lieu de rassemblement, ou de rencontre, où il va vivre un événement, y être plongé, mêlé, transformé, dérangé, interpellé, ne serait-ce que par le jeu poétique du théâtre dans le théâtre (note 2), auquel *Junon et le Paon*, comme la plupart des pièces de Sean O'Casey, se prête parfaitement.

Il est vrai que cette pièce a un contexte historique très précis :

En 1920 l'Irlande se sépare en deux. En 1921 est signé le "Traité Anglo-Irlandais", qui donne à "l'Etat Libre d'Irlande" le statut de "dominion autonome"...Or, le Parlement irlandais doit prêter serment d'allégeance à la Couronne. L'Irlande du Sud doit se considérer comme membre du "Commonwealth". C'est à une faible majorité que le Parlement irlandais ratifie ce traité. L'Irlande se divise alors en partisans de "l'Etat libre" du Traité et en extrémistes irréductibles. Aux élections de 1922, ceux-ci sont battus. L'I.R.A. (les "diehards" ou "jusqu'aboutistes"...) accuse ses adversaires de tractations malhonnêtes et de manipulations, et remet en question la validité des élections. C'est la guerre civile.⁶

1) "the portrait of an age" - J. Koslow in *Sean O'Casey* - Ed Forum House - Londres 1968, p.117.

2) E.J. Dumay in "Characters as Performers in Sean O'Casey's Drama", in *Coup de Théâtre*, N°10, Déc.1990.

3) cité par E.J. Dumay, ibidem, p.57.

4) Dans le prolongement de mes recherches sur "l'esthétique du récit dramatique", -cf. *Théâtres du Monde* N°1, Novembre 1991.

5) *Junon et le Paon* fait partie de la trilogie dublinoise de Sean O'Casey, qui comprend *L'ombre d'un Franc-tireur* et *la Charrue et l'Etoile*.

6) R. Fréchet dans *l'Histoire de l'Irlande* (Que sais-je? N°394, p.113): "Guerre plus que toute autre navrante: les chefs de part et d'autre voulaient...l'indépendance complète de l'Irlande..."

Ronald Ayling suggère que cette situation peut s'apparenter à la situation en Irlande du Nord aujourd'hui ⁷, mais je pense que c'est là une perspective très limitative. Ce que "raconte" la pièce peut déjà nous montrer pourquoi :

Junon et le Paon, c'est le "tableau" d'une famille, les Boyle, en pleine guerre civile. Le fils, Johnny, a perdu un bras ("*son meilleur principe*", dit sa mère...) et est psychologiquement meurtri. Le père, Jack Boyle, dit le paon, passe son temps avec son ami Joxer à boire, à parler, à divaguer, à ne rien faire. Seule la mère, dite Junon, semble agir vraiment. La fille, Mary, renonce à son fiancé, Jerry Devine, syndicaliste, pour un certain Charles Bentham, notaire, qui, précisément, après avoir séduit la fille des Boyle, vient leur annoncer qu'ils héritent d'une partie de la fortune d'un des cousins du père. Ils s'endettent alors, sans même avoir reçu l'argent. Junon apprend que sa fille est enceinte de Charles Bentham et, presque simultanément, qu'ils n'hériteront jamais d'aucun argent, ce à cause d'une erreur irratrapable dans la formulation même du testament, qui mentionne, dans la liste des bénéficiaires, un cousin, sans le nommer...Entretiens, Charles Bentham est parti sans laisser d'adresse. Les Boyle sont poursuivis par leurs créanciers, saisis, dépossédés, et Johnny, le fils mutilé, est poursuivi et tué par l'I.R.A., pour avoir, disent-ils, dénoncé et trahi son "*Commandant*", le fils d'une voisine, Madame Tancred... Mary annonce la nouvelle de sa mort au début de la pièce, en lisant un journal...Dans l'Acte II, Mme Tancred fait une brève apparition chez les Boyle, affligée, se lamentant ; elle va à l'enterrement de son fils, pendant que les Boyle fêtent leur héritage...A la fin, Jack Boyle continue à boire, à s'enivrer, à "délirer" avec son ami Joxer -tous deux ayant d'ailleurs été divisés pendant le rêve de l'héritage...Seules la mère et la fille semblent, en fin de parcours, prendre un nouveau départ : symbole d'un certain espoir, d'une certaine force. Ne quittent-elles pas ensemble le père alcoolique et irresponsable, pour préparer, ailleurs, la naissance d'un enfant ?.. Mais Johnny avait lui aussi manifesté le désir d'un ailleurs, en apprenant la nouvelle du tout-puissant héritage...Junon précise que l'enfant qui va naître aura deux mères au lieu d'un père...La pièce finit par un constat du chaos universel : c'est le leitmotiv qui "hante" les propos de Jack Boyle...

La structure de la pièce est limpide : le faux héritage est le pivot qui règle le passage de l'Acte I à l'Acte II ; et ses conséquences, c'est-à-dire la révélation de l'illusion, déterminent la transition de l'Acte II à l'Acte III. Les perspectives sont aussi très claires : d'entrée on a :

- 1) La perspective de Johnny sur l'horreur de la guerre comme expérience vécue, par contraste avec les nouvelles que sa soeur Mary lit dans la presse. Cette perspective est inséparable du "cas" de Mary, qui se sépare de Jerry Devine, lequel a brigué "une bonne situation" au syndicat et l'a obtenue...Mary participe à une grève, mais est pleine d'ambition, et c'est elle qui introduit Charles Bentham dans la famille, ayant, manifestement, jeté son dévolu sur sa personne et ce qu'elle symbolise, socialement...Johnny, c'est l'engagement sincère, celui qui coûte cher, et dont il est revenu ; Mary, c'est l'ambiguïté, voire la corruption, l'égarement. Elle est un peu la caricature du leurre dont toute la famille sera victime.

- 2) La perspective de Junon sur les problèmes de la famille : plus de structure familiale conventionnelle, le père n'est plus le père ; la figure de Junon, son rayonnement, font penser à un ordre matriarcal (note 28-p.9) où Jack Boyle ne s'intègre qu'en apparence, ce dont

⁷Seven Plays by Sean O'Casey : A Student's Edition. Macmillan Ed., 1985-p.XIV.

sa femme n'est bien sûr pas dupe. Elle le presse, l'exhorte, le réprimande ; lui, il dérive...

3) La perspective de Jack Boyle, "le paon", qui refuse de travailler, s'oppose à sa femme, même quand il joue, avec la complicité de Joxer, la comédie de la bonne volonté et des bonnes intentions, et, surtout, quand il se plaint de douleurs aux jambes, qu'il rêve avec Joxer du mythique "Capitaine Boyle" voguant sur les flots et s'interrogeant sur le ciel, le cosmos...

L'Acte II prolonge ces perspectives en les nuancant et en les brouillant un peu.

Le fils de Madame Tancred va être enterré, pendant que les Boyle festoient...Charles Bentham fait de beaux discours sur la spiritualité des théosophistes et reste indifférent à la crise et à l'effondrement de Johnny, son futur beau-frère...Junon soutient que ce qui arrive à Madame Tancred concerne tout le monde, pour la condamner ensuite -de même que les "amis" rassemblés autour du gramophone ne marquent que de faibles signes de reconnaissance et de respect vis-à-vis du malheur de la voisine...Ils "font la fête", chantent, récitent des poésies ; Madame Tancred passe, sur un fond de prières et de lamentations...Junon a bien sûr cessé de tourmenter Jack Boyle pour qu'il cherche du travail...Celui-ci a renié son amitié pour Joxer...L'Acte II finit avec l'irruption d'un officier de l'I.R.A., qui vient menacer Johnny et lui donner un rendez-vous solennel...

L'Acte III, c'est la chute, ou la rechute...La boucle est bouclée, le cercle fermé...Johnny est enlevé par l'I.R.A....Mary abandonnée par Charles Bentham, rejetée par Jerry Devine...Les Boyle sont saisis avec la complicité de Joxer...Junon part avec sa fille...Jack Boyle retrouve Joxer...Ils recommencent à vivre ensemble...(note 18) "Le paon", avant de ré-affirmer le chaos ("chassis") laisse entendre qu'il aurait lui aussi vécu le cauchemar de son fils Johnny : quelqu'un serait mort dans ses bras pendant l'insurrection de 1916 (où Johnny, adolescent, a perdu un bras...) On n'a pas assez pris en compte ce rapprochement entre le père et le fils : Johnny, dans sa fuite, son renoncement à l'idéal républicain et à la lutte fanatique, et Jack, dans son alcoolisme, ses divagations, sa fantaisie, sa paresse, figurent la prise de conscience. Le père et le fils ont fait un certain chemin. Tous deux se sont rêvés en révolutionnaires...Tous deux ont fait le rêve d'un monde meilleur...En quelque sorte, c'est là le seul véritable héritage que Jack a laissé à son fils...Johnny et Jack sont tous les deux mutilés, amputés, réduits, handicapés...A la fin de la pièce, Jack déclare, en bredouillant, que les événements de 1916 ne le regardaient tout compte fait pas, mais, ajoute-t-il, "*le Capitaine Boyle est le Capitaine Boyle*"...Ce capitaine mythique, c'est toujours le même ; qu'il soit plongé dans le phantasme de sa vie de marin et d'aventurier ; qu'il cherche à tromper -sans succès- son épouse ; qu'il joue la petite comédie du riche héritier et de l'homme d'affaires ; ou qu'il récite un de ses (mauvais) poèmes...Johnny, lui, se contente de se réfugier auprès de sa mère et de nourrir une sorte de fascination morbide pour un cierge votif qu'il veille à ne pas laisser s'éteindre...Le père et le fils se sont en quelque sorte retranchés d'un monde où ils n'ont plus leur place, où ils ne sentent plus leur place...Johnny, écrasé, passif, vidé...Jack, bouillonnant, énergie du désespoir, joie, liberté...Johnny, quand l'I.R.A. vient le chercher, a déjà payé de sa vie...Jack n'a pas dit son dernier mot, ni son premier...Sa dernière tirade, celle qui clôt la pièce, est bredouillée, hachée, décousue, presque inintelligible...Cela peut se lire comme les paroles d'un homme ivre, mais aussi comme

18) Voir appendice.

celles d'un moribond...

Homme, tu as trop bu. Homme, tu as trop vu...

Cette pièce, dont Sean O'Casey a voulu faire une tragédie, me semble d'abord une parabole, ou une métaphore, de la subordination de l'individu à un (dés)ordre transcendant qui n'a rien de métaphysique : c'est soit l'implacable pression idéologique d'un parti en temps de guerre, soit la pression, non-violente, plus insidieuse, tout aussi pernicieuse, d'un système social en temps de paix, figurée par le thème du travail et de l'argent... Quand on sait que le problème de l'Irlande est surtout un problème d'intérêts de classe, que masquent depuis toujours les problèmes de religion, cette vision d'un "Fatun" purement humain garde une pertinence historique indiscutable. La pièce semble marquer ce rattachement de l'Irlande à une "nation de boutiquiers" - une idéologie de marché, une éthique de la consommation et du loisir vulgaire, qu'O'Casey dénonce et rejette à sa façon : ce monde n'offre aucune réelle amélioration de la condition humaine, il ne faut rien en attendre. *Junon et le Paon* est une oeuvre prophétique, presque une mise en garde... C'est un tableau tout en ombres et en demi-teintes, et les traits les moins visibles, les nuances les plus discrètes, remettent en question, pour l'observateur, la configuration générale, la physionomie stable et équilibrée dont tout le monde convient... Junon est un peu la porte-parole du système que dénonce O'Casey, et tout ce qu'il y a de métaphysique dans l'oeuvre est lié à Jack Boyle, dit "le paon", qui, dans sa fuite, son irresponsabilité même, ses jeux d'acteur et de poète, son "chant du cygne" peut-être, n'en symbolise pas moins une forme de résistance, l'héroïsme du combat, singulier même s'il est douteux...

Ce qu'il y a de trompeur dans la structure de *Junon et le Paon*, c'est que la perspective de l'héritage et la révélation de sa nullité sont, entre chaque acte, les pivots, les charnières ; c'est-à-dire qu'on s'attend à des changements, et qu'il y en a, mais, quand on réfléchit, on s'aperçoit qu'ils ne sont que des changements superficiels, aussi illusoire que l'héritage lui-même... Et c'est précisément ce qu'il y a de très théâtral dans *Junon et le Paon* : il ne se passe rien, la pièce est sous-tendue par un vide... "Ca" parle, "ça" s'agite... Chacun, dans sa vérité ou dans son mensonge, se heurte à la réalité... La réalité de Jack Boyle est aussi la réalité : déchu, avili, perdu, tâtonnant, "le paon" pousse des cris qui sont comme l'écho de l'ancienne voix de l'héroïsme légendaire, le souffle du "héros local"... Les plumes de ce "paon" ont été colorées, ou coloriées, par l'esprit de l'Irlande celtique...

On a, dans *Junon et le Paon*, une ébauche de notre éthique de la consommation et du loisir, et de ce que G. Lipovetzky appelle "l'ère du vide"⁸...

Je pense surtout à l'Acte II, où les Boyle, réunis avec quelques amis, veulent écouter de la musique : ils viennent d'acheter un gramophone avec la promesse d'un héritage... Or, Madame Tancred, qui part pour l'enterrement de son fils, vient les voir, et ils ont un mal fou à

8) G. Lipovetzky *L'ère du vide* : essai sur l'individualisme contemporain - Folio - et J. Baudrillard - *La Société de consommation* - Gallimard Idées.

respecter, ne serait-ce qu'en apparence, son affliction, son deuil...⁹ Junon va jusqu'à la condamner ¹⁰ ; Charles Bentham traite son fils, mort, et qu'il ne connaît même pas, de "chien enragé"...¹¹

En ce moment précis, chez les Boyle, c'est un peu ce que J. Baudrillard, dans son analyse de la société de consommation, a appelé l'esprit de "*la Babylone encerclée*" (note 8-p.4), c'est-à-dire une indifférence telle qu'elle en devient agressive...

C'est l'exemple le plus évident. Mais la pièce est pleine de signes épars, dispersés, sans aucune logique rendue manifeste...Les signes sont là, c'est tout...C'est comme une phrase démembrée, désarticulée...Des mots dans le désordre, et qu'il faut remettre à leur place dans une suite logique reconstituée...

Dans l'Acte I, un marchand de machines à coudre fait irruption...Jack Boyle le renvoie...Dans l'Acte II, Jack signale que les gens connaissent davantage Charlie Chaplin et Tommy Mix que Saint Paul et Saint Pierre...Perte de l'esprit religieux, voire du sens du sacré, ou de tout mysticisme...(Ailleurs, Boyle est fasciné par les étoiles et la lune, et il dénonce les tractations politiques du clergé irlandais et, devant "l'occupation" anglaise, son oeuvre intégratrice...).

Phrase éparpillée, message déchiré, signes jetés aux quatre coins du texte, *Junon et le Paon* offre un certain nombre de détails qui peuvent fonder et une relecture de l'oeuvre et son ouverture vers un public contemporain.

Cette pièce est donc une tragédie de l'individu face à une fatalité, un peu sur le modèle de cette terrible phrase de Napoléon : "*Le destin, c'est la politique*"...

Mais c'est aussi une illustration, ironique, amère, dégrisante, de l'illusion, toujours répandue de nos jours, du bonheur par l'argent, la richesse...O'Casey semble avoir prévu que l'argent deviendrait une sorte de transcendance - en tout cas, pour ceux qui en ont, une forme de salut, ou d'élection...¹² D'où tous les jeux de hasard extrêmement florissants et qui prolifèrent...Le message d'O'Casey est essentiellement chrétien : Mammon gouverne pour l'éternité...N'est-ce pas un peu ce que symbolise la présence comme insubstantielle de Charles Bentham, véhicule d'abstractions, froid, inhumain, et qui "se volatilise" ?..Charles Bentham, c'est un peu cette transcendance du Dieu financier...¹³

Ce qui me semble important dans le cas de cette pièce, c'est que les personnages sont aussi aliénés avant qu'après le rêve de l'héritage...Aliénés et divisés...Aliénés par la divi-

9) Sean O'Casey: *Three Plays*, McMillan, Papermac, 1969, p.34 : Jack Boyle déclare : "Il faut savoir se servir d'un gramophone. C'est une vraie merveille quand il n'y a que silence tout autour - ce qu'il faut à un gramophone, c'est le silence absolu !" (= "All a gramophone wants is to be properly played ; it's true wonder is only felt when everything's quiet - what a gramophone wants is dead silence !") - ce qui est une façon indirecte, un peu tortueuse, de signaler soit qu'il faut faire silence en ce moment précis, soit qu'on peut se passer d'un gramophone...

10) ibidem, p.47 : "elle n'a que ce qu'elle mérite !" (= "she deserves all she's got")...

11) ibidem, p.46 : "il n'y a qu'une façon de traiter un chien enragé - le détruire." (= "the only way to deal with a mad dog is to destroy him")...

12) ibidem, p.35: Jack Boyle fait allusion à des emprunts d'Etat créés en 1751, qui s'appellent en anglais des "consols" (du verbe "consolidate") : est-ce un hasard si cette abréviation rappelle quand même le verbe "console" = consoler ?..

13) Il porte d'ailleurs le même nom que Jeremy Bentham, le roi de l'utilitarisme, et de la mathématique de l'âme humaine...

sion...Divisés par l'aliénation..¹⁴

Johnny porte les traces de son aliénation ; une cause, même juste, peut vous priver d'un bras..¹⁵ Junon, héritière, ne veut plus que son mari travaille. Mary renonce à Jerry Devine¹⁶, qui fait de la politique comme on fait des affaires, mais partage les mêmes ambitions, tout en visant plus loin et plus haut -Charles Bentham représente la haute bourgeoisie, ou l'aristocratie...Jack Boyle, héritier, renie son propre anti-cléricalisme et, de surcroît, n'est même plus l'ami de Joxer, avec qui il a partagé le rêve...Mais, était-il son ami ?..¹⁷

La division et l'aliénation existent : 1) par la guerre fratricide ; 2) par le choix, ou le refus, de l'intégration à un système, c'est-à-dire la famille ¹⁸ ; 3) par les différences sociales déterminées par l'argent et/ou le pouvoir -ou par l'individualisme économique et financier (note 18), poussé à l'extrême quand le bien-être, ou l'illusion du bien-être, vient après de longues et pénibles privations ou frustrations..¹⁹

Junon et le Paon nous donne à voir des êtres en pleine contradiction, incohérents, sans aplomb, sans autre logique que celle d'un ajustement panique, fébrile, brouillon, approximatif, à des "stimuli" extérieurs auxquels ils réagissent sans les comprendre, et sans comprendre leurs propres mouvements et les mécanismes qui les déterminent...

C'est la guerre idéologique, ou la paix de l'économie libérale..²⁰

Êtres ballottés, entraînés dans une espèce de "colin-maillard" des valeurs et du sens de la vie...Dérive dirigée...Texte comme saupoudré de signes plus ou moins éloignés. Texte où sonne, et résonne, un énorme silence...Insinuations, sous-entendus, jeux de mots, jeux de sens sous couleur d'une écriture reproduisant les déformations de l'accent irlandais (cf. Notes 12, 13, 16, 18, 20, 26, 29)...Écriture blanche...Prophéties, récit, geste, parabole, qui, sous des dehors de familiarité, de dérisoire, voire de vulgarité, s'auto-désignent comme saisie d'un modèle d'aberration(s) comme imposée(s) -mieux : inéluctable(s)...Regards sur l'Irlande de 1922, qui forcent de nouveaux "regards sur le monde actuel" (P.Valéry). En

14) ibidem, p.24: Jack dit à Joxer: "Aujourd'hui, Joxer, je m'en vais proclamer l'établissement d'une république indépendante, et Junon devra prêter serment d'allégeance !" (= "Today, Joxer, there's going to be issued a proclamation be me, establishin' an independent Republic, an' Juno'll have to take an oath of allegiance.") : où Boyle joue le rôle de l'Angleterre et Junon celui de l'Irlande...Au-delà de l'absurde de cette déclaration, il faut voir la métaphore de la division nationale ou internationale qui se reproduit à l'échelon familial.

15) ibidem, p.46: Johnny dit : "Ce n'est pas parce qu'il était Commandant du Bataillon dont j'étais quartier-maître que nous étions des amis." (= "It's not because he was Commandant of the Battalion that I was quarter-master of that we were friends"): Johnny ne reconnaît aucune valeur humaine à l'engagement commun pour une cause, même juste...Quand il parle de partir ailleurs, il veut peut-être fuir l'IRA, mais il veut surtout changer de vie, de monde, de relations. Il aspire à de véritables relations amicales.

16) Est-ce un hasard s'il s'appelle Devine (qui fait penser à "divine" = divin ou deviner, prophétiser) et si on retrouve son prénom dans les "jerry-builders", ces architectes de la laideur urbaine victorienne ?

17) Au petit déjeuner de l'Acte I, Jack ne donne à Joxer que de la sauce, et il garde la saucisse : il ne partage pas...Dans l'Acte III, Joxer vole une bouteille de bière que Junon avait laissée pour son mari...

18) voir Appendice.

19) Dans l'Acte I, Junon critique sa fille pour sa coquetterie : ne faut-il pas éviter de tels comportements quand on veut demander une augmentation ?...Il y a là toute l'éthique de l'apparence, des vêtements, des "signes extérieurs"...

20) A la fin de l'Acte I, Jack a "tourné sa veste", et il dit : "Guh sayeree jeca ayera !" : à quoi Mary répond : "Oh! père ! ça ne veut pas dire "qu'il repose en paix !" mais "que Dieu sauve l'Irlande !"..." (= "Oh! Father, that's not rest in peace ; that's God save Ireland !-ibidem, p.29)...Ce qui est assez ironique : l'Irlande peut-elle encore être sauvée ?...De la même façon, au début de l'Acte II, Jack dit attacky-case au lieu d'attaché-case: rapprochement entre l'homme d'affaires (ou le Dieu boutiqueur et financier qui a vendu l'âme de l'Irlande...) et le verbe attack : attaquer, suggestion d'agressivité, de guerre...

s'inspirant du titre d'une bande dessinée de Boucq, on pourrait appeler *Junon et le Paon* "la dérisoire effervescence des comprimés"...²¹ Dérisoire mais humaine : une chute peut être comique, tout en faisant très mal...

On a dit que *Junon et le Paon* était une tragédie surtout dans la perspective de Johnny ²². Naguère héros révolutionnaire, il est maintenant un traître, harcelé par son passé. C'est l'image d'une déchéance. Mais Johnny, même s'il ne parle pas beaucoup, symbolise celui qui a fait un certain chemin. Il a/est une certaine lucidité telle qu'elle le mène presque à la psychose.

Jack Boyle a eu un parcours à peu près semblable. Et, si Johnny se réfugie auprès de sa mère en caressant l'idée de la fuite sans passer à l'acte, Jack, lui, cherche refuge dans une certaine intensité de vie, compensatoire, certes, mais qui l'éloigne des valeurs et des principes de son monde et le pousse vers la convivialité, la fantaisie. Au rêve d'un changement des choses par la révolution, s'est substituée une forme de vie intense, comme urgente : Jack Boyle, c'est "l'éloge de la fuite" (H.Laborit)...Même s'il est déchu, s'il se débat, impuissant, dans son inaction, ses "gesticulations" verbales, rodomontades et forfanteries, il s'affirme d'un autre monde, se tend vers un ailleurs meilleur, informulé et informulable -il fait campagne...

Parmi les êtres ballottés, malmenés, dérouterés, égarés, que *Junon et le Paon* nous montre, Jack Boyle est, en dépit des apparences, celui à qui les choses échappent le moins...

Il est lucide quand il parle de la religion ²³, de Jerry et de Bentham ²⁴. Il a/est une certaine force, que le comique ne doit pas voiler, diminuer, ou éclipser, mais, bien au contraire, agrandir, faire éclater...(note 32-p.10).

Je propose ici une reconsidération de la relation "Junon / le paon" -les "héros" du titre...- par rapport à la représentation des valeurs sous-jacentes.

On a trop souvent vu Junon comme personnage positif, "euphorique", et Jack Boyle, négatif, "dysphorique". Il y a place, ici aussi, pour une relecture de l'oeuvre, qui, comme nous le verrons, peut fonder sa "remise à jour" -j'entends, la révélation, dans l'optique d'une mise en scène, de sa pertinence, de sa "lisibilité", pour un public d'aujourd'hui.

Junon et le Paon : oeuvre trop longtemps prisonnière d'un contexte, cernée par la critique, et qui offre pourtant tous les indices d'une tragédie des temps modernes, dans l'occident judéo-chrétien, libéral et démocratique...

21)Peut-être est-ce la meilleure façon de comprendre le concept de "narrow humanity" (ibidem p.67) = "humanité étroite"...C'est un reproche que fait Mary à Jerry, quand celui-ci renonce à son grand amour pour des principes moraux ou religieux, et en se faisant l'apôtre d'une sincérité et d'une authenticité auxquelles il a lui-même renoncé depuis longtemps, en tant que syndicaliste...

22)cf. Carmela Moya in "Art and ethics in *Junon and the Paycock*" in *Studies on Sean O'Casey-Proceedings of the International Association for the Study of Anglo-Irish Literature*-ed.J.Genêt and W.Hellegouarch, Caen, Juillet 87-p.47

23)édition citée plus haut, pp.22-23, par exemple : "le clergé a toujours eu trop de pouvoir sur le peuple de notre infortuné pays"...(="the clergy always had too much power over the people in this unfortunate country").

24)ibidem, p.33 : "Jerry qui croit en rien, pi' Bentham qui croit en tout. Un qui dit qu'Dieu est tout et l'homme rien ; pi' l'aut' qui dit qu'c'est Dieu qu'est tout et qu'l'homme n'est rien! (= "Jerry believin' in nothin', an' Bentham believin' in everythin'. One that says all is God an' no man; an' th' other that says all is man an' no God.")...

Quand Charles Bentham est introduit dans la famille Boyle, dans l'Acte I, il s'émerveille du nom de Madame Boyle, et voici ce qu'il dit :

"Junon ! Quel nom intéressant ! Cela rappelle Homère et sa glorieuse histoire des anciens dieux et des anciens héros !" - 25

A quoi Jack Boyle répond :

"Ah bon ?...Eh bien, voyez-vous, Junon est née et a été baptisée en Juin; je l'ai rencontrée en Juin ; on s'est mariés en Juin, et Johnny est né en Juin...alors un jour j'ai dit comme ça : on aurait dû t'appeler Ju...Junon, tiens !...et ce nom lui est resté depuis ." 26a

Bien au-delà de l'effet comique, cette repartie de Jack Boyle est une métaphore de la désacralisation de la perte des valeurs anciennes pour une Irlande amputée de ses racines, et coupée de son âge d'or.

Il faut aussi noter que Mary est exclue de l'énumération, et que, symboliquement, elle ne fait donc pas partie de la famille : elle est effectivement la seule à rêver d'ascension sociale, et il est d'autant plus ironique que ce soit elle qui corrige Jack sur un détail de vieil irlandais (note 20-p.6)

Plus profondément, on ne sait ni le vrai prénom de Junon, ni son nom de jeune fille. On ne peut donc la nommer que par rapport à Jack Boyle -Madame Boyle...^{26b} ou par cette parodie de mythologie...Elle est, à mon sens, un personnage plus abstrait, mythique, c'est-à-dire moins personnalisé que Jack Boyle. Ce qui se confirme quand on examine la valeur symbolique de Junon dans la mythologie.

On peut accepter l'image traditionnelle du couple " Junon / le paon", dans cette pièce d'O'Casey -Junon symbole de vertu, de courage, de sacrifice de soi ; Jack, de faiblesse, de laisser-aller, de dégénérescence- si l'on s'arrête à un aspect du personnage mythique ; force vitale, déesse de la fécondité, ou déesse-mère, incarnation du principe féminin, du don de soi.

Mais Junon est aussi la protectrice du mariage, des femmes mariées, des accouchements, et des naissances légitimes...Elle est aussi mère du Dieu de la guerre...Il y a une certaine ambivalence, voire une certaine ironie, dans ce personnage. Le Dieu de la guerre est, dans l'Irlande d'O'Casey, un dieu boutiquier, et, comme le signale Jack Boyle lui-même, un dieu employeur²⁷...Or, c'est Junon qui pousse son mari à travailler, c'est-à-dire à s'intégrer dans un système dont elle aussi est victime. Si elle y renonce, aussitôt annoncée la nouvelle de

25)ibidem, p.27: "Juno! What an interesting name ! It reminds one of Homer's glorious story of ancient Gods and heroes !"

26)ibidem : (a) -"Yes,doesn't it ? You see, Juno was born an' christened in June ; I met her in June ; we were married in June ; an' Johnny was born in June, so wan day I says to her "You should ha' been called Juno, an' the name stuck to her ever since"-

(b) -le nom de famille du couple ("boyle"="boil") veut dire bouillir et aussi un furoncle,un abscess,un clou...

27)ibidem, p.22 : -"Voilà ce que veut le clergé, Joxer, du travail, du travail, toujours du travail, encore du travail, pour moi et pour toi !..." (= "That's what the clergy want, Joxer -work, work, work, work, for you an' me...")

l'héritage, c'est qu'elle en a conscience ²⁸...En ce qui concerne le mariage et les naissances, le nom même de Junon, et le personnage qu'il désigne, sont franchement ironiques, ou, tout au moins, ambigus : la pièce semble nous montrer que Junon croit en des valeurs caduques, voire désuètes, peut-être vraies et bonnes, mais, en tout état de cause, non respectées, baffouées, annulées, précisément par la force du système transcendant...Junon croit en des valeurs qui, hélas, n'ont plus cours...Elle est donc, elle aussi, une rêveuse...

Sean O'Casey semble vouloir nous montrer un monde où la vie ne peut avoir que le sens d'un rêve, où il faudrait presque rester naïf pour avoir envie de survivre. Le courage de Junon, c'est peut-être sa naïveté, son inconscience (un peu sur le même mode que Minnie dans *L'Ombre d'un franc-tireur* - ("The Shadow of a Gunman"). Jack Boyle, c'est la lucidité sans mélange, l'appétit de vie qu'anime le désespoir...Junon a beau représenter une certaine force, une certaine foi, un certain dynamisme, elle se bat pour des valeurs compromises. Ne tombe-t-elle pas sous le charme envoûtant de l'argent ?...Ne condamne-t-elle pas injustement sa voisine ?...Elle est presque d'un autre monde...C'est un modèle de sainte, ou de martyre - un mythe impersonnel...Jack Boyle, lui, est bien plus humain, tout compte fait. Junon et Madame Madigan le surnomment "le paon", le taxant ainsi de vanité, d'exhibitionnisme, voire de provocation.

Or, dans le bestiaire symbolique, le paon ²⁹ est un symbole solaire, ouranien ³⁰. Chez les Chrétiens, la roue du paon est une roue solaire, symbole d'immortalité. Dans toute mythologie, la queue du paon est symbole du soleil au zénith, du ciel étoilé, ou de la pleine lune, du cosmos, de l'univers ³¹.

Dans la mesure où Junon et "le paon" sont les personnages du titre, ils sont les éléments structurants explicites, déclarés, et peuvent servir d'instrument d'optique pour une relecture de l'oeuvre : leur opposition est fondamentale, centrale, c'est la clef de voûte de la structure de cette pièce, et la physionomie d'une mise en scène, ses effets de sens majeurs, reposeront sur l'interprétation du couple. Si Junon -modèle de sainte ou de martyre- a une valeur humaine, celle-ci reste abstraite parce qu'elle est posée en relief sur un fond symbolique à fonction ironique ou distanciatrice. Jack Boyle a une valeur humaine et symbolique qui se confondent, s'harmonisent. Vitalité, résistance, appétit de vie de l'assiégé...Il n'est pas exempt des contradictions de son monde, mais, quand il se croit héritier, je pense qu'une bonne manière de respecter l'esprit de l'oeuvre serait de bien mettre en évidence qu'il ne fait que jouer au riche, à l'arriviste, à l'homme d'affaires, et ce, bien sûr, pour caricaturer, ridiculiser, remettre à leur place ces faux modèles...Jack Boyle n'est pas là pour mettre en valeur la vertu et le courage héroïque de Junon, qu'on ne peut même pas appeler par son vrai

28) Il faut noter que, dans l'Acte III, alors que les Boyle comptent toujours sur l'héritage, Jack demande à Junon de le servir, et lui donne aussi quelques ordres, qu'elle exécute sans broncher (ibidem, p.53-54) -un peu comme si la perspective de l'héritage lui semblait redonner de l'autorité à son mari, c'est-à-dire fonder le retour à une structure patriarcale jusque là compromise par Jack lui-même et par les problèmes de la famille.

29) Est-ce un hasard que "peacock" soit orthographié "paycock" (=déformation de l'accent irlandais) quand on sait que Jack Boyle, dit "le paon", ne peut rembourser ses dettes dans l'Acte III ?...Et que "pay" veut aussi dire salaire, alors que Jack, précisément, refuse de devenir salarié...

30) C'est ce qui peut expliquer pourquoi Jack a du mal à enfiler ses "moleskin trousers" (=pantalon en peau de taupe...) : la taupe est un symbole chthonien, un animal souterrain...Autrement dit, travailler, c'est s'enterrer...Ailleurs Jack ne dit-il pas : "il vaudrait mieux être mort !" (= "it wd be better for a man to be dead")...C'est-à-dire plutôt mourir que travailler, c'est-à-dire faire ce qu'on n'a pas envie de faire...(ibidem, p.14 et 16).

31) ibid.p.23: "qu'est-ce que les étoiles...qu'est-ce la lune..."(="what is the stars...what is the moon...")

nom...Et il n'a pas une fonction essentiellement comique.³² Junon est une image (presque d'Épinal...), un idéal, une figure mythique. "Le paon" a des dimensions humaines beaucoup plus concrètes, plus facilement identifiables. D'ailleurs, "le paon", en anglais "*peacock*", rappelle une pièce postérieure de Sean O'Casey, *Cock-A-Doodle-Do*, où le coq symbolise surtout la liberté, la joie de vivre, l'irrévérence face aux fausses valeurs et aux fausses autorités de ce bas-monde. Jack Boyle synthétise une valeur symbolique semblable à celle du coq dans *Cock-A-Doodle-Do* et les caractères d'un être humain fait de chair et de sang...

Il me semble que, précisément, par rapport à notre époque (avec l'horizon de 1992 dont on parle soit comme d'une apocalypse soit comme d'une terre promise...) *Junon et le Paon* gagnerait à être relue dans cette optique...Jack Boyle, au-delà des clichés sur sa faiblesse, sa veulerie, son égoïsme, face à l'altruisme féminin, est surtout : 1) une "conscience cosmique" (note 31-cf p.9); 2) une sorte de marginal, ou d'anarchiste -dans son "infirmité volontaire", ses propos sur le travail, le clergé, le pouvoir...; 3) une conscience du "chaos", c'est-à-dire de la façon dont la vie des individus est ballottée par les contraintes, les exigences, d'un milieu transcendant -les tractations politiques, religieuses, se réduisant à des problèmes d'argent, d'intérêts; 4) ; un certain esprit poétique, car, même s'il dit de mauvais poèmes ³³, il a cette tendance, est possédé de cet élan, qui est une fuite, c'est-à-dire une aspiration à une forme de l'absolu individuel. En combat singulier contre son monde, il est un peu le dernier des bardes...L'albatros de Baudelaire...C'est un culte de l'intériorité, de l'intimité de l'être...Il parle ouvertement du mythique "capitaine Boyle", tandis que Junon reste ancrée dans un réel qui lui échappe, où ses valeurs n'ont plus de place...Jack Boyle peut devenir une sorte de réhabilitation du poivrot, ou de l'épave, qu'il paraît être : la pièce semble conçue pour nous faire aller au-delà de cette apparence. Dans cette perspective, Jack Boyle n'est plus représentatif d'un type d'aliénation, il devient une image de la conscience de l'aliénation. Tout se passe comme s'il nous offrait, à lui seul, une métaphore de la construction de l'individu et le message d'un scepticisme radical. Il déploie son "éventail de paon" dans un monde irrespirable...Sa roue multicolore sur fond de grisaille réglementaire...Il est intéressant de noter que, chez les soufis, la roue du paon, avec toutes ses couleurs, est interprétée comme la métamorphose du venin des serpents que le paon a tués...Jack Boyle nous montre, en quelque sorte, que l'individu se construit soit sur le modèle d'un système

32)Voici ce qu'un critique anglais, après une des premières représentations de *Junon et le Paon*, a dit, et qui a été rapporté par P.Johnson (cf. compte-rendu de *Sean O'Casey : A Life*, chez Hodder & Stoughton, de Gary O'Connor, dans T.L.S. -May 6 1988 p.495- le titre du compte-rendu était : "*Genius of the terrible tongue*") : -"Lorsque JUNON ET LE PAON fut représenté à Londres, James Agate, qui était alors le critique britannique le plus en vue... applaudit à sa "connaissance extraordinaire du goût anglais (sic)... telle qu'elle se révélait par le fait que l'élément tragique de la pièce ne remplit au maximum que vingt minutes du spectacle, et que, pendant les deux heures et demie qui restent, la pièce n'est que facéties d'un genre superbe et invraisemblable." (= "*When JUNO AND THE PEACOCK came to London, James Agate, then the leading critic... applauded his 'extraordinary knowledge of English taste...shown by the fact that the tragic element occupies at the most some twenty minutes, and that for the remaining two hours and a half, the piece is given to gorgeous and incredible fooling.*")

Le moins qu'on puisse dire, c'est que le critique en question se faisait tout simplement le porte-parole d'une mise en scène elle-même répondant aux besoins d'une société... Pareil contresens serait inacceptable, voire scandaleux, aujourd'hui.

33) On peut opposer ce penchant de Jack Boyle à la culture de sa fille Mary, dont il dit (opus cité p.61) : - "Qu'est-ce qu'une fille comme elle qui est née dans une HLM a à faire de tous ces livres ? Ses livres l'ont mise dans de beaux draps..." (= "*What did the likes of her born in a tenement house want with readin' ? Her readin's af-ther bringin' her to a nice pass...*").

On peut d'ailleurs penser qu'il y a eu chez Mary assimilation inconsciente entre culture et argent, et qu'elle a donc tenté d'épouser un riche en tant que symbole de culture, et pour essayer de s'en sortir...

qui est étranger à l'être (le révolutionnaire, le riche héritier, l'homme d'affaires, le consommateur), soit sur son propre absolu (le capitaine Boyle, la conscience cosmique, la poésie)...Autrement dit, sur le code d'un imaginaire individuel, ou sur celui d'un imaginaire central, ou collectif...

Dans des critiques récentes ³⁴, on a montré ce potentiel purement théâtral de Jack Boyle: cerné, assiégé, l'individu cherche une certaine intensité de vie. Les rêves sont une promotion d'un autre monde, d'un monde meilleur. Jack Boyle et Joxer représentent, d'ailleurs, une forme de vie communautaire que Junon rejette, elle qui a bien assimilé les impératifs de l'individualisme économique et financier...Il ne se passe rien, et c'est ce qui fait l'événement théâtral...Fusion et confusion du théâtre et de la vie...L'imagination, l'ivresse des mots ou de l'alcool, ne sont que légitime défense, drogue magique...

Quelle réponse apporter à la question que je posais au début de cet article ?

Junon et le Paon n'est pas une pièce morale, ou moralisante, ou moralisatrice. Ce serait sous-estimer Sean O'Casey que de penser une chose pareille. Jack Boyle n'est pas une épave humaine, ou s'il en est une, O'Casey nous montre et les circonstances atténuantes, et le sens de sa dérive, de son effondrement, une philosophie du scepticisme et de l'individualisme noble.

A mon sens, cette pièce est une tragédie des temps modernes, où l'individu rêve de liberté et n'a, s'il ne sait puiser en lui-même, que des "moules" où se couler -ou se "clouer"...

Esthétiquement parlant, comme l'a signalé E.J.Dumay ³⁵, Jack Boyle tend vers, ou se prête à, une technique de mise en scène du théâtre dans le théâtre, où pourrait se jouer et s'iconiser le message sceptique et individualiste du personnage.

Il faudrait, dans une mise en scène qui voudrait en tenir compte, chercher à mettre en valeur les signes dispersés, disjoints, que j'ai essayé de montrer, et qui sont profondément solidaires. Les pièces de Sean O'Casey posent d'énormes problèmes de traduction et d'adaptation, mais le fond du personnage de Jack Boyle reste d'actualité, et l'identification est possible avec tous les autres personnages. L'esprit de fête qui hante cette tragédie, souvent inséparable de Jack Boyle, se prête aussi à une mise en scène du théâtre dans le théâtre. A la transcendance du "chaos" organisé, l'homme oppose l'immanence de son instinct de joie, de son élan vers la vie...L'humanisme et le pacifisme d'O'Casey peuvent se réduire à cette affirmation : la joie de vivre est le premier besoin de l'homme...

Mais, une fois de plus, ce qui fait la modernité, ou l'actualité, de *Junon et le Paon*, ce sont les éléments "psycho-culturels" où tout le monde peut se retrouver, par rapport auxquels tout le monde peut se définir, ou se redéfinir : famille, guerre, argent, relations, travail, amitié, amour, illusion...L'identification est possible avec tous les personnages : le courage naïf de Junon, l'ambition de Mary, la lutte idéaliste et déçue de Johnny, cette espèce de vague quête du "capitaine"...L'Irlande de 1922, c'est l'excès, le débordement, d'un

34)cf. Notes 2 et 22 -aussi : *The Sean O'Casey Review*-Vol.V N°2 et Vol.II N° 1 pour les travaux de E.J.Dumay.

35) cf. Note 2

monde qui, depuis, n'a pas beaucoup changé...Le trait le plus marqué, le plus marquant, de cette pièce reste, à mes yeux, le thème de l'héritage illusoire, le leurre du bonheur par l'argent, cet ancien dieu du panthéon occidental...

On sait que les directeurs du Théâtre de l'Abbaye (*The Abbey Theatre*) à Dublin ³⁶ n'aimaient pas les pièces d'inspiration strictement politique que Sean O'Casey leur proposait au début de sa collaboration avec eux. L'influence de cet établissement aurait donc été salutaire, tant les textes de Sean O'Casey "volent" de leur propre esprit bien au-dessus de la lettre de leur contexte, théâtralement et esthétiquement stérilisant...

Junon et le Paon est une oeuvre d'art, paradoxale dans cet "exil", comme involontaire, du texte par rapport à son contexte...C'est une pièce qui a quelque chose à nous donner aujourd'hui, et qui relève de la philosophie, ou de l'art de vivre : voici les pièges où il ne faut pas tomber...Le seul vrai salut de l'homme, c'est sa conscience, sa lucidité.

Comme le signalait A. Vitez (note 3-cf.p.1), on peut maintenant travailler à la valeur véritablement universelle des pièces d'O'Casey. Cette valeur s'appuie, comme j'ai essayé de le montrer, avec *Junon et le Paon*, sur un message humain éternel, et sur une conscience aiguë des valeurs dramatiques. En s'inspirant des quelques oeuvres contemporaines que j'ai citées, on pourrait parler de "*l'effervescence des comprimés*" (Bouck) dans une "*ère du vide*" (G.Lipovetzky), et de "*regards sur le monde actuel*" (P.Valéry) qui conditionnent un "*éloge de la fuite*" (H.Laborit)...

La vie et le théâtre se confondent précisément en ce que l'individu doit inventer son propre personnage...

Les Boyle dans l'Irlande de 1922, c'est une préfiguration des problèmes, des choix, des pièges, des hallucinations, et de la quête incertaine, de l'homme d'aujourd'hui, à l'orée d'un ancien nouveau monde...

René AGOSTINI

36) "... en persuadant O'Casey de dépolitiser son oeuvre, Lady Gregory et Yeats l'avaient, assez curieusement, encouragé à en faire une oeuvre anti-politique." ("...in persuading O'Casey to depoliticize his work, Lady Gregory and Yeats had in a curious way encouraged him to make it anti-political.")...cf. Note 32, p.10.

Jack Boyle est, à mon sens, un personnage anti-politique, non pas de façon raisonnée, mais seulement par son sens de l'individualisme, son scepticisme implicite, son anarchisme sous-jacent, voire même par son désespoir qui rappellerait presque ce que dit Léo Ferré (*Poète... Vos Papiers* ! Folio "La Table Ronde" 1956 p.13):

"Je voudrais que ces quelques vers constituent un manifeste du désespoir, je voudrais que ces quelques vers constituent pour les hommes libres qui demeurent mes frères un manifeste de l'espoir."

APPENDICE

Comme élément "désintégrateur", familialement et socialement, il pourrait y avoir la relation Jack/Joxer, dans ce qu'elle a de "particulier", et que nous suggèrent certains détails du texte.

Il est une sorte de concurrence entre le couple Jack/Junon et le "couple" Jack/Joxer : voir, par exemple, la chanson qu'il chante (p.19) sur : -"mon doux ami aux yeux bleus... m'a promis qu'il me reviendrait-" (= "*me bonny blue-eyed lad... He's promised he'll come back to me*"-); et celle qu'il chante, à la fin de l'Acte I, quand il rejette son ami Joxer, en raison de l'héritage, qui, manifestement, le rapproche de Junon : -"O ! Junon, ma chérie, je te resterai fidèle ; O Junon, ma chérie, mon amour, tu es tout pour moi..." (= "*O me darling Juno, I will be true to thee ; me own, me darling Juno, you're all the world to me*"-).

Une fois ce "filon" capté, on trouve d'autres allusions : par exemple, quand Joxer dit à Jack (p.33) : -"si tu veux le savoir, viens donc vivre avec moi"-(= "*if you want to know, come and live with me*"-).

Ou encore : -"Shawn et moi étions amis, Monsieur, il était tout pour moi... à présent, je suis seul et bien triste, car il est en prison"-(= "*Shawn and I were friends, sir, to me he was all in all... 'tis now I'm feeling lonely, for today he lies in jail*"-p.48).

Quand le rêve de l'héritage est fini, Jack lance un appel à son ami trahi, et celui-ci lui répond : -"Si je veux venir avec toi?... À cet appel si doux mon cœur est en émoi, je n'attends qu'un mot de toi, et je te rejoindrai comme un oiseau"-(= "*Come with you ? With that sweet call me heart is stirred. I'm only waiting for the word, and I'll be with you like a bird*"-p.64): il faut savoir qu'en anglais le mot "bird" veut dire oiseau et jeune fille...

Il y a de nombreuses autres ambiguïtés ; la plus nette étant celle-ci : -"il ne profitera pas de moi aussi facilement qu'il le croit"-(= "*He'll not climb my back as easily as he thinks*"-p.55) : c'est un des créanciers de Jack qui parle, quand il a compris que celui-ci n'a pas d'argent.

Cette suggestion d'une relation "particulière" marquerait chez Jack et chez Joxer une marginalité surtout par rapport à la famille, c'est-à-dire par rapport aux valeurs de la morale judéo-chrétienne - la famille intégrée, intégratrice, et reproductrice.

Les relents de vie communautaire contraire aux impératifs de l'individualisme seraient, bien sûr, chez Jack et Joxer, liés à la nature de leur relation. Tant et si bien que, quand Joxer demande à Jack, au début de l'Acte II : -"*Are you be yourself ?*"- (p.31)- : on peut comprendre une déformation, due à l'accent irlandais, de "*by yourself*" (= "es-tu tout seul ? ") ; mais aussi : "*are you / be--yourself*" = mise en facteur commun de "yourself", qui impliquerait : "es-tu (= "are you") toi-même ?" ainsi que "sois (= "be") toi-même"... Ceci prendrait tout son sens par rapport à la comédie du riche héritier et de l'homme d'affaires très occupé que joue Jack, mais aussi par rapport à son retour docile auprès de Junon et à sa trahison envers Joxer -conséquences de l'héritage... Bien sûr, rien n'empêche de ne voir dans cette suggestion d'une relation "particulière" qu'un jeu complice pour Jack et Joxer du théâtre dans le théâtre...

LA NAPLES UNIVERSELLE DU THEATRE D'EDUARDO DE FILIPPO

Avec Eduardo De Filippo nous sommes en présence d'un auteur et interprète napolitain de pièces de théâtre ayant pour sujet principal la vie et les attitudes mentales des gens de la ville de Naples.

Fils d'un acteur comique très connu et faisant du théâtre, avec son frère et sa soeur, sa raison de vivre¹, il parcourt un itinéraire artistique dont le cheminement est marqué par un changement radical d'intérêts culturels et de formes d'expression. Car, après un apprentissage du métier dans le domaine du spectacle de variétés et de la farce en dialecte, il aboutit progressivement à un type d'écriture où la vocation comique initiale, sans disparaître complètement, cède la place à une réflexion plus nuancée, véritable formulation dramatique des rapports entre les hommes.

C'est le souci de s'inspirer de la réalité qui le pousse à observer sans relâche les comportements parfois grotesques de ses concitoyens². Mais, petit à petit, ceux et celles qui suscitent le rire dans ses pièces, dévoilent, derrière leurs petites manies et leurs façons imagées de s'exprimer, des zones d'ombre, des aspects de leur psychologie qu'on ne soupçonnait pas et qui troublent.

Qu'il s'agisse du petit voleur vivant d'expédients, vouant une grande dévotion à un saint qu'il croit son complice, ou du vieillard cantonné dans un monde à part, rythmé par le cérémonial de ses petites manies, ou encore des gens qui se réfugient dans l'interprétation des rêves et des étoiles pour jouer au loto, attendant une improbable combinaison gagnante, les personnages proposés renvoient systématiquement à quelque chose d'autre. C'est notamment le thème des relations humaines conflictuelles déclenchant telle ou telle situation caricaturale, qui se cache derrière nombre de visages du peuple de Naples.

Ces mêmes Napolitains qui, dans les pièces écrites avant la dernière Guerre mondiale, suscitaient le rire, sont au centre, ensuite, de situations qui, tout en accordant de la place à l'humour, contiennent les prémisses de développements complexes, souvent inattendus. Le résultat qui s'ensuit, à la fin de chaque histoire, est un élargissement considérable du champ de réflexion du spectateur. Si, par exemple, le masque théâtral proposé concerne des personnages somme toute très conventionnels, assimilables à de véritables stéréotypes de Napolitains des couches populaires³, l'action qui se développe sur la scène contribue,

1) Fils naturel de l'auteur et acteur de pièces comiques Eduardo Scarpetta, Eduardo De Filippo (Naples, 1900 - Rome, 1984) a interprété ses premiers rôles à l'âge de 12 ans et a joué longtemps avec son frère Peppino et sa soeur Titina. Il a écrit 40 pièces pour le théâtre et beaucoup de ses œuvres ont été jouées à l'étranger. En 1972 la prestigieuse compagnie anglaise du National Theatre, avec la mise en scène de F. Zeffirelli, a joué la pièce *Samedi, dimanche et lundi* (en it. *Sabato, domenica e lunedì*, composée en 1959). Les représentations des principaux textes d'Eduardo sont fréquentes en France, dans la capitale comme en province. La pièce *Filumena Marturano*, avec une mise en scène de M. Maréchal, est programmée, par exemple, au Théâtre National de Marseille pour la saison 1991-92. Voir F. Di Franco, *Il teatro di Eduardo*, Bari, Laterza, 1975 et G. Antonucci, *Eduardo De Filippo*, Firenze, Le Monnier, 1981.

2) Cf. F. Di Franco, *Eduardo da scugnizzo a senatore*, Bari, Laterza, 1983. Assis à la terrasse du café Gambrinus ou en poste d'observation place San Ferdinando à Naples, Eduardo et son frère Peppino passaient de longues heures, au début des années trente, à guetter les comportements et les gestes des Napolitains pour s'en inspirer dans leur jeu théâtral.

3) Cf. V. Viviani, *Storia del teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1969.

par un mouvement fort bien équilibré, à fouiller au maximum la psychologie que ce même masque véhicule.

Le protagoniste souvent récurrent est un homme en proie à des problèmes relationnels, cherchant péniblement à vivre au milieu d'un foyer qui ne l'estime pas ou qui le comprend mal et d'un microcosme humain très présent, exerçant une sorte de droit de regard sur sa vie. Le pauvre occupant d'un logement insalubre, donnant sur une rue bruyante, où la promiscuité est la caractéristique de la vie de tous les jours, ou le petit-bourgeois menant une existence étriquée sont propres à une typologie humaine à la fois misérabiliste et caricaturale, bien répertoriée par la littérature consacrée à la ville de Naples. Mais c'est là une donnée qui a surtout la fonction d'établir un rapport de confiance entre l'auteur et son public, dans la mesure où il parle d'un univers qu'il connaît bien et qui est familier à ceux à qui il s'adresse. Une fois à l'aise dans leurs mécanismes mentaux, les spectateurs sont amenés à suivre les péripéties du protagoniste et découvrent les motivations de son comportement, ce qui déclenche un effort d'interprétation tout à fait autre, bouleversant la stabilité de jugement initiale, occasionnée par des clichés stéréotypés.

C'est en définitive un processus allant souvent de la comédie de caractère au drame en bonne et due forme que nous propose l'auteur et que nous allons suivre dans deux pièces à plusieurs égards marquantes: *Un Noël chez les Cupiello* (1931) et *Naples millionnaire* (1945) ⁴, écrites à plus de dix ans d'intervalle.

Il s'agit de deux textes appartenant à des périodes très différentes de sa production théâtrale, désignés, dans le recueil général qu'il a rédigé, comme celles respectivement des jours pairs ⁵ et impairs ⁶. Même si cette distinction indique, dans l'ordre, l'insouciance et l'optimisme d'un côté, et l'incertitude et le doute de l'autre, le second conflit mondial marquant la ligne de séparation chronologique et idéologique, nous comptons montrer combien les prémisses des développements dramatiques, qui sont propres aux pièces de la deuxième période, sont décelables déjà auparavant.

La pièce *Un Noël chez les Cupiello* décrit un foyer petit-bourgeois un jour de veille de Noël: un couple d'âge mur, soudé par la longue durée de vie commune, mais désenchanté, deux enfants et le frère du maître des lieux, qui habite depuis longtemps sous le même toit.

Luca Cupiello, le personnage principal, vit dans une sorte d'univers à part, ignorant la véritable portée des problèmes de sa famille. Il peste contre les vols domestiques et la fainéantise de son fils et se met en colère lorsqu'il se sent ignoré par sa femme et sa fille; son refuge contre ce genre de déboires, à cette époque de l'année, est la construction soignée d'une crèche de Noël, dont il est très fier. C'est dans le rituel de cette tâche qu'il retrouve le bonheur qu'il ne parvient plus à éprouver ailleurs. En échange de la reconnaissance de son oeuvre qui lui viendrait de ceux qui l'entourent, il pourrait se sentir moins insignifiant et même prêt à pardonner à son fils. D'où la question "aimes-tu ma crèche?"

4) Les titres originaux en italien sont: *Natale in casa Cupiello* et *Napoli milionaria!*.

5) Cf. *Cantata dei giorni pari*, Torino, Einaudi, 1973.

6) Cf. *Cantata dei giorni dispari*, 3 vol., Torino, Einaudi, 1973.

qu'il renouvelle sans cesse à ce dernier, dans l'attente d'un signe d'adhésion aussi improbable que pathétique ⁷.

Concetta, son épouse, est une femme aigrie par une union qui se déroule sous le signe de la routine. Elle supporte de plus en plus mal la présence inconsistante de Luca, notamment sa démission en tant que mari et père. Les égards excessifs qu'elle réserve à son veule de fils constituent un moyen de combler le vide affectif dont elle se plaint.

Nennillo, à qui est resté collé le diminutif du petit garçon qu'il n'est plus, est un fils nerveux et caractériel; il passe son temps à ne rien faire, si ce n'est à voler de l'argent et des vêtements aux membres de sa famille.

Ninuccia, sa fille, est très malheureuse en ménage et envisage de quitter son mari, qu'elle a épousé en cédant aux pressions de ses parents, pour un autre homme.

Pasquale, le frère de Luca, est un hôte dont la présence dans la maison n'a que trop duré. Il se plaint des vols répétés de son neveu et du peu de considération qu'on lui porte, mais finit par opposer un silence coupable lorsque son frère constate avec étonnement qu'il lui a volé de l'argent.

Les occasions de rire ne manquent pas; elles sont déclenchées par les rapports que ces trois personnages masculins entretiennent entre eux ainsi que par le contenu des dialogues et les efforts maladroits du protagoniste principal pour s'exprimer dans une langue autre que le dialecte. Lorsque ces trois personnes, déguisées en Rois mages, apparaissent sur la scène, à la fin du deuxième acte, pour apporter leurs cadeaux à Concetta, c'est encore une situation comique qui se produit. Mais elle est provoquée moins par les gestes, la cacophonie de ce qu'ils chantonnent et leur habillement que par le contraste existant entre une façon naïve de reproduire l'atmosphère traditionnelle de Noël et l'impossibilité, de la part de la femme, d'être sensible à une célébration quelconque de la fête. Car la mésentente conjugale de sa fille vient d'éclater au grand jour et le mari et l'amant sont en train de se battre. Ce sont là des événements que Luca ne connaît pas encore. Avec son déguisement il continue à vivre, pendant quelques instants, dans le monde d'illusions enfantines qui lui fait aimer la construction de la crèche et qui l'a poussé à croire, contre toute apparence, à une réconciliation définitive entre Ninuccia et son mari. Puis, apprenant la mauvaise nouvelle, il aura une attaque grave. L'éveil sur une réalité amère ne signifiera pourtant pas la fin des tentatives de s'accrocher aux bouées de sauvetage que sont ses illusions. Entouré de tous les membres de sa famille, sur son lit d'agonie, il obtiendra une réconciliation on ne pourrait plus factice entre sa fille et celui qu'il croit être son mari. Il demandera alors à son fils, pour la énième fois, s'il aime sa crèche de Noël et éprouvera la plus grande joie en recevant enfin une réponse affirmative.

Une pièce de contrastes que celle-ci: d'un côté une fête solennelle, appelée traditionnellement à ressouder les liens familiaux, est l'occasion de l'éclatement de deux familles, et de l'autre les comportements grotesques de certains personnages ainsi que le cérémonial très peu discret de la consommation du café par la multitude des voisins, qui accourent chercher des nouvelles du malade, constituent une sorte de registre comique de fond, enveloppant les différentes séquences de l'histoire.

7) Cf. *Natale in casa Cupiello*, Torino, Einaudi, 1984, p. 16.

Même si plusieurs approches d'interprétation sont plausibles, privilégiant respectivement l'allure récurrente de farce ou les aspects dramatiques, il nous semble important de souligner que le mélange de tons et de registres représente l'atout majeur de ce texte. Car il reproduit une forme de sensibilité, avec des réactions psychologiques très spécifiques, qui est proche de celle des couches populaires de Naples, au cours des années trente, dans la vie comme sur la scène. La catégorie de comédie aboutissant par moments au mélodrame est alors un moyen de définir ce genre de mélange, à la condition qu'on s'entende sur la valeur des termes, notamment dans le but de déterminer le rapport entre l'auteur et le public.

Certes Luca cachant ses chaussures dans le lit, de peur que son fils les lui vole, ou l'oncle retenant avec les mains son pantalon après qu'on lui a dérobé ses bretelles, ou encore le souvenir de la guérison d'une prétendue maladie du ventre, intervenue après l'ingestion du contenu d'une soupière pleine de pâtes aux haricots blancs, renvoient à des stéréotypes du message comique associé aux couches populaires napolitaines⁸. Ce qui change, cependant, vis-à-vis des textes d'auteurs précédents, c'est la possibilité offerte au spectateur d'orienter sa réflexion au-delà de l'occasion immédiate du rire et finalement d'aiguiser ses facultés de jugement. La délectation du public de *Un Noël chez les Cupiello* naît d'un double respect dont fait preuve De Filippo: à l'égard d'une certaine tradition comique avec une dimension fort conventionnelle des personnages-types du théâtre napolitain, et de l'intelligence de ceux qui assistent, pouvant percevoir, selon leur propre sensibilité, les écarts éventuels des personnages de tel ou tel stéréotype, bref la potentialité que ceux-ci possèdent de déclencher des développements inattendus.

La langue utilisée constitue à son tour le support d'un tel mélange, le recours au napolitain et à l'italien contribuant à montrer combien l'univers culturel régional n'est pas replié sur lui-même, mais essaie de s'ouvrir sur d'autres horizons, avec des résultats qui révèlent bien les difficultés de cette tâche.

En effet, la condition de Napolitain, notamment à cette époque, semble dire l'auteur, est indissociable de l'expression en dialecte; l'italien étant une sorte d'habit qu'on porte dans les grandes occasions ou quand on quitte le cercle des gens de la famille et des amis ou qu'on aborde des sujets graves, son emploi est donc malaisé.

Le locuteur dialectophone qu'est Luca, s'adressant, au début du deuxième acte, à Vittorio, qu'il ne connaît pas, essaie donc de parler italien. Mais il est sur ses gardes, son débit de parole est plus lent que d'habitude et, de temps en temps, la morphologie de quelques mots est transformée de façon bizarre. Là aussi l'effet comique est au rendez-vous, exploitant une situation fort appropriée pour déclencher le rire du spectateur. C'est le cas du combat malheureux qu'il mène avec la forme verbale "ci riuniamo" (=nous nous réunissons), qui devient d'abord "ci rinuchiamo", n'ayant pas de sens, aboutit ensuite à "ci ruminiamo" (=nous "nous" ruminons), faisant intervenir un verbe construit de façon incorrecte et signifiant autre chose, et se termine, après d'autres essais fâcheux, par la retraite stratégique qu'est l'utilisation d'un autre verbe, d'usage plus courant.⁹

8) Cf. R. Contarino, *Napoli*, in A. Asor Rosa (a cura di) *Letteratura Italiana. Storia e geografia: l'età contemporanea*, III, Torino, Einaudi, 1989, pp. 653-710, en particulier pp. 702-708. Voir aussi E. Esposito, *Per un'interpretazione della dimensione regionale nel teatro di Eduardo De Filippo*, in L. Quartermaine (a cura di) *La cultura regionale nella letteratura italiana*, Exeter, University of Exeter Press, 1989, pp. 77-84.

9) Cf. Natale cit., p. 39.

Chez De Filippo l'alternance de registres linguistiques est un moyen constamment employé pour exprimer les nuances des différentes situations, notamment lorsque le personnage napolitain entre en contact avec des personnes avec lesquelles il n'a partagé aucune expérience et qui, par leur comportement et leur niveau de culture vraisemblablement supérieur, l'intimident. Là aussi, à bien y voir, il n'est pas seulement question des propos d'un homme ignorant, suscitant le rire par ses hésitations et ses fautes de langue, mais d'un nouvel élément scellant dans les faits l'exclusion de Luca Cupiello par rapport aux autres.

L'alternance des registres comique et dramatique est formulée de façon bien différente dans *Naples millionnaire*, l'autre pièce que nous nous sommes proposé d'examiner. Ici la moindre trace de la farce est absente et le but du discours théâtral est clairement un bilan sur les transformations opérées par la Seconde Guerre mondiale sur la psychologie des gens.

L'histoire se passe en deux temps, d'abord à la fin de 1942, en pleine période du fascisme régnant, pour se conclure après le débarquement allié en Italie du Sud, un an après. La ville de Naples, où la guerre soumet la population à la rude épreuve du rationnement alimentaire, connaît la pratique intense du marché noir.

Gennaro Jovine, un traminot au chômage, vit avec sa famille dans un logement misérable qui donne sur la rue. Son épouse Amalia, une femme énergique, se livre, contre son avis, au commerce illégal de produits alimentaires. Leurs jeunes enfants partagent cette vie d'expédients.

Le protagoniste principal est encore une fois un homme faible, qui se sent dépassé par les événements. Il condamne le trafic qui se déroule sous son toit, mais il est bien satisfait de pouvoir manger à sa faim grâce à lui. Comme la marchandise est entreposée sous le lit du couple, sa tâche de travailleur au chômage consiste à être prêt à jouer l'homme qui vient de mourir, en cas d'inspection de la police, afin d'empêcher les fouilles qui permettraient de tout découvrir.

C'est bien ce qu'il est contraint de faire, à la fin du premier acte, dans un contexte tout à fait exceptionnel. Quelques instants après la venue d'un sous-officier de police, tandis que de soi-disant nonnes et les proches du faux défunt font semblant respectivement de prier et d'éprouver le plus grand chagrin, un violent bombardement allié est déclenché sur la ville. Alors que la pièce se vide rapidement d'une grande partie de ses occupants, terrorisés par les explosions, Gennaro et le brigadier Ciappa se font face. L'un joue son rôle jusqu'au bout, au risque de sa vie; l'autre défie lui aussi la mort pour pouvoir surprendre le moindre geste prouvant la vie et triompher ainsi d'une mise en scène dont il n'a pas douté un seul instant. Admirant le courage que manifeste le faux défunt, Ciappa s'engage à ne rien entreprendre contre lui à la condition qu'il reconnaisse sa tricherie. La réponse de Gennaro sanctionne alors la fin de ce drôle de combat, qui se termine par des propos de respect mutuel.

Il s'agit là des derniers vestiges de pratiques illégales non dissociées d'un certain code d'honneur, voire d'une époque héroïque où tous les moyens étaient bons pour déjouer le mauvais sort et survivre.

Lorsque le rideau se lève, au début du deuxième acte, un peu plus d'un an s'est écoulé.

lé et le contexte a beaucoup changé. La guerre n'étant toujours pas terminée, le marché noir a été à l'origine de la fortune d'Amalia Jovine, dont le mari a été fait prisonnier par les Allemands. Courtisée par un autre homme, son associé en affaires, elle gère son activité de façon impitoyable, n'hésitant pas à dépouiller de leurs biens ceux qui lui ont emprunté de l'argent.

Puis Gennaro revient à la maison. Marqué par les horreurs qu'il a vues et les souffrances qu'il a endurées, il n'est plus le même homme. Bien qu'il soit bouleversé par son expérience, il saisit très vite le changement de climat qui s'est produit dans sa famille. Il apprendra ensuite que sa fille aînée est enceinte d'un soldat américain qui l'a abandonnée et que son fils fait partie d'une bande de voleurs de voitures. Le moment culminant du drame est atteint à la fin du troisième acte, lorsque toute la famille vivra l'angoisse de la recherche infructueuse d'un médicament pouvant guérir la petite dernière, en proie à une très grave maladie.

Emue par le fait que l'intervention inattendue d'un homme qu'elle a spolié, petit à petit, de tous ses avoirs permet l'administration du médicament cherché en vain, Amalia est amenée à prendre conscience de ses erreurs par son mari. Sortant de la réserve qu'il a observée depuis son retour, il a des propos graves sur tous les bouleversements qui ont eu lieu ailleurs comme dans son propre foyer et s'interroge sur le sens des réactions des gens, notamment sur le manque d'envie qu'ils manifestent à l'entendre raconter ce qu'il a vécu. Il découvre en cela une perte de la raison et de la faculté d'appréhender la vraie valeur des choses, tout comme la sorte d'ivresse dont sa femme a été prise, voyant passer entre ses mains des sommes d'argent de plus en plus importantes. Sentant que ses propos ont secoué l'esprit d'Amalia, il redevient confiant, alors, dans l'avenir de sa famille, dans l'attente tout aussi confiante et désormais plus sereine de la guérison de sa petite fille, au bout de la nuit de veille qu'il s'appête à vivre ¹⁰.

Il nous a semblé important de suivre de très près les tourments de cette deuxième pièce, car ils montrent bien le changement de ton intervenant au début du deuxième acte. Si nous avons exclu catégoriquement la notion de farce pour définir l'épisode de la mise en scène funèbre, à la fin du premier acte, c'est qu'elle est insérée dans un contexte de fiction s'inspirant de données historiques concrètes et d'un genre de ruse bien plausible à cette époque-là ¹¹.

L'écart existant entre ces deux moments tient finalement à un changement de mentalité entraîné par un changement d'époque. De nouvelles valeurs, semble dire l'auteur, ont pris la place des valeurs et des systèmes de pensée d'antan, provoquant beaucoup de dégâts.

10) Cf. *Napoli milionaria*, Torino, Einaudi, 1982, p.101: (c'est la dernière réplique de la pièce) "*S'ha da aspettata, Ama'. Ha da passà 'a nuttata*" (=Il nous faut attendre, Amalia. Il nous faut attendre la fin de la nuit).

11) Quant à la distinction entre une situation comique et l'humour, Luigi Pirandello (*L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1988, p.135) a fourni un exemple fort convaincant: une vieille dame exagérément maquillée et portant des vêtements excessivement juvéniles peut susciter le rire si la réaction de celui qui l'observe se borne au stade de percevoir un aspect qui est le contraire de ce qu'une dame respectable d'un certain âge est censée avoir (le comique est défini comme "perception du contraire"); elle suscitera une tout autre réaction, si la réflexion intervient, suggérant l'hypothèse que cette tenue soit dictée par l'envie de paraître plus jeune et de garder ainsi l'amour d'un mari plus jeune qu'elle (l'humour, faisant intervenir la réflexion, est défini alors comme "sentiment du contraire"). Nous sommes persuadé que la catégorie du "sentiment du contraire" permet d'interpréter convenablement une scène comme celle de la fausse mort de Gennaro Jovine.

Il ne faut pas oublier que, dès la première époque, Gennaro Jovine condamne le marché noir qui se pratique sous son toit: c'est comme s'il avait peur de ce que l'argent peut occasionner. Ses craintes connaissent une confirmation douloureuse dans les développements de la deuxième époque. Bien que dictées par un besoin de survie, les infractions à la loi contenaient donc les prémisses de l'aveuglement par l'argent qui s'est ensuivi. Tout cela, il ne cesse de le répéter, a été provoqué par la guerre.

Or, c'est bien une réflexion de moraliste qu'il nous livre. En Napolitain qui a connu la misère et a essayé de la combattre d'abord avec son travail modeste de tramiot, puis en participant aux tentatives pour masquer des pratiques illégales, il s'est toujours accroché à sa famille, dédaignant l'argent.

Dans une ville depuis longtemps confrontée aux problèmes du minimum vital et faisant preuve de beaucoup d'ingéniosité pour faire face aux difficultés de la vie de tous les jours¹², l'approche mentale de notre protagoniste est celle à la fois d'un sage et de quelqu'un qui revendique ses racines géographiques et culturelles.

Car c'est tout un univers mental qui est secoué par les bouleversements de la guerre. Il ne reconnaît plus les siens parce que, en l'espace d'un temps très bref, leurs esprits, s'accrochant à d'autres valeurs telles que l'argent facile ou des mœurs plus libres, ont fini par renier l'ancien modèle du noyau sentimental bâti autour de la famille. Ce qui fait désormais défaut, d'après lui, est le respect d'un code d'honneur même dans les confrontations, comme cela avait été le cas entre le brigadier et lui, au cours de l'épisode de la fausse mort.

Ce que nous venons d'évoquer renvoie, en définitive, au malaise éprouvé à la suite d'un changement d'identité de toute une époque, voire de l'apparition des traits distinctifs d'une société moins typée sur le plan géographique. La contradiction de la situation est exprimée, d'ailleurs, par le titre même de la pièce, le statut de millionnaire étant peu familier au microcosme qui vit dans les innombrables quartiers populaires de Naples. Scène après scène, le cheminement du discours théâtral et moral s'opère ici selon une progression qui évolue de la tranche de vie, possédant des connotations régionales bien définies, à la situation de crise, voire de dépassement du cadre géographique initial.

12) Cf. P.A. Allum, *Potere e società a Napoli nel dopoguerra*, trad. it., Torino, Einaudi, 1975, pp. 74-76: "La vita urbana a Napoli è caratterizzata da due-contrastanti realtà sociali: i bassifondi e la città moderna. Esse coincidono approssimativamente con il vecchio centro (la casbah) e con i nuovi quartieri urbani, ma non esistono divisioni nette, perché le due realtà si sovrappongono ancora l'una all'altra. La vecchia *Gemeinschaft* delle città agricole sopravvive in alcune zone dove vecchi palazzi, un tempo splendidi e ora soffocati da malsani blocchi di case, sono stati ridotti ad "isole" dalle moderne arterie di traffico (via Roma, corso Umberto, ecc.). Al pianterreno di questi palazzi ed edifici si trovano i famosi "bassi", dove vivono le famiglie più povere; ai piani superiori vivono famiglie della classe più abbiente. Questa coabitazione spiega un fenomeno che ha colpito molti osservatori: l'unità ideologica esistente fra tutti i gruppi sociali che risiedono in queste zone.... La società dei bassifondi ha conservato molti aspetti della società rurale (e ciò si comprende, data l'analoga organizzazione); la mentalità del sottoproletariato urbano è molto vicina a quella del contadino.... La famiglia, nei bassifondi come nelle aree rurali, svolge lo stesso ruolo istituzionale nel meccanismo di trasmissione dei valori. Tuttavia, il padre contadino che lavora nei campi ha un prestigio sociale molto superiore a quello di cui gode il padre disoccupato dei bassifondi, il quale lascia spesso alla moglie la responsabilità di trovare i mezzi di sussistenza per la famiglia. La donna assolve, generalmente a questo compito, lavorando in casa. Il marxiano "lavoro a domicilio" costituisce, in effetti, un elemento essenziale dell'economia dei bassifondi napoletani. Questa accresciuta responsabilità della moglie e della madre spiega, come è stato detto, il carattere decisamente matriarcale delle famiglie sottoproletarie e accresce l'importanza del vicinato e delle "isole" economiche come riconosciute unità sociali fondamentali della vita dei bassifondi".

Depuis 1945, qui est l'année de composition de *Naples millionnaire*, De Filippo n'a fait que pousser plus loin l'analyse des rapports entre les hommes, empruntant presque systématiquement la voie d'une écriture théâtrale n'utilisant que de façon accessoire l'élément comique.

Si l'univers mental des couches sociales populaires et petites-bourgeoises de Naples est régulièrement évoqué depuis, il est surtout l'occasion et le terrain d'élection d'une réflexion qui s'inspire certes de ce qui se déroule dans la même aire régionale, mais qui en dépasse aussitôt les limites.

Les thèmes abordés par la dernière en date des pièces de De Filippo, *Les examens n'en finissent jamais*¹³, écrite en italien, reflètent désormais le mal de vivre selon des formes d'expression manifestement empruntées à Pirandello¹⁴, avec le personnage principal qui s'adresse directement au public au sujet de son passé et en propose des clés d'interprétation tout en marquant sa distance. Dans la pièce *L'art de la comédie*¹⁵, écrite en italien aussi, le thème de l'impossibilité de séparer nettement la frontière entre la réalité et la fiction est élucidé à travers l'histoire d'une troupe de comédiens qui troublent le rythme de vie d'une ville de province.

Si notre auteur nous livre souvent des textes aux facettes multiples et aux développements complexes, son écriture n'en demeure pas moins pourvue d'une clarté et d'un brio remarquables. Cela tient non seulement à son art, mais encore à sa spécificité biographique.

Comme l'écrivain De Crescenzo nous l'a rappelé¹⁶, son approche de l'humour est typiquement napolitaine et s'inscrit dans une tradition culturelle où la tragédie de la vie quotidienne est toujours présente. Des racines ethniques très variées, allant des Grecs, des Arabes et des Espagnols jusqu'aux Souabes et aux Angevins, ont façonné un peuple qui lutte depuis toujours pour survivre, préférant à un combat de masse, pour changer sa condition, la révolte individuelle qu'est le recours à beaucoup de mesures ponctuelles et même aux expédients et aux infractions à la loi, pour s'en sortir.

C'est ce peuple, avec sa grande richesse humaine, que nous décrit le théâtre de De Filippo, cherchant à montrer, grâce à une grande variété de registres linguistiques et thématiques, combien il est unique, par sa psychologie, et en même temps proche de tant d'autres peuples, par ses sentiments.

"Au fond, il suffit d'une histoire napolitaine - a dit un jour notre auteur, s'exprimant au sujet de l'une de ses œuvres - pour obtenir un produit universel"¹⁷.

Cette affirmation résume fort bien, nous semble-t-il, le rapport dialectique qui s'est instauré depuis le début entre Naples et une écriture théâtrale qui a su renouveler ses formes d'expression tout en respectant un patrimoine culturel somme toute très stable.

Edoardo ESPOSITO

13) Cf. *Gli esami non finiscono mai*, Torino, Einaudi, 1981 (cette pièce a été composée en 1973).

14) Cf. R. Contarino, *op. cit.*, p. 703.

15) Cf. *L'arte della commedia*, Torino, Einaudi, 1978 (cette pièce a été composée en 1964).

16) Cf. L. De Crescenzo, *La Napoli di Bellavista. Sono figlio di persone antiche*, Milano, Mondadori, 1987, pp. 6-7. Cet ouvrage contient une documentation photographique remarquable sur la spécificité de la vie quotidienne et des gestes des Napolitains.

17) Cf. F. Di Franco, *Il teatro cit.*, p. 217.

UN TRAMWAY NOMME DESIR DE TENNESSEE WILLIAMS, TRAGEDIE DE L'ALIENATION

Dans un texte écrit avant la première représentation à Broadway de sa pièce *Doux Oiseau de Jeunesse* (*Sweet Bird of Youth*)¹, Tennessee Williams expliquait que, très jeune, il avait découvert le pouvoir de l'écriture qui lui permettait d'échapper à un monde où il se sentait mal à l'aise, où il ne se sentait pas toujours à sa place².

Cette remarque est parfaitement pertinente et fondamentale si l'on considère l'ensemble de l'œuvre de Williams, dans laquelle passent, dans une errance toujours renouvelée, des "héros" solitaires, non conformistes, qui se situent toujours au-delà ou en deçà des normes, des conventions, des codes du monde dit réel. Ces êtres "déplacés", marginalisés, dépossédés, sont incapables de s'adapter et subissent l'indifférence ou la cruauté de la société moderne. Ces personnages, luttant pour leur liberté et cherchant un peu d'amour dans un monde déshumanisé, finissent souvent par se réfugier dans le rêve, dans l'illusion et créent par là même leur propre aliénation: ils appartiennent à la race de ceux qui fuient, ceux qui fuient ("the fugitive kind"³).

Ce thème de l'impact destructeur de la société sur l'individu sensible et non conformiste et, conséquemment, le thème de l'incompréhension entre les êtres, sont particulièrement apparents dans *Un Tramway Nommé Désir*. Dans cette pièce, Williams met en scène l'histoire tragique et violente d'une douloureuse inadaptation au monde; à travers le personnage de Blanche et la confrontation de deux réalités, deux mondes différents, il dévoile le conflit - semble-t-il irréductible - entre la fuite et le conformisme, le rêve et la réalité. Et dans la mise en scène du regard, de l'ombre et de la lumière, il dessine le jeu de l'illusion et du réel, de l'être et du paraître.

La pièce se fait l'écho de la conscience de la solitude et de la perte, et exprime le sentiment de corruption et de violence physique qui sont partie prenante de ce que l'on pourrait appeler le "romantisme" du Sud. Car Tennessee Williams est un écrivain du Sud, et son "milieu", c'est bien le Sud. Le Sud en tant que lieu du mythe (et lieu mythique), protégeant (tentant de protéger) ses valeurs, ses codes de permanence contre l'irruption du changement, contre le bouleversement (de la modernisation). Le Sud et son rêve déchu de grandeur, sa réalité de ruine et de déclin, son fardeau de culpabilité; un Sud hanté par le temps et la nostalgie, pétrifié d'ombres et de voix fantômes.

C'est de ce lieu particulier que vient Blanche, un "locus" où évoluent des personnages perdus dans leurs rêves et s'accrochant désespérément à des "idéaux démodés"⁴ qui

1. Texte publié dans le "New York Times", Mars 1959

2. "At the age of fourteen, I discovered writing as an escape from a world of reality in which I felt acutely uncomfortable. It immediately became my place of retreat, my cave, my refuge".

3. *The Fugitive Kind*, titre de la version filmée de *Orpheus Descending*.

4. "old fashioned ideals", *A Streetcar Named Desire*, (Penguin Plays, 1959) p. 180. Toutes les citations font référence à cette édition.

n'ont plus cours dans le monde moderne, complexe et impersonnel. C'est ce monde-là (le Sud d'avant la défaite et idéalisé par la mémoire et la nostalgie) que Blanche porte en elle, qu'elle tente de perpétuer, et qui se retrouve en conflit avec une réalité nouvelle.

C'est un monde que Williams connaissait bien: alors qu'il était encore enfant, sa famille quitta la vie tranquille dans les villages du Mississippi, pour aller s'installer à Saint Louis, ville sombre et bruyante. Ce fut une expérience difficile pour le jeune Williams et sa soeur Rosa⁵, car c'était la fin d'un passé de jeux et d'insouciance, mais également d'un certain statut social, dans une société étrangère dont les valeurs étaient radicalement différentes.

Mais au-delà de la confrontation violente de deux sociétés, deux réalités (ou plutôt du rêve et de la réalité), au-delà du conflit qui surgit entre Blanche et Stanley (le représentant d'un nouvel ordre, de nouvelles valeurs), la pièce semble aussi questionner le pouvoir des mots, leur puissance magique ou trompeuse, leur capacité à créer l'illusion: on pense ici à l'un des personnages de Faulkner, Addie qui déclare avoir appris que les mots "ne sont bons à rien et n'arrivent même pas à correspondre à ce qu'ils tentent de dire"⁶. La pièce révèle l'ambiguïté du langage comme masque, masque du réel et créateur de nouvelles vérités que certains appellent illusions. La pièce peut être lue comme une vaste métaphore de l'incompréhension et de l'aliénation du poète, de l'artiste dans une société sombre qui désire imposer sa vérité, unique et suprême.

Enfin, il semble que, en raison même de sa structure et de la mise en scène du tragique, en raison de l'irréductibilité du conflit révélé, on puisse lire *Un Tramway Nommé Désir* comme un commentaire sur l'esprit tragique et la perte de sens - l'absence totale de révélation, d'épiphanie illustrant la dégradation de cet esprit tragique.

Un Tramway Nommé Désir est une forme dramatisée du conte de la visite, thème fréquent non seulement dans l'oeuvre de Williams, mais de manière générale dans la littérature du Sud.

L'héroïne, Blanche, a quitté la petite ville du Mississippi où elle enseignait, après avoir "perdu" la plantation familiale ("une grande et belle maison avec des colonnes blanches"⁷), et vient s'installer chez sa soeur (partie dix ans auparavant) à la Nouvelle-Orléans. Sa jeune soeur Stella vit dans un quartier populaire, légèrement miséreux et cosmopolite, mais tout imprégné d'un certain romantisme et d'un charme un peu canaille. Stella est mariée à un Polonais, Stanley Kowalski, et tous deux habitent un petit deux-pièces.

Blanche vient littéralement chercher refuge⁸ (on apprend plus tard qu'elle n'a aucun

5. Rosa sombra peu à peu dans un repli complet du monde (elle subira quelque temps plus tard, une lobotomie).

6. "That was where I learned that words are no good, that words don't ever fit even what they are trying to say at", *As I Lay Dying*, (Penguin Modern Classics, 1982), p. 136.

7. "A great big place with white columns", *A Streetcar Named Desire*, p. 119

8. "I guess you're hoping I'll say I'll put up at a hotel, but I'm not going to put up at a hotel, I want to be near you, got to be with somebody, I can't be alone", p. 124 ("Je suppose que tu espères que je vais te dire que je vais m'installer à l'hôtel, mais non, pas d'hôtel. Je veux être près de toi, je dois être avec quelqu'un, je ne peux pas rester seule").

endroit où aller), et son arrivée, son intrusion dans la vie de Stanley et Stella est l'événement qui provoque l'action et le conflit, conflit inévitable car deux mondes radicalement différents vont s'opposer. Stanley ne sera jamais dupe du "jeu" de Blanche, et c'est lui qui peu à peu démonte sa stratégie, révèle son imposture, arrache le voile qui masque la vérité; une vérité insupportable pour Blanche qui sombre dans la folie (ce que les autres appellent folie).

Le conflit, violent, extrême, cruel (il culmine dans la brutalité physique, c'est-à-dire le viol de Blanche par Stanley), n'est résolu - ou plutôt évacué - que par l'expulsion, l'exclusion de Blanche; l'expression métaphorique de cette expulsion étant le décret de la folie de Blanche. A la fin de la pièce, Blanche ne part pas, elle est emmenée (de force) par un docteur et une infirmière, vers l'unique destination possible: le séjour des ombres ("Elysian Fields" - les Champs Elysées⁹). Ainsi est éliminé, repoussé vers l'extérieur, l'élément indésirable, non intégrable, le visiteur qui dérange, le transgresseur. Car c'est ainsi que la présence de Blanche est ressentie, comme une menace à l'ordre établi: Stanley, excédé de voir sa maison investie par une intruse, s'écrie (il s'adresse à Blanche et Stella, au moment du repas d'anniversaire de Blanche):

*"N'oubliez pas ce que Huey Long a dit - 'Chaque homme est un roi!' . Et ici c'est moi le roi, alors ne l'oubliez pas!"*¹⁰

En fait, dès le début, l'errance de Blanche est en quelque sorte programmée:

*"Ils m'ont dit de prendre un tramway nommé Désir, puis de changer et prendre le tramway Cimetières, de passer six stations et descendre -aux Champs Elysées!"*¹¹

Ironiquement, les "Champs Elysées" (le paradis?), c'est l'appartement de Stella et Stanley, ou plutôt ce qui se trouve au bout de la visite de Blanche. Le désir de Blanche la conduit au séjour des ombres, dans un autre monde, en passant par la mort. L'expérience de Blanche (qui veut être sauvée) aurait dû être celle d'un passage des ténèbres à la lumière. Mais elle n'aboutit pas: son désir la conduit à la mort alors qu'elle tente de la fuir. On peut noter qu'à la fin comme au début de la pièce, le regard de Blanche est vide, comme aveugle; c'est en aveugle, se laissant guider, qu'elle quitte l'appartement. Blanche a perdu la vision¹².

Blanche est une personne "déplacée", et elle dérange, Stanley surtout. Elle se trouve confrontée à une réalité qui n'est pas la sienne, qui lui est étrangère et dont la brutalité, la

9. Les Champs Elysées: le séjour des ombres, mais cela ne renvoie pas à l'enfer, mais au paradis, avec cette notion de délivrance et d'éternité.

10. "Remember what Huey Long said - 'Every Man is a King'. And I am the King around here, so don't forget it!", p.195.

11. "They told me to take a streetcar named Desire, and then transfer to one called Cemeteries and ride six blocks and get off at - Elysian Fields!", p.117.

12. Au début de la pièce les indications scéniques précisent qu'à son arrivée, Blanche a un regard aveugle, et à la fin, elle se laisse guider par le docteur comme si elle était aveugle. (p.225)

grossièreté la blessent. Blanche apporte avec elle un passé et une société devenus mythiques: son arrivée, c'est l'intrusion du mythe (celui que produit le Sud) dans la réalité. D'où l'inévitable conflit: car Blanche, incapable de s'adapter à cet environnement étranger, tente de l'adapter à sa propre vision et persiste dans ses illusions.

Dès le départ, le personnage de Blanche est placé sous le signe de la perte et de l'aliénation. C'est, tout d'abord, la perte de la plantation familiale, l'élégante maison dont le nom est Belle Reve: une perte symbolique¹³ de la défaite et du déclin d'un certain Sud (le Sud romantique et ses idéaux de jeunesse, de beauté, de pureté et d'honneur). Il est significatif que la plantation (le Rêve) soit devenue le lieu privilégié de la Mort:

"La sinistre Faucheuse avait planté sa tente au seuil de la maison, Stella, Belle Reve était son quartier général!"¹⁴

Le Rêve est détruit par le temps et l'histoire, revu et corrigé par la mort. Le mythe peu à peu s'effrite, se décompose lorsqu'il est confronté à la réalité, et il ne reste alors que le sentiment de la défaite et l'obsession d'un passé hanté par la mort, la souffrance, la misère. Blanche ne peut oublier ce qu'elle a vu: la réalité sordide de la mort, le contact avec le réel:

"C'est beau un enterrement, comparé à la mort. C'est calme, mais la mort, non, pas toujours. Parfois leur souffle est rauque, et parfois on entend leurs râles, et même, parfois ils se mettent à crier 'sauve-moi!' Même les vieux parfois, s'agrippent, 'sauve-moi', crient-ils, comme si on y pouvait quelque chose! [...] Moi j'ai vu, j'ai vu, vu tout ça!"¹⁵

La maison, c'est (c'était) le lieu magique que la mort a peu à peu vidé de sa substance, de sa vie et dont il ne reste rien que des papiers inutiles, des documents sans valeur, héritage inerte, dérisoire. C'est ainsi que Blanche explique à un Stanley sceptique comment la fortune et la plantation sont parties en fumée:

"Il y a des tas de paperasses concernant Belle Reve, et couvrant des centaines d'années, car nos grands-pères, nos pères, oncles et frères ont gaiement échangé leurs terres, morceau par morceau, contre leurs formidables fornications - pour dire clairement! [...] Voilà tout ce qui reste, rien que des papiers! Je vous les lègue, prenez-les, lisez-les attentivement! Apprenez-les par cœur même! N'est-ce pas admi-

13. De même, la folie de Blanche est symbolique de l'aliénation du Sud dans l'espace et dans le temps.

14. "Why, the Grim Reaper had put up his tent on our doorstep! [...] Stella. Belle Reve was his headquarters", p.127.

15. "And funerals are pretty compared to deaths. Funerals are quiet, but deaths - not always. Sometimes their breathing is hoarse, and sometimes it rattles, and sometimes they even cry out to you, 'Don't let me go!' Even the old, sometimes say, 'Don't let me go'. As if you were able to stop them! [...] I saw! saw! saw!", p.127.

vable que Belle Reve ne soit plus en fin de compte qu'un tas de vieux papiers entre vos bonnes, grosses mains! " ¹⁶

Blanche est pleinement consciente de la perte et de la futilité de l'héritage; lorsqu'elle avoue la perte à Stella, elle se défend d'être responsable (en fait Stella ne l'accuse pas) et invoque l'idée du sacrifice (elle s'est battue, a souffert pour sauver Belle Reve ¹⁷), mais elle sait aussi que le sacrifice ne sert qu'à masquer la déchéance, à mesurer l'impuissance.

La perte c'est aussi celle de l'innocence, de la pureté, de la virginité. Blanche, au nom emblématique, toute de blanc vêtue lorsqu'elle arrive, placée sous le signe de la Vierge ¹⁸, est en quête d'une pureté qui ne peut plus lui être donnée que par l'autre, s'il accepte de partager sa vision. Stanley apprend par la suite que Blanche, qui joue le rôle de la beauté innocente et fragile, a été renvoyée de son école, à cause d'une sombre histoire de mœurs avec un adolescent. Il sait que Blanche n'est pas pure comme un lys et qu'elle est connue de plusieurs hôtels à la réputation un peu louche.

La perte de l'innocence est celle de la jeunesse, et de l'amour pur, détruit lors du suicide du jeune garçon poète que Blanche avait épousé, très jeune, et dont elle a plus ou moins causé la mort (en le dénonçant comme dégénéré). Depuis ce temps, Blanche ne peut voir le monde qu'à la lueur de bougies (cette disparition est symboliquement représentée dans la mise en scène par la musique de la Varsouviana).

Cette conscience de la perte (la dégradation qu'apporte le temps) explique l'obsession de Blanche pour son apparence, et son désir de masquer la dégradation, son refus de toute lumière trop forte. D'où le temps qu'elle passe dans la salle de bains, à prendre des bains purificateurs, à laver le corps, à laver l'âme ¹⁹. Belle Reve était ce qui protégeait Blanche du monde ²⁰. Blanche a vécu la perte (sous des formes diverses): elle a vu et a accédé à la connaissance, qui est perte de l'innocence. Voir c'est savoir. Mais savoir c'est aussi souffrir. Blanche est aliénée dans le temps et dans l'espace, vouée à l'errance, ne trouvant nul endroit où se reposer. Elle voudrait créer une "zone de sens" où son désir devienne compatible avec le possible et place ses espoirs sur Mitch, l'ami de Stanley (elle veut

16. "There are thousands of papers, stretching back over hundreds of years, affecting Belle Reve as, piece by piece, our improvident grandfathers and father and uncles and brothers exchanged the land for their epic fornications - to put it plainly - [...] Here all of them are, all papers! I hereby endow you with them! Take them, peruse them - commit them to memory, even! I think it's wonderfully fitting that Belle Reve should finally be this bunch of old papers in your big, capable hands!", p.140.

17. "I stayed and fought for it, bled for it, almost died for it!", p.126 ("Je suis restée, je me suis battue, pour Belle Reve, j'ai sué sang et eau, j'ai failli mourir pour elle")

18. cf. p.167.

19. A la fin de la pièce, Blanche, à qui l'on offre des raisins, demande s'ils ont été lavés et déclare ensuite que la seule chose propre, pure dans le quartier, c'est la cloche de l'église (cf.p.219).

20. cf. p.141: "now that we've lost Belle Reve and have to go on without Belle Reve to protect us" ("maintenant que nous avons perdu Belle Reve et qu'il nous faut continuer à vivre sans Belle Reve pour nous protéger").

l'épouser). Elle ne veut plus avoir à fuir: "*Je veux me reposer! Je veux souffler et vivre à nouveau en paix!*"²¹ Blanche cherche un refuge, "*une faille dans la pierre dure du monde, où je pourrais me cacher*"²². On retrouve ici le thème de la fuite, du renoncement à affronter la réalité, trop insupportable, trop cruelle. Mais en même temps qu'elle fuit, Blanche s'enfonce dans l'illusion. Le temps semble s'être arrêté pour elle il y a dix ans, lorsque le père est mort et lorsque Stella est partie (elle précise que son poids n'a pas bougé d'un milligramme depuis²³). Sa tentative de perpétuer un passé de papier, un passé mythique, est vouée à l'échec car elle ne peut oblitérer la mort, le sentiment de culpabilité et de défaite, à plus forte raison dans l'univers de Stella et Stanley.

Blanche désire continuer d'exister avec ses illusions, au sein d'un monde disparu; elle ne veut pas de nouvelle réalité. Tous les bruits du monde réel la font sursauter, son rire est toujours nerveux ou légèrement hystérique, son regard (lorsqu'il se pose sur les gens) est souvent fuyant, effrayé, voire terrifié.²⁴

"Elysian Fields" paradoxalement est un monde bien réel, caractérisé par la lumière (qui révèle tout) et le bruit (bruit des voix, des scènes de ménage, cris des marchands ambulants, etc...). Monde bruyant qui contraste avec les soupirs des agonisants de Belle Reve. C'est un univers de couleurs, crues, vives, "primaires", presque agressives, qui contrastent avec la pâleur et la délicatesse de Blanche. Ce monde-là est essentiellement physique, charnel, animal. Alors que Belle Reve était le séjour de la mort, l'appartement de Stanley est le lieu de la vie (Stella va avoir un bébé), de l'amour, de la rencontre entre le ciel ("Stella, comme étoile"²⁵) et de la terre (Stanley). Ce dernier est décrit comme un être terrestre par excellence, tout empreint d'animalité joyeuse, sensuelle et brutale. On apprend qu'il aime les bonnes blagues, la bonne chère et le poker, qu'il est attaché à tout ce qu'il possède et qui porte sa marque de "mâle et géniteur flamboyant"²⁶. L'univers de Stanley est dominé par la joyeuse camaraderie, les querelles brutales ou grotesques, les beuveries; ses valeurs sont matérielles et mercantiles, la spiritualité est totalement absente. La scène clé (celle qui amorce la violence), la partie de poker, montre la libération des instincts et ce n'est pas un hasard si la pièce se termine sur une autre partie de poker, qui signifie le retour à la normalité. Une fois Blanche expulsée, il ne reste que le jeu: la société garde sa stabilité, momentanément menacée.

Blanche ne peut que ressentir cette absence de raffinement, de délicatesse (bien qu'ayant été prévenue par Stella que les amis de Stanley ne sont pas du genre raffiné). Elle trouve Stanley commun, ordinaire et ne cesse de le dévaloriser, ne comprenant pas que Stella ait pu abandonner son "milieu" pour vivre avec un tel homme²⁷. Lorsque Stella

21. "I want to rest! I want to breathe quietly again!", p.171.

22. "A cleft in the rock of the world that I could hide in", p.205

23. cf.p.123.

24. De très nombreuses indications scéniques précisent ce fait.

25. Blanche en voyant sa sœur: "Stella, oh Stella, Stella! Stella for Star!", p.120.

26. On apprend que le signe astrologique de Stanley, c'est le Capricorne (le bouc), p.167.

27. Stanley: "That girl calls me common!" ("cette fille dit que je suis commun"), p.185.

tente d'expliquer à Blanche qu'elle aime Stanley, d'un amour évidemment pas immatériel, Blanche, pour qui l'amour doit se protéger du monde physique, ne comprend pas et appelle cela désir charnel. Blanche ne cesse d'exposer le fossé qui sépare les deux mondes, les deux "cultures" et tente vainement de persuader Stella de son erreur:

"Ce n'est pas possible que tu aies oublié ton éducation, Stella [...] Il agit come une bête, mange, boit, parle comme une bête! Il a même quelque chose de pas encore tout à fait humain, il n'a pas encore atteint l'ère humaine [...] Stanley Kowalski, le survivant de l'âge de pierre, revenant de la jungle et rapportant la viande crue [...] Nous sommes peut-être loin d'être créés à l'image de Dieu, Stella, mais, enfin Stella ma sœur, il y a tout de même eu du progrès depuis! [...] chez certains, des sentiments raffinés ont tenté de naître! Et nous devons les faire grandir en nous, nous accrocher à eux! [...] Ne traîne pas avec les brutes" 28.

Stanley, dont l'arrivée n'a pas été remarquée, écoute tout cela, et plus tard il prendra plaisir à détruire tout ce que Blanche a inventé (désir de vengeance, mais aussi d'affirmer sa puissance de mâle).

Mais si Stanley est une "bête", il n'en reste pas moins qu'il est sur son territoire, et il se soucie peu de tout ce qui gêne Blanche, en particulier l'absence d'intimité. Il n'y a pas de porte entre les deux pièces, simplement un rideau; paradoxalement, cet espace qui n'a rien à cacher est aussi celui de la "manigance", grâce à ce système de rideau qui permet de jouer sur le thème exhibition/voyeurisme, voir et être vu. De l'autre côté du rideau, c'est la chambre, lieu de l'amour, mais aussi du viol de Blanche. Sans compter la salle de bains qui participe des deux mondes: celui de Blanche (porte fermée, rites purificateurs) et celui de Stanley (il ne ferme pas la porte). Alors que ce dernier attend que Blanche libère la salle de bains, celle-ci lui lance: *"Faites patienter votre âme!"* et Stanley répond: *"Ce n'est pas mon âme... c'est ma vessie" 29*: deux versions très différentes!

Blanche demeure totalement étrangère à cet univers et le refuse. Plutôt que de céder et l'accepter, elle introduit le masque, l'illusion, et tisse un réseau d'apparences dont elle finira par être prisonnière. Elle n'est pas innocente et elle le sait. Elle est consciente de son élégance pathétique, de sa beauté qui se flétrit. Elle connaît ses mensonges, les avoue et en rit ³⁰. Mais elle sait aussi que la vérité procure souffrance et solitude, et que l'innocence est

28. "You can't have forgotten that much of our bringing up, Stella[...] He acts like an animal, has an animal's habits! Eats like one, moves like one, talks like one! There's something - subhuman - something not quite to the stage of humanity yet! [...] Stanley Kowalski - survivor of the Stone Age! Bearing the raw meat home from the kill in the jungle [...] Maybe we are a long way from being made in God's image, but Stella - my sister - there has been some progress since then! [...] In some kinds of people some tenderer feelings have had some little beginning! That we have got to make grow! And cling to, Don't - don't hang back with the brute!" pp163-164.

29. "Blanche: "Possess your soul in patience!" et Stanley: "It's not my soul I'm worried about!", p.189.

30. Stella: "what are you laughing at, honey," ("qu'est-ce qui te fait rire, chérie?") et Blanche: "Myself, myself, for being such a liar" ("c'est moi, moi et tous mes mensonges"), p.165.

difficile à retrouver, une fois perdue. Dans sa tentative désespérée d'échapper à la solitude terrible, à l'absence d'amour, Blanche utilise la ruse, le mensonge, l'illusion. Elle veut inventer un monde pour masquer la laideur de celui qui existe déjà. Et tant pis si c'est un monde "truqué", un monde de cirque et d'illusion"³¹, avec des lunes en papier et des mers de carton. Pourtant Blanche ne fait que répéter des gestes qui ont perdu leur signification (à l'image du mythe qui se stérilise): les scènes avec Mitch, le mari potentiel ("*Je veux le tromper*" dit Blanche à Stella³²); Mitch devient une parodie du Cavalier sudiste, un "amoureux" un peu grotesque, avec lequel Blanche joue le rôle de la Belle sudiste.

C'est là que réside l'élément tragique de la pièce, qui agit comme catalyseur de l'action, dans cette douloureuse opposition du rêve et du réel, du vrai et de l'illusion, qui n'est autre que l'expression de ce que Mircea Eliade appelle "la soif pour l'être". Incapable de s'adapter, malgré son désir d'échange, Blanche se réfugie dans l'illusion et se trouve ainsi condamnée à refaire sans cesse le réel, à dissimuler et se dissimuler. Le refus de la réalité³³ s'exprime chez Blanche par la constante métaphorisation du réel, qui s'opère à deux niveaux: le regard et le langage.

Blanche, c'est l'oeil qui change la vision, qui (im)pose un nouveau statut du vrai. A travers la dialectique du regardé/regardant, la mise en scène du regard fait surgir le rapport vérité/mensonge, puisque le statut de la vérité est dans l'oeil. Il y a ici toute l'ambiguïté du verbe TO LOOK, qui signifie à la fois regarder et avoir l'air, paraître. Le regard de Blanche transforme ce qu'elle regarde, ce qu'elle voit. Mais elle ne supporte pas le regard des autres sur elle ("*Je ne supporte pas la lumière d'une ampoule nue*" dit-elle³⁴) et elle ne supporte pas la vérité nue. Blanche est obsédée par la lumière: elle diminue son intensité, la filtre. La description qui nous est donnée de Blanche à son arrivée dit que tout en elle évoque le papillon de nuit, la phalène attiré par la lumière et s'y brûlant les ailes. La lumière-vérité est fatale à Blanche. Blanche a déjà vu et elle ne veut plus voir. Après que Stanley lui a "ouvert les yeux" au sujet de Blanche, Mitch pose sur elle un regard différent et l'accuse d'imposture. Pourtant Blanche, au fond d'elle-même, est honnête: "*Au fond de mon cœur je n'ai jamais menti*" dit-elle³⁵; au fond de son cœur, il y a la lumière du désir, le désir de conjurer la mort et le temps. Or le désir passe par le rêve, et le rêve, pour Blanche, passe par l'apparence, qui aura qualité de vrai et de réel. Blanche crée sa propre vérité et vit selon cette vérité jusqu'à ce qu'elle perde son statut et se confonde avec le faux.

Blanche voit le monde comme le résultat de l'illusion et reste à ce niveau de la métaphore. En ce sens elle est un archétype de l'impossibilité de communication, ou une parodie de la communication. Progressivement, Blanche se retrouve piégée à son propre jeu.

31. "A Barnum and Bailey world", p.187: une chanson que chante souvent Blanche.

32. "I want to deceive him enough to make him - want me" ("je veux le tromper, assez pour qu'il veuille de moi"), p.171.

33. D'après Blanche, seul Edgar Allan Poe pourrait convenablement décrire le décor (Elysian Fields): la réalité est renvoyée au rang de fiction: cf. p.121

34. "I can't stand a naked bulb", p.150.

35. "Never inside, I didn't lie in my heart", p.205.

La disposition du décor permet de jouer sur la lumière et l'ombre, le voyeurisme et l'exhibitionnisme latents de Blanche. Elle voile la lumière (elle ne veut pas que l'on devine son âge) et couvre son corps de toutes sortes de vêtements somptueux ou extravagants, qui peuvent également dévoiler. Elle veut voir et ne pas être vue telle qu'elle est: "*Laisse-moi te regarder, mais ne me regarde pas*" dit-elle à Stella ³⁶. Blanche dévoile l'apparence: le simple fait de répéter sans cesse qu'elle va se déshabiller, qu'elle tire les rideaux, qu'on ne regarde pas s'il vous plaît... est déjà comme une invitation à regarder ce qu'elle veut bien montrer. Ce qu'elle demande aux autres, c'est sa vérité (La vérité, elle la connaît: sa beauté est un peu fanée, c'est une pauvre femme...). Lorsque Blanche reproche à Stella de n'avoir encore rien dit sur son apparence ("looks"), cette dernière répond "*Tu es tout simplement superbe*", et Blanche, satisfaite, bénit Stella, car elle a menti: "*Que Dieu te bénisse pour ce mensonge*" ³⁷. Le mensonge est approuvé, même de Dieu. Stella d'ailleurs est la seule à se prêter au jeu de Blanche (sauf à la fin - quand Blanche dit la vérité: le viol), car bien qu'ayant symboliquement perdu la mémoire, elle est encore enracinée dans le mythe.

Blanche est obsédée par l'apparence car elle redoute le flétrissement, la dégradation physiques, qui annoncent la mort. Or la mort est le seul élément qui maintient la relation entre le réel et sa représentation. La mort est inquiétante car c'est la lumière à la puissance multipliée, la mise à nu définitive. Lorsque Stanley et Mitch arrachent le voile (au sens propre et au sens figuré), Blanche est aveuglée. Stanley lui renvoie son image, comme un miroir et cette image rend Blanche folle. La scène où Mitch revient voir Blanche après avoir appris la vérité sur elle, est d'une intensité et d'une violence extrêmes, exprimées dans le jeu symbolique de la lumière ³⁸. Tout s'effondre: exposée à la lumière du monde de l'Autre, Blanche ne peut plus créer l'illusion. Sous le voile, le masque, il y a un vide, un personnage qui n'est rien, un monde qui a disparu. Cette scène tragique est, bien sûr, l'écho négatif de la première rencontre avec Mitch (pleine d'espoir).

La transformation du réel, l'art de la dissimulation, passent également par le langage. Le langage dans la pièce est "l'accessoire" fondamental car il sert de masque. Blanche ne cesse de parler, de raconter des histoires, d'inventer: parler, c'est une manière de (sur)vivre, d'échapper, ne serait-ce que furtivement, à l'inconsistance. Le refus de la réalité ne passe pas ici par le repli ou le silence, mais bien par ce détournement du verbe qu'opère Blanche, afin de créer la magie et d'occulter la douloureuse réalité.

Blanche pense trouver son salut par et dans les mots, elle sublime le langage afin d'accorder le réel à son désir. D'où ce monde de mensonges qu'elle crée dans un discours incessant: le langage permet de poétiser le monde. Ainsi le récit que donne Blanche de sa propre mort, à la fin de la pièce, contraste avec le côté sordide de la mort à Belle Reve ³⁹.

36. "Let me look at you. But don't you look at me, Stella [...] And turn that over-light off! turn that off! I won't be looked at in this merciless glare!" ("et puis éteins cette lumière, éteins-la! Je ne veux pas qu'on me regarde sous une lumière aussi crue, aussi impitoyable!"), p.120.

37. Stella: "You look just fine"; Blanche: "God love you for a liar!", p.122.

38. cf. pp. 203-204.

39. cf. p. 220.

La mer, ici, symbolise l'infini, la pureté, l'éternité retrouvée, le retour à l'idéal perdu. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ce sont des vers de Hart Crane qui préfacent la pièce, poète pour lequel Williams avait une profonde admiration. Crane, en 1932, se jeta à la mer, s'élançant de la proue du navire sur lequel il se trouvait (et réalisant ainsi un rêve d'unité transcendante). Williams avait demandé(dans un "testament" rédigé alors qu'il était encore jeune) que son corps "*soit cousu dans un linceul immaculé et jeté à la mer, environ à douze heures au nord de la Havane, afin que mes os puissent reposer pas trop loin de ceux de Crane*". Ce sont les mêmes termes que Blanche utilise dans sa version ⁴⁰.

Le langage libère le désir et permet d'accéder au rêve, même au prix de l'illusion. Non seulement il crée la magie, mais il est aussi un instrument magique. Blanche est une artiste qui invente un monde d'images. Elle ne veut pas donner à voir, elle donne à rêver:

*" de la magie. Voilà ce que j'essaie de donner aux gens. Je déforme la représentation des choses. Je ne dis pas la vérité. Et que j'aïlle en enfer si c'est un péché!"*⁴¹.

L'artiste crée un monde magique où l'être accède, comme par miracle, à une petite part d'éternité.

Grâce à la métaphore, Blanche transforme tout: le jeune garçon qui passe pour le journal "the Evening Star" (l'Etoile du soir) devient lui-même une étoile, un prince des mille et une nuits ⁴². Mitch n'est qu'un lourdaud, qui ne sait guère parler et qui expose ses problèmes de transpiration et de poids. D'un coup de mots, Blanche efface la réalité fade: elle crée la "joie de vivre" ⁴³, elle devient la Dame aux Camélias et Mitch est Armand, ou encore, Samson ⁴⁴. Sur la scène théâtrale, Blanche crée le spectacle, elle est le spectacle.

Seulement voilà: Blanche est la plupart du temps seule à créer le spectacle, l'Autre ne participe pas, et l'incompréhension est absolue. Dégradation de la parole qui perd son destinataire. Le discours de Blanche semble alors ne plus être que bavardage, un bavardage qui facilite l'anesthésie de la conscience. La métaphorisation constante que produit Blanche la pousse vers l'inconsistance, l'insignifiance, jusqu'au moment où le bavardage est interrompu. Par Stanley:

"y a que votre sacrée imagination[...] et ses mensonges, des inventions et tous

40. "sewn up in a clean white sack and dropped overboard twelve hours north of Havana, so that my bones may rest not too far from those of Crane".

41. "Yes, yes, magic! I try to give that to people. I misrepresent things to them. I don't tell the truth. I tell what ought to be the truth. And if that is sinful, then let me be damned for it!", p.204.

42. cf. pp. 173-174

43. En français dans le texte.(p.177).

44. cf. pp. 176-178.

vos trucs [...]. *Quelle reine vous croyez-vous donc*" 45

Blanche est rattrapée par le passé, par le réel. Condamnation de l'imagination, de la féerie. A travers ses mots, Blanche a mis en scène son propre destin, le destin qui est créé de l'intérieur. Blanche se trouve forcée de voir. Pourtant la violence dont elle est victime de la part de Stanley ne mène Blanche à aucune révélation, aucune vision, rien qu'elle ne connaisse déjà (si ce n'est que son "pouvoir" est brisé). Blanche est aveuglée par la force de ses propres inventions.

Au moment où il s'aveugle, Oedipe a accès à la vision, à la révélation; c'est au moment où il se retrouve aveugle que Gloucester, dans la pièce de Shakespeare, *King Lear*, (*Le Roi Lear*) ouvre enfin les yeux sur la vérité, alors qu'auparavant, les yeux ouverts sur le monde, il était aveuglé. Ici le schéma est inversé: au moment où tout est dévoilé, où les masques sont jetés à terre, Blanche persiste à ne pas vouloir voir (on comprend cependant, à la fin, d'après les paroles de Stella, qu'elle a parlé de la scène du viol, mais on ne peut croire à son *histoire*). Il n'y a pour elle aucun renouvellement, aucune révélation. Blanche n'a peut-être pas cessé d'être aveugle, se dérochant à la réalité d'une société où elle n'a pas sa place. Elle ne peut que se réfugier un peu plus loin dans le rêve. Pas d'épiphanie pour Blanche, mais il lui reste le paradis des rêveurs.

Le tragique de son personnage est peut-être bien dans le fait qu'elle désire créer la vision alors que la vision n'est peut-être que *révélée*. Blanche, vestige d'une société qui vit essentiellement par le mythe, est vouée à l'effacement, parce que la vie doit continuer, pour les autres.

Au-delà de l'idéalisme en conflit avec la réalité, au-delà de la capacité qu'a la société de broyer les individus, parce que ce qui est établi (comme vérité) ne peut pas être menacé par l'extérieur, on peut lire - à travers le "travestissement" de Blanche - la crise tragique, qui est une crise de la différence, où l'homme singulier affronte le monde pluriel, où les ouvertures possibles sont révélées en même temps que les limitations les plus douloureuses. Peut-être le seul péché de Blanche, c'est d'avoir eu un oeil en trop.

Marielle RIGAUD

45. "There isn't a goddam thing but imagination ... And lies and conceit and tricks! ... What Queen do you think you are!", pp. 213-214.

"J'AI DECIDE QUE JE NE SERAI PLUS CALIBAN"

MAITRE ET ESCLAVE

DANS UNE TEMPETE D'AIME CESAIRE

Une Tempête (1968) ¹ fait partie du cycle consacré aux drames de la colonisation: le drame de Caliban, comme l'échec du Rebelle ², de Christophe 1er, roi d'Haïti ³, et du dirigeant congolais, Patrice Lumumba ⁴, n'est qu'une dénonciation de l'aliénation et de l'acculturation dont les colonisés ont été victimes, en particulier les Antillais "peuple avili par plus de trois siècles de colonisation" ⁵.

Aimé Césaire, maire de Fort-de-France et député de la Martinique ⁶, en choisissant le théâtre, art privilégié de la communication, acte au sens littéral du mot ⁷, veut se rapprocher du peuple et ainsi conquérir un nouveau public. Il estime que le théâtre correspond à l'ère nouvelle qui s'ouvre pour l'Afrique, "terre de grands fleuves, de baobabs, de rythme surtout. Terre qui fut grande et qui le redeviendra" ⁸:

"Le théâtre est un art qui est très bien reçu par les peuples sous-développés. C'est pour eux un langage extrêmement direct. Il y a un besoin, une faim de théâtre en Afrique noire [.....]. Les problèmes majeurs en Afrique sont les problèmes politiques. J'aimerais réactualiser la culture noire pour en assurer la permanence, pour qu'elle devienne une autre culture qui contribuerait à l'édification d'un ordre nouveau, d'un ordre révolutionnaire où la personnalité africaine pourrait s'épanouir [.....]. Je veux un théâtre actuel en prise directe sur nos problèmes".

affirme le poète dramaturge ⁹. Ce théâtre engagé, inspiré des tragédies historiques afro-européennes, vise à transformer les structures politiques, économiques, mentales et intellectuelles de la Martinique ¹⁰. Pour Césaire, il est temps que le Nègre prenne conscience de sa situation de défaite et assume pleinement son destin.

1) Paris, Seuil, coll. "Points-Théâtre", R24, 1969

2) *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine, 1958

3) *La Tragédie du Roi Christophe*, Paris, Présence africaine, 1963

4) *Une saison au Congo*, Paris, Seuil, Coll. "Points", n° 59, 1973

5) Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Colin, coll. "U", 1984, p. 65. A la différence des Africains, les Antillais ont été coupés de leurs racines et contraints d'accepter la politique du maître blanc voulant les assimiler tout en leur refusant l'égalité la plus élémentaire. Aussi font-ils figure de bâtards de l'Europe et de l'Afrique.

6) Noir américain, né le 25 juin 1913 à Basse Pointe et issu d'une famille d'esclaves dont les ancêtres remontaient aux premiers Noirs d'Afrique.

7) Pour Césaire, le théâtre est l'art par excellence, le genre le mieux adapté pour faire éclater le conflit entre les valeurs fondamentales incarnées par des personnages et leurs actions.

8) Maryse Conde, *Césaire, cahier d'un retour au pays natal*. Paris, Hatier, coll. "Profil d'une œuvre", n° 63, 1978, p.45

9) Propos de Césaire cités par Jacques Chevrier, *La Littérature nègre*, op. cit., pp. 160-161.

10) Césaire a préparé le terrain pour l'implantation d'une législation sociale qui allait améliorer le sort des Antilles, mais, après 1950, la départementalisation n'a pas été la solution aux aspirations des Martiniquais.

Aimé Césaire, sur les conseils de Jean-Marie Serreau, élève de Brecht, a adapté la célèbre pièce de Shakespeare, *The Tempest* ¹¹, considérée, depuis Ernest Renan, comme un véritable drame colonial: en effet,

"en cinq actes, elle rassemble tous les éléments connus au XVIème sur le sauvage et le Nouveau Monde [.....]. Au centre, Caliban, somme de tous les sauvages, tour à tour objet de répulsion, de terreur, de curiosité ou de dérision" ¹².

Jouée pour la première fois lors du Festival d'Hamammet (Tunisie) en juillet 1969, *Une Tempête* fut présentée les 7 et 8 octobre 1969 à la Mostra de Venise puis au Théâtre de l'Ouest parisien ¹³. La pièce remporta un grand succès au Quinzième Festival International de Baalbeck (Liban), en août 1970, et à la Martinique, en août 1972. Elle fut bien accueillie dans le Tiers Monde mais plutôt mal comprise en Europe.

Césaire actualise le conflit Prospéro/Caliban en reconstruisant une histoire: celle du nègre, que l'histoire officielle a délibérément détruit. Voici ce qu'il écrivait en 1969:

"Je voulais écrire, dit-il, une pièce dont l'action aurait été située aux U.S.A. et traitant de la situation des Noirs américains; il s'est trouvé que Jean-Marie Serreau voulait monter La Tempête de Shakespeare, il m'a demandé si je voulais faire l'adaptation. J'ai dit "- d'accord mais je veux la faire, à ma manière -". Le travail terminé, je me suis rendu compte qu'il ne restait plus grand chose de Shakespeare; c'est pourquoi pudiquement, j'ai donné comme titre Une Tempête". ¹⁴

La pièce d'Aimé Césaire illustre le principe hégélien de la dialectique du maître et de l'esclave. *"Chacun tend à la mort de l'autre"*: Prospéro est le colonisateur raciste, le *Maître blanc*, *"chef d'orchestre d'une vaste partition"* et Caliban, initialement propriétaire de l'île de Sycorax, l'*Esclave noir*, qui prend conscience de sa servitude, le révolté au cœur noble, à la recherche de la dignité humaine ¹⁵. Entre eux-deux, Ariel, le *Mulâtre* ¹⁶ avec ses compromis:

11) Elaborée en 1611, présentée la même année et publiée en 1623. Shakespeare a puisé ses sources dans la commedia dell'arte italienne auxquelles il a ajouté quelques détails réalistes, à savoir le naufrage, bien connu à l'époque, de Sir George Somers aux Bermudes, le 25 juin 1609. Prospéro, duc de Milan, destitué par son frère Antonio, est jeté dans une embarcation, au gré des vagues, avec sa fille Miranda. Ils échouent sur une île déserte, propriété de la sorcière Sycorax. Magicien, Prospéro délivre plusieurs esprits, notamment Ariel, et prend à son service Caliban, fils de Sycorax, monstre borné et niais... Douze années passent: voilà qu'échoue une seconde barque avec Antonio, Alonso, roi de Naples, Gonzalo, son conseiller, Sébastien, son frère, et son fils Ferdinand. Miranda et Ferdinand tombent amoureux et se fiancent; Antonio meurt tourmenté par Ariel et Alonso se réconcilie avec Prospéro. Sur l'ordre du magicien, tout le monde quitte l'île et Caliban reprend le pouvoir.

12) Mireille Coutrix, *"Caliban et Prospéro"* in *Études et recherches de littérature générale et comparée*, Paris, les Belles-Lettres, 1974, n° 22, p. 43

13) Pour le public parisien, Serreau imagine un décor insolite et un fond de musique négro-africaine: Prospéro est un pionnier du Far West, Caliban et Ariel de simples Africains.

14) *"Un poète politique"* in *Magazine Littéraire*, n° 34, 1969, pp.27-32.

15) Renan donne la même interprétation dans ses *Drames philosophiques* (1978).

16) Fils d'une Négrresse et d'un Blanc ou vice-versa.

"(Ces) trois personnages [...] symbolisent les protagonistes de la société américaine. Prospéro représente à la fois le colonisateur européen, la civilisation blanche et la société des Blancs racistes; Caliban est le Noir américain qui revendique ses droits par la violence [...]; Ariel, lui, le mulâtre, le métis plus ou moins intégré, incarne la tendance non violente de ceux qui espèrent changer la mentalité du Blanc en lui faisant prendre conscience de l'injustice de son comportement [...]. Il fait figure de collaborateur aux yeux de Caliban. Pourtant ils poursuivent le même but, ils aspirent tous deux à la liberté, ce sont les moyens envisagés qui diffèrent".¹⁷

Une Tempête est "une lutte à mort des consciences"¹⁸, un conflit entre la Nature et la Culture: dès l'acte I, Caliban se révolte: il prend conscience de lui-même¹⁹ car il est capable de dire non: réussira-t-il à renverser l'usurpateur? Prospéro, assisté d'Ariel, résiste et triomphe (acte II). Mais son succès n'est que provisoire car l'Esclave noir, animé par l'idée de liberté, vaincra à la fin de la pièce (acte III): il prouvera au Maître qu'il est son égal. Les personnages de *Une tempête* se définissent tous par rapport à la Nature et à la Culture: d'un côté, se placent les Nobles, Prospéro et Ariel, de l'autre, le sauvage Caliban. La Culture de Prospéro se manifeste à travers l'exaltation du travail; elle est si répressive que, selon lui, celui qui ne sait point tuer un homme n'est pas humain, mais animal: "Tu vois bien que tu n'es qu'un animal; tu ne sais pas tuer" hurle Prospéro à Caliban lors de l'attentat manqué de l'esclave contre le Maître (III, 4, p. 79). Caliban se rattache à une culture et à une histoire dérobées, peut-être perdues à jamais²⁰, celles de sa mère, la sorcière Sycorax, qui possédait force et science magique:

"Sycorax ma mère
Serpent! Pluie! Eclairs!
Et je te trouve partout:
Dans l'œil de la mare qui se regarde, sans ciller,
à travers les scirpes.
Dans le geste de la racine tordue et son bond qui attend.
Dans la nuit, la toute-voyante aveugle,
la toute-flaireuse sans naseaux!
..D'ailleurs souvent par le rêve elle me parle et m'avertit"
(I, 2, p.26)

17) R. Richard, "Césaire et Shakespeare" in *Actes du colloque sur le théâtre négro-africain*, Paris, Présence Africaine, 1971, p. 122.

18) Rémy Sylvestre Bouelet, *Espaces et dialectique du héros césairien*, Paris, l'Harmattan, 1987, p. 117.

19) Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1947. Pour le philosophe allemand, c'est dans la mesure où l'homme est conscience de soi qu'il devient homme et s'oppose à l'animal.

20) Obsessions présentes tout au long du *Cahier d'un retour au pays natal*.

Sa mère, refusée par le Maître, est devenue partie intégrante de la terre et "participe toujours à la vie universelle" comme l'affirme Frédéric Ivor Case ²¹. *Une Tempête* est un hymne à la terre-mère: terre rassurante, Mère, source de vie, protectrice. L'eau, l'air, le soleil, les animaux, la végétation permettent à son fils de retrouver, ne serait-ce qu'un instant, un peu de bonheur, "un état de grâce". Caliban est lui-même un homme de terre, de montagne et de feu ²².

Mais il reste prisonnier de la langue du Maître. Avant la venue de Prospéro, homme de la conquête, "*mec qui ne sent pas s'il écrase quelqu'un, écraseur, broyeur*" (II, 1, p. 38) et l'imposition de sa langue, Caliban possédait son véritable langage et "vivait dans un monde merveilleux". La culture européenne de Prospéro aliène les habitants de l'île et tente de détruire les savoirs de Sycorax. D'un côté, la culture du père, ou plutôt du Parâtre, de l'autre, la culture de la Terre-Mère, Terre colonisée:

"L'une, liée au régime diurne de l'image, à la figure du héros qui, de ses armes, coupe et sépare, purifie et punit; l'autre, liée au régime nocturne de l'image, à la mère qui reçoit et protège. L'une, d'ascension et de rationalisme; l'autre, d'intimité et d'intuition. L'une caractérisée par les structures héroïques ou schizomorphes; l'autre, par des structures antiphrasiques" ²³.

Le Maître a (apparemment) détruit la culture enracinée de Sycorax, objet de mépris; et le sort des deux esclaves, Caliban et Ariel, est entre ses mains désormais, Ariel, optant pour la non-violence, est déjà assimilé; métis, il a un peu oublié la culture maternelle et est devenu l'intermédiaire privilégié entre le Maître et les esclaves:

Caliban: "*C'est le vieux qui t'envoie, pas vrai? Beau métier: exécuter des hautes pensées du Maître! [...]*".

Ariel: "*N'empêche que j'ai obtenu un résultat, il m'a promis ma liberté. A terme sans doute, mais c'est la première fois qu'il me l'a promise*" Je ne crois pas à la violence"

Caliban: "*A quoi crois-tu donc? A la lâcheté? A la démission? A la gémulation? C'est ça! On te frappe sur la joue droite, tu tends la joue gauche. On te botte la fesse gauche, tu tends la fesse droite; comme ça, pas de jaloux. Eh bien, très peu pour Caliban*" (II, 1, pp. 35,37).

Caliban, ne possédant qu'un savoir indigène, doit travailler sans cesse aux champs. Mais quand il refuse le nom qu'on lui impose, il revient consciemment à la Terre-Mère.

21) "*Le théâtre d'Aimé Césaire*" in *Revue Romaine*, Copenhague, X, 1, 1978.

22) Césaire écrit à ce sujet: "Dans ma sensibilité, la montagne joue un très grand rôle parce que je suis martiniquais, et parce qu'à l'horizon de la sensibilité martiniquaise il y a toujours la présence de la montagne. (*Cahiers césairiens* n° 3, 1977, p. 11.).

23) Lilian Pestre de Almeida, "*L'anthropologie et le théâtre césairien*" in *Dialogues et Cultures*.

Caliban: "Si tu veux, je te dis que désormais, je ne répondrai plus au nom de Caliban [...] Caliban n'est pas mon nom [...] C'est le sobriquet dont ta haine m'a affublé et dont chaque rappel m'insulte [...] Appelle-moi X. Ça vaudrait mieux. Comme qui dirait l'homme sans nom. Plus exactement l'homme dont on a volé le nom [...] Chaque fois que tu m'appelleras, ça me rappellera le fait fondamental que tu m'as tout volé et jusqu'à mon identité". (I, 2, p.28).

Là se situent l'affrontement avec Prospéro, la rupture du contrat et les retrouvailles avec la Terre. Le refus de Caliban de ne plus répondre à Prospéro est signe de liberté, revendication d'identité; l'esclavage dénonce le vol et le viol du Maître, au risque de perdre l'île.

Le rapport des deux esclaves avec la culture du Père diverge: Ariel a cru en la supériorité de la culture de l'autre et veut bien "élever" jusqu'à elle ses frères et même sauver Prospéro, d'une certaine manière:

Ariel: " J'ai souvent fait le rêve exaltant qu' un jour, Prospéro, toi et moi, nous entreprendrions, frères associés, de bâtir un monde merveilleux, chacun apportant en contribution ses qualités propres: patience, vitalité, amour, volonté aussi, et rigueur, sans compter les quelques bouffées de rêve sans quoi l'humanité périrait d'asphyxie"

(II, 1, p. 38)

Donc Ariel collabore, ou plutôt, lucide, il représente une issue possible, faite de patience, de rigueur et d'amour ²⁴

Fils de Sycorax et détrôné par l'envahisseur, Caliban, "sous-développé" et "sous-capable" (III, 5, p. 88) travaille sous l'oeil menaçant du Maître ; mais il tente toutefois d'affirmer sa dignité, son altérité et son humanité en refusant le nom avec lequel Prospéro a estampillé son infériorité (Caliban, anagramme de Cannibale). Incapable d'accepter la diversité culturelle, Prospéro rejette Caliban:

Prospéro: "[...] Un barbare! Une bête brute que j'ai éduquée, formée, que j'ai tirée de l'animalité [...]. Sans moi, que serais-tu ?

Caliban: "[...]; Le roi de mon île, que je tiens de Sycorax, ma mère".

24) "Ariel défait son adversaire peu à peu [...]. Il prêche la non violence par tactique [...]. Ariel adopte une attitude originale synonyme de savoir-faire, d'habileté et de prudence dans cette délicate et difficile situation qui est la sienne" (Remy Sylvestre Bouelet, *Espaces et dialectique du héros césairien*, op.cit., p. 131).

Prospero: "Il y a des généalogies dont il vaut mieux ne pas se vanter. Une goule! Une sorcière dont, Dieu merci, la mort nous a délivrés" (I, 2, p. 25).

Lilian Pestre De Almeida rappelle, à bon escient, qu'Ariel et Caliban sont "des êtres de carence vis-à-vis de l'une des cultures" ²⁵. Ariel, "exécuteur des hautes pensées du Maître" (II, 1, p. 36), a assimilé la Culture de Prospero et oublié celle de Sycorax mais pourtant, il rêve de s'enraciner:

"Après tout, j'aurais peut-être fini par devenir un arbre... Arbre, un des mots qui m'exaltent! J'y ai pensé souvent; Palmier! Fusant très haut une nonchalance où nage une élégance de poulpe. Baobab! Douceur d'entrailles des monstres! Demande- le plutôt à l'oiseau calao qui s'y claustré une saison. Ceiba! Eployé au soleil fier! Oiseau! Les serres plantées dans le vif de la terre! (I, 2 p.23).

S'enraciner, certes, mais toujours dans un mouvement ascensionnel. Caliban, quant à lui, retrouvant la magie et les divinités ancestrales, n'a qu'un désir: celui de s'élever. Ainsi chacun s'exprime à travers une constellation d'images opposées - approfondissement-enracinement chez Ariel, ascension-élévation chez Caliban - son désir le plus secret, le dépassement de ce qui lui manque. Césaire suggère qu'à Ariel il manque le contact avec la Grande Mère et que Caliban, lié à Sycorax, toujours vivante dans les entrailles de la terre, pourrait s'enrichir grâce à l'accès aux livres de Prospero. Culture de la Mère ou Culture du Maître?

A la fin de la pièce, Prospero, Le Maître, accepte volontiers de libérer Ariel ²⁶. "Oui, Ariel, tu retrouves aujourd'hui ta liberté! Va, mon poussin! Je souhaite que tu ne t'ennuies pas!" (III, 5, p.83). Réconciliation certes, mais l'esclave mulâtre pense aussi à ses frères:

*"Là où les cécropies gagent d'argent l'impatience
de leurs mains
Là où les fougères délivrent d'un cri vert
Le noir tronçon têtue de leur corps sacrifié
Là où la baie enivrante mûrit l'escale
pour le ramier sauvage
par la gorge de l'oiseau musicien
je laisserai tomber[...]
quatre notes si douces que la dernière*

²⁵) "L'anthropologie et le théâtre césairien", op. cit., p. 153

²⁶) A-t-il compris sa tactique?

*fera lever une brûlure
dans le cœur des esclaves les plus oublieux
Nostalgie de liberté! [...]
et l'agave allégée
se redressera de son vol
en solennel drapeau!"* (III, 5, pp.83-84)

Caliban refuse la paix du Maître: "*Ce n'est pas la paix qui m'intéresse, tu le sais bien. C'est d'être libre. Libre, tu m'entends*" (III, 5, p. 87). Plutôt mourir que continuer ce calvaire! Mais le Maître ne tuera pas son Esclave... Caliban veut avant tout reconquérir son identité humaine, et c'est "son Maître" qui lui donne conscience de l'abaissement dont il a été victime.

La tempête ne se calme pas, bien au contraire: Prospéro, le Maître, le Parâtre, se démasque et proclame sa haine envers Caliban, l'esclave qui, pour lui, ne pourra jamais devenir un homme véritable. Une fois de plus Culture contre Nature:

*Caliban: "J'ai enraciné le chêne, soulevé la mer,
ébranlé la montagne, et bombant
ma poitrine contre le sort contraire,
j'ai répondu à Jupiter foudre pour foudre.
Mieux! De la brute, du monstre, j'ai fait l'homme!
Mais oh!
D'avoir échoué à travers le chemin
du cœur de l'homme, si du moins c'est à l'homme.
Eh bien moi aussi je te hais!
Car tu es celui par qui pour
la première fois j'ai douté de moi-même"* (III, 5, pp.89-90).

La révolte de Caliban provoque une véritable révolution tellurique, annoncée par son cri de guerre "*Uhuru*" qui "*dilate*" le paysage antillais "*semblable à la prise de conscience politique et culturelle souhaitée par Césaire*" ²⁷. Le poète inaugure toute une série d'images explosives, soleils éclatés remplis de volonté et d'espoirs.

Avec le temps, il semblerait que les notions de culture et de nature se mélangent,

27) J.-Michel Dash, "*Le cri du Morne: la poétique du paysage césairien et la littérature antillaise*" in *Soleil éclaté*, pp. 104-105.

que Prospéro, vielli, ne puisse plus se passer de l'Esclave, que ce couple insolite se solidifie et que le conflit s'équilibre: "[...]. Nous ne sommes plus que deux sur cette île, plus que toi et moi. Toi et moi! Toi-Moi, Moi-Toi!" hurle le Maître (III, 5, p. 92). Erreur: la pièce de Césaire s'achève dans une immense solitude:

"Du temps s'écoule, symbolisé par le rideau qui descend à demi et remonte. Dans une pénombre, Prospéro, l'air vielli et las. Ses gestes sont automatiques et étriés, son langage appauvri et stéréotypé" (Ibid.).

Prospéro, toujours seul, arrive au terme de sa vie ²⁸. Caliban ne lui répond même plus. Apparaît alors l'image du cercle infernal: la forêt envahit la grotte, les animaux entourent le Maître qui lutte encore pour protéger sa Culture blanche contre une Nature désormais agressive:

"[...] nous sommes envahis par des sarigues. Y en a partout.... Des pécaris, des cochons sauvages, toute cette sale nature! Mais des sarigues, surtout... Oh, ces yeux! Et sur la face ce rictus ignoble! On jurerait que la jungle veut investir la grotte. Mais je me défendrai... Je ne laisserai pas périr mon œuvre... Je défendrai la civilisation". Il tire dans toutes les directions (ibid.).

Il est trop tard, sa mort est proche... concrétisée par le chant de Caliban, esclave libéré: "LA LIBERTE OHE, LA LIBERTE!" (ibid.).

Le théâtre d'Aimé Césaire est un théâtre de la conquête de soi: le dramaturge noir n'a pas cru à la dérive du Nègre: Caliban, l'homme de la révolte, s'est érigé, comme chez Hegel, en héros positif et a refait l'histoire. Comme Corneille, Césaire pense que l'homme possède le sens du devoir, une remarquable énergie, la *virtù* dont parlait Stendhal, qui lui permet de se dépasser, de se libérer et de réaliser son destin ²⁹. Mais Caliban, en brisant les chaînes de l'esclavage, sauve Prospéro: le colonisateur, l'usurpateur "italien" cesse de se dégrader et se libère à son tour. Dialectique du Maître et de l'Esclave, dialectique de l'histoire.

Toutefois, comme l'a montré Clément Mbom

"Cette revalorisation et cette réhabilitation ne sont possibles qu'après une double tâche extrêmement difficile: la démythification et la démythification du Blanc puis l'exaltation des vertus nègres pour permettre au Nègre de participer à la construction collective du monde"³⁰.

Bernard URBANI

28) Cette fin dans *"la plus haute des solitudes"*, pour reprendre une expression de Tahar Ben Jelloun, est aussi celle d'une classe et d'une idéologie.

29) Dans *Caliban parle* de Jean Guehenno (1928), l'ancien esclave se redresse, animé par l'idée que le monde lui appartient car son alliance avec l'esprit en fera le dernier Maître.

30) *Le théâtre d'Aimé Césaire*, Paris, Nathan, 1979, pp. 115-116.

III LE MYTHE COMME PRE-TEXTE DRAMATIQUE

Maurice ABITEBOUL

A Slight Ache (Une Légère Douleur), de Harold Pinter,
et le mythe du Jardin d'Éden

Brigitte URBANI

Une pièce d'Alberto Savinio: *Capitano Ulisse* (1934)

Jacques PLAINEMAISON

Eurydice, de Jean Anouilh, et le mythe d'Orphée

Jean-François PODEUR

Leopoldo Marechal et le mythe d'Antigone

A SLIGHT ACHE* (UNE LEGERE DOULEUR), DE HAROLD PINTER, ET LE MYTHE DU JARDIN D'EDEN

Une pièce de Pinter (jusques et y compris dans son dénouement - quel dénouement?) est et demeure toujours une énigme, car elle échappe immanquablement à toute tentative d'élucidation qui ne laisserait pas - et très largement - sa part au mystère. Vouloir éclairer les zones d'ombre qui subsistent ici ou là, tâcher de découvrir une cohérence ou une simple logique là où règne, par la volonté du dramaturge, un ordre chaotique, s'efforcer de démonter un mécanisme qui fonctionne admirablement mais dont l'agencement des pièces résulte d'une élaboration déroutante, c'est risquer de dénaturer une oeuvre dont précisément la vocation est de créer une atmosphère de doute, d'angoisse et d'incompréhension, c'est surtout s'exposer inévitablement, par l'explicitation réductrice, à détruire les innombrables virtualités de l'implicite; c'est enfin gommer les effets dramatiques qui ne peuvent normalement que jaillir comme des étincelles et non pas illuminer la scène.

ANALYSE DE LA PIECE

A Slight Ache, pièce courte (une trentaine de pages) de 1959 à trois personnages, ne fait pas exception à la règle pinterienne. En résumer l'intrigue ne peut rendre compte véritablement de la portée de la pièce ni en épuiser la complexité.

Par une belle matinée d'été, Flora et Edward sont en train de prendre leur petit déjeuner. Une conversation s'engage sur les plantes qui agrémentent leur jardin. Une guêpe se laisse prendre dans le pot de "marmalade" dans lequel elle commence à s'engluer. Edward, poussé par sa femme, tue la guêpe : il apprécie alors pleinement la beauté de cette journée radieuse (p.174). C'est alors qu'il aperçoit un vieil homme au visage recouvert d'un passe-montagne; il s'agit du vendeur d'allumettes, personnage muet de la pièce, dont la présence semble inquiéter et perturber Edward malgré son aspect apparemment inoffensif (p.176: "Bien sûr qu'il est inoffensif. Comment pourrait-il en être autrement?"). Il se plaint du reste de ne plus pouvoir, à cause de lui, jouir de son propre jardin. Edward, qui prétendait "avoir du travail à faire ce matin" (p.173), affirme quelques pages plus loin "n'avoir aucun travail à faire ce matin" (p.178) pour se contredire d'ailleurs à nouveau (p.184); il se plaint soudain d'une "légère douleur aux yeux" (p.178), et entreprend une longue tirade (pp.179-80) où il vitupère le vieillard qu'il soupçonne d'être un imposteur (p.179) et un usurpateur.

Flora croit s'apercevoir qu'Edward est terrorisé par ce vieil homme (p.178). A la demande d'Edward, elle le fait entrer et l'invite à déjeuner (p.180).

Autre longue tirade d'Edward qui n'obtient à aucun moment de réponse du vendeur d'allumettes, porteur d'un œil de verre (pp.182-87). Edward évoque le souvenir du squire, excellent joueur d'échecs, qui avait trois filles (p.182), déclare qu'il écrit des traités de théologie et de philosophie (p.183), vante les charmes du village où il vit (p.183), annonce qu'il

*Edition de référence : Pinter. *Plays:One*. London: Methuen, 1976. *A Slight Ache* fut publiée pour la première fois par Methuen en 1961.

va "probablement passer toute l'après-midi à travailler"(p.184), invite le vendeur d'allumettes qui étouffe de chaleur à "se mettre à l'aise" et à ôter son passe-montagne, sans résultat (p.185), lui offre civilement à boire, lui désigne un endroit où s'asseoir à l'ombre (p.186), lui affirme de manière insistante que sa présence ne constitue pour lui en aucune façon un objet de crainte (p.187), l'interroge cependant sur la raison de sa présence en ces lieux et sur son curieux métier (p.187). Il demande alors soudain à Flora d'être conduit dans le jardin pour respirer (p.188), donne ses impressions sur le vieillard dont il se promet de percer le secret avant la tombée de la nuit (p.188). A nouveau, Flora lui demande s'il a peur de l'étrange inconnu et Edward, à nouveau, se défend d'être terrorisé par lui mais l'accuse encore une fois d'imposture.

Flora alors propose d'élucider elle-même le mystère (p.190). Elle entreprend donc d'interroger le vendeur d'allumettes, lui raconte des épisodes de sa vie passée, comment un jour elle fut violée par un braconnier (p.191), comment plus tard elle fut amenée à le juger et finalement l'acquitta (p.191). Le crépuscule tombe. Elle se fait peu à peu câline et tente de le séduire (p.192)...

Quand Edward rentre dans la pièce, elle prétend que le vieillard est en train de mourir (p.193). Une autre longue tirade commence (pp.194-99). Edward, qui n'en croit rien, demande au vieillard pourquoi il demeure assis dans l'obscurité (p.193), lui raconte lui aussi quelques souvenirs d'enfance, l'interroge sur sa vie errante (pp.194-195), sans, bien sûr, obtenir la moindre réponse, parle de sa longue lutte contre des usurpateurs (p.195), avoue qu'il pense l'avoir souvent rencontré dans le passé, et l'avoir chaque fois trouvé différent, métamorphosé (p.197). Il découvre soudain en effet qu'il a affaire à quelqu'un de très jeune (p.199), regrette de ne pouvoir l'emmener voir son jardin qui doit être si beau à présent au clair de lune(p.199), et termine par cette apostrophe: "Qui êtes-vous?"

C'est Flora qui, alors, s'adresse au vendeur d'allumettes qu'elle appelle Barnabé depuis l'instant où elle a cru reconnaître en lui le braconnier de ses jeunes années. Elle l'invite à son tour à visiter son jardin (p.199). Il semble qu'on soit à nouveau, comme au début de la pièce, dans un moment de la journée où le soleil resplendit (p.200); elle prend la main de Barnabé, lui annonçant que "tout est prêt" (pour un re-commencement?). Ses dernières paroles vont à Edward à qui elle remet le plateau de boîtes d'allumettes: "Voici ton plateau!" lui dit-elle.

A ce moment, on a l'impression qu'Edward, qui dans un jeu de scène précédent était tombé par terre, alors que Barnabé, lui, se levait de son siège, a échangé son rôle avec celui du vendeur d'allumettes, assumant peut-être une nouvelle personnalité.

On peut ainsi distinguer dans cette pièce:

- un prologue: le temps de l'innocence (pp.169-74)
- un premier mouvement: le temps de la menace et du soupçon (pp.174-82)
- un second mouvement: le temps de l'interrogation et de la ruse (pp.182-93)
- un troisième mouvement: le temps de la nostalgie et des regrets (pp.193-99)
- un épilogue: le temps retrouvé (pp.199-200).

Il n'est pas question, bien entendu, d'appliquer une grille d'interprétation unique au texte de Pinter, mais plutôt de tenter d'y découvrir le mythe de la Genèse et du Jardin d'Eden comme hypotexte ou, si l'on préfère, comme l'un des pré-textes possibles.

PROLOGUE: LE TEMPS DE L'INNOCENCE

Toute la première partie du prologue propose une évocation du premier récit de la Genèse et surtout présente avec le second récit (le Paradis) des analogies frappantes. D'emblée, une impression d'harmonieux agencement et de perfection, comme dans le Jardin d'Eden, est suggérée par une des premières didascalies: "Un vaste jardin, bien entretenu...au fond de la scène avec des plate-bandes, des haies bien taillées, etc..."(p.169). Où commence et où finit le territoire édénique?: "le portail du jardin, qui ne peut être vu du public, se trouve plus loin vers la droite" (p.169). S'engage alors une conversation entre Flora et Edward (le premier couple des origines?) à propos des fleurs et des plantes qu'Edward est incapable de distinguer les unes des autres:

EDWARD: *C'est celle-là le chèvrefeuille? ...Je croyais que c'était le volubilis, ou quelque chose de ce genre*"(p.169).

Edward-Adam ignore-t-il vraiment le nom de cette végétation? Le dialogue qui se poursuit à propos des "volubilis et des cognassiers du Japon" (p.170) semble en tout cas confirmer cette impression de confusion et l'état d'ignorance (d'innocence?) dans lequel se trouve plongé Edward : ce dernier se défend absolument de *connaître* ou *reconnaître* quoi que ce soit, comme s'il craignait qu'il ne lui en soit fait grief :

EDWARD : *Je ne vois pas pourquoi je serais censé distinguer ces plantes les unes des autres . Ce n'est pas mon affaire.*

FLORA : *Tu sais parfaitement bien ce qui pousse dans ton jardin.*

EDWARD : *Absolument pas. Il est évident que je l'ignore.*

Quand la pièce commence, on est donc déjà au Jardin d'Eden, où Dieu "fit pousser du sol toute espèce d'arbres séduisants à voir et bons à manger, et l'arbre de vie au milieu du jardin, et l'arbre de la connaissance du bien et du mal" (Gen.9). De fait, les grands événements du premier récit se sont déjà produits : comme au premier jour, il y a eu un soir et il y a eu un matin. Flora (la femme, la flore, la nature) évoque la naissance du jour :

FLORA : *Je me suis levée à sept heures. Je me tenais près de l'étang. Quelle paix! Tout était en fleur. Le soleil était levé.* (p.170)

Déjà sont définis le jour et la nuit, le ciel (p.174: "Mon Dieu, mais regarde-moi ce ciel! Pas un nuage!"), la terre et les eaux (pp.169,170: "Je me tenais près de l'étang"); puis, la végétation est apparue (p.169: "Tout le jardin est en fleur ce matin, la clématite, le volubilis. Tout."); et aussi "des êtres vivants selon leur espèce": ici, les guêpes, les taons, et bien sûr une allusion très nette au serpent (p.173: "Ce sont les serpents...qui mordent").

Le décor est ainsi déjà planté, l'univers - qui deviendra quotidien - déjà installé, quand l'homme fait son apparition, s'interrogeant sans doute sur les origines du monde qui l'environne et soupçonnant qu'il existe peut-être de toute éternité:

EDWARD: *Curieux, mais je ne me souviens pas d'avoir vu la moindre guêpe, de tout l'été, jusqu'ici: ce qui est sûr, c'est que j'ignore pourquoi. Je veux dire, il devait bien y avoir déjà des guêpes...Il est impossible que ce soit la première, n'est-ce pas?...La première de l'été? non, c'est impossible!* (pp.173-74).

De fait, on est au septième jour de la Création, comme le rappelle incidemment ce court dialogue entre Flora et Edward:

FLORA: *Sais-tu quel jour nous sommes aujourd'hui?*

EDWARD: *Samedi.*

FLORA: *C'est le jour le plus long de l'année.*

EDWARD: *Vraiment?*

FLORA: *C'est le plus fort de l'été aujourd'hui.*

On a atteint un point d'intensité extrême: le jour le plus long, l'éternité sans doute? ou bien peut-être la vie de l'homme? Episodiquement, il est rappelé dans la pièce que l'action (?) se situe au "jour le plus long de l'année":

EDWARD: *Tu as bien dit qu'aujourd'hui est le jour le plus long de l'année?*

FLORA: *Oui.*

EDWARD: *Ah! C'est une belle journée. Je le sens dans mes os. Dans mes muscles. Je sens que dans un instant je vais me dégourdir les jambes. Je vais descendre près de l'étang* (p.174).

Tout le prologue est donc situé en un lieu mythique, le Jardin d'Eden, au septième jour de la Création; Edward-Adam s'y trouve dans un état d'innocence relative: il ignore (ou prétend ignorer) le nom des plantes qui ornent son jardin; ses yeux commencent toutefois à se dessiller (et il en éprouve "une légère douleur") alors qu'il est tiré comme malgré

lui du sommeil de l'innocence:

FLORA : *Tu as quelque chose aux yeux ?*

EDWARD : *Non, pourquoi cette question ?*

FLORA : *Tu n'arrêtes pas de cligner des yeux.*

EDWARD : *J'ai une légère douleur.*

FLORA : *Mon Dieu !*

EDWARD : *Oui, une légère douleur. Comme si je n'avais pas dormi.*

FLORA : *Tu as dormi , Edward ?*

EDWARD : *Bien sûr que j'ai dormi. Sans interruption. Comme toujours.*

FLORA : *Et tu es fatigué ?*

EDWARD : *Je n'ai jamais dit que j'étais fatigué. J'ai seulement dit que j'avais une légère douleur aux yeux.*

La connaissance, la quête de la vérité sont à l'horizon de cette matinée radieuse. Pour l'instant, Edward-Adam semble émerger d'un sommeil profond, d'une ignorance candide: "Il est évident que je l'ignore" (p.170); "Vraiment je ne sais pas"(p.172); "Ce qui est sûr, c'est que j'ignore pourquoi" (p.174). Mais cet état édénique est, semble-t-il, menacé à plusieurs reprises: la venue d'une légère brise, tout d'abord, fait craindre à Edward que le temps ne se gâte :

EDWARD : *Il y a de la brise ?*

FLORA : *Légère.*

EDWARD : *C'est trahir le temps, tu sais ? (p.170)*

Il y a aussi l'épisode de la guêpe (pp.171-74)-sur lequel nous reviendrons plus loin- et la crainte d'une piqûre (p.171). Il y a encore l'allusion au serpent qui, dans ce contexte, prend l'allure d'un mauvais présage (p.173). Il y a enfin la présence soudain révélée du vendeur d'allumettes (p.174) et, dès lors, la pièce - qui se déroule tout au long d'une seule journée (la vie de l'homme ?)- va illustrer ce qu'on pourrait appeler l'éveil de l'homme à la conscience de son destin, les angoisses et terreurs qui l'étreignent et finalement l'accableront au point de le réduire à l'impuissance, ne lui laissant alors que regrets et nostalgie d'un temps révolu, l'âge d'or de l'harmonie et de l'innocence. A la fin de la pièce, dans ce qui constitue l'épilogue, c'est le crépuscule de sa vie, la nuit tombe et Edward se souvient :

EDWARD : *L'étang doit scintiller. Au clair de lune. Et la pelouse. Je me souviens très bien. La falaise. La mer. Le trois-mâts. (p.199)*

Il aura encore le désir d'expliquer, de donner un sens à son histoire (p.199 : "Je voudrais vous rejoindre ...expliquer...vous montrer...le jardin...expliquer...les plantes...là où je cours" (= le parcours d'une vie?) comme si ses efforts pour en savoir plus s'étaient révélés vains.

Mais, pour en revenir à la "scène de la guêpe" (pp.171-74), elle ne peut, semble-t-il, faire sens, dans le contexte que nous essayons de définir, que si elle est vue comme une parabole, la parabole de la condition de l'homme, de sa chute et de son destin: comme l'homme soumis à la tentation, la guêpe se laisse attirer par la confiture, se laisse engluier dans le pot comme dans un piège qui se referme sur elle (p.171: "Donne-moi le couvercle."); elle aura beau se débattre et bourdonner (p.172: "elle s'énervé à présent"), "s'efforcer de s'échapper par le trou destiné à la cuillère" (p.172), rien n'y fera, elle sera ébouillannée puis impitoyablement écrasée (p.174: "Il l'écrase sur l'assiette"). Après quoi, c'est avec une superbe indifférence qu'Edward déclare: "Quelle magnifique journée!" (p.174). La guêpe est morte mais la journée continue d'être splendide...

Notre tentative d'élucidation de la pièce de Pinter par le pré-texte mythique rencontre cependant de sérieux obstacles: si Edward en effet peut à la rigueur passer pour une transposition très libre d'Adam au jardin d'Eden, qu'en est-il de Flora? Sans doute n'est-elle pas, de manière aussi plausible, la transposition d'Eve, ou alors il faut bien envisager qu'à ce stade du prologue elle a déjà elle-même succombé à la tentation: elle connaît en effet le nom des plantes (aurait-elle déjà goûté au fruit défendu?). D'un autre côté, Edward, qui semble tout ignorer des plantes, connaît parfaitement les moeurs des insectes et autres animaux. C'est lui qui, avec précision, répond à Flora: "Les guêpes ne mordent pas. Elles piquent. Ce sont les serpents qui mordent", et encore: "...les taons aspirent" (p.173). Il serait donc vain de vouloir voir ici une *application stricte* du mythe du Jardin d'Eden. Il s'agirait donc plutôt d'une *libre adaptation*, comportant parfois même peut-être des modifications importantes.

Quoi qu'il en soit, à l'issue du prologue, fait son entrée en scène le troisième personnage de cette histoire, personnage qui demeure muet tout au long de la pièce: le vendeur d'allumettes. Une grande ambiguïté règne quant à la nature et au rôle de ce personnage, bien évidemment emblématique.

Dans la perspective de la grille que nous proposons, il pourrait être ce Dieu impénétrable, imperturbable (p.181), inébranlable et presque inabordable que la conscience humaine parfois crée dans son imaginaire. Contradictoirement, il est celui que l'on ne connaît pas (p.180: "FLORA: Nous ne nous sommes jamais rencontrés"; p.183: "EDWARD: Vous devez être un étranger ici"), mais en même temps aussi celui que l'on a peut-être déjà rencontré jadis (p.183: "...à moins que vous n'ayez déjà vécu ici autrefois, soyez parti pour un long voyage, et soyez récemment rentré"). Il est celui qu'on croit avoir connu dans le passé (p.190: "FLORA: Vous savez, j'ai comme l'impression de vous avoir déjà vu quelque part. Bien avant le déluge. Vous étiez beaucoup plus jeune"). Et encore: EDWARD: "Où avez-vous vécu tout ce temps-là?" (p.194). On finit même par le reconnaître comme une très vieille connaissance: "EDWARD: Ma très vieille connaissance. La plus chère et la plus

proche. Mon ami et parent." Ne serait-ce pas ce Dieu, longtemps en exil dans le cœur et la conscience de l'homme, soudain revenu, présence toujours énigmatique, tant de fois au cours de l'histoire humaine sous des aspects différents?: "EDWARD: En fait, chaque fois que je vous ai vu vous aviez une apparence différente de celle qui était la vôtre la fois d'avant". Edward finit par reconnaître celui qu'il soupçonne de présenter une ressemblance frappante (comme un air de famille?) avec quelqu'un qu'il connaîtrait depuis fort longtemps, et ce en dépit de la constance avec laquelle il dissimule son visage derrière un passe-montagne depuis le début de la pièce: "Non, tout bien considéré, est-ce que je vous ai jamais demandé d'ôter votre passe-montagne, afin de découvrir votre ressemblance avec une certaine autre personne?" (p.197).

L'homme et son Dieu à travers les âges: cet affrontement prend dans la pièce l'aspect d'un drame en trois actes. Après le prologue (rappel symbolique du Jardin d'Eden au temps de l'innocence) en tout début de matinée, la mystérieuse présence du vendeur d'allumettes vient troubler la sérénité d'Edward.

I. LE TEMPS DE LA MENACE ET DU SOUPÇON

C'est d'abord le temps de la menace et du soupçon: Quel est ce mystérieux vendeur d'allumettes, vieillard à moitié aveugle (il a un oeil de verre), chancelant, qui entend à peine et ne répond jamais aux questions qui lui sont posées? (p.189: "Il est presque sourd...Il tient à peine sur ses jambes"). Pourquoi s'installe-t-il près de la porte, derrière la maison, sur un chemin où ne passe personne et où il ne vendra donc pas ses boîtes d'allumettes? Depuis quand est-il là en faction? C'est la grande question sur l'éternité et les origines:

FLORA : *Il arrive à sept heures.*

EDWARD : *A sept heures?*

FLORA : *Il est toujours là à sept heures.*

EDWARD : *Oui, mais tu ne l'as jamais...vu vraiment arriver?*

FLORA : *Non, je ...*

EDWARD : *Alors comment sais-tu qu'il...n'est pas resté là debout toute la nuit?*
(p.175).

Se pose en effet la question du Commencement: quand tout cela, la vie, l'univers, la Création, Dieu, a-t-il commencé? Etait-ce installé de toute éternité, dans un quelque part infini? Edward, à deux reprises, rappelle que c'est là l'objet principal de ses recherches: "J'ai entrepris des recherches sur la dimensionalité et la continuité de l'espace...et du temps...depuis des années." (p.177). Après avoir mentionné son "traité sur l'espace et le temps"(p.177), il signale au vieillard, personnage emblématique, nous l'avons dit, qui ne peut manquer d'évoquer la figure allégorique du Père-Temps: "J'écris des traités théologiques et philosophiques" (p.183).

Il est bien naturel qu'Edward soit perplexe, voire inquiet. Tant que le vieillard n'im-

posait pas son étrange présence, tant que la loi morale ne tourmentait pas la conscience de l'homme, la vie était belle dans le Jardin d'Eden. Mais cette soudaine irruption du vendeur d'allumettes gâche le plaisir innocent d'Edward qui se découvre soudain une conscience malheureuse: "Autrefois, ça me procurait un grand plaisir, un immense plaisir, que de me promener et flâner à travers les hautes herbes, en passant par la porte de derrière, celle qui donne sur le petit chemin. Ce plaisir m'est désormais refusé! Dans ma propre maison!" (pp.175-76).

Comme la guêpe ("Quand la première guêpe est-elle arrivée?"), le vieil homme était peut-être là depuis fort longtemps sans qu'on l'ait remarqué. Pourquoi alors ce soudain tourment? pourquoi cette brutale prise de conscience? pourquoi cette crise "métaphysique" (à neuf heures et demie du matin de cette journée qui résume toute la vie de l'homme)?

EDWARD : *Il est de retour...*

FLORA : *Mais il est toujours là.*

EDWARD : *Pourquoi? Qu'est-ce qu'il fait là?*

FLORA : *Mais il ne t'a jamais dérangé n'est-ce pas? Cet homme est là depuis des semaines. Tu n'en as jamais parlé jusqu'ici.* (p.175)

Autre question que se pose Edward: "Pourquoi ne se tient-il pas sur la route principale s'il veut vraiment vendre des allumettes, au portail de devant?" (p.176). Autrement dit: pourquoi la grande question métaphysique se pose-t-elle en termes mystérieux, parvenant à notre âme par des chemins détournés, et pourquoi ne se pose-t-elle pas directement, de face, à notre intelligence, à notre conscience claire?: "Ce n'est pas une route. Qu'est-ce que c'est? C'est un sentier...En dehors des routes fréquentées." (p.176). Tout ce processus est "ridicule" (p.176), absurde: "C'est complètement absurde, bien sûr. Je ne peux vraiment pas tolérer quelque chose d'aussi...absurde, juste à ma porte." (pp.178-79).

Edward soupçonne dans ce vendeur d'allumettes un imposteur. Le rationaliste qui porte son regard sur l'énigme du vieillard muet éprouve soudain à nouveau une légère douleur aux yeux:

FLORA : *Tu as peur de lui.*

EDWARD : *Mais non.*

FLORA : *Tu as peur d'un pauvre vieil homme. Pourquoi?*

EDWARD : *Pas du tout.*

FLORA : *C'est un pauvre vieillard inoffensif.*

EDWARD : *Aaah! Mes yeux!* (p.178).

La vérité serait-elle difficile et dangereuse à capter?:

FLORA : *Il fait si lumineux dehors.*

EDWARD : *Nom de...*

FLORA : *Il fait sombre là-dedans!(p.178)*

Edward est en fait persuadé d'avoir découvert la vérité (une vérité): "EDWARD : Je n'ai pas perdu mon temps. En fait, j'ai découvert la vérité. Ce n'est pas du tout un vendeur d'allumettes. Ce salaud n'est pas un vendeur d'allumettes...Curieux que je ne m'en sois pas rendu compte plus tôt. C'est un imposteur". (p.179). Alors, Dieu, la religion: une imposture? Les allumettes: de fausses vérités qui n'éclairent que partiellement, un court instant, puis qui vous brûlent les doigts? Edward ajoute: "Quant au vendeur d'allumettes, comme il est ridicule de l'appeler ainsi. Quelle farce! Non, il y a quelque chose de tout à fait faux à propos de cet homme. J'ai l'intention d'aller au fond des choses" (p.179).

Ce personnage imperturbable, que rien n'émeut, est capable de subir les pires intempéries sans broncher: Au milieu de l'orage, "il est resté sans bouger, alors que le tonnerre grondait autour de lui." (p.181). Il y a de quoi sans doute rester perplexe mais Flora, la femme pragmatique, habile, reste prudente: "Crois-tu qu'il soit sage de se tracasser pour ça?"(p.181). Edward, cependant, insiste pour en savoir plus.

II. LE TEMPS DES INTERROGATIONS ET DE LA RUSE

1. Le temps des interrogations

Dans une longue tirade qui occupe presque tout le deuxième mouvement, Edward tente d'apprivoiser le vieil homme: il se confie à lui, espérant obtenir en retour quelques éclaircissements (pp.182-88). Il s'adresse à lui, pour commencer, par ces mots: "Me voici; et vous, où êtes-vous?". Revient la suggestion que la demeure de l'homme, sa demeure terrestre, reste la plus habitable de l'univers: "Eh bien, je peux vous dire qu'à mon avis vous ne trouverez nulle part ailleurs un endroit plus agréable qu'ici. Nous remportons le premier prix régulièrement, vous savez. Le village le mieux entretenu de tout le coin."(p.183). L'expérience de l'homme sur terre, souvenir d'un temps où lui fut intimé l'ordre de gagner son pain à la sueur de son front, est rappelée avec insistance: "Je me suis battu pour me faire une place dans ce monde." (p.184)...*"des heures durant à travailler à ma thèse...Ne vous occupez pas de ce qu'on dira. Ne lâchez pas. Mettez la main à la pâte. Ça finira par payer."* (p.184).

Quand le vieillard laisse tomber à terre son plateau chargé de boîtes d'allumettes, Edward le ramasse (p.186) et s'aperçoit qu'elles sont toutes humides, donc rendues inutilisables, comme le seraient peut-être ces vérités fallacieuses que sont les croyances que l'homme pourrait se voir proposer par de faux prophètes ou , comme les appelle Edward, des imposteurs:

EDWARD : *Eh là, mais ces boîtes sont toutes humides. Vous n'avez pas le droit de vendre des allumettes mouillées, vous savez? Vous n'irez pas bien loin dans ce commerce si vous ne prenez pas soin de votre marchandise."* (p.186).

Edward prétend vouloir en savoir plus sur le mystérieux vendeur d'allumettes mais il s'efforce de le maintenir dans le coin le plus obscur du bureau: "Allez dans le coin là. Dans le coin. Encore. Mettez-vous à l'ombre, dans le coin." (p.186). En même temps, il lui demande d'ôter son passe-montagne (pour pouvoir le voir enfin à visage découvert) et, comme pour se rassurer, affirme qu'il ne s'est jamais senti effrayé par sa mystérieuse présence: "Vous vous imaginez peut-être que j'ai été effrayé par votre aspect. Je ne vous ai pas du tout trouvé effrayant. Non, non. Rien en-dehors de cette chambre ne m'a jamais effrayé." (p.187). Et fuse alors la question qui l'obsède en permanence: "Je veux vous poser une question. Pourquoi restez-vous devant ma porte arrière, matin et soir, pourquoi faites-vous semblant de vendre des allumettes, pourquoi?" (p.187). Mais l'excitation des questions posées, de l'interrogation obsédante, fait place à la nostalgie du Jardin de l'innocence; Edward réclame d'être conduit dans son jardin: "Conduis-moi dans le jardin...Ah! Quelle paix! Quelle paix ici!" (p.187).

A l'issue de ce stérile interrogatoire, Edward semble convaincu d'avoir cerné la personnalité du vieillard: où l'on peut imaginer le portrait de Dieu esquissé par un sceptique: "Il est un peu réservé. Ça se comprend. J'en ferais sans doute autant à sa place. Quoique, bien sûr, il me serait quasiment impossible de me mettre à sa place." Et il ajoute: "Son lieu de résidence demeure incertain" (p.188), et ceci paraît d'une certaine manière constituer la réponse à la question initiale: "Où êtes-vous?", posée un peu avant (p.182). Ainsi, l'homme cherche à savoir, mais n'y parvenant pas, remet à plus tard (au terme de sa vie?) cette hypothétique connaissance: "Jusqu'à présent, je n'ai pas découvert la raison de son arrivée ici. J'y parviendrai en temps voulu...à la tombée de la nuit." (p.188). L'après-midi de l'homme s'est écoulée sans que ses questions aient trouvé réponse. Cette quête d'ailleurs est-elle indispensable? C'est ce que demande Flora à Edward:

FLORA : *Est-ce nécessaire?*

EDWARD : *Nécessaire?*

Peut-être n'y a-t-il pas de réponse du tout à attendre? Flora ajoute: "Tu l'as vu. Il est inoffensif, malheureux...vieux, c'est tout, Edward, écoute, il n'est pas là dans...un but précis ou pour quelque chose de particulier, je le sais. Je veux dire qu'il est fort possible qu'il soit derrière chez nous comme il pourrait être n'importe où ailleurs." (p.189). Edward semble désormais fixé: "Cet homme est un imposteur et il sait que je le sais."; et encore: "Je sais qu'il sait que je le sais...et il sait que je le sais." (p.189). Le soupçon s'est précisé, les interrogations sont restées sans réponse, il ne reste plus que cette attitude de défi: la conscience et l'affirmation de n'être pas dupe.

2. Le temps de la ruse

La démarche d'Edward ayant échoué, c'est Flora qui se propose de percer à jour le mystère. Comme Eve, elle se croira plus habile, plus apte à appréhender la vérité, à apprendre les secrets que l'impénétrable vieillard s'obstine à dissimuler:

FLORA : *Tu devrais avoir davantage confiance en ta femme, Edward, tu devrais te fier à son jugement, et mieux comprendre ses aptitudes. Une femme ...une femme réussit souvent là où un homme ne peut, inévitablement, qu'échouer.*(p.190)

Suit une longue scène de séduction (pp.190-93) où il apparaît que la femme connaissait dans le temps ce vieillard qui, sous le nom de Barnabé le braconnier, la viola un jour au début du printemps:

FLORA : *Vous savez, j'ai le sentiment de vous avoir déjà rencontré, quelque part. Longtemps avant le déluge. Vous étiez beaucoup plus jeune. Oui, j'en suis tout à fait sûre.* (p.191).

Elle rappelle les circonstances de ce viol et il apparaît que, comme Eve séduite et tentée par le Serpent, Flora eut à subir les assauts de ce Barnabé:

FLORA : *Ce fut une lutte désespérée./Une pause/Je perdis./Une pause/Bien sûr, la vie était pleine de périls à l'époque. C'était ma première promenade sans chapeyron.*(p.191)

Peut-être Eve "perdit"-elle pareillement son combat, livré à armes inégales, quand elle eut à lutter contre la tentation, en l'absence de toute protection(divine) puisque créée libre?

Barnabé, le braconnier, vendeur d'allumettes sur ses vieux jours, est-il donc vraiment un imposteur comme le pense Edward? est-il ce jeune tentateur et séducteur des premiers temps de l'Eden? est-ce bien le même encore aujourd'hui, apparaissant le visage camouflé derrière un passe-montagne pour tenter de dissimuler une ressemblance avec une "vieille connaissance"? (pp.196-97).

Le temps de l'homme passe: "Il va bientôt faire nuit. C'est peut-être déjà le crépuscule."(p.191). Flora se fait de plus en plus câline (p.192):*/L'air séducteur/ Dites-moi tout de l'amour. Parlez-moi d'amour.*). Tout au long de la scène, elle se rapproche du vendeur d'allumettes en qui elle pense avoir reconnu le séducteur de sa jeunesse. Elle a appris à savoir, là où l'homme restait encore ignorant: "Mon mari n'aurait jamais deviné ton nom. Jamais... C'est moi que tu attendais, n'est-ce pas? Tu m'attendais. " (p.192) . Mais il semble qu'à présent, Edward-Adam en sache plus (ou en devine plus) sur l'étranger que n'en est capable Flora-Eve. Il la met en garde contre les flammes de l'enfer : "Il n'est pas en train de mourir. Loin de là . Il te fera incinérer." (=brûler en enfer ?) .

Cette scène, qui se présente comme une scène de séduction inversée, depuis les propositions plus ou moins honnêtes que fait Flora à Barnabé jusqu'à la vision du vieillard sur son lit de mort, évoque, comme dans un cauchemar, la triade tentation-chute-châtiment : la ruse de Flora (à l'instar de la ruse du Serpent) s'achève sur une vision de mort et de té-

nèbres: elle a découvert sans doute la vraie nature du vieillard (qui, comme le pressentait Edward, est probablement un imposteur), mais c'est maintenant, loin de l'aube de l'humanité, le temps des ténèbres qui commence : "Comme il fait sombre !" (p.192) .

III. LE TEMPS DE LA NOSTALGIE ET DES REGRETS

Lorsque Edward revient, en effet, les ténèbres se sont installées complètement . Le vieillard a commencé à se dévêtir (tout au long de la scène de la séduction), révélant malgré lui un peu de son mystère, comme le suggère la réplique d'Edward : " Bonsoir. Pourquoi êtes-vous assis dans l'obscurité complète ? Ah, vous avez commencé à vous mettre à l'aise." (p.193) . Pendant toute la "scène de l'interrogation" qui précédait, il avait vainement tenté d'inciter le vieillard à se découvrir (=à se révéler ?) : " Pourquoi n'ôtez-vous pas votre passe-montagne ?...Mais enlevez donc votre passe-montagne...et mettez-vous à l'aise, comme on dit par ici." (p.185) . Entretemps, on l'a vu, lors de la scène de la séduction, Flora a en effet réussi à le déshabiller en partie (p.192 : "Et qu'est-ce que vous avez sous ce pull? Voyons...Mon Dieu, c'est un tricot? Comme c'est original!" (p.192). Flora et le braconnier, Eve et le Serpent: c'est à la lumière de cette analogie que s'éclairent certaines répliques de la pièce. Par exemple, ces propos d'Edward adressés au vendeur d'allumettes: "Pourquoi me dégoûtez-vous à ce point? Voilà une question pertinente, semble-t-il. Vous n'êtes pas plus répugnant que Fanny, la fille du Squire (c'est-à-dire donc Flora), après tout. En apparence vous différez, mais pas en essence..."(p.187). Au soir de cette longue journée, Edward, pourtant, attend toujours l'élucidation complète du mystère, ne pouvant se contenter de réponses partielles:

EDWARD : *Vous avez l'air différent dans l'obscurité. Enlevez toutes vos fringues, si ça vous chante. Mettez-vous à l'aise. Mettez-vous à poil. Faites comme chez vous. [Pause] Vous avez dit quelque chose? [Pause] Vous avez dit quelque chose?* (p.194).

Mais rien ne vient. Dans *Le Malentendu*, d'Albert Camus, le Vieux, personnage muet pendant toute la pièce, finissait par prononcer ces quelques mots: "Vous m'avez appelé?" et, à la prière de Maria ("Ayez pitié et consentez à m'aider."), répondait laconiquement mais d'une voix nette et ferme: "Non!". Ici, dans *A Slight Ache*, nulle réponse, jamais. Alors Edward se met à se souvenir de son enfance(p.194), s'insurgeant encore quelques fois: "Où étiez-vous tout ce temps-là? Nom de D..., j'ai bien le droit de savoir quelque chose sur vous! Vous êtes dans ma foutue maison, sur mon territoire."(p.195).Il est tard, mais l'homme se souvient des premiers temps, de son enfance et de son innocence:

EDWARD : *Ah, hier, à présent, c'était clair, clairement défini, si clairement. Le jardin, aussi, était net, lumineux, sous la pluie, sous le soleil...mes buts étaient parfaitement définis...ma vie avait un sens...je progressais facilement, après mes longues luttes contre toutes sortes d'usurpateurs*(p.195):

Allusion sans doute au triomphe de l'esprit rationaliste, délivré des angoisses de l'âge du mystère. Il évoque le temps de sa maturité et de sa plénitude: "Je pouvais rester sur la colline et regarder la mer à travers mon télescope." (p.195), quand il explorait scientifiquement l'univers et aussi quand il découvrait des territoires inconnus (p.195: "J'étais prêt à partir en excursion sur la falaise") et que le trois-mâts avançait, régulièrement, sur l'océan de la connaissance (p.196). Et pendant que l'homme progressait, au cours des siècles, sur les chemins de la connaissance, que devenait le Créateur de toutes choses? Il changeait d'aspect, se déroband toujours à la connaissance ultime: "EDWARD : En fait, chaque fois que je vous ai vu, vous m'êtes apparu tout à fait différent de la fois précédente." (p.197): allusion assez nette aux modes, aux façons d'appréhender l'inconnu ou l'inconnaissable, aux perspectives et approches toujours différentes des religions, des doctrines, des mythes et des croyances. Mais ce désir de savoir, l'homme l'a toujours caressé, depuis l'aube des temps:

EDWARD : *Je n'ai jamais éprouvé de difficulté à vous voir, oh, non. Ce n'était pas tellement ma vue, ma vue était excellente...non, ce n'était pas tellement un défaut de vision mais l'air entre moi et mon objet...le changement d'air, les courants entre moi et mon objet...l'éternel tremblement.*" (p.198).

En une évocation fulgurante, Edward rappelle le temps de l'innocence, le temps du Jardin d'Eden, quand, à l'abri de l'arbre de vie, bien protégé, il jouissait pleinement de son immortalité:

EDWARD : *Oui, je cherchais un arbre... et me mettais à l'abri. alors, je n'entendais plus le vent ni ne voyais plus le soleil [à l'abri de toute menace?]. Rien ne pénétrait ni ne quittait mon abri douillet.*" (p.198).

Plus tard, survint le temps de l'expérience, de la menace et de la terreur:

EDWARD : *Mais alors survint le temps! [la chute?]. Je vis le vent. Je vis le vent, tourbillonner, et la poussière à ma porte, derrière, se soulever, et les hautes herbes...*" (p.199).

Après cette longue et parfois douloureuse évocation, Edward s'aperçoit que le vendeur d'allumettes a considérablement rajeuni: sans doute a-t-il fini par ôter son passe-montagne? (p.199: "Vous paraissez plus jeune. Vous paraissez...extraordinairement juvénile."). A-t-il affaire à présent, au terme de la longue journée, au Juge suprême, venu vérifier l'état des lieux et demander des comptes ? :

EDWARD : *Vous voulez examiner le jardin ? Il doit être très lumineux, au clair de lune . Je voudrais vous rejoindre ... expliquer ... vous montrer ... le jardin...expliquer (p.199)*

Edward, "devenant plus faible" (comme le précise une didascalie), s'adresse une dernière fois "dans un suprême effort" au vendeur d'allumettes, lui posant dans un murmure cette ultime question (qui restera d'ailleurs sans réponse encore une fois): "Qui êtes-vous ?"

EPILOGUE : LE TEMPS RETROUVE ?

Alors, dans une courte scène finale, qui peut faire figure d'épilogue (plutôt que de dénouement), Flora, reprenant presque mot pour mot les paroles d'Edward, va conduire Barnabé, le vendeur d'allumettes, dans ce fameux jardin où le drame primordial s'est déroulé jadis: "Je veux te montrer mon jardin, ton jardin ." (p.199). Le vendeur d'allumettes la rejoint . Elle s'adresse à lui comme elle s'adressait à Edward au début de la pièce : "Il faut que tu voies mon cognassier du Japon, mon volubilis, mon chèvrefeuille, ma clématite ." (p.199): le "jour le plus long de l'année" s'est écoulé . Il semble, comme dans un cycle qui renouvelle sans arrêt le déroulement du temps, que l'on s'apprête à vivre une nouvelle journée: "Ah, Barnabé . Tout est prêt." (p. 200) . Tout est prêt pour un recommencement ? Cette fois, c'est Edward qui reçoit des mains de Flora le plateau de boîtes d'allumettes abandonné par Barnabé. Peut-on recommencer la Création ? L'homme peut-il reprendre à son propre compte ces vérités inutilisables, ces allumettes mouillées qui ne permettaient de l'éclairer sur rien ou presque rien ? peut-il se contenter finalement de petites vérités relatives alors qu'il était en quête de la vérité absolue ? S'il a réussi à approcher du mystère, à voir et à soupçonner, sans jamais pouvoir comprendre ni savoir, douloureusement impuissant dans son ultime interrogation, peut-il néanmoins recommencer une nouvelle journée et faire meilleur usage lui-même, tout seul, de ces boîtes d'allumettes qui risquent, au premier orage, de se mouiller? de ces vérités qui sont si fragiles et qui éclairent si faiblement ? Mais peut-être l'homme ferait-il bien de suivre ce sage conseil que nous donne Vladimir Jankélévitch : "Ne perdez pas votre chance unique de toute l'éternité, ne manquez pas votre unique matinée de printemps ." ¹. Edward, chargé à son tour du plateau de boîtes d'allumettes, est prêt à assumer un autre rôle, celui peut-être qu'il se croyait incapable de jamais pouvoir remplir, mais qu'il pressentait néanmoins au temps de ses interrogations: "J'en ferais sans doute autant à sa place, quoique, bien entendu, il me serait sûrement impossible de me mettre à sa place." (p.188).

L'épilogue se présente comme un rêve -ou un cauchemar- qui se réaliserait. Faudrait-il recommencer, comme au premier jour du jardin d'Eden? "Il faut imaginer Sisyphe heureux"...Certes. Mais c'est là une autre histoire, ou plutôt un autre mythe...

1) Vladimir Jankélévitch. *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*.1957. Paris: Seuil, 1980. p,187.

CONCLUSION

L'examen de *A Slight Ache* à la lumière du "mythe du Jardin d'Eden" nous a permis, nous l'avons vu, d'élucider nombre de détails qui, autrement, seraient inévitablement restés dans l'ombre. Le mythe n'est pas ici réactivé linéairement, mais en retrouver les traces dans la pièce de Pinter permet de laisser apparaître une certaine cohérence dans ce qui pouvait sembler au départ terriblement obscur.

Il n'est pas question pour autant, bien sûr, de négliger telles interprétations ou "lectures"² qui examineraient d'autres aspects ou d'autres thèmes d'une pièce par ailleurs riche en implications variées. Loin de contredire l'interprétation que nous proposons, elles ne peuvent en effet que la compléter, l'enrichir sans doute aussi, mais elles ne peuvent non plus, pensons-nous, se passer de l'indispensable pré-texte qu'est le "mythe du Jardin d'Eden". C'est bien la *quête d'un Paradis perdu*, au-delà du soupçon et de la menace, des interrogations et des ruses, de la nostalgie et des regrets, qu'illustre "la journée la plus longue de l'année", cette unique "journée particulière" qu'est la vie de l'homme ou le temps de l'humanité plus généralement. Et cette quête pourrait bien au bout du compte, semble nous dire Pinter, se solder par autre chose que cette "légère douleur" à laquelle le titre de la pièce fait allusion, cette douleur que procure un jour le dessillement des yeux.

Maurice ABITEBOUL

2) Voir notamment: SALEM, Daniel. *Harold Pinter, Dramaturge de l'Ambiguïté*. Paris: Denoel, 1968.

ESSLIN, Martin. 1970. *Pinter: A Study of His Plays*. London, 1973.

LECERCLE, Ann. *Essai sur l'échange verbal et scopique dans l'oeuvre d'Harold Pinter*. Paris VIII. Thèse d'Etat, 1980.

RAVONIHASINDAZA-SOLOFOSON, Justine. *La perception de l'insécurité chez les personnages dramatiques de Harold Pinter*. Université d'Aix-Marseille I. Thèse de Doctorat nouveau régime, 1990.

UNE PIÈCE D' ALBERTO SAVINIO: *CAPITANO ULISSE* (1934)

Né en 1891, mort en 1952, Alberto Savinio¹ est plus connu en France comme nouvelliste et romancier, frère du grand Giorgio De Chirico et peintre lui-même, que comme dramaturge. Et pourtant, s'il écrivit une quinzaine de romans et de recueils de nouvelles auxquels s'ajoutent des poésies et des essais en tout genre, s'il fut aussi musicien et compositeur, et si son oeuvre picturale, par ses dimensions et son originalité, l'a mis au rang des plus célèbres peintres de notre siècle, il est également l'auteur de six pièces de théâtre². La première, *Capitaine Ulysse*, publiée en 1934, n'a rien perdu de son intérêt, puisque, en 1991 encore, elle faisait partie du programme du Teatro Nazionale de Milan et s'apprêtait à faire le tour de la Péninsule³. Certains ont parlé de l'existentialisme, du surréalisme et du freudisme du théâtre de Savinio; nous nous contenterons quant à nous d'exposer en termes simples le contenu, l'intérêt et la nouveauté de cette première tentative, et de la replacer dans le contexte d'une sorte de "mode", celle des retours déçus du héros d'Homère, contre laquelle Savinio réagit et à laquelle il semble avoir voulu donner, par cette pièce, une conclusion originale et définitive.

En effet, comme le démontrera le résumé que nous en effectuerons, l'auteur suit son protagoniste de l'île de Circé à Ithaque, en passant par l'île de Calypso et celle des Phéaciens, soit une série de pauses d'une île à une autre, qui se concluent dans un bref séjour au sein de l'île natale, d'où Ulysse repart plus vite qu'il n'y est arrivé, avec le sentiment d'avoir enfin conquis sa liberté.

Le thème du retour d'Ulysse - et d'un Ulysse qui repart à plus ou moins long terme - est en effet, à cette époque, devenu très familier en Italie. Il avait été lancé par Dante qui, au début du XIV^e siècle, avait imaginé, dans le célèbre chant XXVI de l'*Enfer*, qu'Ulysse, quittant la demeure de Circé, décidait de ne pas rentrer à Ithaque; préférant parcourir le Bassin Méditerranéen, il arrivait aux Colonnes d'Hercule, se lançait dans le monde interdit aux humains, le grand Océan au-delà du détroit de Gibraltar et, punition divine pour cet acte d'orgueil, périsait avec ses hommes dans un naufrage soudain. Réactivé au cours du XIX^e siècle par l'intérêt que les Romantiques portèrent à l'auteur de la *Divine Comédie* et à ses personnages les plus hardis et pittoresques, le thème de cet Ulysse centrifuge allait d'abord se réincarner sous une forme quelque peu mégalomane dans le célèbre "Ulysses" de Tennyson⁴, puis, quand le poème du Lord poète anglais fut traduit en italien, dans des oeuvres italiennes traitant à leur tour le sujet: les poèmes de Arturo Graf ("Le dernier voyage d'Ulysse", in: *Le Danaïdi*, 1897), Giovanni Pascoli ("Le dernier voyage", in: *Poèmes conviviaux*, 1904) et Gabriele D'Annunzio (quelques passages de *Maia*, in: *Laudi*

1. De son vrai nom Andrea De Chirico.

2. A ce jour seize oeuvres de Savinio ont été traduites en français et publiées, entre 1965 et 1990, mais aucune pièce de théâtre ne figure sur la liste.

3. Alberto Savinio (1891-1952), *Capitano Ulysse*, Roma, Quaderni di Novissima, anno dodicesimo, 1934, 207 pages; pièce republiée en 1976 dans *Scena*, 5.

4. In: *Poems*, 1842.

del cielo, del mare, della terra e degli eroi, 1903)⁵. Ces trois poètes imaginent un Ulysse depuis neuf ans de retour sur son île, en proie à l'ennui et s'embarquant pour de nouveaux voyages. Mais alors que Graf fait de son héros un capitaine en mal d'action et Pascoli un vieillard dolent à la recherche de son passé, D'Annunzio, dans le sillage de Tennyson, en fait le prototype du surhomme, du héros fasciste avant l'heure, en proie à une avidité de domination des peuples inférieurs qui s'exprime par le mépris d'autrui et par des accents d'une mégalo manie inouïe. Or en 1934, date de publication de la pièce de Savinio, l'Italie est en plein fascisme. Est-ce en réaction à cette dictature et à ses clichés que Savinio, comme d'autres avant lui l'avaient fait, libère son personnage du moule de héros dans lequel le chantre de Mussolini l'avait coulé? Peut-être, mais c'est surtout, semble-t-il, pour mettre fin à une suite de re-créations en chaîne du même thème que plusieurs écrivains (aujourd'hui peu connus ou tombés dans l'oubli) avaient portées au théâtre. Leo Ferrero par exemple, en 1921 dans *Le retour d'Ulysse*, avait imaginé le retour décevant d'un Ulysse vieilli envers qui Pénélope avait eu un instinctif mouvement de dégoût⁶. Quelques années auparavant Ettore Romagnoli, dans *Les femmes d'Ulysse*, avait mis en scène les défaillances d'un homme désormais âgé qui ne parvenait plus à satisfaire ses conquêtes d'autrefois, et ne pouvait prétendre, à son âge, à l'amour d'une adolescente; l'auteur le sauvait en le faisant repartir pour toujours⁷. En 1922 Raffaele Calzini, avec *La toile de Pénélope*, avait imaginé un Ulysse si effaré par la vie grise et terne qui se présentait sous ses yeux, par l'étroitesse d'esprit des gens d'Ithaque, et par la mégère acariâtre qu'était devenue Pénélope, qu'il repartait dès le lendemain sans même s'être fait reconnaître⁸. Et à côté d'eux d'autres écrivains, sans toutefois faire repartir Ulysse, avaient mis en scène une étape de son retour, en axant tantôt sur le côté vertueux du personnage, triomphant d'un amour qui eût été inconvenant (Giuseppe Abati dans *Nausicaa* par exemple, en 1914⁹), soit en le caricaturant par une oeuvre parodique (Ettore Romagnoli dans *Polyphème* en 1913¹⁰, ou Pirandello dans *Le Cyclope*, en 1918¹¹). Ajoutons à cela que maintes traductions de l'oeuvre d'Homère étaient effectuées ou en cours, que de grands hellénistes fleurissaient en Italie... Bref, le thème était très populaire, même si le célèbre roman de Joyce n'avait pas encore franchi les frontières italiennes, malgré le long séjour de l'écrivain irlandais à Trieste qui avait présidé à la gestation de *Ulysses*.

Or Alberto Savinio, né à Athènes, et Ulysse lui-même, par les vagabondages que son frère et lui effectuèrent en Europe, s'est identifié au héros d'Homère qu'il a très souvent dessiné ou peint de manière originale et inattendue, revivant et traduisant à sa façon la

5. Seuls les poèmes de Pascoli ont été traduits en français (Albert Valentin, *Poèmes conviviaux, traduits et annotés*, Thèse complémentaire pour le Doctorat de Lettres, Grenoble, Allier père et fils, 1925, 160 pages).

6. Leo Ferrero (1903-1933), *Il ritorno di Ulisse*, Lugano-Ginevra, Nuove edizioni Capoluogo, 1941, 117 pages.

7. Ettore Romagnoli (1871-1938), *Le donne d'Ulisse*, in: *Nuovi drammi satireschi*, Bologna, Zanichelli, 1919, pp. 187-351.

8. Raffaele Calzini (1885-1953), *La tela di Penelope*, Roma-Milano, Mondadori, 1922, XVIII + 243 pages.

9. Giuseppe Abati, *Nausicaa*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1914, 68 pages.

10. Ettore Romagnoli, *Polyphème*, in: *Drammi satireschi*, Bologna, Zanichelli, 1928, 41 pages (1^{re} édition en 1913).

11. *U Cyclopu*, dramma satiresco di Euripide ridotto in siciliano da Luigi Pirandello, a cura di Antonino Pagliaro, Firenze, Le Monnier, 1967, XXXVI-95 pages.

thèse de Joyce selon laquelle n'importe quel homme peut être un Ulysse, toute vie pouvant être assimilée à une forme d'odyssée. S'identifiant à Ulysse, cherchant peut-être à revendiquer une liberté dont lui-même se voyait allégoriquement privé, et décidé à retrouver, avec le héros grec, une autonomie dont il se voyait dépourvu non seulement sur un plan spirituel et littéraire, mais aussi sur un plan personnel - dans ses rapports avec la gent féminine et surtout sa mère - par *Capitano Ulisse* (ou le titre de Capitaine marque d'entrée une idée d'autorité), il entend rompre la chaîne de servitude qui relie inexorablement le personnage aux littérateurs, et l'homme à la femme, surtout celle qui l'a conçu et mis au monde et à qui il demeure lié par un cordon ombilical particulièrement coriace.

La pièce se déroule de la façon suivante:

Acte I : Dans l'île de Circé

Euryloque, en pantalon de velours et pull-over, assis sur la première marche de l'avant-scène, bougonne: il a faim et soif et ne peut pas fumer. Interrogé par un spectateur de la salle, il répond que l'on n'absorbe ici que des aliments délicats et écoeurants, que la maison de Circé, garnie de coussins et de voiles, empest l'encens; le soleil est toujours lunaire, les animaux ne sont que des ombres, l'air est visqueux et l'eau comme du mercure. Le bateau a été attiré sur cette île comme par un aimant, et depuis un an Ulysse et ses hommes sont ensorcelés et roucoulent avec Circé et ses suivantes.

Ulysse apparaît en uniforme de capitaine: Athéna lui a parlé en songe et l'a éveillé. Il ordonne qu'on lève l'ancre. Mais soudain on entend la voix de la magicienne; puis elle-même apparaît, à demi-dévêtue, dans une loge proche de la scène. Elle essaie de retenir Ulysse et lui prédit que, de retour à Ithaque, il trouvera une Pénélope différente, que son fils le tuera et que la mer ramènera ici son cadavre. Puis elle essaie de faire sombrer le navire au moyen d'un énorme projecteur. Mais une servante s'aperçoit que l'équipage compte un membre de plus, Athéna, et que toute tentative sera vaine. Circé s'effondre sur la balustrade de la loge. Le spectateur (celui qui au début de l'acte avait interrogé Euryloque) se précipite pour la secourir.

Acte II:

Premier tableau: à Ithaque

Télémaque, en tenue de collégien anglais, est à son bureau. Le professeur Mentor (Athéna), vêtu de noir, voudrait que son élève "se réveille". Mais Télémaque ne veut pas entendre parler de son père et refuse de répondre aux questions du maître.

Apparaît Ulysse (fantôme?): il restera muet et inaperçu jusqu'à la fin du tableau.

Tout en lui donnant une leçon d'algèbre, Mentor reproche à Télémaque de laisser la honte envahir la maison (on entend les éclats de voix des Prétendants), si bien que le jeune homme se met à pleurer et accepte de partir. La nourrice Euryclée arrive avec les valises

prêtes et fait au jeune homme mille recommandations; Pénélope lui fait passer un sandwich...

Deuxième tableau: dans l'île de Calypso

Sombre dialogue entre Calypso et Ulysse, qui veut d'autant plus partir qu'il s'est aperçu que la nymphe avait le visage de Circé.

Mercure, en tenue d'aviateur, vient d'arriver: il fait part à sa cousine de la volonté des dieux: laisser partir Ulysse. Calypso s'évanouit de désespoir. Mercure fait comprendre au prisonnier qu'il faut en profiter pour fuir; voilà justement un paquebot qui passe! Ulysse part. Le spectateur monte sur scène pour aider Mercure à soigner Calypso.

Troisième tableau: dans le palais d'Alcinoos

Ulysse a terminé le récit de ses aventures; il se déclare le plus malheureux des mortels et veut partir aussitôt pour son île. Apparaît Minerve: Ulysse tombe endormi et les membres de la cour se retirent. La déesse s'adresse à lui comme à un enfant: qu'il se prépare à surmonter une terrible déception à Ithaque. Elle l'embrasse et promet de le protéger contre quiconque voudra lui faire du mal.

Acte III : dans la maison d'Ulysse à Ithaque

On entend des coups de feu et des bruits de lutte derrière le rideau. Ulysse, Télémaque et Eumée apparaissent. Ulysse refuse les embrassades: il veut d'abord voir Pénélope et l'attend avec angoisse; avec tant d'angoisse qu'il en délire. Mais quand la reine arrive, il hurle: ce n'est pas elle! elle a le visage de Circé et de Calypso! Pénélope affirme que cet homme est fou et n'est pas son époux. Effondré, ce dernier déclare qu'Ulysse est mort; et il raconte comment il épousa Pénélope, lui fabriqua le lit nuptial... La reine alors le reconnaît; mais lui la chasse et la traite d'usurpatrice.

Pénélope est désespérée. Tout le monde essaie de convaincre le capitaine qu'il a bien son épouse devant lui. Mais Ulysse les renvoie: il s'était imaginé une autre rencontre; maintenant tout espoir est perdu. Il s'aperçoit qu'en fait il n'attendait que la mort. Il appelle Télémaque (qui doit, selon Circé, le tuer) mais Télémaque ne vient pas.

La statue d'Athéna descend alors de son piédestal. Le bonheur est dehors, dit-elle à son protégé: ce sont les compagnons, le navire, la mer. Et elle l'entraîne. Le spectateur monte sur l'avant-scène et lui crie adieu, pendant que le rideau tombe. Mais voilà qu'Ulysse réapparaît en civil, devant le rideau: il s'était embarqué, puis a changé d'idée. Il en a assez, il a décidé de choisir lui-même son destin et de ne plus laisser les autres délibérer de son sort.

Il sortira avec le spectateur; ils souperont ensemble, puis chacun ira son chemin. Tandis que tous deux s'éloignent, deux voix appellent: ce sont Minerve et Pénélope. Mais Ulysse feint de ne pas entendre.

Comme a tenté de le démontrer ce résumé, voilà une pièce qui frappe agréablement par sa nouveauté et son originalité¹².

Elle frappe d'abord par les costumes et la mise en scène. Ulysse vêtu comme un Capitaine de marine, les marins en pantalon de velours et pull-over, Mercure en tenue d'aviateur, l'usage de projecteurs... autant de détails qui à première vue pourraient sembler anachroniques¹³, mais qui en fait sont en liaison avec l'une des significations principales de la pièce, car ils démontrent qu'Ulysse ne cesse de revivre, que son histoire est toujours la même, et qu'elle menace de ne jamais finir. Nous sommes en 1934, et Ulysse voyage encore, il revient encore à Ithaque, et il devra encore repartir. C'est pourquoi la mise en scène moderne d'une part actualise une fois de plus la légende, d'autre part confirme l'idée d'une succession de cycles, unie à celle de l'éternelle "monotonie" de ce mythe qui, siècle après siècle, est destiné à revivre sans cesse.

Amusant et intéressant est également le rôle du spectateur, un personnage qu'on imagine de dérivation pirandellienne. Car il assure le lien entre le monde réel, extérieur, et le monde fictif du théâtre (que contribuent également à renforcer les entrées et sorties de certains personnages par la salle du public). Il montre que, de la fiction à la réalité et vice versa, le pas est vite franchi¹⁴. Et il représente aussi le "bon" public qui, loin de demeurer passif devant ce qu'il voit, vit l'action, s'y sent impliqué et y participe¹⁵. D'autant plus qu'il joue même d'autres rôles que le sien: les limites d'un résumé ne nous ont pas permis de donner tous les détails, mais, à l'occasion, il représentera les gens d'Ithaque, ou un ami de la famille royale... Personnage sympathique, il est également l'unique source de comique du drame. Sa familiarité avec Ulysse, qu'il traite, en bon spectateur, comme un personnage qu'il connaît bien (qui ne connaît pas Ulysse?), et avec qui il se prépare à aller dîner à la fin de la pièce, illustre également le glissement aisé du héros d'Homère à l'homme de notre temps, tel que l'a démontré Joyce.

Nous avons là un capitaine décidé à en finir avec ses incessants retours. Et pour développer cette toute nouvelle version de l'*Odyssée*, Savinio a utilisé un personnage jusque là intouchable, que les poètes et dramaturges s'étaient permis tout au plus de supprimer, mais n'avaient pas osé déformer: Minerve. Savinio a fait d'Athéna une déesse amoureuse de son protégé, et qui en fait se révèle nuisible. Car Athéna est jalouse des femmes d'Ulysse, et tout particulièrement de Pénélope. Circé avait envoûté Ulysse: Minerve donne à Calypso les traits de la magicienne, afin de tronquer tout amour pour la nymphe; et elle les donne aussi à Pénélope. De ce fait, le cerveau d'Ulysse en est bouleversé, et la fin de l'histoire ren-

12. Certaines trouvailles sont ingénieuses. Un exemple: le porcher Eumée a disparu; Eumée est devenue major-domo; par contre, le jeune professeur de musique de Télémaque s'appelle "Mademoiselle Porcher".

13. Surtout à l'époque. Si aujourd'hui nous avons l'habitude des mises en scène modernes, n'oublions pas que la pièce date de 1934.

14. Rappel: Pour Pirandello, la vie est une scène de théâtre où l'homme est condamné à jouer cent mille rôles, à la différence que la vie est pleine d'absurdités et d'in vraisemblances, alors qu'au théâtre, on ne peut représenter que des histoires vraisemblables (ce contre quoi Pirandello s'insurge). Dans une pièce comme *Six personnages en quête d'auteur*, le dramaturge sicilien a mis en scène toute sa théorie du théâtre et toute sa philosophie de l'existence.

15. Ceci conformément aux souhaits des dramaturges d'avant-garde du début du siècle et d'après. Eliminer le "quatrième mur", transformer le public "voyeur" en public actif et impliqué, tel fut le souhait de bien des auteurs de théâtre de la première moitié de notre siècle.

versée: car si au départ Pénélope, comme dans la légende traditionnelle, ne reconnaît pas immédiatement son époux, la suite se passe tout différemment: Ulysse ne reconnaît pas Pénélope, et jusqu'au bout refuse de la reconnaître. Et nous devinons que c'est Minerve qui a tout manigancé, car elle rit dans le dos d'Ulysse, tandis que le malheureux manifeste sa stupéfaction et nie avec force. Nous comprenons alors la signification de certaine prophétie prononcée par Circé et par elle: qu'Ulysse trouverait à son retour une grande déception. Ici la déception, ce n'est pas tant, comme chez Homère, la maison envahie de Prétendants, c'est surtout la métamorphose de Pénélope.

Nous avons vu Minerve se présenter plus d'une fois en protectrice, intervenir pour ralentir le cours des événements (cf. épisode chez les Phéaciens). A la fin nous comprenons que c'est elle qui, par jalousie, ne voulait pas que son protégé appartînt définitivement à aucune femme; elle désirait lui offrir une réputation et une mort plus glorieuses; elle prétendait en quelque sorte changer le cours de la légende; et le faire voyager encore, pour rester toujours près de lui, à l'assister.

La première fois qu'il l'a publiée, l'auteur a fait précéder sa pièce d'une note introductive (peu claire à la vérité). Il y explique qu'Ulysse n'est pas un héros, et qu'il était nécessaire de le ramener "à sa dimension naturelle". Ulysse est "un grand malheureux", un incompris. Mais personne jusque là ne l'a classé parmi les incompris et personne ne le plaint. On a trop insisté sur la ruse d'Ulysse. Et l'on n'a pas vraiment défini son intelligence. Or, l'âme d'Ulysse est prise par une grande envie d'en finir. Parce que ses voyages ne sont jamais terminés, que son navire est toujours prêt à lever l'ancre, et que l'on ne sait pas comment il mourut¹⁶. Ni vivant ni mort, il est condamné à demeurer un fantôme, et c'est un état fort pénible. Son prétendu dernier voyage est toujours en fait son avant-dernier. Et donc, écrit Savinio, "il était nécessaire de donner un port à ce navigateur sans port, un terme à son voyage, une mort à sa vie". Car il a besoin de se reposer et de vivre en paix sa propre vie: "Il a vécu la vie de tous sauf la sienne." ¹⁷ C'est pourquoi, à la fin de la pièce, il quitte la scène, arrache sa fausse barbe, et se mêle aux spectateurs.

Malheureux, il est certain qu'Ulysse l'est. Savinio ne nous le présente satisfait qu'à la fin, quand il s'en va en toute liberté. Jusque là il a toujours été sombre, à se lamenter. Il n'est heureux ni en songe (quand il se trouve dans la chambre de Télémaque), ni quand il se libère de Circé et de Calypso, ni quand il quitte Pénélope. Et il est vrai qu'il est incompris

16. Sur la mort d'Ulysse il existe de nombreuses légendes, dérivées de l'obscur prophète de Tirésias, rapportée par Homère au chant XI de l'*Odyssée*. C'est pourquoi Dante prit la liberté d'en inventer une à son tour. La plus courante le fait mourir accidentellement de la main de Télégono, fils né de Circé, venu à Ithaque pour rencontrer son père. C'est d'ailleurs la mort que lui prédit chez Savinio la magicienne, furieuse de son départ. Mais, comme dans maintes tragédies qui, au cours des siècles précédents, avaient mis en scène la mort d'Ulysse, ce dernier, ignorant l'existence d'un fils né hors mariage, croit que la prédiction désigne Télémaque.

17. En effet, comme le démontre l'étude de n'importe quel thème mythique, la reprise d'une légende, à quelque époque que ce soit, est forcément gouvernée par une cause à servir: qu'elle soit politique, religieuse, philosophique ou autre, l'auteur qui fait revivre un personnage le prive d'une fraction de sa véritable authenticité pour lui insuffler une part de lui-même. Antigone, Hercule, Faust ou même Don Juan ont des dizaines de fois revécu leur histoire, mais toujours contraints d'aller dans la direction que les différents auteurs qui se sont emparés d'eux ont voulu leur imprimer.

de tout le monde, de celles qui l'aiment, et tout spécialement de celle qui tient le plus à l'aider, Minerve.

En fait le destin d'Ulysse est tracé d'avance et il lui faut obéir. Ce destin, de toute évidence, est symbolisé par la déesse, puisque c'est elle qui partout intervient, qui à la fin brouille les cartes, et veut l'emmener vers de nouveaux voyages. Elle représente la destinée d'Ulysse telle qu'elle est devenue à ce jour, avec les compléments qu'ont apportés à Homère Dante, Tennyson, Graf, Pascoli, D'Annunzio, Joyce et tous les autres. Ulysse n'est plus un être à part entière, il est devenu un personnage, tel que Pirandello en donne la définition dans *Six personnages en quête d'auteur*: un individu dont le destin est immuable, du moment que son histoire a été écrite par un auteur, et qui est condamné à revivre cent fois, mille fois cette histoire, aussi souvent que la pièce (si c'est une pièce) sera représentée, et aussi souvent qu'un lecteur en lira le texte. Or Ulysse ne veut plus être personnage: et le voilà qui quitte la scène, tout comme un acteur qui sortirait de l'écran au cours de la projection d'un film. Savinio, dans son introduction, écrivait que son propre théâtre était en couleurs, il l'appelait "l'aventure colorée", par opposition au noir théâtre de Pirandello ou au théâtre gris de la démocratie. Et pourtant la vision du monde qui est la sienne à travers cette pièce peut se rapprocher de celle du "noir" Pirandello. La dialectique homme/personnage y a des points de contact, à la différence que si, chez Pirandello, elle débouche sur une vision pessimiste, une impasse sans issue, chez Savinio, elle suppose une issue positive puisque Ulysse, enfin libéré, s'en va.

Savinio connut-il directement l'Ulysse de Joyce? S'il n'eut pas l'occasion de lire le texte, sans doute eut-il connaissance de la teneur du roman¹⁸. C'est pourquoi on peut dire qu'avec lui l'Ulysse de Dante, d'Homère et de leurs émules, quitte la scène pour devenir le simple citoyen qu'il est chez l'écrivain irlandais.

Si Ulysse est un protagoniste positif, on ne peut en dire autant des femmes qui l'entourent. D'ailleurs la vie de famille en général n'a pas l'air bien attirante. Mais quand on sait que la mère de Savinio fut une maîtresse femme qui tyrannisa ses fils et les étouffa, il n'y a pas lieu de s'étonner des portraits féminins peu flatteurs qui parsèment la pièce. Toutes sont terriblement possessives, et le malheureux Ulysse a toujours bien du mal à se débarrasser d'elles. Elles se le disputent, se l'arrachent, et le pauvre homme est un jouet entre leurs mains. Ajoutons que, si Circé est très possessive (mais nous ne la voyons pas suffisamment pour dissertar sur elle), Calypso, Pénélope et Minerve sont très maternelles, et peuvent être des versions de la mère exclusive qu'eut l'auteur.

Circé apparaît peu en personne, mais son île ressemble davantage à une prison dorée pour enfants qu'à un palais pour robustes appétits adultes. Ille toute sucrée, où l'on ne boit que des sirops et des liqueurs, où la nourriture est d'une douceur écoeurante..., elle res-

18. Joyce en effet ne fut connu et apprécié en Italie que très tardivement. Si *Ulysses* était traduit en allemand en 1927, en français en 1929, en tchèque en 1930, en japonais en 1934, en espagnol en 1945, en suédois en 1946... il fallut attendre 1960 pour voir apparaître une traduction italienne! Il est néanmoins certain que ce roman exerça bien avant cette date une influence sur la conception du personnage d'Ulysse en Italie, et que Savinio, qui vécut longtemps en France et fréquenta les milieux littéraires parisiens, en eut connaissance. D'ailleurs, à l'époque (et jusqu'à une époque récente), tous les Italiens cultivés parlaient ou comprenaient parfaitement le français, qui était leur "première langue vivante étrangère".

semble à l'île aux Plaisirs de Pinocchio, avec ses fleuves de limonade et ses montagnes de friandises. Et cette présence envahissante du sucre est une version figurée de la maternité dans laquelle la magicienne veut étouffer Ulysse. On a parlé de décadentisme, d'île toute dannunzienne. Certes. Mais avec un côté "bonbon" caractéristique du retour au sein maternel (on pourrait dire de même des tissus doux, des coussins et des voiles, qui reproduisent les tentures et les doux édredons des berceaux).

Calypso, elle, est une figure plus physique de la mère: c'est une femme mûre d'une bonne quarantaine d'années, et son île, toute colorée de tons d'automne en est le reflet. Quant au salon de sa demeure, chargé de meubles massifs et anciens, tapissé d'épaisses tentures, c'est encore une figure de l'ancre maternel. D'ailleurs, elle-même dit à Ulysse: "Regarde ces lèvres qui t'ont embrassé comme des lèvres de mère et de sœur!"; elle s'accroche désespérément à lui, car elle n'a plus que lui, dit-elle, dans son automne, elle qui l'a soigné, qui a veillé sur son sommeil, comme une mère veille son enfant.

De même, Pénélope, avant qu'Ulysse ne l'ait revue, était réduite à son seul rôle de mère. Télémaque, autre figure de Savinio, en réponse à tout ce que disait Mentor, se préoccupait de ce qu'allait dire sa "maman", et la seule fois où elle faisait entendre sa voix, en appelant Télémaque, c'était pour lui remettre un sandwich! Ulysse dut être bien déçu, lors de son apparition dans la chambre du jeune homme, de voir ce fils si mou, si adolescent attardé, si peu soucieux de son glorieux père dont il ne veut pas même entendre parler. En fait le jeune homme est lui-même fort peu libre, couvé par sa mère et une Euryclée toujours prévenante, et houspillé par un Mentor qui est encore une femme puisqu'il s'agit d'Athéna déguisée.

Toutes les femmes sont des mères pour Ulysse-Savinio, y compris Athéna qui l'étouffe plus que toutes. C'est pourquoi Pénélope, Calypso et Circé ont le même visage. Et Ulysse l'avait pressenti dès le départ, puisque, chez Calypso, s'étant soudain aperçu (un peu tard) que la nymphe avait les traits de Circé, il s'écriait, hurlant comme un fou:

"Qu'importe le nom? Elles sont toutes les mêmes, toutes!... Non seulement toi, non seulement Circé, mais toutes, toutes les femmes; et celles que j'ai connues, et celles que je ne rencontrerai jamais: je les vois toutes, le peuple entier des femmes qui s'étend, caravane immense, égales, semblables, épouvantablement identiques!"
(II,2)¹⁹

Seule Athéna a un visage différent. Mais c'est de toutes la plus possessive, parce qu'elle est la plus puissante. En voulant à tout prix arracher Ulysse aux femmes qui se le disputent, elle est comme la mère qui ne trouvera jamais personne de mieux qu'elle pour son fils chéri; en donnant à toutes les femmes le même visage, elle montre par là que toutes sont à mettre "dans le même sac".

Le geste ultime d'Ulysse, la décision suprême de s'arracher à la domination maternelle/féminine sera sa vraie libération. A la fin, les deux femmes les plus attachées à lui, la

19. Savinio signale, en introduction, qu'aujourd'hui Pénélope, en grec, signifie "pot de chambre" (ou "uri-noir")... Cela veut tout dire!

mère-Athéna et l'épouse-maman-Pénélope l'appellent toutes deux en vain. En homme, ou plutôt en adulte, enfin devenu "grand", responsable, et maître de son destin, Ulysse va s'accorder (enfin!) d'aller dîner en ville avec un inconnu sympathique, avant de disparaître et de vivre sa vie, son cordon ombilical désormais bien coupé.

Le peintre qu'était Savinio n'a pas épargné Pénélope! Il en a fait plusieurs portraits dont aucun n'est engageant. L'un d'eux nous la présente sous les traits d'une femme d'une cinquantaine d'années, pourvue d'un double menton, coiffée d'un chapeau cloche, vêtue d'une robe à motifs fleuris et occupée à tortiller entre ses doigts le collier de perles qu'elle porte au cou tout en regardant le spectateur d'un air satisfait. Dans un autre, elle est assise près d'une fenêtre, et son corps épanoui au décolleté abondamment fleuri est surmonté d'une minuscule tête d'oie au regard patibulaire. Dans un autre encore, dotée d'une tête de pintade ou de dinde, elle repose, triste et affaissée, dans un fauteuil de son salon. Sur une toile où elle est peinte en compagnie d'Ulysse, elle est encore assise dans un fauteuil qui semble pourvu d'oreilles et de dents; son énorme nez grec et son grand oeil ouvert, tout blanc, sur un corps évoqué par des séries de traits courbes ou arrondis, font d'elle le personnage le plus imposant de la scène, à côté d'un Ulysse certes plus grand de taille, mais privé des cinq sens dont elle semble avoir le monopole, et donc réduit à un corps sans âme que l'on mène à guise. D'ailleurs, un coup d'oeil jeté aux nombreuses scènes dérivées de l'*Odyssee* homérique peintes par Savinio au cours de sa carrière, laisse apparaître qu'Ulysse, le présumé héros, est comme phagocyté par des personnages plus forts que lui, et tout particulièrement le Cyclope, dont le souvenir revient avec insistance, et Pénélope, dont l'allure peu avenante est davantage un repoussoir qu'une invitation à rester. Un tableau intitulé "Le retour d'Ulysse" nous présente d'ailleurs du héros un tronc beau et musclé, mais privé de tête et de membres, au milieu d'un amas chaotique de paquets, sur la plage d'Ithaque: une telle représentation est bien l'illustration de la contrainte subie par Ulysse dans ce retour si peu souhaité, non point que lui-même soit mou et lâche, mais parce que "quelqu'un" sans cesse coupe ses membres et paralyse son cerveau. Un autre portrait le présente sous les traits d'un "pauvre bougre", qui a passé la cinquantaine, les épaules creuses et l'air apeuré. En somme, une iconographie donnant une image fort peu flatteuse de la gent féminine, surtout de l'épouse modèle, et, par conséquent, une représentation peu glorieuse de l'homme qui se voit contraint, pour les besoins de la légende "officielle", à venir reprendre sa place auprès d'une telle compagne²⁰.

Ainsi, interprétation "officielle" et interprétation autobiographique se rejoignent: nous avons dans la pièce à la fois un Ulysse fatigué de revivre, de rentrer et de repartir indéfiniment, et un Ulysse / Savinio qui échappe enfin à la tyrannie de la mère et des femmes-mères. Nous avons déjà signalé que Savinio lui-même était né en Grèce, tout comme son frère le peintre De Chirico, et qu'ils avaient été eux-mêmes deux Ulysse, vagabondant à travers l'Europe. Le héros d'Homère est un personnage avec lequel tous deux se sont profon-

20. Nombreuses sont, chez Savinio, les femmes à tête de volatile. Mais les hommes aussi peuvent être affublés de têtes de coq.

dément identifiés, car ils l'ont senti très proche d'eux²¹.

Il semble que Savinio, en son temps, eut un émule. Si le peintre-écrivain avait voulu mettre fin aux incessants retours et nouveaux départs d'Ulysse, peu après lui un autre dramaturge tenta de faire de même. En effet en 1935, soit l'année suivante, Alberto Consiglio publiait *Ulysse à Ithaque*, une oeuvre très différente de ton, certes, mais traitant à son tour (de manière plus tragique) le thème d'un Ulysse aux prises avec son mythe²². Dans cette pièce, Ulysse, de retour sur son île, s'aperçoit qu'il ne correspond pas à l'image idéalisée que son fils et les habitants d'Ithaque se sont forgée en son absence. Et pour ne pas détruire le mythe, dès le lendemain, lui aussi (mais la mort dans l'âme) reprend la mer, et disparaît pour toujours. En somme, si l'Ulysse de Savinio ne veut plus que l'on canalise trop étroitement sa vie et enfin réagit, celui de Consiglio constate douloureusement qu'il ne peut pénétrer dans le canal qu'on a prévu pour lui.

Les tentatives conjuguées d'Alberto Savinio et d'Alberto Consiglio s'avèreront décisives, puisqu'après eux et pendant longtemps (plus de trente ans), aucun dramaturge italien ne touchera au thème du retour d'Ulysse. Il faudra attendre 1968 pour que le librettiste-poète-musicien-compositeur Luigi Dallapiccola remette à nouveau en scène, de manière grandiose, un retour et nouveau départ du héros grec, qui sera l'aboutissement de toutes les réécritures tentées en Europe. En effet, *Ulysse*, son dernier opéra²³, fruit d'une longue méditation et d'une fascination remontant à son plus jeune âge (au film de Giuseppe De Liguoro que son père en 1912 l'avait emmené voir), offrira, dans une extraordinaire symbiose utilisant les ressources de la poésie, de la musique, de la chorégraphie et de l'art pictural (décors), un Ulysse qui sera la résultante de tous les Ulysse jusque là repensés: ceux d'Homère, de Dante, de Monteverdi, de Tennyson, de Pascoli, de Joyce, de Cavafi, de Kazantzaki, de Hauptmann, et peut-être d'autres encore.

Brigitte URBANI

21. Giorgio De Chirico a peint au moins deux tableaux qu'il a intitulés "Le retour d'Ulysse", et deux autopoitrails où il s'est représenté sous les traits du héros d'Homère prisonnier dans l'île de Calypso.

22. Alberto Consiglio (1902-?), *Ulysse in Itaca* (1935), Firenze, edizioni di Solaria, 1935, 133 pages.

23. Luigi Dallapiccola (1904-1975), *Ulysse* (1968), Milano, ed. Suvini, 1968, 48 pages.

EURYDICE, DE JEAN ANOUILH, ET LE MYTHE D'ORPHEE

André Gide, dans ses *Considérations sur la mythologie grecque*,¹ exalte le mythe et compare la fable antique à "la cruche de Philémon, qu'aucune soif ne vide, si l'on trinque avec Jupiter"². Il écrit un *Oedipe*, représenté en 1931-1932. Cocteau compose, outre une *Antigone* (1922), un *Orphée* (1926) et surtout la *Machine infernale* (1934), qui s'inspire de la légende d'Oedipe. A son tour, Giraudoux a recours aux mythes antiques dans *Amphitryon* 38 (1929), *la Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), *Electre* (1937). Sartre lui-même renouvelle la légende d'Orèste dans *les Mouches* (1943).

Peut-être sous l'influence de Cocteau et de Giraudoux, Anouilh aussi porte à la scène quelques-uns des grands mythes dont, pendant des siècles, l'humanité s'est nourrie en écrivant *Eurydice* (1941), *Antigone* (1942), *Médée* (1946). L'étude des rapports entre *Eurydice* et le mythe d'*Orphée* nous permettra de découvrir sous l'habit, moderne d'ailleurs, dont Anouilh a revêtu les héros légendaires, des héros qui, par leur obsession de la pureté et leur exigence d'absolu, sont en fait beaucoup plus proches de ceux des autres pièces d'Anouilh (du moins de celles qui, de *la Sauvage* (1934) à *Médée*, représentée en 1953, orchestrent un même thème: celui du refus) que de leurs modèles antiques.

Jouée en 1941 ou en 1942, la pièce d'*Eurydice* est de 1941. Elle marque l'apparition de la fable antique dans le théâtre de Jean Anouilh.

Pour comprendre ce qu'Anouilh a tiré du mythe d'Orphée et, éventuellement, comment il a transformé ce mythe, il ne paraît pas inutile de rappeler l'essentiel de la légende d'Orphée. Loin de nous tout souci d'érudition. Anouilh lui-même, qui, du fait de sa pauvreté, ne put poursuivre longtemps des études supérieures, n'était pas un érudit, et l'on peut supposer que ses recherches sur le mythe d'Orphée, si recherches il y eut, se sont limitées à celles que pouvait faire un "honnête homme" du XXe siècle sur ce sujet³. Reportons-nous tout simplement au Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines de Pierre Lavedan⁴, le dictionnaire mythologique le plus courant au moment où Anouilh écrit. Nous lisons, à l'article "Orphée":

Légende. Le personnage d'Orphée ne paraît pas connu d'Homère ni d'Hésiode; mais, au VIe siècle, on trouve déjà à son sujet des traditions multiples et divers poèmes circulent sous son nom. Le premier écrivain grec qui en fasse mention est

1) Il s'agit de fragments d'un *Traité des Dioscures* publiés dans *Incidences* (Paris, Gallimard, 1924, pp. 127-133).

2) Allusion à la fable de Philémon et Baucis, récompensés pour avoir reçu Jupiter à leur table.

3) Nous avons montré par ailleurs (*Les Mythes antiques dans le théâtre de Jean Anouilh*, mémoire de diplôme d'études supérieures de lettres classiques soutenu à la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, en 1959) que, pour sa *Médée* (1946), Anouilh n'avait vraisemblablement lu que la *Médée* de Sénèque, en négligeant celle d'Euripide. Nous avons pu en outre constater qu'il avait utilisé la traduction de Léon Hermann, publiée à Paris, en 1924, par la société d'édition "les Belles Lettres", dans la collection des Universités de France, plus communément dénommée "Guillaume Budé", dont il reprend intégralement, mais sans utiliser de guillemets, quelques expressions.

4) Paris, Hachette, 1931.

Ibycus (vers le milieu du VI^e siècle), qui l'appelle le célèbre Orphée. Il devait être question de lui, surtout de sa mort, dans une tragédie d'Eschyle aujourd'hui perdue: les "Bassarides". D'autres allusions à Orphée se rencontrent dans Pindare, Euripide, Platon à l'époque classique. Dans la littérature latine, c'est surtout Virgile qui nous en parle.

Orphée était le fils d'un roi de Thrace, Oeagros, et d'une des Muses, Calliope; descendant d'Apollon, c'est essentiellement un poète inspiré. Certains auteurs le mettent ainsi en rapport avec quelques-uns des vieux aèdes de la Thrace. Tous les poètes anciens célèbrent la lyre et le chant d'Orphée et nous décrivent hommes et bêtes accourant pour l'écouter. Les animaux féroces viennent se coucher à ses pieds et les arbres eux-mêmes se penchent vers lui pour mieux l'entendre. On lui attribue de nombreux voyages: d'abord en Egypte, d'où il avait rapporté l'institution des mystères et la doctrine de l'autre vie. Orphée figurait aussi parmi les compagnons des Argonautes. La mer se calme au son de sa lyre et le dragon de Colchos, gardien de la Toison d'Or, est vaincu par le sommeil.

L'épisode le plus célèbre de sa légende est la descente aux Enfers, popularisée par Virgile. Orphée s'était épris de la nymphe Eurydice. Un jour, Eurydice, s'enfuyant devant la poursuite amoureuse du berger Aristée, est piquée par un serpent et meurt de sa blessure. Le poète, éperdu, clame sa douleur à toutes les montagnes de la Thrace. Il descend aux Enfers pour réclamer Eurydice et obtient de Pluton qu'elle lui soit rendue. Le dieu y met pourtant une condition: Orphée marchera devant Eurydice et ne se retournera pas avant d'avoir franchi le seuil des Enfers. Tous deux partent, mais Orphée ne peut résister à son amour, il tourne la tête pour revoir Eurydice plus tôt et la perd une seconde fois.

Orphée demeure alors inconsolable. Il refuse l'amour de toutes les femmes de Thrace et finit par être déchiré et mis en pièces par les Ménades, sur le mont Pangée. Sa tête et sa lyre furent jetées dans l'Hèbre et entraînées jusque sur la côte de Lesbos, où la bouche du poète rendait des oracles dès la guerre de Troie.

Sur la cause de sa mort, les récits diffèrent. Pour les uns, Orphée aurait été victime de la rancune des femmes thraces dédaignées par lui; un autre rapporte qu'il aurait été déchiré par les Ménades, pour avoir abandonné le culte de Dionysos pour celui d'Apollon. Une tradition toute différente en fait un nouveau Prométhée, foudroyé par Zeus pour avoir révélé aux femmes des mystères sacrés. On disait aussi qu'après sa mort, Orphée aurait été pieusement enseveli par les Muses et que sa lyre, enlevée au ciel, y était devenue une constellation. Les femmes thraces elles-mêmes, honteuses de leur crime, se seraient couvertes de cendres et auraient piqué leur bras, d'où l'origine des tatouages, qui se seraient conservés dans tout le pays.

L'épisode repris par Anouilh est celui de la descente aux Enfers et, en définitive, de l'échec d'Orphée. On connaît la pièce d'Anouilh: Orphée et Eurydice, un musicien et une comédienne, se rencontrent dans une gare de province. Ils ne se connaissaient pas, mais tout de suite, comme mus par une sorte de fatalité qui, de tout temps, les avait destinés l'un à l'autre, ils s'aiment. Ils partent ensemble pour Marseille, où Eurydice meurt victime d'un

accident en voulant fuir. Grâce à Monsieur Henri, un personnage mystérieux, qui se dit voyageur de commerce, Orphée obtient qu'Eurydice lui soit rendue, mais c'est à une condition: il ne devra pas la regarder en face avant le lever du jour. Orphée ne respecte pas la condition et Eurydice doit rejoindre à nouveau le royaume des morts. Cependant lui-même ne tardera pas à se donner la mort pour ne plus être jamais séparé d'Eurydice. La pièce se termine sur la vision d'Orphée et d'Eurydice réunis et heureux pour l'éternité.

Dans la pièce d'Anouilh, Eurydice s'enfuit pour échapper à Dulac, son ancien amant et l'impresario de la troupe à laquelle elle appartient, Dulac lui ayant fait parvenir un mot pour lui demander de le rejoindre. Dans sa fuite, elle meurt accidentellement comme l'Eurydice antique. En gros, les faits sont donc les mêmes. Cependant, on reconnaît à peine le mythe dans ce passage de l'œuvre d'Anouilh. En effet, ce n'est pas seulement pour échapper à Dulac, avec lequel elle ne veut plus avoir aucun rapport depuis qu'elle a rencontré Orphée, qu'Eurydice s'enfuit, mais c'est aussi parce qu'elle a honte d'avouer à Orphée qu'elle a été la maîtresse de "ce gros homme", et surtout parce qu'elle se sentait incapable de vivre jusqu'au bout dans la pureté son amour:

Tu me voyais si belle, mon chéri. Je veux dire belle moralement, car je sais bien que physiquement tu ne m'as jamais trouvée très, très belle. Tu me voyais si forte, si pure, tout à fait ta petite soeur... Je n'y serais jamais arrivée.⁵

Depuis qu'Eurydice a rencontré Orphée, il lui semble qu'elle est devenue pure, et courageuse; dans l'amour et par l'amour, elle a retrouvé une sorte de virginité:

Depuis hier je rougis si on me regarde, je tremble si on me frôle. Je pleure qu'on ait osé me désirer...⁶

Aussi a-t-elle d'autant plus honte de son passé:

Je ne sais pas si tu comprendras bien, je m'en vais parce que je suis toute rouge de honte.⁷

De même que la Sauvage se sent honteuse parce qu'elle est devant Florent, de même il a fallu qu'Eurydice devienne elle-même "autre" pour connaître la honte⁸, car on n'a jamais honte que devant autrui. "La honte commence avec un public. Par nature, elle aime le théâtre", écrit Maxime Chastaing⁹. De plus, la honte exige le contraste: si Thérèse se sent

5) *Eurydice, Pièces noires*, Paris, Calmann-Lévy, 1954, p. 481. C'est désormais par rapport à cette édition que nous donnerons toutes les références à *Eurydice*.

6) *Ibid.*

7) *Ibid.*

8) Il en va de même pour Médée.

9) "Jean Anouilh ou le théâtre de la pureté", *Jeux et poésie*, Paris, Cerf, [1945], p. 55.

honteuse sous le regard de Florent, c'est parce que celui-ci paraît parfait. Si Eurydice a honte elle aussi, c'est que l'amour, en lui révélant la pureté, lui a du même coup fait prendre conscience de son impureté. "La honte d'Eurydice, c'est finalement le sentiment d'être vue par Dieu", écrit encore Maxime Chastaing ¹⁰. Tel est le rôle de l'amour: l'amour éveille les personnages à la conscience et à la connaissance du mal.

Mais le passé est là, auquel on ne peut échapper. C'est lui qui empêche Eurydice de devenir vraiment la jeune fille pure qu'elle voudrait être pour Orphée. Dans la chambre d'hôtel où les deux amants viennent de passer leur première nuit ensemble, Eurydice fait part à Orphée de son inquiétude:

Mais on n'est jamais seul alors, avec tout cela autour de soi. On n'est jamais sincère même quand on le veut de toutes ses forces... Si tous les mots sont là, tous les sales éclats de rire, si toutes les mains qui vous ont touchée sont encore collées à votre peau, alors on ne peut jamais devenir une autre ?¹¹

Tels les héros de *Huis-clos*, de J.-P. Sartre, Eurydice est prisonnière de son passé. Mais venons-en à ce qui constitue l'essentiel de l'épisode de la légende repris par Anouilh: le retour d'Eurydice du royaume des morts.

La mort dans la pièce d'Anouilh s'incarne dans le personnage de Monsieur Henri, jeune homme vêtu d'un imperméable. "Mais rien n'est moins fortuit que cette intervention", écrit Gabriel Marcel à propos de l'apparition de Monsieur Henri dans la pièce. "L'amour, pour Anouilh, crée au sein de la vie un contre-courant; il entretient avec la mort une complicité active."¹²

Il est à noter que la mort se laisse attendre non par les chants d'Orphée, comme dans la légende, mais par sa douleur. Lorsque Orphée, qui ne croit pas à la réalisation de la promesse que lui a faite Monsieur Henri, demande non sans amertume à celui-ci:

Pourquoi êtes-vous entré dans ma chambre tout à l'heure ?

Monsieur Henri répond:

Je n'avais plus le courage de t'écouter souffrir¹³,

et un peu plus loin il dira:

Je hais la douleur.¹⁴

La mort d'ailleurs "est bonne, elle est effroyablement bonne. Elle a peur des larmes,

10) *Op. cit.*, pp.55-56.

11) *Eurydice*, p.423.

12) "De Jézabel à Médée. Le tragique chez Jean Anouilh", *Revue de Paris*, juin 1949, pp. 103-104.

13) *Eurydice*, p 453

14) *Ibid*, p. 454

des douleurs. [...] La mort seule est une amie."¹⁵ Quand on sait ce que la mort représentait pour les Anciens, on se rend mieux compte de l'importance des transformations qu'Anouilh a fait subir au mythe. Pour un Ancien en effet, il semble bien que la vie ait toujours été préférable à la mort. Pour Anouilh, le bonheur, le vrai bonheur, s'il existe, ne peut s'accommoder que de la mort.

La condition qui est imposée au couple dans la pièce d'Anouilh est à peu près la même que celle qui lui est imposée dans la légende: Orphée, au lieu de ne pas regarder Eurydice en face avant d'être sorti des Enfers, ne devra pas la regarder en face avant le lever du jour. En effet, l'Enfer pouvait difficilement être représenté par Anouilh sur la scène, et c'est dans un buffet de gare vide, là même où Orphée et Eurydice s'étaient rencontrés pour la première fois, qu'Eurydice est rendue à Orphée.

Pourquoi Orphée, contrairement à la défense qui lui a été faite, se retourne-t-il et regarde-t-il Eurydice en face, et, en définitive, pourquoi la perd-il à nouveau, telle est la question que nous devons maintenant nous poser, car de la réponse à cette question dépend, pour l'essentiel, la signification de la légende d'Orphée dans l'Antiquité et chez Anouilh. Voyons d'abord ce qu'il en est chez les poètes antiques et, pour cela, reportons-nous au récit de Virgile dans les Géorgiques:

*Et déjà, revenant en arrière, Orphée avait échappé à tous les hasards; Eurydice lui était rendue et remontait à la lumière d'en-haut suivant les pas de son époux (car Proserpine lui en avait fait une loi), quand une soudaine démente saisit l'amant imprudent, démente bien pardonnable, si les Mânes savaient pardonner ! Il s'arrête, et au moment même où son Eurydice touchait aux portes du jour, oubliant tout, hélas ! et vaincu par sa passion, il se retourne et la regarde [...].*¹⁶

"[...] oubliant tout, hélas ! et vaincu par sa passion" (*immemor heu ! victusque animi*): c'est donc par amour, par excès d'amour, qu'Orphée se retourne et regarde Eurydice avant d'être sorti des Enfers. Sous l'effet de la passion, l'amant oublie tout, même la plus élémentaire prudence, et il commet une folie, qu'il ne se pardonnera pas:

*Alors: "Quel est donc, s'écrie-t-elle, cet égarement qui m'a perdue, moi infortunée, et toi en même temps, Orphée ? Quelle folie ? voici que pour la seconde fois les destins cruels me rappellent en arrière, et que le sommeil de la mort ferme mes yeux flottants !"*¹⁷

Virgile, nous l'avons vu, est le poète qui a donné de la légende le récit sans doute le plus complet et le plus populaire. Nous avons laissé de côté le récit d'Ovide qui, dans les

15) *Ibid.*, p. 455

16) livre IV, vv. 485-491. Texte établi et traduit par Henri Goelzer, Paris, Les Belles Lettres, collection des Universités de France, 1926.

17) *Ibid.*, livre IV, vv. 494-496.

Métamorphoses (livre X), rapporte, lui aussi, la légende d'Orphée et d'Eurydice, la version d'Ovide étant très proche de celle de Virgile. Là encore, c'est l'Amour qui a guidé Orphée vers le séjour des morts pour y chercher Eurydice, c'est lui qui est responsable qu'Orphée, dans son impatience de revoir son épouse, passe outre la défense qui lui a été faite et perd ainsi à nouveau celle qui lui avait été rendue. Ajoutons seulement que, dans le récit d'Ovide, Orphée tente de pénétrer une seconde fois dans les Enfers, mais il trouve le chemin barré par Charon. Mais il est une autre réponse à la question que nous posons tout à l'heure - pourquoi Orphée échoue-t-il dans son entreprise ? -, plus originale, plus subtile aussi: c'est celle que donne Platon dans *le Banquet*. C'est Phèdre qui parle. Il vient de rapporter comme preuve du désintéressement, de l'abnégation de soi auxquels conduit l'amour authentique, l'exemple d'Alceste¹⁸ qui "seule a voulu prendre dans la mort la place de son mari"¹⁹, et à qui les dieux ont accordé, après sa mort, de remonter du fond de l'Hadès:

Et cet acte a paru tellement beau, non pas aux hommes seulement, mais aux dieux, qu'une faveur accordée par ceux-ci à bien peu, parmi tant de héros qui ont accompli tant de hauts faits (on les compte aisément, ceux dont, en récompense, l'âme est remontée du fond de Hadès), les dieux l'ont accordée à l'âme de cette glorieuse femme, et ils l'en ont fait remonter, dans l'élan de leur admiration pour son acte. Ce qui prouve que, eux aussi, ils estiment par-dessus tout un zèle et des mérites qui se rapportent à l'amour.²⁰

Et Phèdre enchaîne:

En revanche Orphée, fils d'Oeagre, ils l'ont chassé de l'Hadès sans qu'il eut rien obtenu (car, s'ils lui montrèrent un fantôme de la femme pour laquelle il y était venu, ils ne la lui donnèrent pas en personne), parce qu'il leur parut avoir l'âme faible, chose assez naturelle chez un joueur de cithare; et qu'il n'avait pas eu, pour son amour, le courage de mourir comme Alceste, mais plutôt employé toute son adresse à pénétrer, vivant, chez Hadès. Et voilà sans nul doute la raison pour laquelle ils lui ont imposé une peine et ont fait que la mort lui vint par des femmes.²¹

Dans ce texte, il n'est fait aucune allusion explicite au retour à la lumière d'Eurydice, ou même du fantôme d'Eurydice. A aucun moment les dieux n'ont envisagé de rendre Eurydice à Orphée, qui ne perd pas une seconde fois son épouse, puisqu'elle ne lui a, en fait, jamais été rendue. Ce qui est important dans ce texte, c'est la raison pour laquelle les dieux n'ont pas cru devoir accorder à Orphée ce qu'il demandait, et cette raison, c'est qu'Orphée n'avait pas assez d'amour. Louis Moulinier commente ainsi ce passage de Platon:

18) Voir l'*Alceste* d'Euripide.

19) Platon, *Oeuvres complètes*. Texte établi et traduit par Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres, collection des Universités de France, 1951, t. IV-2e partie: *Banquet*, 179b.

20) *Ibid.*, 179c-d.

21) *Ibid.*, 179d.

*Après tout, ce n'était jamais qu'un citharède ! Selon l'enseignement de la République, l'artiste vit en plein mensonge, puisqu'il imite les imitations de la réalité. Il n'y a pas de vérité en lui, donc pas d'amour, ni de force; il n'y a que fantôme et illusion.*²²

Si la défaite d'Orphée est celle du citharède, elle est aussi celle de la magie. C'est cette dernière qu'en la personne d'Orphée Platon condamne comme un véritable athéisme. Platon nous donne donc de l'échec d'Orphée une interprétation opposée à l'interprétation courante, celle popularisée par Virgile.

Anouilh s'est-il rangé à l'une de ces deux interprétations ?

Reportons-nous à *Eurydice*. Dès le début de la scène entre Orphée et Eurydice que Monsieur Henri vient de rendre à Orphée, nous voyons le malentendu surgir entre les deux amants. C'est d'abord à propos du sourire qu'ont échangé Eurydice et le chauffeur du car de Toulon, dans lequel Eurydice avait pris place lorsqu'elle trouva la mort, que naît le malentendu. Puis, c'est le mensonge qui va séparer Orphée et Eurydice, "deux pauvres êtres blessés"²³ qui se font du mal sans le vouloir, sans pouvoir faire autrement:

*Eurydice, pour que je puisse être sans inquiétude, après, quand tu me diras les choses les plus simples - si tu es sortie, s'il a fait beau, si tu as chanté, dis-moi la vérité maintenant, même si elle est terrible, même si elle doit me faire mal. Elle ne me fera pas plus mal que cet air qui me manque depuis que je sais que tu m'as menti... Si c'est trop difficile à dire, ne répond pas plutôt, mais ne me mens pas. Est-ce que cet homme a dit vrai ?*²⁴

Eurydice répond "non" à la question d'Orphée, mais elle ment. Peut-être le ton même de sa réponse la trahit-il, mais ce n'est pas, il est important de le noter, le mensonge d'Eurydice qui, le premier, donne à Orphée l'idée de regarder en face la jeune fille, c'est l'impossibilité dans laquelle est Orphée de savoir si Eurydice ment:

*Si en ce moment tu dis vrai, cela doit être bien facile de le savoir, ton oeil est clair comme une flaque d'eau le soir. Si tu mens ou si tu n'es pas sûre de toi, il y a un cercle d'un vert plus sombre qui va se rétrécissant autour de ta pupille...*²⁵

Ce n'est donc pas tant au mensonge lui-même que se heurte l'amour des deux jeunes gens, mais au fait qu'on ne peut jamais être sûr de la sincérité de l'autre. L'homme est in-

22) *Orphée et l'Orphisme à l'époque classique*, Paris, Les Belles Lettres, 1955, p. 32.

23) *Eurydice*, p. 463.

24) *Ibid*, pp. 463- 464.

25) *Ibid*, p. 464.

communicable à autrui. Même l'amour ne lui permet pas d'échapper à sa solitude. On voudrait se fondre en l'autre, c'est en vain:

Parce qu'à la fin c'est intolérable d'être deux ! Deux peaux, deux enveloppes, bien imperméables autour de nous, chacun pour soi avec son oxygène, avec son propre sang quoi qu'on fasse, bien enfermé, bien seul dans son sac de peau. On se serre l'un contre l'autre, on se frotte pour sortir un peu de cette effroyable solitude. Un petit plaisir, une petite illusion, mais on se retrouve bien vite tout seul, avec son foie, sa rate, ses tripes, ses seuls amis.²⁶

La parole elle-même ne peut nous tirer de notre solitude:

Alors on parle. On a trouvé cela aussi. Ce bruit de l'air dans la gorge et contre les dents. Ce morse sommaire. Deux prisonniers qui tapent contre le mur du fond de leur cellule. Deux prisonniers qui ne se verront jamais. Ah ! on est seul, tu ne trouves pas qu'on est trop seul ?²⁷

Nous sentons l'autre comme une "résistance", un "obstacle": telle est la seule conscience que nous ayons de sa présence. En définitive, l'homme est seul, irrémédiablement seul.

Voilà, rêve Orphée, il faudrait qu'un jour tu me respires avec ton air, que tu m'avales. Ce serait merveilleux. Je serais tout petit dans toi, j'aurais chaud, je serais bien.²⁸

Orphée bute là sur les limites de la condition humaine: l'homme ne peut pas être autrui sans cesser d'être lui-même. Cela est si vrai qu'Eurydice ne peut proposer à Orphée, pour satisfaire son désir, qu'une sorte de dédoublement:

Ne parle plus. Ne pense plus. Laisse ta main se promener sur moi. Laisse-la être heureuse toute seule. Tout redeviendrait si simple si tu laissais ta main seule m'aimer. Sans plus rien dire.²⁹

Bonheur dérisoire pour Orphée que celui que lui propose Eurydice:

Tu crois que c'est cela qu'ils appellent le bonheur? ³⁰

26) *Ibid.*, pp. 444-465. La même idée, exprimée sous une forme à peine différente, est développée dans l'avant-dernier chapitre d'*Adam et Eve* de Charles-Ferdinand Ramuz, roman publié par Bernard Grasset, en 1933.

27) *Eurydice*, p. 465.

28) *Ibid.*

29) *Ibid.*, pp. 465-466.

30) *Ibid.*, p. 466.

Eurydice répond "oui" et elle conclut par une prière à laquelle Orphée, malgré lui, oppose un double refus:

Eurydice

[...] Accepte d'être heureux, s'il te plaît...

Orphée se lève.

Je ne peux pas.

Eurydice

Accepte si tu m'aimes...

Orphée

Je ne peux pas.³¹

Prisonnier des autres, prisonnier de lui-même, l'homme est encore prisonnier des mots, qui, bien loin de permettre une communication, sont une entrave supplémentaire à sa liberté. Orphée et Eurydice devront tous les dire, même "les plus conventionnels, les plus vulgaires, ceux qu'on déteste le plus"³².

En définitive, c'est par amour qu'Orphée refusera la vie, la vie à deux que lui propose Eurydice, tenaillée en ce moment par le désir presque physique de vivre, de se sentir exister:

Je t'aime trop pour vivre !³³

La jalousie d'Orphée n'était que l'expression d'un malentendu plus profond auquel le couple ne peut échapper, de la double impossibilité dans laquelle sont les amants de sortir d'eux-mêmes pour ne plus faire vraiment qu'un, et en même temps de se libérer des autres? Car paradoxalement, au lieu de nous tirer de notre prison de solitude, les autres nous y enferment au contraire. L'homme est-il d'ailleurs jamais seul ?

Je te mets en garde contre ce mot. "Je serai seul," cela évoque tout de suite une ombre, une fraîcheur, un repos. Quelle erreur grossière ! Tu ne seras pas seul, on n'est jamais seul. On est avec soi, c'est autre chose, tu le sais bien...³⁴,

dira Monsieur Henri à l'acte IV. On comprend mieux à la lumière de ces explications que le héros de *Un, personne et cent mille* veuille être seul "sans lui-même". "Monsieur Henri est

31) *Ibid.*

32) *Ibid.*, p-467.

33) *Ibid.*, p. 468.

34) *Ibid.*, p. 488.

expert en pirandellisme", écrit Maxime Chastaing³⁵. C'est pour mettre fin à ce malentendu qu'Orphée accepte de perdre à nouveau Eurydice, parce qu'il l'aime trop pour vivre à côté d'elle en étant séparé. Rien n'est trop beau pour leur amour, pense Orphée (et, avec lui, Eurydice), mais dans la réalité tout est trop laid. Dans ces conditions, mieux vaut dire non tout de suite, refuser. Telle est la signification du geste d'Orphée, qui s'est retourné, et regarde Eurydice...

C'est donc par amour qu'Orphée perd à nouveau Eurydice. On pourrait soutenir que son geste n'est pas libre, puisque Orphée, nous l'avons vu, ne peut accepter le bonheur que lui propose Eurydice, pas plus qu'il ne peut se taire. Il semblerait donc qu'Anouilh ait suivi Virgile dans cet épisode. Mais, là encore, la fidélité d'Anouilh n'est qu'apparente. Car, si c'est bien par amour qu'Orphée se retourne et perd ainsi Eurydice, ce n'est pas par impatience, par une "folie" (*dementia*), comme en connaît la passion; c'est, au contraire, parce qu'Orphée sait que la vie qui attend Orphée et Eurydice n'est pas celle que les deux amants avaient rêvée pour leur amour:

*Vivre, vivre ! Comme ta mère et son amant, peut-être, avec des attendrissements, des sourires, des indulgences et puis des bons repas, après lesquels on fait l'amour et tout s'arrange. Ah ! non.*³⁶

Cette vie terne, sans grandeur, faite de compromissions et de lâchetés, qui attend les deux amants au seuil de la nuit, n'est pas à la mesure de leur amour. Et c'est cette conscience aiguë du fossé infranchissable qui existe entre les aspirations de l'homme, ce qu'il y a de meilleur en lui, et la vie, cette "absence de relation [...] entre l'exigence humaine et l'ambiance de l'homme"³⁷, qui amène Orphée, par une sorte de refus désespéré, à préférer une Eurydice morte à une Eurydice vivante. Le choix d'Orphée n'est pas libre ? Il ne l'est pas dans la mesure seulement où l'un des termes de l'alternative finit par s'imposer avec une telle évidence qu'Orphée ne peut pas faire autrement que d'opter dans ce sens.

Orphée a enfreint la défense qui lui avait été faite, il s'est retourné et a regardé Eurydice. Celle-ci, maintenant, sait qu'elle est perdue; elle n'a plus de raison de mentir, et elle reconnaît avoir été la maîtresse de Dulac. Mais, là encore, le mensonge d'Eurydice, comme la jalousie d'Orphée, n'a-t-il pas été lui aussi, dans une certaine mesure, le fruit de l'impossibilité dans laquelle sont les deux amants, et en général les hommes, de se comprendre ? Le langage humain est ambigu, il est à l'origine des malentendus inévitables entre les hommes, il est cause de bien des mensonges. Eurydice, c'est vrai, a été la maîtresse de Dulac, mais nous apprenons que Dulac lui faisait chaque fois un chantage, et que c'est pour éviter qu'il renvoie le régisseur de la troupe, protégé par Eurydice parce qu'il est misérable et qu'il a à sa charge un petit frère de deux ans, que celle-ci se donnait à Dulac. Eurydice reconnaît qu'elle est lâche, paresseuse, désordonnée, mais le petit régisseur est là pour affirmer le contraire:

35) *Op. cit.*, p. 68.

36) *Eurydice*, p. 468.

37) R.-M. Albères, *La Révolte des écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Correa, 1949, p. 164.

Tu n'étais pas lâche quand tu me défendais contre eux tous. Je le sais, moi. Tu n'étais pas paresseuse quand tu te levais à six heures pour venir m'aider en cachette en attendant que les autres descendent... [...]

Et elle qui ne retrouve jamais rien, qui gâche tout, c'est elle qui classait mes bulletins, qui m'empêchait de me tromper...³⁸

Et Eurydice conclut:

Il dit vrai, mais aussi Dulac dit vrai. C'est trop difficile.³⁹

On reconnaît ici au passage un des traits - l'altération du moi résultant du regard différent que deux étrangers portent sur le même personnage - qui a fait qualifier par certains de "pirandellienne" les pièces d'Anouilh. Orphée lui-même "ne voit pas Eurydice à la manière de Dulac [...]. Il y a, par suite, l'Eurydice d'Orphée et l'Eurydice de Dulac; il y a deux Eurydice."⁴⁰

Le chauffeur du car dans lequel Eurydice avait trouvé la mort, et auquel Orphée l'accusait d'avoir souri, vient sur la scène, lui aussi, dissiper ce malentendu. Et, un moment, on peut croire qu'Orphée a commis une lourde erreur lorsqu'il a regardé Eurydice en face.... mais un intermède lamentable entre la mère d'Eurydice et son amant vient à point⁴¹ pour rappeler à Orphée et à Eurydice et, par-dessus eux, à nous spectateurs, la vulgarité, la bassesse à laquelle le couple a échappé:

Tu vois, mon chéri, il ne faut pas trop nous plaindre... Tu avais raison, en voulant être heureux, nous serions peut-être devenus comme eux...Quelle horreur!⁴²

Les raisons pour lesquelles Eurydice a, la première, quitté Orphée et celles pour lesquelles, à son tour, Orphée rejette Eurydice sont donc les mêmes: le refus des compromissions, le désir de pureté. Il ne restera plus maintenant à Orphée qu'à rejoindre Eurydice dans la mort pour qu'à jamais, loin de cette vie, les deux amants soient réunis.

Dans les légendes antiques, Orphée ne se tue pas. Nous avons vu que ces légendes diffèrent sur la mort d'Orphée, mais toutes sont d'accord sur un point: Orphée a survécu à Eurydice. Chez Anouilh au contraire, Orphée ne survit pas à Eurydice, il meurt presque

38) *Eurydice*, pp. 474-475.

39) *Ibid.*, p.475.

40) M. Chastaing, *op. cit.*, p. 52.

41) A. de La Croix-Laval attire notre attention sur les effets que la musique a permis à Anouilh qui, écrit-il, "musicalisera si bien le rythme d'*Eurydice* que toute la pièce s'organise comme si deux thèmes mélodiques se répondaient: dialogue d'amour du couple élyséen, plates répliques des autres, vrais personnages de Vaudeville." ("Le Mystère de Jean Anouilh", *Etudes*, décembre 1945, p. 325.)

42) *Eurydice*, p. 478.

avec elle. Et c'est délibérément qu'il accepte la mort comme une délivrance et comme le sûr moyen de rejoindre Eurydice. Trois personnages sont en scène dans le quatrième et dernier acte de la pièce d'Anouilh: Orphée, son père et monsieur Henri. Le père d'Orphée, c'est la vie, c'est Orphée flétri, devenu vieux, ayant oublié Eurydice; Monsieur Henri, c'est la mort, seule conclusion possible, dans l'univers d'Anouilh, à l'histoire d'Orphée et d'Eurydice. Un moment on peut croire qu'Orphée hésite entre les deux voies qui s'offrent à lui. En fait, son choix n'est pas douteux, et c'est peut-être ce qui fait un peu la faiblesse de cet acte. En effet, l'auteur n'a pas craint de "charger" le personnage du père d'Orphée, qui nous apparaît comme une image ridicule de l'homme: tous ses gestes, toutes ses attitudes, toutes ses paroles sont empreints d'une insupportable vulgarité. Face à un tel adversaire, Monsieur Henri n'a pas à se donner beaucoup de peine pour triompher. Autant, sinon plus que par les arguments que développe Monsieur Henri, Orphée est convaincu par l'image de la vie qu'il a sous les yeux: son père qui, tel le père de Jeannette à la fin de *Roméo et Jeannette*, s'est endormi et ronfle.

Ce quatrième acte, qui témoigne du noir pessimisme de son auteur, est heureusement illuminé par le dénouement de la pièce:

La vie ne t'aurait pas laissé Eurydice, petit homme. Mais Eurydice peut t'être rendue pour toujours. L'Eurydice de la première fois, éternellement pure et jeune, éternellement semblable à elle-même...⁴³

Monsieur Henri a bien encore à vaincre quelque résistance de la part d'Orphée, que la mort effraie:

Tu es injuste. Pourquoi hais-tu la mort ? Elle seule donne à l'amour son vrai climat. Tu as écouté ton père te parler de la vie tout à l'heure. C'était grotesque, n'est-ce pas, c'était lamentable ? Hé bien, c'était cela... Cette pitié, ce mélo absurde, c'est la vie. Cette lourdeur, ces effets de théâtre, c'est bien elle. Va te promener là dedans avec ta petite Eurydice, tu la retrouveras à la sortie, avec des taches de mains plein sa robe, tu te retrouveras, toi, étrangement fourbu. Si tu la retrouves, si tu te retrouves ! Je t'offre une Eurydice intacte, une Eurydice au vrai visage que la vie ne t'aurait jamais donnée. La veux-tu ?⁴⁴

Finalement, Orphée choisira la mort et rejoindra Eurydice, ce qui permet à Monsieur Henri de clore ainsi la pièce:

Orphée est avec Eurydice, enfin!⁴⁵

43) *Ibid.* p. 500.

44) *Ibid.* pp. 500-501.

45) *Ibid.* p. 505.

Une autre faiblesse de la pièce est qu'on ne sait pas dans quel paradis, où tout est "pur, lumineux, limpide..."⁴⁶, Eurydice et Orphée vivront ensemble désormais. Monsieur Henri ne nous donne aucune précision à ce sujet et, malgré les adjectifs qu'il emploie pour le qualifier, ce paradis nous apparaît avec des caractères plus négatifs que positifs, si bien que le spectateur emporte, en s'en allant, une impression de tristesse: le dénouement, qui par ailleurs est dramatiquement celui qui convenait à la pièce, ne donne pas vraiment satisfaction au désir d'absolu, d'éternité que l'homme, à l'instar d'Orphée et d'Eurydice, porte en lui. Ce que R.-M. Albérès dit de nos grands écrivains modernes s'applique bien à Anouilh: "Leur exigence dépasse le monde quotidien, mais ne s'autorise pas à en inventer un autre."⁴⁷

En conclusion, que reste-t-il dans la pièce d'Anouilh du mythe antique? Tout d'abord, le fait que l'histoire d'Orphée et d'Eurydice est, chez Anouilh comme chez Virgile, une très belle histoire d'amour. C'est même là, à notre avis, le point essentiel. Ajoutons-y qu'en très gros - nous avons vu sur quels points, en particulier la mort d'Orphée, Anouilh s'est écarté de la légende - les faits contenus dans la légende sont respectés. Mais grandes sont les différences entre le mythe et l'interprétation qu'en donne Anouilh, nous n'y reviendrons pas. Signalons encore le fait que la légende est tout entière centrée sur le personnage d'Orphée, alors que la pièce d'Anouilh donne un rôle important à Eurydice. C'est même, peut-on dire, par elle que tout arrive, puisque c'est elle qui, la première, et de propos délibéré, quitte Orphée. Ce n'est sans doute pas sans intention qu'Anouilh a appelé sa pièce *Eurydice*, et non *Orphée* ou *Orphée et Eurydice*. Le personnage d'Orphée lui-même est-il dans ses grandes lignes respecté par Anouilh?

Dans toutes les légendes antiques, Orphée apparaît d'abord comme un musicien dont les chants ont sur la nature entière un pouvoir magique. Orphée "par ses accents, enchaînait la nature charmée", fait dire Eschyle à Egisthe dans *Agamemnon*⁴⁸. Par ce caractère, Orphée est à rapprocher de Linos, autre héros légendaire parfois désigné comme le maître d'Orphée, et de Musée. Dans la pièce d'Anouilh, Orphée est bien un musicien, mais ses chants n'ont pas le pouvoir qu'avaient ceux du héros légendaire. Orphée ne nous apparaît pas dans la pièce d'Anouilh comme un héros. Au contraire, il semble qu'Anouilh ait voulu qu'il nous apparaisse exactement et précisément comme un homme. Si la mort a fait une exception en faveur d'Eurydice, ce n'est pas, nous l'avons vu, à cause de la vertu magique des chants d'Orphée, mais bien parce qu'elle s'est laissée attendrir par le côté humain, courage mêlé de faiblesse, du couple.

Il est à remarquer que, si l'amour d'Orphée et d'Eurydice les conduit à la mort, ce n'est pas parce qu'Orphée ou Eurydice représentent des types humains médiocres. Voici comment ils apparaissent dès le début de la pièce au jeune homme qui incarne la mort:

Un beau jeune homme et une belle jeune fille ! et prêts à jouer le jeu sans tri-

46) *Ibid.*, p. 501.

47) *Op. cit.*, p. 17.

48) Eschyle. Texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, collection des Universités de France, 4^e éd., 1949, t. II, *Agamemnon*, v.1630.

*cher, jusqu'au bout. Sans ces petites concessions au confort ou à la facilité qui font les amants vieillissants et prospères. Deux petites bêtes courageuses, aux membres souples, aux dents longues, prêtes à se battre jusqu'au matin, comme il se doit, et à tomber, blessées ensemble.*⁴⁹

Ils n'ont ni l'un ni l'autre aucune vocation spéciale pour la mort. Non, si Orphée et Eurydice quittent cette vie, c'est bien, semble-t-il, parce que, pour Anouilh, aucune autre issue que la haine ou la mort ne s'offre à l'amour. Cette thèse, Anouilh la reprendra, en lui donnant une extension qu'elle n'a ni dans *Eurydice*, ni dans *Roméo et Jeannette*, qui est de 1945, dans *Ardèle ou la Marguerite*, pièce dans laquelle Anouilh prétendra faire "le procès de l'amour". Même si l'amour n'aboutit pas à la haine, il ne peut durer:

Vous croyez cela, vous aussi. Et je me dépouille, et je me déchire, et je me tue pour l'être aimé. C'est vrai. Tant que l'être est cette projection idéale de moi-même, tant qu'il est mon bien, ma chose, tant qu'il est à moi. C'est si bon de sortir de l'immense solitude. A soi-même, sincèrement, on n'oserait pas. Mais tout donner à cet autre qui est vous, quelle bonne pluie d'été sur un cœur racorni. Jusqu'au moment où, caprice, hasard, l'autre redevient un autre, sans plus. Alors on arrête les frais, naturellement. Que voulez-vous donc qu'on donne à un autre sur cette terre ? Ce serait de la philanthropie, ce ne serait plus de l'amour,

déclarera le Comte dans *Ardèle ou la Marguerite*⁵⁰.

Cependant, l'amour d'Orphée et d'Eurydice, l'amour de Roméo et de Jeannette, celui qui unit ou a uni les différents couples qui évoluent dans *Ardèle ou la Marguerite*, pour être, ou avoir été dans certains cas, un amour grand et neuf, est-il pour cela un amour authentique ? Dans l'amour, on est deux, Anouilh a bien mis en valeur cette notion. Mais, parce qu'on est deux, doit-on nécessairement se déchirer l'un l'autre comme le font Orphée et Eurydice, et comme sans doute ils l'auraient fait bien plus encore s'ils avaient vécu longtemps ensemble ? Les amants dans le théâtre d'Anouilh ne s'acceptent pas tels qu'ils sont vraiment, soit parce que leur soit d'absolu le leur interdit, soit, pour certains, vraisemblablement par égoïsme. Si l'amour est don de soi, il est aussi acceptation de la personnalité de l'autre dans la vie quotidienne, et, au fond, c'est cette vie quotidienne que les purs héros d'Anouilh refusent.

Jacques PLAINEMaison

49) *Eurydice*, p. 413.

50) *Pièces grinçantes*, Paris, la Table ronde, 1956, pp. 59-60.

LEOPOLDO MARECHAL ET LE MYTHE D'ANTIGONE

Déjà poète, romancier et essayiste, Leopoldo Marechal se lance vers 1950 dans l'apprentissage du métier de dramaturge en étudiant à fond le théâtre de Sophocle.¹ Aussi choisira-t-il tout naturellement de s'en inspirer pour écrire son *Antígona Vélez*.² Il saura cependant éviter l'écueil d'une plate adaptation ou même d'une argentinisation superficielle de l'*Antigone* du maître. De fait, l'originalité de son interprétation est parfois si forte qu'elle remet en question certains invariants du mythe littéraire que nous a légué la tradition.³ C'est ce que nous nous proposons ici de faire ressortir en étudiant le personnage féminin d'Antígona dans son sacrifice héroïque, puis dans son attitude face au pouvoir politique, non sans avoir auparavant procédé à une brève analyse de la pièce.

I ANALYSE DE LA PIÈCE.

Antígona Vélez se compose de cinq tableaux (*cuadros*) numérotés de un à cinq et d'un tableau final. Le premier expose la situation. Dans la pampa argentine, une *estancia* fortifiée vient de repousser une attaque indienne. Au cours du combat, les deux frères d'Antígona se sont entretués. Martín Vélez, qui luttait avec les défenseurs, est enterré avec tous les honneurs, tandis qu'Ignacio, qui s'était rangé du côté des Indiens, est abandonné aux charognards sur ordre du patron, Facundo Galván. Au grand effroi de sa sœur Carmen, Antígona annonce son intention de désobéir et de donner une sépulture à son frère. Dans le second tableau, Facundo et Antígona s'affrontent, puis celle-ci se lamente et invoque Ignacio. Dans le troisième, Facundo apprend avec colère que ses ordres ont été bafoués. Antígona assume ses responsabilités et justifie sa désobéissance en préférant les lois du ciel à celles de la pampa. Elle est condamnée à quitter les lieux le soir même, ce qui l'expose à une mort certaine sous les coups des Indiens qui encerclent le fortin. Le quatrième tableau est un dialogue entre Antígona et Lisandro, le fils de Facundo. Au nom de leur amour, celui-ci voudrait conjurer un destin que, pour sa part, Antígona a déjà accepté. Dans le cinquième, Antígona fait ses adieux au chœur ainsi qu'à Lisandro, puis s'élance au galop de son cheval. Désespéré, Lisandro réussit à se dégager des mains qui le retiennent et l'imit. Le chœur le voit la rejoindre, mais il voit aussi briller les lances des Indiens. Le tableau final montre la libération du fortin par la cavalerie, puis la découverte des cadavres d'Antígona et de Lisandro, percés par une même lance. Surmontant sa douleur, Facundo décide de les faire enterrer côte à côte, comme deux époux. D'après lui, leur mort n'aura pas été inutile, car ils lui donneront des petits-fils en la personne des futurs défricheurs de la pampa.

1) Alfredo Andrés.- *Palabras con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires, Carlos Pérez, 1968.- p.49.

2) Leopoldo Marechal.- *Antígona Vélez. Las tres caras de Venus*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.- pp.9-58. Nous citons d'après cette édition.

3) Pour éviter un certain nombre d'ambiguïtés, nous précisons " mythe littéraire " pour " mythe " au sens de "thème littéraire." Sur la notion d' "invariant " : Jean Rousset.- *Le Mythe de Don Juan*.- Paris, Armand Colin, 1978.- pp.5-17.

II SACRIFICE HEROIQUE ET APOTHEOSE.

A) DU DESTIN TRAGIQUE D'ANTIGONE AU DESTIN HEROIQUE D'ANTIGONA.

Il importe de bien souligner ce qui sépare la tragédie de Sophocle du drame de Leopoldo Marechal.

Nous définirons le tragique par la présence d'au moins un de ces éléments : le *fatum*, le conflit insoluble entre deux exigences et la mort (ou un malheur équivalent) qui en résulte, le sentiment angoissé d'être abandonné des dieux (ou de Dieu).⁴ Bien entendu, l'effet en sera décuplé si tous trois coexistent en s'impliquant mutuellement, comme dans l'*Antigone* de Sophocle. Tragédie par excellence, donc, celle-ci est riche en allusions à la malédiction qui poursuit Oedipe et ses descendants.⁵ Dès ses premiers mots, Antigone nous prépare à tout ce qui va suivre en se référant à son "sang " ainsi qu'aux " malheurs qu'Oedipe a légués aux siens." Le *fatum* - qui fait peser sur elle un passé terrible - ne lui annonce pas seulement des "désastres " (la persécution et la mort), mais aussi et surtout la "honte " et les " affronts." ⁶ De fait, le chœur lui adressera parfois des mises en garde plus ou moins voilées sur sa pitié intransigeante, qui pourrait bien confiner à l'impiété.⁷ C'est pourquoi elle se sent bientôt seule face à son malheur.⁸ Ebranlée dans ses certitudes sur le bien et le mal, elle va jusqu'à se lamenter de manière pathétique sur sa culpabilité sans faute et sur la condamnation qui doit trancher prématurément le fil de sa vie. ⁹

Certains commentateurs sont allés jusqu'à voir en elle la figure de l'Antithéos. A ceux qui adorent les dieux en sachant faire la part du divin et de l'humain - le chœur, par exemple - ils opposent alors Antigone, qui transgresse le statut de la divinité en lui rendant un culte personnel. ¹⁰ Certes, nul n'est tenu de suivre jusqu'au bout cette interprétation. Cependant, elle a le grand mérite de montrer que l'*Antigone* de Sophocle brûle d'un feu à la fois pur et impur, comme tous les héros tragiques.¹¹ En cela, elle n'est ni surhumaine ni exemplaire, mais humaine, tout simplement.

4) Sur le tragique : Lucien Goldmann.- *Le Dieu caché*. Paris, Gallimard, 1976. Jean-Marie Domenach.- *Le Retour du tragique*. Paris, Ed. du Seuil, 1967.- ch.1,2,3.

5) Sur la " tragédie par excellence " : Simone Fraisse.- *Le Mythe d'Antigone*. Paris, Armand Colin, 1974.- pp.131-154.

6) Sophocle.- *Oeuvres*, (t.I).- Paris, Les Belles Lettres, 1962.- p.72.

7) *id.*, *ibid.*, pp.105, 107.

8) " /.../ A quoi bon, malheureuse, porter mes regards vers les dieux ? /.../ ma pitié m'a valu le renom d'une impie." *id.*, *ibid.*, p.107.

9) *id.*, *ibid.*

10) Simone Fraisse.- *loc.cit.*, pp.146-147.

11) " Ainsi donc, tandis que la tragédie présente un grand nombre de questions qui agitent les débats publics, elle présente également une large part de ce qui n'appartient pas à la vie publique [...] : anxiétés, craintes, fantasmes cauchemardesques ou désirs refoulés, passions violentes [...] " Charles Segal.- " Tragédie, oralité, écriture." in : *Poétique*.- n°50, avril 1982.- p.147.

" Dans le cadre nouveau de la représentation tragique, le héros légendaire a cessé d'être un modèle, comme il l'était dans l'épopée et la poésie lyrique. Il est devenu un problème." Jean-Pierre Vernant.- " La tragédie grecque." in : *Encyclopaedia Universalis*.- vol.16, p.234.

Dans *Antígona Vélez*, on ne trouve pas de trace de l'obscur *fatum* antique ni des affres de la culpabilité sans faute. Comme le Polyeucte de Corneille, épargnée par l'angoisse du doute, Antígona sait toujours où est son devoir.¹² Ainsi, elle ne s'interroge à aucun moment sur la pitié de son attitude, car l'ensevelissement de son frère est pour elle un devoir absolu.

A cet égard, tout se passe comme si Marechal avait voulu souligner l'absence d'un ressort tragique en ôtant de la bouche d'Antígona, pour les mettre dans celle du chœur, toutes les plaintes et les interrogations de l'héroïne de Sophocle. Parmi de très nombreux exemples, contentons-nous de citer celui qui révèle le mieux les potentialités tragiques de la situation d'Antígona :

- Les femmes.- *Notre plaine s'est changée en une grande douleur.*
- Les hommes.- *Quelle douleur, femmes ?*
- Les femmes.- *Nous ignorons comment elle se nomme.* ¹³

Cette douleur sans nom est bien l'angoisse potentiellement tragique de celui qui ne sait plus où est son devoir, à cette réserve près - et de taille - que le héros tragique choisit l'issue la plus difficile, tandis que le chœur obéit à l'autorité pour n'encourir aucun châtiment.

Antígona, pour sa part, n'exprime aucun doute sur la justesse de sa cause ni même - il faut le souligner - sur celle de sa mort ! Après avoir enterré Ignacio, il s'agira en effet pour elle de " faire fleurir la pampa " par son sacrifice. ¹⁴

Nous nous intéresserons ici à cette dernière exigence, qui se superpose à la première surtout dans le cinquième tableau et le tableau final. Qu'une certaine mystique nationaliste finisse par recouvrir l'amour fraternel (en l'intégrant), c'est en effet ce qui ressort de la réconciliation finale d'Antígona et de Facundo Galván, de la conclusion pleine de promesses pour l'avenir d'une Patrie abreuvée du sang héroïque de la jeune vierge et enfin, de façon plus générale, de la fonction de la guerre dans l'ensemble de la pièce. Sur ce dernier point, la différence entre Sophocle et Marechal est particulièrement intéressante.

Dans *Antigone*, la rivalité des deux frères participe d'une malédiction familiale antérieure au conflit. C'est cette rivalité qui déclenche la guerre, puisque Polynice, à la tête de l'armée d'Argos, a assiégé Thèbes pour faire valoir ses droits à la couronne. Au début de la tragédie, le siège a déjà été levé, et l'armée d'Argos s'est retirée. La guerre n'a donc été qu'une conséquence malheureuse de la haine que nourrissent Étéocle et Polynice l'un à l'égard de l'autre, c'est-à-dire de la forme qu'a prise alors la malédiction familiale. En outre, elle est considérée comme un désastre puisque ce sont ses effets néfastes sur la vie politique

12) D'après Jean-M. Domenach, la tragédie aurait succombé sous les coups de la Révélation chrétienne (*loc.cit.*, p.56). Or la pièce de Marechal est nettement d'inspiration chrétienne. " Dans *Polyeucte*, le salut est [...] trop fortement gagé pour qu'il y ait lieu à tragédie véritable." *id*, *ibid*, p.58.

13) *Antígona Vélez*. - p.25.

14) *id*, p.52.

de Thèbes qui provoquent le conflit entre Antigone et Créon et le dénouement tragique que l'on sait.

Rien de tel dans *Antígona Vélez* : la guerre y est toujours présente. Loin d'être la conséquence d'une malédiction familiale, elle est elle-même la cause unique de la mort du père d'Antígona. Etat normal de la pampa en cette période historique, elle acquiert de ce fait une importance plus grande. De plus, elle n'a pas le caractère négatif de " désastre " que lui donne Sophocle, mais serait plutôt une nécessité positive. C'est ainsi qu'au lieu de la condamner, Antígona la justifie. Pour elle en effet, comme pour les autres, Facundo Galván et la cavalerie argentine, en bataillant contre les Indiens, sont en train d'humaniser la pampa au sens matériel du terme (en la colonisant) tandis qu'elle-même, en se sacrifiant, l'humanisera au sens spirituel (en y introduisant amour et pitié). Comme la terre ingrate de la pampa, donc, la guerre sera fertilisée par un sang versé non plus par haine, mais par amour.

Il apparaît vite que la complémentarité ainsi instaurée entre le matériel (guerre de peuplement) et le spirituel (sacrifice d'amour) jouera dans les deux sens : à l'héroïsme de Facundo Galván, ennobli par l'amour, répondra donc l'amour d'Antígona, ennobli par l'héroïsme. De fait, celle-ci défend les valeurs auxquelles elle est attachée en se replaçant dans la tradition guerrière du pays au lieu de s'en exclure. C'est ainsi que par leurs exploits militaires, Facundo et Lisandro Galván, leurs hommes, les soldats de cavalerie constituent en un sens pour elle des modèles. Comme eux, elle se conduit avec un orgueil stoïque qui n'est pas sans évoquer celui du héros cornélien.¹⁵ Au lieu de pleurer sur son sort, elle revendique en un style hautain sa propre mort, qu'elle veut faire coïncider avec le coucher du soleil.¹⁶ Comme eux encore, elle ne fonde pas cet orgueil sur la seule valeur individuelle mais aussi sur l'honneur du groupe ou de la famille. C'est pourquoi après s'être affirmée comme conscience libre dans le premier tableau - lors des dialogues qui l'opposent d'abord à trois jeunes filles, ensuite à sa sœur Carmen, elle ne tarde pas à invoquer la mémoire de son père, mort glorieusement dans un combat contre les Indiens (deuxième tableau). Valeur reconnue de tous, l'honneur familial a fonction d'intégration. C'est pourquoi Facundo Galván se retrouve - à son désavantage - sur le même terrain qu'Antígona lorsque celle-ci se livre à une comparaison entre son père et lui. Piqué au vif, il en éprouve même le besoin de se justifier :

- Antígona.- [...] *Mon père savait dicter des lois. (Avec violence) Et il fit même plus : au lieu de les crier, il mourut pour elles !* (Un murmure d'étonnement s'élève des deux chœurs.)

- Don Facundo.- *Langue de vipère ! Je fus à ses côtés quand il mourut, et exposé à la même lance qui lui perça le flanc !*¹⁷

15) " [...] Comeille a toujours intéressé l'orgueil individuel, le plus avoué et le plus éclatant, aux duretés du sacrifice." Paul Bénichou.- *Morales du Grand Siècle*. - Paris, Gallimard, 1967.- p. 70.

16) A.V., p. 50.

17) " - Antígona.- [...] *Mi padre sabía dictar leyes. (Violenta.) E hizo algo más : en vez de gritarlas, ¡ murió por ellas !* (Los dos coros levantan un murmullo de asombro.)

- Don Facundo.- *¡ Lengua envenenada ! Yo estuve junto a él cuando murió, y expuesto a la misma lanza que le abrió el costado.*" A.V., p. 24-25.

Semblablement, il ne fait guère de doute pour lui qu'Antígona ne soit sensible au déshonneur que la mort d'Ignacio fait peser sur sa famille :

- Don Facundo.- *Je sais bien, moi, ce qui la fait souffrir. Le déshonneur d'un Vélez qui n'a pas eu hier soir ses quatre cierges ni n'aura aujourd'hui une sépulture.*¹⁸

Même s'il oublie l'essentiel, ce jugement contient une part de vérité. On peut même affirmer que ce sens de l'honneur de la famille, par extension à des groupes de plus en plus vastes, fait naître un patriotisme commun à Antígona et à ses antagonistes.

La meilleure illustration d'une telle conjonction d'idéaux sera bien entendu la mort de la jeune fille, sacrifice patriotique sublimé tout autant que châtiment. Aussi Antígona réintègre-t-elle le groupe - métaphoriquement, la Patrie idéale - en une véritable " apotheose héroïque." ¹⁹ Symboliquement, elle possède d'ailleurs certains des attributs du héros : la lumière solaire et le cheval, qui l'accompagnent dans la mort, mais aussi la " souveraineté ", en ce sens qu'elle " inaugure une nouvelle étape " du monde où elle vit, le faisant passer du règne de la haine à celui de l'amour. ²⁰

Sa spécificité est donc d'être sainte et héroïque à la fois, ce qui, tout en l'éloignant du personnage révolté de Sophocle, la rapproche de certaines figures féminines chères au nationalisme chrétien, telles que Jeanne d'Arc en France, par exemple. ²¹

B) L'APOTHEOSE ET LA NAISSANCE DU MYTHE.

La dramaturgie contribue à l' " apotheose " dont nous avons parlé.

Antígona franchit vivante la porte du fortin pour subir sa condamnation (cinquième tableau), puis, une fois morte, la franchit dans l'autre sens (de l'extérieur vers l'intérieur) pour être enterrée dans le fortin même, au pied de l'ombú - arbre symbolique de la pampa - et rester dans la mémoire de tous (tableau final). Ce premier contraste est renforcé par celui qui s'établit entre le soleil couchant de l'exclusion et de la mort (cinquième tableau) et le soleil levant de la réintégration et de la gloire (fin du tableau final).

Si Facundo Galván se réconcilie effectivement avec Antígona, remarquons toutefois que ce n'est pas avec la vivante, qui a désobéi à ses ordres, mais avec la morte, qui a accep-

18) " - Don Facundo.- ¡ Bien sé yo lo que le ha dolido a ella ! El deshonor de un Vélez que no tuvo anoche sus cuatro luces ni tendrá hoy una sepultura. " A.V., p.30.

19) " L'honneur du groupe est à peine distinct de celui de ses membres et les grands intérêts d'Etat ou de famille intéressent directement l'individu. " P. Bénichou.- *loc.cit.*, p.70. C'est dans ce cadre qu'il faut situer l'apotheose héroïque qui conclut les grandes tragédies de Corneille : Voir : Philippe Sellier. *Le Mythe du héros*. Paris, Bordas, 1973.- p.27.

20) *id.*, *ibid.*, pp.19, 17.

21) Sur le mythe de Jeanne d'Arc : *id.*, *ibid.*, p.175.

té sa condamnation avec panache et abnégation. De ce point de vue, la mort n'est pas le malheur absolu comme dans la tragédie de Sophocle, mais un sacrifice expiatoire et propitiatoire destiné à transformer la pampa ingrate en Patrie généreuse et qui se manifeste très tôt dans la pièce en tant que renoncement progressif aux joies de la vie. Dès sa condamnation, Antigona se considère en effet comme " morte " :

- Première femme.- *Oui, son coeur pressent et précède. Son cœur précède sa mort.* 22

Avant le chœur, Lisandro Galván aura ressenti son éloignement définitif. Alors qu'il veut encore faire des projets d'avenir, la jeune fille situe déjà sa vie ainsi que son futur possible dans un passé révolu. 23

Au cinquième tableau, enfin, abandonnant la terre, toute colère et toute révolte, elle se sent investie de la mission sacrée de mourir. 24 A cet égard, la mort physique ne sera que l'aspect visible d'un processus spirituel qui touche à son terme, ce qui lui ôte toute importance excessive et surtout tout caractère tragique pour la rendre " facile " en lui donnant en échange sa signification cérémonielle d'apothéose et sa fonction mythifiante.

L'effacement progressif de l'Antigona " vivante " et de ses passions permet non seulement l'apothéose de l'héroïne mythique, mais encore l'avènement de la femme symbolique. Vierge poursuivie, puis rejointe dans la mort, par le fils du chef - c'est-à-dire le futur chef - celle-ci se constitue en effet en symbole d'un but qui, ne pouvant être atteint que par le sacrifice de la vie, sera de nature transcendante : il s'agira de la Patrie idéale à laquelle aspire le peuple argentin (Lisandro). 25

Tantôt mythifiée par son héroïsme, tantôt identifiée à l'idéal même pour lequel elle se sacrifie, Antigona n'a plus grand chose à voir avec le modèle de Sophocle. Mais la pierre de touche de l'idéologie nationaliste qui semble l'animer sera sans conteste son attitude face au pouvoir politique.

III ANTIGONA ET LE POUVOIR.

A) DE LA REVOLTE A LA COOPERATION.

22) " - *Mujer 1.- Sí, el corazón adivina y se adelanta. Se adelanta el corazón a su muerte.*" A.V., p.49.

23) " - *Antigona.- (Se deshace del abrazo, con tierna suavidad) ! Lisandro, pudo ser !*

- *Lisandro.- (La toma de las manos.) ; Y será, corazón !*

- *Antigona.- ; No será ! Pudo ser, y ya es mucho.*" A.V., p.45.

24) A.V., p.52.

25) " La PATRIA es el Objeto o Término ; el PUEBLO es el sujeto o héroe. La búsqueda o el viaje es el trayecto heroico que ha de recorrer el sujeto-PUEBLO hasta el Objeto-PATRIA (o plenitud del sujeto-PUEBLO). " Gaspar Pío del Corro. - " Leopoldo Marechal : la visión metagónica. " in : (Varios).- *La mujer, símbolo del Mundo Nuevo.* Buenos Aires, García Cambeiro, 1976.- p.79.

La sérénité d'Antígona est presque parfaite si on la compare aux lamentations, mais plus encore aux cris de révolte de l'héroïne de Sophocle, dont il importe de souligner ici les implications politiques. Celle-ci n'accepte en effet ni l'interdiction qui lui est signifiée d'enterrer son frère ni sa condamnation à mort, doublement scandaleuse à ses yeux.

Le premier scandale est de punir celle qui adore le dieu des Enfers. ²⁶ Le second réside dans la nature même de la condamnation : enterrer un être vivant, c'est aussi enfreindre les lois infernales, affirme le devin Tirésias. ²⁷

C'est donc contre un tyran fou de pouvoir et impie que se révolte Antigone. Ce conflit sera le ressort de la tragédie jusqu'au dénouement, marqué certes par la mort de la jeune fille, mais aussi par le châtement de Créon.

Le thème de la tyrannie et de la démesure tragique qu'il implique est presque absent au contraire de la pièce de Marechal. Alors que l'intronisation de Créon donne lieu à un grand discours politique et que, plus tard, Tirésias appliquera au nouveau souverain le terme de tyran, on ne trouve rien de tel en ce qui concerne Facundo Galván. Celui-ci est beaucoup moins coupable que Créon, et la mort de son fils apparaît moins comme un châtement. Aussi bien reste-t-il digne en l'apprenant. ²⁸ Il est révélateur à cet égard qu'il n'existe pas dans *Antígona Vélez* d'équivalent de Tirésias pour se charger d'un éventuel réquisitoire contre Facundo Galván, ni de l'épouse pour lui rendre son malheur encore plus insoutenable. ²⁹ Maîtrisant sa douleur au lieu de s'effondrer comme Créon, celui-ci a même le dernier mot en trouvant la force de tirer lui-même la leçon des événements: pour lui, la mort d'Antígona et de Lisandro ne sera pas inutile. Plus magnanime que Créon, il ne suscite pas de la part de l'héroïne de Marechal de révolte comparable à celle de l'Antigone tragique de Sophocle. ³⁰ Tout en s'élevant contre son interdiction d'enterrer Ignacio, Antígona reconnaît même le bien-fondé de son projet politique de colonisation de la pampa. ³¹

En fait, c'est le problème de la fin et des moyens qui oppose les deux personnages. Antígona n'accepte pas que soit violé le droit à la sépulture pour mieux asseoir une quelconque autorité politique, mais, une fois son frère enseveli, elle se sentira somme toute assez proche de Facundo. Si elle accepte sans réserve le verdict, c'est en particulier parce qu'elle doit périr selon un " cérémonial " fixé par Facundo et qui lui paraît tout à fait approprié à l'idée qu'elle se fait de sa mission historique : en pleine pampa, face aux Indiens. Sur ce point, le destin de l'héroïne de Sophocle est fort différent. Refusant de tout son être sa mort cruelle et sacrilège d'enterrée vivante, elle choisit le suicide, ultime affirmation de soi et révolte suprême. ³²

26) Sophocle.- *loc.cit.*, p.101.

27) *id.*, *ibid.*, p.112.

28) Face au malheur, Créon titube, hébété.

29) Eurydice, l'épouse de Créon, se suicide en apprenant la mort de son fils Hémon.

30) Facundo Galván est de la trempe des vaillants colonisateurs de la pampa, dont Marechal fait l'éloge ailleurs (*Megafón, o la guerra*. Buenos Aires, Sudamericana, 1970.- pp.152-155.)

31) *A.V.*, p.24.

32) Antígona accepte la mort décidée par Facundo, pour un motif politique, mais aussi religieux, car le christianisme condamne le suicide.

D'accord avec Facundo sur la nécessité ainsi que sur les conditions de sa mort, Antígona coopère donc à son entreprise politique et militaire. N'hésitant pas, le cas échéant, à justifier son bourreau, elle pénètre ses intentions et pense comme lui qu'ils sont tous deux - quoique chacun à sa façon - des instruments de la Providence, destinés à conquérir la pampa.³³ A Facundo donc de vivre et de lutter; à elle de mourir et de devenir un symbole exemplaire pour les générations futures.

Au lieu de l'âpreté et de la révolte inconditionnelle d'Antigone, l'héroïne de Marechal exprime ainsi par sa mort le sentiment d'une Patrie à créer par le sacrifice, autant dire une véritable mystique nationale à l'état naissant.³⁴ Sans revenir sur l'exaltation héroïque de la guerre, remarquons qu'Antígona ne peut que se sentir concernée par les événements, puisque l'action se noue et se dénoue sous la menace des Indiens. Sa vie, ainsi que celle de tous, dépendra donc des décisions et des préparatifs militaires de Facundo, qui revêtent un caractère d'urgence absolue.³⁵ Cependant, cette bataille " terrestre " à ses yeux devra s'accompagner d'une bataille " céleste " dont elle se chargera elle-même.³⁶ A cet égard, la métaphore " faire fleurir le désert " connote elle-même la complémentarité indissociable des deux entreprises par son double sens. Elle propose en effet de peupler la pampa de moissons et de troupeaux, mais aussi d'amour. Il en est de même du verbe " planter ", qui sera poétiquement appliqué à la fois aux " épis " et aux " amours." ³⁷

L'harmonie finale est complète lorsque Facundo dédie la mort partagée d'Antígona et de Lisandro à " tous les hommes et à toutes les femmes qui, un jour, récolteront le fruit de tant de sang." ³⁸

La réalisation de la Religion dans et par la Patrie, voilà donc le sens de la récupération d'Antígona par Facundo. Au poids du passé, qui détermine la tragédie de Sophocle, s'oppose ici l'élan vers l'avenir, qui fonde un nationalisme chrétien de dimension prophétique.³⁹ La peinture d'un homme écrasé par la fatalité ne pouvait pas trouver place dans une œuvre qui exalte précisément la notion d'une mission historique destinée à mettre fin à la fausse fatalité d'une terre inhumaine. C'est en cela que l'on discerne la spécificité argentine d'Antígona Vélez.⁴⁰

33) A.V., p.47.

34) Il est révélateur à cet égard que la fameuse scène des lois - affrontement entre Antigone et Créon, généralement considéré comme indispensable à l'économie de la pièce (Simone Fraisse.- *loc.cit.*, p.82) - soit pratiquement inexistante dans *Antígona Vélez*.

35) A.V., p.20, pp.28-29.

36) La distinction entre les deux " batailles " est un des fondements de l'œuvre de Marechal, en particulier de *Megafón, o la guerra*.

37) " - Don Facundo.- ¡.../ La tierra es del hombre cuando uno puede nacer y morir en ella.

- Capataz.- Y plantar amores y espigas que ha de cosechar uno mismo, y no la mano sucia de un bárbaro." A.V., p.22. On notera au passage que le " barbare " n'a pas sa place. Cette exclusion n'est même pas contestée par Antígona, qui semble donc distribuer son " amour " parcimonieusement... (Le " barbare ", c'est l'Indien et - selon Teresa Orecchia Havas (" Mythologies et littérature : notes sur l'œuvre de Leopoldo Marechal " in : *América*.- Paris III, n°3, 1988.- p.272) - le *gringo*.

38) A.V., p.58.

39) Sur l'Amérique comme avenir de l'homme, voir la synthèse de : Danièle Genevois et Bernard Le Gonidec.- *Aspects de la pensée hispano-américaine. 1898-1930*.- Rennes, Université de Haute Bretagne, 1974.ch.IV, pp.92-117.

40) La tradition " pionnière " et civilisatrice de l'Argentine a trouvé son " classique " dès le dix-neuvième siècle avec le Facundo de Sarmiento.

B) ANTIGONA ET EVA PERON.

La critique externe viendra ici confirmer les acquis précédents et même préciser que c'est dans le climat de ferveur nationaliste du péronisme qu'il convient de situer la pièce. En effet, les circonstances du montage d'*Antígona Vélez* nous conduisent à l'une des femmes les plus célèbres de l'histoire argentine, alors au sommet de sa gloire : Eva Perón. Son intérêt pour la pièce fut tel qu'elle tint à la consacrer officiellement en la faisant représenter pour la première fois un 25 mai, jour de la fête nationale. Mais en même temps, elle dut - assez curieusement - se battre pour en faire exister le texte.

Au début de l'année 1951, Marechal raconte en effet que sa pièce lui fut réclamée par le directeur du théâtre Cervantès. Il confia son unique manuscrit à l'actrice Fanny Navarro, qui le perdit. Tout était donc remis en question, et il semble bien que sans les interventions vigoureuses et répétées de la première dame du pays, le fatalisme ambiant - y compris celui de Marechal - n'aurait pas été surmonté, et qu'*Antígona Vélez* serait définitivement tombée aux oubliettes. Le temps fort de cette histoire fut la conversation téléphonique entre Eva Perón et le dramaturge.⁴¹ Sensible au charme de cette femme hors du commun, Marechal lui promit alors de réécrire sa pièce.

On peut donc dire qu'Eva Perón présida à la seconde naissance d'*Antígona Vélez*, ce qui donne à penser qu'elle subjuguait peut-être l'écrivain tout autant que le péroniste, lui offrant pendant les heures fiévreuses de la création littéraire un vivant modèle - ou du moins une source d'inspiration - pour son *Antígona*.

De fait, on décèle de nombreuses analogies entre la femme historique et l'héroïne de théâtre. Toutes deux, en effet, interviennent dans la vie de la cité en se révoltant contre un pouvoir politique injuste : qu'il suffise, à cet égard, de rappeler le rôle - plus ou moins important selon les historiens, mais indéniable - que joua Eva Perón dans la "révolution" péroniste du 17 octobre 1945.⁴² Toutes deux également passent de la révolte à la coopération avec le pouvoir politique (Juan Domingo Perón, Facundo Galván) qu'elles pensent pouvoir ainsi adoucir : si Perón prétend instaurer la justice sociale, son épouse, pour sa part, incarnera la charité; parallèlement, *Antígona* donne une dimension "céleste" à l'ordre "terrestre" de Facundo Galván.⁴³ Les exigences religieuses inséparables du projet politique impliquent un sacrifice héroïque : celui d'Eva Perón (qui mourut jeune, comme les aimés des dieux) et de certains péronistes d'une part, celui d'*Antígona* et de Lisandro Galván d'autre part. Dans les deux cas, la conciliation du temporel et du spirituel constitue un nationalisme prophétique. Enfin, par leur mort, Eva Perón et *Antígona* deviennent de véritables mythes.

Témoin cette interprétation du destin d' "Evita" par Marechal :

41) Alfredo Andrés.- *loc.cit.*, p.50.

42) Tulio Halperin Donghi.- *Historia argentina. (vol.7) La democracia de masas*. Buenos Aires, Paidós, 1972.- p.55.

43) *id, ibid.*- pp.62-63.

J'ai dit une fois que la Révolution a un nom de femme et que la nôtre - la péroniste - s'appelle Eva Perón [...] Ceux qui écriront un jour l'histoire d'Eva Perón - et on le fera, car il y a en cette femme des projections de futur- constateront qu'elle n'a pas utilisé les circonstances, mais que ce sont les circonstances qui l'ont utilisée selon l'enchaînement du destin.⁴⁴

L'unité d'inspiration entre une telle vision de l'histoire nationale et l'idéologie d'*Antígona Vélez* se passe, semble-t-il, de commentaire...

Pour conclure, il est loisible de se demander si *Antígona* est bien la fille de l'héroïne éponyme. Elle agit certes avec le courage d'une âme libre, mais l'idéologie nationaliste qui a présidé à sa naissance lui ôte deux des principaux éléments (invariants ?) du mythe littéraire : le conflit tragique lié au doute et la révolte absolue. Par leurs composantes guerrières, les valeurs familiales qu'elle incarne ne l'opposent pas durablement - comme dans la tragédie de Sophocle - mais au contraire la relie aux valeurs civiques, de sorte que sa révolte initiale aboutit à une certaine collaboration avec le pouvoir politique. Dans ces conditions, on ne sera guère étonné de la voir se sacrifier héroïquement pour se muer en symbole de la " Patrie " à venir... et, telle la fille prodigue, réintégrer, après avoir fait mine de s'en écarter, la grande famille des figures maréchalienes de la féminité. Enfin, il est possible que ce personnage doive en partie son existence et son originalité à l'illustre modèle féminin que proposait l'Argentine d'alors. Dans ce cas, Eva Perón n'aurait pas seulement influé sur le cours de l'histoire de son pays, mais aussi sur l'inspiration poétique de l'écrivain péroniste le plus connu.

Jean-François PODEUR

44) *Dije alguna vez que la Revolución lleva el nombre de mujer y que la nuestra - la peronista - se llama Eva Perón. ¡...! Los que alguna vez escriban la historia de Eva Perón - y lo harán, porque hay en esa mujer proyecciones de futuro -, comprobarán que no aprovechó ella las circunstancias, sino que las circunstancias la aprovecharon a ella según la trabazón del destino.* Leopoldo Marechal, cité dans : Otelo Borroni y Roberto Vacca.- *Eva Perón.*, ouvrage cité dans : Jean Andreu.- *La Argentina de hoy.* Paris, Masson, 1972.p.88.

*IV TEXTE DRAMATIQUE ET HORS-TEXTE:
ECRITURE DRAMATIQUE, MISES EN SCENE
ET THEATRALITE*

Didier ALEXANDRE

Paul Claudel lecteur de *l'Echange* de Paul Claudel

Maurice ABITEBOUL

Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Luigi Pirandello:
The Real Inspector Hound

Anne LUYAT

Le théâtre comme métamorphose: Wallace Stevens et Claude Régy

René AGOSTINI

Notra Storia par les marionnettes des Trois Hangars

Michel AROUIMI

Le dernier des rituels: à propos du théâtre de Joël Jouanneau

PAUL CLAUDEL LECTEUR DE *L'ECHANGE* DE PAUL CLAUDEL

Près de soixante années séparent les deux versions qu'a faites de *L'Echange* Paul Claudel. La première, en effet, fut rédigée en Amérique en 1893-1894. La seconde fut composée en 1951 lorsque Jean-Louis Barrault mit le drame en scène au théâtre Marigny. *L'Echange* n'est pas le seul drame que le poète réécrivit après la seconde guerre mondiale: il projeta en effet une nouvelle version de *Tête d'Or* en 1949, mais ce fut un échec¹; il révisa de même, quand le même Jean-Louis Barrault voulut représenter *Partage de Midi*, et après les représentations, la version de 1905, si bien qu'il existe trois versions de *Partage de Midi*. Bref, les demandes réitérées du metteur en scène, et l'évolution de la pensée du dramaturge imposent en ces années d'après-guerre un retour sur l'œuvre, que M. Michel Lioure analyse dans son introduction au *Cahier Paul Claudel 10*. La réécriture de *L'Echange* est cependant différente de celle de *Partage de Midi*: le drame est moins personnel et le poète est plus extérieur à l'intrigue, même si Marthe incarne l'exilé qu'il fut en Amérique en ces années 1893-1895. Moins radicale, cette réécriture n'en obéit pas moins au projet de composer une *parabole*, un drame qui ait une signification symbolique, où l'anecdote soit le support d'une quête spirituelle (*Th I*, p. 1335). Autant dire que cet exercice de recomposition d'un nouveau drame à partir d'un drame existant suppose une relecture de soi par Claudel. Or, le poète lit sa propre œuvre en fonction de son évolution personnelle - ses lectures de textes sacrés en particulier; ses écrits théoriques aussi, et sous l'influence de l'enseignement donné par les mises en scène qui ont déjà été précédemment données de *L'Echange*: la création en a été faite en 1914 dans une mise en scène de Jacques Copeau au Vieux-Colombier; Georges Pitoëff la joua à Genève en 1917, à Varsovie en 1925, et la monta en 1937 au Théâtre des Mathurins, et Ludmilla Pitoëff reprit le drame pendant la seconde guerre mondiale (Suisse, Canada), puis en 1946 à la Comédie des Champs-Élysées. Il nous est évidemment impossible de revenir dans cette étude sur le détail de ces mises en scène: mais des exemples ponctuels peuvent illustrer combien Claudel, influencé par ces interprétations, sait développer les virtualités théâtrales présentes dans la première version.

L'inchoatif

Dans une lettre adressée à Jean-Louis Barrault, et datée du 17 juillet 1951, Claudel évoque ce qu'il *sentait confusément* au moment de la composition de *L'Echange*. L'adverbe est révélateur de ce que le poète opère alors: un réinvestissement dans son drame de valeurs qui lui sont postérieures et qu'il juge en ces années cinquante fondamentales (CPC 10, lettre 152; cf *TH I*, pp. 1303-1306). Ainsi, Marthe est *l'incarnation de cette créature mysté-*

1) Sur ce point, voir *Théâtre, I*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1967, p. 1242. Nous utiliserons les abréviations suivantes: *Th I* = *Théâtre I*, = édition citée; *MI* = *Mémoires improvisés*, Paris, Idées/Gallimard, 1969; *CPC 10* = *Cahiers Paul Claudel 10, Correspondance Paul Claudel-Jean-Louis Barrault*, Paris, Gallimard, 1974; *PO* = *Oeuvres Poétiques*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1967, *PR* = *Oeuvres en prose*, Paris, Pléiade, Gallimard, 1965.

rieuse du chapitre VIII des Proverbes (telle que je la réalisais alors) dont on trouvera le reflet dans toutes mes figures de femmes. On sait que Claudel a raconté qu'au soir de sa conversion il aurait ouvert une Bible qu'il tenait de sa sœur en deux endroits, *Emmaüs*, puis le *Chapitre VII des Proverbes*, où la Sagesse de Dieu est symbolisée sous la forme d'une femme. (MI, p.62). La première série des entretiens avec Jean Amrouche, futurs *Mémoires Improvisés*, date d'avril 1951, et donc est de peu antérieure à cette correspondance avec Barrault et à la réécriture de *L'Echange*. Il n'est pas question de mettre en doute la véracité des propos de Claudel: cependant, la mise en place d'un tel intertexte, rétrospective, lui permet de conforter une lecture religieuse de son drame: *L'idée fondamentale de L'Echange I fut une idée religieuse.* (CPC10, lettre 152). Les autres personnages du drame se disposent ainsi autour de la figure centrale de la Sagesse, au prix de quelque accommodement éventuellement: Thomas Pollock Nageoire, le financier américain, qui achète dans la première version Marthe à son époux légitime et qui sait tenter et menacer Louis quand il le faut², reste un *homme fait*, un *homme d'affaires* (CPC 10, lettre 152), fidèle à la figure de l'Intendant fidèle donnée dans l'Evangile (MI, p. 133)³; en se joignant à Marthe, au terme du drame, il assure la *conjonction (...) de la sagesse divine et de la sagesse pratique* (ThI, p. 1301). Toutefois, quand cette lecture digne des meilleures exégèses de Claudel, où l'argent devient un *sacrement matériel qui nous donne la domination du monde moyennant un contrôle exercé sur notre goût de l'immédiat* (ThI, p.1300), est composée en 1937, à travers analogies et tours de force métaphoriques qui ne manquent pas d'humour⁴, le poète apporte certaines restrictions notables. Par exemple, la conjonction entre les deux sagesse est *redoutable en son ironie* (ThI, p.1301), ou Thomas Pollock *est peut-être après tout (...) de ces publicains dont il est écrit qu'ils nous précéderont dans le royaume des cieux* (Ibid). Pour que l'exégèse soit mise en place, il faut introduire des restrictions. De même, dans les *Mémoires Improvisés*, Claudel fait de Lechy Elbernon un de ces *saints qui sont traités de fous de Dieu* (MI, p.140). Pourtant, dès la première version, elle est diabolique: l'actrice concentre en elle *La malice de la vierge et celle de la fille de joie et les matrones qui sont comme des chattes angoras*; parce qu'elle est actrice, elle vit par procuration, ressentant en elle un vide immense occupé par le diable qui a trouvé la maison vide (ThI, p.705). Marthe sait se défendre contre cette incarnation du mal: *Démon, tu ne me confondras pas* (ThI, p.706). Cette opposition quasi manichéenne disparaît de la deuxième version du drame, où les deux personnages s'opposent non sur des valeurs religieuses et morales, mais sur l'apprentissage de la réalité que doit faire Louis à travers l'une et l'autre: à l'ange fait

2) Thomas Pollock Nageoire, retirant de la poche à revolver de son pantalon une poignée de billets et les mettant sous le nez de Louis Laine. -*Qu'est-ce que ça, gentleman?* (Th I, p. 678). Tout le début de ce moment de l'Acte I est destiné à montrer combien Louis Laine est progressivement persuadé par son interlocuteur: ça devient du papier, puis beaucoup d'argent, de même, l'argent permet de tout avoir par échange selon Thomas Pollock, ce que Louis refuse, puis accepte d'un *Well!* anglicisme qui le rapproche du financier. Il est vrai que ce dernier n'hésite pas à se comparer à Louis: *"Bon, j'ai été comme cela. Je ne pouvais pas rester à la même place à faire la même chose"*. (ThI, p. 679). Par ailleurs, Thomas Pollock menace Louis. *Je suis un homme religieux, mais si je veux avoir une chose! L'enfer ne m'arrêtera pas, et je ne me ferais pas damner pour rien! Vous êtes Louis Laine et je suis Thomas Pollock! Ne vous mettez pas devant moi!* (ThI, p. 681).

3) Sur l'intendant fidèle voir *Evangile selon Saint-Luc, XII, 42 sq.* Il est curieux de constater que dans un texte de 1937 écrit pour le programme des représentations données au Théâtre des Mathurins par Georges Pitoëff, Claudel ait parlé de l'intendant infidèle de l'Evangile (ThI, p.1301)

4) Ainsi Thomas Pollock Nageoire est un *trafiquant de valeurs invisibles* (ThI, p. 1301)

face alors l'actrice, et le premier semble bien plus efficace face au réel que la seconde (ThI, p.778). Dans la lettre citée à Jean-Louis Barrault, elle est aussi présentée comme *La Promesse qui ne peut être tenue, la Vérité avec le visage de l'Erreur -la future Ysé*. Bref, Lechy concentre en elle et la figure de Lâla⁵ et celle d'Ysé: ou encore, s'établit une continuité à travers ces drames, qui permet d'accorder une positivité à des figures destructrices. En définitive, c'est la notion d'Anima, présente dans la parabole d'Animus et d'Anima énoncée dans les *Réflexions et propositions sur le vers français* (Pr, pp.27-28), qui permet de sauver au mieux ces figures dans le cadre d'une pensée claudélienne, dans la mesure où elle est un élément qui échappe au raisonnement, qui est imprévu, qui est la fantaisie si vous voulez, qui peut aussi bien avoir un sens mauvais qu'un bon sens (MI, p.93). Rétrospectivement, en fonction des drames postérieurs, de la pratique de l'exégèse et de textes à vocation théorisante, Claudel repense *L'Echange* et lui donne une vocation religieuse qui supprime en lui les contradictions qui pourraient s'imposer au lecteur ou au spectateur. En particulier, la fantaisie d'Anima est la figure de pensée par excellence qui assure la synthèse et qui réconcilie erreur et vérité (ThI, p.490).

C'est pourquoi, dans sa lettre à Jean-Louis Barrault de juillet 1951, le poète s'explique en des termes qui puissent rendre pertinente cette lecture en fonction de son propre devenir d'écrivain. Les connotations religieuses des divers personnages, Claudel les sentait(t) confusément. De même, les contradictions apparentes seraient dues à un talent en crise de puberté, en état de mue. Elles traduisent un mélange de force neuve et de restes conventionnels et forment une gamme pleine de fausses notes atroces. Mais les valeurs fondamentales toutes à leur place et ne demandant qu'à se développer (CPC 10, lettre 152). La relecture décrypte donc ce qui était latent: le lecteur de Claudel est avant tout celui qui rend manifeste une vérité inscrite au cœur du texte et qu'il lui faut savoir reconnaître. En ce sens *L'Echange* est un drame inchoatif.

Le point de vue catholique

La fantaisie, dont *Protée* fournit une illustration toute païenne en 1913, ne saurait mieux s'incarner que dans une actrice protéiforme, Lechy Elberon. Le personnage permet ainsi à Claudel de rappeler que le personnage de drame n'est pas un. Au contraire, il est la figure en creux provoquée et constituée par les trois autres personnages. A l'acte I de la deuxième version, non de la première, Marthe dit à Louis: *Fais-moi mal! Un job! c'est un job que l'on dit ici? On m'en a foutu un job avec toi espèce de peau-rouge!* (ThI, p.733). En anglais, *job* désigne le travail rempli par quelqu'un, en insistant peut-être sur le fait que cette tâche lui est appropriée; mais le terme peut aussi faire référence à une intrigue à laquelle on prend part. Marthe est ainsi pleinement à son affaire avec Louis, pour prendre

5) Voir la dernière tirade de Lâla dans la deuxième version de *La Ville*, de peu postérieure à la première version de *L'Echange*: *Je suis la promesse qui ne peut être tenue et ma grâce consiste en cela même! Je suis la douceur de ce qui est avec le regret de ce qui n'est pas! Je suis la vérité avec le visage de l'erreur, et qui m'aime n'a point de souci de dénouer l'une de l'autre* (Th I, p.490) (Sur ce point, voir encore MI, p. 93, où se retrouvent les mêmes citations).

place dans un plan établi par l'employeur-l'auteur, ou Dieu, on. A l'acte III, Lechy déclare à Marthe: *Vous le savez bien, que vous n'avez pas besoin de lui. / Tout ce que vous pouviez tirer de lui c'est fait, il vous l'a donné. Cet enfant qu'il vous a mis dans le ventre. Il vous l'a mis oui ou non? c'est fini! c'est fait. / Moi j'ai besoin de lui, pourquoi me l'avez-vous amené, tant pis pour vous!* (Thl, p.778). Un tel argument, où la venue de Louis (il) et de Marthe trouve sa finalité en Lechy et où Marthe se trouve agissant pour Lechy, appartient évidemment à la deuxième version et non à la première où il ne trouve pas place. Louis (il) est pensé dans des rapports de nécessité à autrui: il est celui qui apporte quelque chose à l'autre, que cet autre ne saurait posséder sans lui. Il ajoute sa différence, dirons-nous en reprenant un terme apparu dans *L'Art poétique* de Claudel, composé entre 1903 et 1904, en Chine, dix années après la première version de *L'Echange*. Louis Laine va toujours en avant, en fils de Rimbaud qu'il est (voir lettre à J.-L. Barrault citée): cet être de mouvement est poussé par l'impossibilité de subsister, de garder la place qu'il occupait; il tend de nature à s'en éloigner, il fait effort pour fuir. Dans cet écart, il est amené en contact avec les autres corps qui l'entourent et constate le champ qu'ils lui laissent(...). Il provoque ou subit leurs oeuvres. Il trouve hors de lui-même sa définition, sa mesure et sa fonction. (Po, p.153). Ce que le poète dit du mouvement des choses matérielles s'applique sans peine au personnage de Louis Laine: Claudel met en place dans *L'Art poétique* un discours philosophique dont on a trop peu mesuré les incidences dramatiques. Sa généralité permet d'intégrer les personnages passés de l'oeuvre. Louis Laine accomplit bien le projet claudélien, ontologique: *Connaître donc, c'est être: cela qui manque à tout le reste.* (Po, p. 153).

L'Echange peut devenir un drame religieux précisément parce que le poète retrouve, latentes dans sa structure, certaines données fondamentales de sa pensée théâtrale. Aucun être, et a fortiori, aucun personnage de drame, n'est à lui-même sa propre fin. Chacun échange avec l'autre ou d'autres des valeurs dont lui ou l'autre ou d'autres n'ont pas encore connaissance *Rien ne s'achève sur soi seul; tout est dessiné, aussi bien que du dedans par lui-même, du dehors par le vide qu'y tracerait absente sa forme, comme chaque trait est commandé par les autres* (Po, pp.153-154). L'ensemble est structuré de telle manière que le personnage est déterminé intérieurement et extérieurement: il est lieu de conflits, point de contact entre deux champs de force. Claudel est ainsi amené à privilégier les relations entre personnages. Ce que pas un d'entre eux ne peut réaliser seul, avec les autres il le réalise. Il revient au dramaturge de mettre ses personnages dans une telle situation et face à une telle nécessité qu'ils ne puissent que se provoquer réciproquement. Le respect des trois unités, dès la première version de *L'Echange* servait ce projet selon Claudel. Ne dit-il pas, à propos de ce drame, dans les *Mémoires Improvisés*: *C'est une idée que j'ai développée plus tard, c'est que dans l'histoire fictive, les personnages sont provoqués par la situation; (...) c'est une situation donnée comme dans nos classiques qui provoque les personnages eux-mêmes* (MI, p. 125). En ce sens, chaque personnage apporte quelque chose, aux autres et aussi aux spectateurs: le personnage Louis Laine meurt. *Il est absorbé par la coulisse.* (MI, p. 131). Mais ce que le personnage a révélé de passion au contact des autres personnages continue de retentir dans l'esprit du spectateur (Ibid.). La réflexion sur *L'Echange* est donc l'occasion de formuler une distinction entre le personnage et le rôle, *c'est-à-dire la passion qu'il*

représente (*Ibid.*), force qui est éternelle et qui cherche à s'incarner ou dans d'autres personnages ou dans le public. Elle suppose que le dramaturge tire les conséquences nécessaires d'une telle transitivity de la passion -non de ses effets inscrits dans le texte dramatique, comme c'est le cas chez Aristote- dans une esthétique théâtrale où la scène et la salle ne seront plus séparées par le quatrième mur cher à et questionné par Brecht⁶ et dans une philosophie de la représentation qui confondrait fable et réalité, imitation et monde, temps de l'oeuvre et temps de la réception. Claudel retrouve ainsi dans ce drame de la fin du XIX^e siècle les premiers jalons de son esthétique: *une idée que j'ai développée, plus tard, déclare-t-il à Jean Amrouche (MI, p.125). Son catholicisme résolument optimiste et conquérant trouve la meilleure de ses expressions dans cette conception du drame ouvert: l'interdépendance qui lie les personnages du drame comme les êtres en général est harmonie, comme le suggère la métaphore musicale utilisée par le poète dans les Mémoires Improvisés pour désigner la structuration de L'Echange et dictée par un thème qui lui est cher, emprunté aux livres sacrés: Ne impedias musicam. Et cette harmonie est productive: dans la réalité l'individu est une chose très riche: nous sommes un composé de facultés très différentes et quelquefois en nous complètement inconnu qu'un choc soudain vient nous révéler (MI, p.127). Dans cette image du sujet fait de tendances opposées en constant conflit et orientées vers un but mystérieux qui les dépasse, le poète de 1951 retrouve le poète de 1893 qui désigne avec humour le drame qu'il est en train de composer comme son nouveau guignol (ThI, p.1293). Mais l'interprétation philosophique que le poète de 1951 donne est bien postérieure au projet dramatique. Mon idée dramatique c'était ces quatre voix que j'entendais chanter ensemble et alors mon idée était de les réaliser, «qu'est-ce qu'elles vont dire», de les écouter et de coopérer avec elles. Je n'avais pas d'autre idée, j'avais l'idée de réaliser un drame, pas autre chose (MI, p. 132).*

La casserole de Marthe et le savon de Louis

Cet optimisme claudélien, tourné vers un but qui ne saurait être mauvais, et la bonne humeur qui en est inséparable ne peuvent se satisfaire en 1951 du personnage de Marthe présenté dans la première version, larmoyant et proie fragile offerte à une Lechy agressive et ironique. Le texte de 1893 comporte une allusion faite par Marthe à son passé en Europe, dans une discussion qui l'oppose à Lechy à l'acte III: *Pour moi, à Dieu ne plaise que je détruise rien! mais quand j'étais encore une petite fille dans mon pays, / Alors que les abeilles essaient, sur les deux heures, quand il fait chaud, / Je m'asseyais dans l'herbe et, frappant sur un morceau de fer, je disais «belle!belle» / Et tout l'essaim par rangées noires venait s'abattre sur le drap blanc tendu. (ThI, p.706). Le son musical est capable, lorsque Marthe le produit, de rassembler en une totalité ce qui se sépare d'une totalité constituée, la ruche,*

6) Sur ce point, voir Diderot, *De la poésie dramatique*, XI, *De l'intérêt. Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre; jouez comme si la toile ne se levait pas. (Oeuvres esthétiques, Paris, Garnier, 1968).* Dans un dialogue de la deuxième nuit de *L'achat du cuivre*, Brecht propose une réflexion sur la *Destruction de l'illusion et de l'identification* qui débute par cette question: *Qu'en est-il du quatrième mur?* (*L'Arche, travaux 1*, p.95) L'éloge du théâtre prononcé par Lechy Elberon à l'acte I de *L'Echange* semble aux antipodes d'une telle esthétique. Je me propose de revenir sur ce point dans une autre étude.

et part en quête d'une autre totalité. Cette surprenante image est reprise dans la deuxième version, de manière à ce qu'elle soit intégrée à l'intrigue amoureuse. Claudel unifie l'écriture de son texte, en faisant de cette scène à signification symbolique de la première version, le moment de la rencontre de Louis et de Marthe : *«Belle! Belle! Belle!» tu ne te souviens pas?! Il y avait un drap de lit étendu par terre et quelqu'un qui tapait sur une casserole avec une pierre en disant «Belle! Belle! Belle!»/ Marthe: -Je me rappelle! C'est comme cela chez nous que l'on fait pour cueillir les abeilles, les essaims d'abeilles! Ils s'abattaient sur le drap et alors toute prête pour eux, la ruche! Louis Laine: -Moi, je t'écou-
tais derrière la haie, j'avais soif, ô que j'avais soif! Je n'ai pas résisté, j'ai sauté la haie! (ThI, pp.734-735).* Ce souvenir, Marthe en fera un argument contre l'actrice Lechy qui se dit capable d'être toutes les femmes. Le dialogue se noue alors autour du savoir, et du sens de ce verbe: le savoir est-il pur talent, pouvoir d'imiter l'autre, ou le savoir est-il l'expérience unique, vécue par Marthe jadis la casserole à la main? Lechy reconnaît sa défaite, face à cette femme qui sait défendre son passé et son amour: *Il y a une chose que vous ne saurez jamais. /Lechy: -Quoi donc?! Marthe: - Le bruit que fait une casserole oui, un certain jour de juin! quand on tape dessus avec une pierre! Lechy: Gardez-la, votre casserole! (ThI, p.777).* Cette casserole symbolise ce que Louis a apporté à Marthe, cela qu'il devait lui donner: associée à l'instant fondateur, elle concentre dans la note de musique qu'elle produit l'harmonie d'un couple qui se réalise dans l'enfant à naître; Lechy commente: *Tout ce que vous pouviez tirer de lui, c'est fait, il vous l'a donné. Cet enfant qu'il vous a mis dans le ventre! Il vous l'a mis oui ou non? c'est fini! c'est fait! (ThI, p.778).* Vide, l'actrice l'est désespérément, dès la première version: *O il y a une telle aridité en moi! Dites-lui qu'il m'aime, /Et qu'il ne me quitte pas! (ThI, p.705).* Mais la victoire de Marthe peut être interprétée en fonction d'un autre contexte que celui de la féminité et de la maternité. Lorsque Lechy fait l'éloge du théâtre dans la seconde version, elle insiste sur la violence qu'elle exerce à l'encontre du spectateur: *Ça vaut la peine d'arriver! Ça vaut la peine de lui arriver, cette espèce de sacrée mâchoire ouverte pour vous engloutir, /Pour se faire du bien avec, chaque mouvement que vous lui faites avec furie pour lui entrer! (Toute cette ligne dite d'un seul trait) (ThI, p.745).* Les répétitions, la construction grammaticalement incorrecte qui introduit une rupture et un retour sur son propre plaisir de la part de l'actrice, la diction rapide indiquée par la didascalie, tout concourt à dire cette *furie* qui habite Lechy. Elle forge des âmes, mais à grands coups de marteau (*Ibid.*). Au contraire, Marthe, avec sa casserole et sa parole chantante, qui rebondit sur la labiale et se prolonge dans la liquidité et le e muet (*Belle! Belle! Belle!*), charme littéralement le spectateur dissimulé derrière la haie. Louis franchit la rampe et vient prendre place sur scène, auprès de Marthe. Lechy n'aura pas la casserole: l'actrice est bel et bien défaite sur son propre terrain. La victoire est complète pour Marthe. Un poème de *Connaissance de l'Est*, postérieur à la première version, associait ce geste de rassembler les abeilles au théâtre même: *L'orchestre par derrière, qui tout au long de la pièce mène son tumulte évocatoire, comme si, tels que les essaims d'abeilles qu'on rassemble en heurtant un chaudron, les phantasmes scéniques devaient se dissiper avec le silence, à moins le rôle musical qu'il ne sert de support à tout, jouant, pour ainsi dire, le souffleur, et répondant pour le public. (Po, Théâtre, p.40, 1896).*

Cette Marthe, qui n'est plus une vaincue, l'épave de la première version dont on ne

sait ce qu'elle devient, mais une Femme forte, par dessus tous les accidents, à la hauteur de toutes les situations, pleine d'énergie et de gaieté(CPC 10, lettre 152), domine Louis. Le récit que fait Louis de son délire, lorsqu'il était en proie à la fièvre et malade, ne provoque dans la première version que cette réplique désespérée de Marthe: *Hélas! Voilà l'esprit de songe qui te tourmente encore!*(Thl, p.70g). La deuxième version intègre davantage à la situation présente les visions délirantes de Louis en les transformant. Alors que, dans la première version, au terme de sa marche, Louis rencontrait un sachem qui lui offrait un aliment pour qu'il le mange, et qu'il refusait de le manger parce qu'il avait le goût de savon (Ibid.), la version de 1951 occulte le refus: *Et il me tendit un aliment pour que je le mange, / Et j'y enfonçai les dents, un goût de savon ça avait...*(Thl, p.783). Ce qui importe, c'est ce goût, associé par Marthe au péché et donc aux errements de Louis: il revient à l'épouse de provoquer ce retour sur le passé et de suggérer une lecture du présent à la lumière des faits passés. Elle ne se désespère donc plus: elle mène le jeu, rappelant avec lucidité et sourire ses erreurs à Louis: *Ce serait bon, le péché, s'il n'y avait pas ce goût de savon! Louis Laine. Ce goût de savon?* Tu te rappelles? Marthe: *J'aimerais mieux ne pas me rappeler.* (Thl, pp.782-783). Ce mixte de colère et d'amusement dictera les gestes agressifs et tendres qui suivent dans la deuxième version. Même si elle secoue Louis, même si elle l'arrache à la balançoire pour le mettre debout, les bras en croix face à elle, elle est très en colère mais pas tout à fait sérieux(se)(Thl, p.783, didascalie). Cette Marthe dominatrice, qui voit Louis manœuvrer pour se débarrasser d'elle avec une nuance d'amusement (CPC 10, lettre 152), est davantage une figure maternelle qu'une épouse.

Les mises en scène

La version du drame de 1951 est un compromis entre les exigences du metteur en scène et la conscience artistique du poète (CPC 10, lettre 152).⁸ Mais elle prend en compte aussi les enseignements que lui ont apportés les représentations théâtrales. Ainsi, les représentations de *Ludmilla* (Pitoëff)(CPC 10°, lettre 153) ont révélé à Claudel la force et les faiblesses du drame (Ibid.). Nul doute que la transformation du personnage de Marthe, l'intégration de certains motifs à valeur symbolique à l'intrigue, la recherche d'une écriture dramatique plus homogène ne soient les conséquences de cette visualisation du drame. Mais, par ailleurs, les spectacles qui ont été donnés et vus par Claudel lui ont donné des éléments théâtraux que la version de 1951 intègre définitivement. Par exemple, la balançoire, qui dans la deuxième version symbolise le mouvement de fuite continue dont est l'objet Louis, impuissant à poser ses pieds sur terre et à se fixer, se planter tel l'arbre de la croix, est absente du texte de 1893. Au contraire, Louis est couché sur terre (Thl, p.660, p.671). Il revient à Jacques Copeau, dans sa mise en scène de 1913-1914, d'avoir suggéré de placer Louis dans un *Hamac*: *L'idée du hamac est excellente, et tout à fait américaine: je m'y ral-*

7) *Ce goût de savon* en italiques dans le texte de Claudel.

8) Sur ce point, voir les commentaires de Michel Lioure dans son introduction au *Cahier Paul Claudel 10*, en particulier les pages 36-37-38. Voir aussi les *Lettres* 151, 152, 156, 161, 162 où Paul Claudel fait en post-scriptum cette remarque: *Il n'y a aucune différence importante entre votre texte et le mien; lettres 163, 165, 166 etc...*

9) *Mes idées sur le théâtre, L'Otage à l'Oeuvre*, Collection Pratique du théâtre, NRF, Gallimard, 1966, p.56.

lie donc volontiers. Elle fournit même des jeux de scène. Par exemple, à un certain moment Marthe peut indiquer les gestes de le bercer.(31 décembre 1913, lettre de Claudel)⁹. J.Copeau opère ainsi une médiation entre les deux versions: la lecture de Claudel intègre sa lecture, pour ce passage de l'immobilité au mouvement, ce décollement de la terre vers l'air et le souffle qui l'emporte¹⁰. Une remarque semblable pourrait être faite à propos de Lechy qui entre déguisée en *Acherontia-Atropos*, un papillon au corps noir mat et noir brillant et aux ailes noires (*ThI*, p.773; *CPC 10*, lettre 149, de Claudel à J.L.Barrault, où Claudel suggère le costume à partir de deux planches de *l'Encyclopaedia Britannica*). Il y a bien un papillon dans la première version, *quelque papillon noir*, désigné par Lechy, qui ne s'intègre à l'intrigue que si l'on accepte de voir en sa noirceur la puissance destructrice de Lechy et en sa couleur grise ses pouvoirs protéiformes d'actrice: *Marthe, montrant le papillon. Regardez! Quand il vole, il est noir! Et quand il se pose, il est couvert de poussière.*(*ThI*, p.682). Le papillon possède alors une fonction proleptique au niveau dramatique: la mort plane sur la scène. Le motif, de textuel, devient théâtral dans la deuxième version, médiatisé par la mise en scène de Jacques Copeau une nouvelle fois: *Pour Lechy, il me faut une femme ayant de la fantaisie, rara avis! Je la vois dans les actes I et II en jupe de cheval fendue, bottes, cravache, dans l'acte III une robe de bal rouge d'un extrême mauvais goût et châle espagnol (Mme Berthelot en a un superbe)* ¹¹. La tenue de Lechy préfigure le costume qu'elle porte dans la dernière version (la robe de soirée=gaine très étroite enserrant le corps des hanches aux pieds(*CPC 10*, lettre 149; châle=ailes faites d'un tissu noir transparent assez raide(*ibid.*)). ¹²

La présence matérielle de l'argent sur la scène mérite une attention particulière. Dans la première version, Louis Laine le prend et l'empoché. Et lorsque Marthe le pousse à le lui remettre, il dit avec véhémence l'avoir jeté, après avoir nié qu'il l'a reçu(*ThI*, p.711). Au terme du drame, après la mort de son époux, Marthe récupère l'argent dans la poche de Louis et le remet à Thomas Pollock, qui l'accepte(*ThI*, p.722). Le refus de Louis Laine de reconnaître la réalité de son marchandage traduit moins une mauvaise conscience et une hésitation à accomplir sa destinée que le souhait d'avoir apporté quelque chose à Marthe (l'enfant) en toute gratuité. Au contraire, la récupération de l'argent par Thomas Pollock exprime la permanence de son attachement aux biens matériels, malgré les coups portés par Lechy Elbernon. Un avenir financier s'ouvre, au terme du drame, pour le couple Lechy-Thomas qui demeure intact¹³. L'échange, dans la première version, ne s'accomplit. Claudel en a conscience lorsqu'il écrit à J.L.Barrault: *Avec un éclat de rire, elle (=Marthe)met la*

10) C'est Claudel qui suggère à J.L. Barrault l'utilisation de cette balance. *J'ai le plus grand espoir pour L'Echange. Cocasserie, vie, langage direct, émotion entièrement conservée. La balance, le mouchoir sur la tête de Louis, et les «secouades» de Marthe et les lettres, sont des inventions superbes.* (*CPC 10*, lettre 165, de J.L. Barrault à Claudel, 17 nov. 1951).

11) *Op. cit.* note 9, P. 55.

12) De semblables remarques pourraient être faites à propos du chapeau de Thomas Pollock Nageoire, apparu dans l'année 1913 (*Dans l'acte III le personnage principal est le chapeau haut de forme de Thomas qui doit être de dimensions considérables et ne pas bouger de sa tête.* A Jacques Copeau, 8 décembre 1913, *Op. cit.* note 9, p.55). Ce chapeau est présent dans la version de 1951 (*Th I*, p. 754) Aux actes II et III, il gît à terre, *tiare d'une civilisation imbécile* (*op.cit.* note 9, p. 56), désormais déchu.

13) Marthe demande à Thomas Pollock de prendre soin de Lechy (*Th I*, p. 723).

main sur le nouveau champion. La pièce ne tourne pas court, elle rebondit, comme dit Francisque Sarcey. L'enfant conçu de Louis Laine a besoin de Thomas Pollock Nageoire pour se réaliser ¹⁴ (l'échange)(CPC I O, Lettre 152). Louis refuse de prendre l'argent de Thomas Pollock qui le pose sur la table, sous une brique(ThI, p.748). Durant tout le drame, la liasse reste sur scène, évidente. Elle rappelle le marchandage, mais aussi, parce qu'elle est refusée par tous, elle montre combien ce marchandage n'est qu'un moyen d'accomplir un projet autre. A l'acte III, Louis refuse de s'en saisir (ThI, p.779), et Thomas Pollock agit de même à la fin du drame(ThI, p.794). Le moment de la vente se transforme en péripétie, où Thomas Pollock aide Louis à accomplir sa destinée de fugitif vers la mort. Dès lors, l'argent redevient du papier (ThI, passim), bien matériel que l'on rejette dans un drame à vocation spirituelle: il signale, sur la scène, ce détachement progressif vis-à-vis des biens de ce monde et la conversion des personnages à une richesse plus intime.

Théâtralité

L'introduction sur la scène d'un personnage qui est lui-même un acteur pose quantité de problèmes, tant sur le plan de la mimésis que sur celui très complexe de la réception de l'oeuvre théâtrale. Dans l'acteur plongé dans une fable censée représenter, *comme si c'était vrai* (ThI, p.676), des événements, le spectateur (et le lecteur) peut toujours soupçonner une mise à distance de la fable et des événements: l'acteur joue et se joue des autres. Lechy, en tout cas, dans la seconde version, a pour fonction d'accuser la théâtralité des autres personnages. Par exemple, elle proclame l'entrée en scène de Thomas Pollock Nageoire, mêlant la bouffonnerie à l'ironie (*hôtes distingués*) et à la menace (*entrer en possession, se les payer*), sur un ton familier, voire vulgaire, qui contraste avec la pudeur très américaine de Thomas Pollock qui refuse de voir Louis dénudé: (*Faisant le geste de souffler dans une trompette*) *Le patron! taratatata! je vous présente le patron! Il arrive! Il vient d'arriver! il est arrivé! Et tout de suite il a voulu entrer en possession de ses hôtes distingués! On n'a pas eu le temps jusqu'ici de faire connaissance! Alors il a voulu se les payer tout de suite! pas un moment à perdre!* (ThI, p.738). Une telle tirade est absente de la première version. Par contre, à la fin de l'acte I, lorsque Lechy demande à ses trois complices de former une ronde, les deux versions semblent très proches. Cependant, si le jeu des personnages se transforme en jeu enfantin et si le drame est présenté en son artificialité en 1893 comme en 1951, le texte de 1951 comporte une différence notoire, dans la mesure où Lechy désigne le personnage qui sera chassé du cercle dramatique, hésitant entre Louis Laine et le chapeau de Thomas Pollock: *Et nous, c'est ainsi que nous sommes réunis tous les quatre! Comme des ouvriers qu'on a loués pour travailler à une même pièce. (Gestes agiles de tisseuse)! Rangeons-nous en rond! (Elle va chercher les autres personnages et se met en rond avec eux) Comme les enfants quand ils comptent pour savoir qui sera pris. (Elle compte). Akkeri ekkeri ukeri an! Fillassi fullassi-Nicolas John! Quebee Quabee-Irishman! Stringle'em-strangle'...em. Elle lève la main comme pour frapper Louis Laine, puis se ravisant, avec un éclat de rire, elle tape dans le haut de forme de Thomas Pollock Nageoire qui roule par*

14) Cette phrase en italiques dans le texte de Clandel.

terre. (Thl, p.754). Les jeux sont faits dès ce moment: une menace pèse sur Louis Laine; mais le geste inaccompli de Lechy annonce peut-être qu'elle ne sera pas responsable de la mort de Louis; la ruine guette Thomas Pollock. Lechy sait ce qu'elle a à faire, comme l'ouvrier recruté¹⁵. L'intrigue même, et non plus seulement les personnages, est désignée en sa théâtralité. A l'acte III, Lechy annonce qu'elle incendiera le bungalow où se trouvent les papiers de Thomas Pollock: (Déclamant) «Et que l'entrepôt mammoth pète comme une pipe de rhum!» (Pardon! c'est le passage d'un rôle que je suis en train d'étudier.) (Thl, p.775). Elle reprendra ce texte après son forfait (Thl, p.791). Manifestement, en cette seconde version, le poète désire rappeler au spectateur qu'il compose un drame. Il donne toute sa force à une proposition formulée dès 1893: *L'homme s'ennuie, et l'ignorance lui est attachée depuis sa naissance. Et ne sachant de rien comment cela commence ou finit, c'est pour cela qu'il va au théâtre.* (Thl, p.676). Le théâtre prend place alors dans une problématique aux résonnances baudelairiennes, qui disparaissent de la seconde version. Seule subsiste l'allusion à la définition de la tragédie donnée par Aristote dans sa *Poétique*¹⁶, associée à une intégration au drame du spectateur (Vous): *Dans votre vie à vous, rien n'arrive. Rien qui aille d'un bout à l'autre. Rien ne commence, rien ne finit. Ça vaut la peine d'aller au théâtre pour voir quelque chose qui arrive. Vous entendez! Qui arrive pour de bon! Qui commence et qui finisse!* (Thl, p.744). Le théâtre n'a rien à voir avec la vie banale: il donne à voir une totalité structurée qui produit un résultat positif. La théâtralité rappelle au spectateur qu'il est au théâtre et qu'il voit un drame monté de toutes pièces par des acteurs embauchés par un auteur. De plus, les anticipations constantes auxquelles se prête Lechy-la mort de Louis, la ruine de Thomas Pollock -, en détruisant toute surprise et tout mélodrame dans la seconde version, les événements sont annoncés et mis en place dans une temporalité qui prend des allures de destinée par un personnage qui s'en remet au sort dans la ronde ou *déclame* déjà écrit. La théâtralité manifesterait ainsi, dans la seconde version, la présence voilée du créateur, et confirmerait la lecture religieuse que Claudel voulait donner de son drame.

Claudel ne donne donc pas, en 1951, une seconde version, en style plus libre, de *L'Echange*.¹⁷ Il relit son oeuvre en fonction de valeurs religieuses et artistiques qui se sont imposées à lui depuis 1893, et en fonction de sa pratique théâtrale. L'oeuvre se situe ainsi à la croisée de nombreux chemins et de multiples lectures. Elle est riche des mises en scène qui en ont été faites et des commentaires qui en ont été donnés. Claudel savait écouter ses interprètes, pour donner des oeuvres toujours ouvertes et toujours inachevées.

Didier ALEXANDRE

15) La métaphore du tissage unit les actes des personnages à une trame et à un texte. Elle est fréquente dans l'oeuvre de Claudel. Voir, par exemple, *La Messe là-bas, ite missa est, Po*, p.518.

16) Selon Aristote, la tragédie est un tout: *Un tout, c'est ce qui a un commencement, un milieu et une fin (Poétique, 50b26, Paris, Les Belles Lettres, 1932).*

17) In texte de présentation de l'édition folio, p. 5 (Paris, 1977).

UNE PIÈCE DE TOM STOPPARD A LA MANIÈRE DE LUIGI PIRANDELLO: *THE REAL INSPECTOR HOUND*

Tom Stoppard, on l'a su très vite, est un des plus grands dramaturges anglais de ce siècle. 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 *The Real Inspector Hound*, à ne pas évoquer nous aussi Pirandello et, tout particulièrement, *Six Personnages en quête d'auteur*³. Il serait facile de se ranger sous la bannière de l'intertextualité: plus simplement, nous désirons examiner ici les influences subies, et librement assumées, par Tom Stoppard, notamment dans 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*.

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

1)Édition utilisée: Tom Stoppard, *The Real Inspector Hound* (London and Boston: Faber and Faber, 1985; first ed.: 1968). Tous les extraits cités en français 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).

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 (p.9)

A l'inverse de *Six Personnages*. . ., 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. 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, 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 Masculin 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.

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,

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*

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 coeur 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 reportons 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, mais alors qu'il s'agit de déplacement vers le Personnage chez l'un, on observe 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).

Il revendique aussi le droit à une certaine forme d'existence autonome:

6) *Ibid.*, p. 11: *Has it started yet?*

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 Stoppard⁷. C'est ainsi que Moon pose la ques-

⁷ Voir David Camroux, "Tom Stoppard: the last of the metaphysical egocentrics", *Caliban*, XV (1978), pp.79-94.

tion sans équivoque:

Car après tout de quoi est-il question dans cette pièce? A mon avis il y est clairement question de ce que j'ai appelé ailleurs la nature de l'identité⁸ (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 uniquement 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 pièce, reprenant le rôle qu'interprétait le personnage Simon Gascoyne, sans qu'apparemment le déroulement de l'intrigue policière s'en trouve perturbé (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 mienne¹⁰ (p.10).

De même, dans *Six Personnages . . .*, le Fils , s'adressant au Metteur en scène, témoigne

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 only 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: "Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Samuel Beckett".

de cette impossible co-existence 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: il faut dire que la raison risque, à ce jeu de glissements et de substitutions, 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 des *Six Personnages*..., 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 construction [...], il nous a parlé de la condition humaine" ¹² (pp.35-6). 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! Lumière! Lumière! Lumière!" (p.140).

11) *Ibid.*, p.47: *I only dreamed...I'm not mad...I'm almost sure I'm not mad.*

12) *Ibid.*, pp.35-6: *If we examine this more closely [...], I think we will find that within the austere framework [...], he has given us the human condition.*

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.

Maurice ABITEBOUL

LE THEATRE COMME METAMORPHOSE : WALLACE STEVENS ET CLAUDE RÉGY

La voix au téléphone exprime un regret certain : "J'ai enfin décidé de me séparer de l'arbre".

L'arbre en question avait constitué l'unique décor de la pièce, *Trois Voyageurs regardent un lever de soleil* du poète américain Wallace Stevens au Théâtre de la Bastille à Paris. L'un des spectateurs, le critique Marion Scali, parlait ainsi du pouvoir évocateur, voire ensorceleur, du grand végétal ligneux : "...cet arbre inouï qui meuble le plateau. C'est peut-être un baobab. Il apparaît, noir et stérile. Des branches comme des têtes de chevaux à l'envers ou des gueules de crocodiles ou des griffes monstrueuses ..." ¹ Arbre-monstre apprivoisé, arbre de la parole et du silence, arbre imaginaire surtout, il était conçu par Roberto Plate après une visite en compagnie de Claude Régy dans un jardin botanique d'Espagne, et réalisé ensuite par le sculpteur Jose Azpeitia. Il dépassait la mesure en tout, donnant ainsi un sentiment de sécurité aux spectateurs qui se sentaient protégés par sa force: "C'est un arbre gigantesque sans feuilles qui domine toute la scène. Ses racines sont énormes; ses branches sectionnées, dressées fièrement vers le ciel, semblent le rendre invincible". ²

Cependant, la sécurité offerte par l'arbre n'est qu'éphémère, car c'est à partir de ses branches et de ses racines que se déclenchera le drame destiné à profondément troubler les spectateurs en quête de stabilité. Selon Marguerite Duras, "la mort est déjà dans l'arbre pendue dans un homme". ³ En effet, au lever du rideau, une forme humaine pendue à une branche de l'arbre est visible quelques instants dans la pénombre. Ce personnage inattendu - le rôle est tenu par un jeune homme et non pas par un mannequin - sera le témoin des échanges insolites entre trois voyageurs chinois et leurs deux serveurs noirs, qui attendent le lever du soleil sur le sommet d'une montagne en Pennsylvanie. Mais il ne s'agit pas d'une attente innocente. Avant l'aube, le plus jeune d'entre eux ne sera-t-il pas sacrifié, comme sur les pyramides d'Egypte, de peur que le soleil ne se lève pas ?

UN DEFI A RELEVER

Tel est le scénario de quinze pages, "le noyau minuscule, tout à fait petit" ⁴ aux dires de Claude Régy, qui avait connu un échec cinglant lors de son unique représentation à New York le 13 Février 1920. Parfaitement au courant de l'incompréhension des spectateurs et des critiques américains, sachant aussi que l'échec de la pièce et celui de *Carlos Among the Candles* avaient découragé Stevens et l'avaient décidé à abandonner le théâtre, Claude Régy tenait à faire un succès de son spectacle, à rendre le faste verbal du texte -- son éclat et sa force, sa musique aux accords surprenants et troublants.

1) *Libération*, le 13 juin, 1988/

2) *Agence France Presse*, le 13 juin 1988.

3) Marguerite Duras, "La douceur générale", *La Croix*, le 19 juin 1988.

4) Claude Régy, entretien enregistré le 12 janvier 1989.

UNE STRATEGIE INATTENDUE

"Peu de mots, du silence, et beaucoup d'images"⁵ répondait le metteur en scène aux critiques et aux journalistes qui le questionnaient sur sa façon d'aborder la pièce de Stevens. "Chercher les moments du silence dans le texte pour le faire vivre sur scène" disait-il à ses acteurs, plus que réticents, qui l'interrogeaient sur la nécessité de faire durer la représentation quelques minutes de plus chaque soir.⁶ Cette révolution tranquille était des plus inattendues. Le plaisir du texte ainsi conçu et joué n'est pas forcément héroïque ou triomphant mais peut très bien prendre la forme d'une dérive, portée au gré des illusions, des séductions et des intimidations du langage. C'est le silence qui met en relief le faste verbal, qui permet d'écarter, de détruire, si nécessaire, les images banales et usées qui empêchent d'accéder au texte. C'est le silence qui permet au spectateur d'envisager l'oeuvre de Wallace Stevens comme un événement neuf, de l'aborder avec une sensibilité intacte et un regard impartial. C'est le silence qui permet à son sens de l'humour et de l'ironie d'entrer en jeu, qui le mène vers l'abandon confiant de soi sans lequel il ne peut y avoir d'émotion poétique. "Le noyau minuscule, tout à fait petit" a donné dans sa forme finale une représentation de cinquante cinq minutes qui tenait les spectateurs en haleine, car chaque mot, attendu, entendu, et pesé, avait acquis une force qui était constamment prolongée, jusqu'aux derniers retentissements des échos sonores, des échos ponctués par les craquements d'une branche de l'arbre se balançant doucement.

PEU DE MOTS

Wallace Stevens croyait que les mots devaient faire plaisir et que le plaisir devait être l'un des objectifs principaux de la poésie.⁷ Il avait dit avant Roland Barthes qu'il ne faut jamais expliquer, qu'à l'explication il faut préférer le goût des ruptures surveillées et des destructions indirectes. Il est surprenant de constater que l'une des principales sources du plaisir en langage est l'imitation du langage par le langage, le langage s'imitant lui-même. Le brio du texte doit mettre le spectateur en crise par rapport à son propre langage. A l'écoute de Stevens, Claude Régy affirmait : "Le cliché est mortel en poésie", et il conseillait à ses acteurs de chercher la spontanéité : "Il faut casser la chapelle qui entoure le mot poésie". Il conseillait aussi l'effacement : "Tout cela n'a l'air de rien", leur disait-il, "cependant, le sens des mots est une interrogation métaphysique, et la question posée est, 'De quoi est faite l'existence?'"⁸

Lors du voyage de l'obscurité à la lumière, qui crée une réalité nouvelle, il se passe une modification des choses et des êtres par rapport à leur état original. Les quelques mots échangés à propos de vieilles porcelaines, de melons, de l'eau, et qui semblent tout à fait anodins, cachent un pouvoir de transformation insoupçonné, une transformation qui envoie

5) *Ibid.*

6) *Ibid.*

7) Wallace Stevens. "It must give Pleasure", *Notes Toward a Supreme Fiction*, New York, Knopf. 1977.

8) Claude Régy, entretien enregistré le 12 janvier 1989.

le spectateur au réel, au visible, et surtout à l'homme : "C'est l'envahissement par l'humanité qui compte".⁹ Le plus naturellement du monde, sur le ton d'une ballade, l'un des trois Chinois chantera, sans le savoir, l'histoire d'amour du pendu avant de le découvrir mort dans l'arbre - mais à quel moment précis a-t-il trépassé? - avant de découvrir sa fiancée enterrée vivante dans les racines de l'arbre. La ballade fort ordinaire qui raconte une histoire plus que banale se trouve transformée par son pouvoir inattendu de faire apparaître les participants du drame, de mettre à nu leur souffrance et leur désespoir.

BEAUCOUP D'IMAGES

La réalité dévoilée, créée par la lumière croissante du soleil qui se lève, bouscule le temps et l'espace pour que ce peu de mots puisse évoquer tous les temps et tout l'espace, qui deviennent ainsi des images de la pièce : "L'espace de la pièce est dilaté dans les cinq continents. Les Chinois viennent de l'Orient, les Noirs de l'Afrique, le pendu, un Italien, de l'Europe tandis que la fille déterrée est américaine. Le temps remonte jusqu'aux sacrifices des temps primitifs. La dimension de la pièce va aussi loin que l'imagination du spectateur le veut".¹⁰ Les acteurs de races et de couleurs différentes sont sans doute les images les plus frappantes de la pièce, car la rigueur et le retenu de leur jeu leur permettent de s'abstraire du moment présent, de créer des images pour tous les temps, de capter non seulement les ondes sonores du texte mais aussi toutes les nuances de la lumière qui travaille inlassablement leurs formes humaines.

Les acteurs aimaient beaucoup les vieilles porcelaines et l'instrument de musique portés au sommet de la montagne par les trois Chinois. Faisant partie de l'action, mais remontant aux époques les plus reculées, ces objets avaient pour mission de dilater, d'ouvrir le temps et l'espace, d'indiquer les rapports entre le réel et ce qu'on croit être le réel. Fabriquées en terre non cuite et donc très fragiles, les porcelaines étaient d'une grande finesse qui leur donnait un grand prix aux yeux des acteurs. Sculptées en même temps que l'arbre, elles participaient à leur manière à la création de la pièce, tout comme l'instrument de musique qui devait être reconstruit après chaque représentation, car il était jeté par terre et cassé lorsque la ballade était interrompue par la découverte du pendu. Répondant à la question des journalistes qui lui demandaient comment il avait eu l'idée de fabriquer lui-même ces objets-images, Claude Régy répondait avec le sourire : "Il est quand même assez difficile de nos jours de voler de tels objets".¹¹

La découverte "de la mort pendue dans l'arbre" est l'image qui renverse, qui bouleverse tout après la nuit calme et indolente passée en sa compagnie. Présence déroutante, à la fois insoupçonnée et omniprésente, cette dernière image met fin à tout espoir d'une fin heureuse, de la fin que la première vue de l'arbre aurait laissé présager, mais ce n'est pas l'histoire qui compte : "Le spectacle passe par des pleins, des vides. Tout est littéral. Des événements surviennent, égarés, fragmentés, parfois ils sont évoqués, parfois ils sont visibles, rien ne les ratiache entre eux, sauf parfois un simple lien de causalité".¹² Il n'y a plus d'his-

9) *Ibid.*

10) Entretien enregistré du 12 janvier.

11) Entretien enregistré du 12 janvier.

toire possible, plus de fin heureuse possible - Stevens est l'un des premiers à le dire en Amérique - car il s'agit de la vie même, du passage de l'obscurité vers la lumière, du passage difficile avant tous, qui nous attend tous. L'envisager nous émeut, nous fait peur, comme il se doit. Selon Armelle Héliot, avec la réunion au théâtre de Stevens et Régy, "C'est l'écriture qui flambe et nous tire vers le ciel".¹³

Anne LUYAT

12) Marguerite Duras, *op. cit.*

13) *Le Quotidien de Paris*, Le 14 juin 1988.

NOSTRA STORIA par *Les Marionnettes des Trois Hangars*

Voici un spectacle (dont la première fut jouée au mois de Mai 1991 au Château de l'Empéri à Salon-de-Provence, et que j'ai revu au Théâtre Jacques-Prévert à Aix-en-Provence, le 26 Octobre 1991) qui allie l'histoire, le rituel, le jeu enfantin, l'émotion poétique et l'humour.

En trois parties -je dirais plutôt en trois tableaux (Nostradamus et la peste ; Nostradamus et l'astrologie ; Nostradamus et l'Inquisition), Eric Pécout met à la portée de tous les spectateurs, et de tous les âges, l'histoire d'un homme méconnu, qui est aussi, comme l'indique le titre de l'affiche, notre histoire à tous...

C'est un récit où le narrateur ne se contente pas de raconter ; il est tantôt acteur, tantôt mime, tantôt "double" de la marionnette, et, surtout, enfant éclairé et prestidigitateur qui fait surgir ses "poupées" comme par enchantement, vit et vibre avec elles. Il manipule ces petits êtres délicatement, du bout des doigts, mais est intimement mêlé à leur vie, qu'il complète, je dirais presque qu'il *seconde*, par la voix, les bruitages qu'il fait avec la bouche, les expressions du visage. Il leur donne, de tout son être, cette plasticité qu'elles n'ont pas, mais, paradoxalement, efface toute distance entre lui et ce petit monde, qu'il supervise et anime, tel un dieu complice et parfois goguenard (comme quand il réveille Nostradamus endormi sur sa mappemonde, alors que Catherine de Médicis vient lui rendre visite pour l'interroger sur l'avenir...).

Et si le marionnettiste était, en fait, manipulé par ses marionnettes ?...

J'avais déjà vécu cette émotion forte devant les marionnettes "Bunraku" de John Mac Cormick ¹, dans une représentation de quelques extraits de *The King of the Great Clock-Tower* de W.B.Yeats ; aussi devant *le Voyage de Simon*, un autre spectacle monté par les *Marionnettes des Trois Hangars*.

Pour moi le principe était le même : la marionnette est un être vivant, avant même que le spectacle ne commence... C'est elle qui fait vivre le manipulateur... Ce sentiment de fusion entre la marionnette et le marionnettiste existe au tout début du spectacle, déjà, par la façon dont Eric Pécout prépare "l'autel", en disposant quelques bougies sur "le plateau" - scène miniature en forme de cube, que le "géant", serviteur des toutes-puissantes marionnettes, transforme, rapidement et efficacement, au fil de la représentation (il chante dans l'intervalle entre les tableaux, doublant la bande-son avec l'allégresse de celui qui se sent à sa place, heureux d'y être, ou qui a la conviction qu'il est en train d'accomplir une mission importante...).

Cette scène en forme de cube, que l'acteur domine, est une prouesse technique : c'est aussi le poste de pilotage, d'où il commande la bande-son, son sac à malices, son paravent,

1) cf. l'article de J.Mac Cormick in *Coup de Théâtre*, N°10-Décembre 1990-Actes du Colloque sur "L'Irlande et les Arts du Spectacle" -Université de Tours-23/24 Mars 1990.

sa boîte de diable à ressort... Il se cache parfois derrière ce décor, pour ménager certains effets - par exemple, il annonce l'arrivée de Catherine de Médicis à coups de trompette de foire, par la porte et les fenêtres qui se trouvent au fond de cette espèce de crèche. Il suggère parfois, un instant, très fugitivement, le jeu de la marionnette à gaine avec manipulateur occulté ; mais sa main remonte à la surface, l'entraînant très vite hors de cette évocation d'un autre monde, à mon sens moins poétique, moins enchanteur.

Intimité, intimisme, sont des mots qui viennent très spontanément à l'esprit devant ce spectacle, dont les auteurs disent qu'il était conçu pour la rue (c'est ce qui explique la présence, sur scène, d'un grand livre présentant, en quatre langues, les trois tableaux) mais qu'il lui fallait un lieu tellement approprié, sans passage, sans bruits, avec possibilité de s'asseoir, qu'ils ont fini par en faire surtout un spectacle de salle. Il serait peut-être un peu trop long pour la rue, les spectateurs se contentant souvent de regarder un seul des trois tableaux.

Reste qu'en salle ce spectacle est captivant.

Rien d'étonnant à ce que l'acteur soit ainsi entraîné, engagé, dans la vie de ses marionnettes - il est, comme il l'annonce à la fin, le disciple de Nostradamus, celui qui partagea les grands moments de son existence (en fait, Jean Aymé de Chavigny). Il fait partie intégrante de ce monde à l'échelle du rêve et, pour preuve, il nous montre son double en marionnette, ou la marionnette dont il est le double, attelé à un modèle réduit du cube magique qui fait office de scène...

Le narrateur est donc l'ami de Nostradamus, venu jusqu'à nous, en nomade et en missionnaire, de temps fort lointains, pour nous apprendre, entre autres, que "Michel de Nostredame" n'est pas seulement l'auteur des *Centuries*, ces prophéties obscures qu'on a ployées en tous sens, et illisibles pour le commun des mortels (en fait codées pour échapper aux yeux malveillants et pernicieux des Inquisiteurs).

Il aura fallu cinq mois de travail pour monter et jouer ce spectacle.

Isabelle Pécout a conçu et fabriqué les marionnettes. Eric Pécout a construit le décor et accompli un véritable travail de recherche sur la vie et l'œuvre du Docteur Michel de Nostredame.

Le texte de la narration est le résultat d'une "distillation"-réduction à l'essentiel des lectures effectuées.

Qui savait que Nostradamus a lutté contre la peste ?... qu'il était astrologue, médium ?... qu'il a découvert la manière de conserver les fruits ?... qu'il a prévu, principalement, la grande percée technologique de notre siècle (symbolisée, dans le spectacle, par un avion d'enfant) et les grandes guerres (aussi symbolisées par un jouet - un char) ?

Eric Pécout révèle ou, mieux, réhabilite et remet à l'honneur l'œuvre de cet homme. Dans le troisième et dernier tableau (sur l'inquisition) il inclut une allusion à la révolution française, qui, dans le domaine de l'inquisition, ne fut pas en reste ; un rappel de "la guerre", "la destruction", comme cris d'alarme souvent commodes pour certains, et assorti

d'un "money-money" assez éloquent, qui peut faire penser à la guerre (toujours ?) économique, mais aussi, comme me l'a précisé Eric Pécourt, au fait qu'on a beaucoup écrit sur Nostradamus, souvent dans un but commercial et dans un esprit de propagation et d'exploitation de la peur et de la superstition.

Il y a aussi, dans cette même séquence, une allusion aux générations "beatnik" et "hippie" - "peace, love, harmony" ...- Bref, ce que fait Eric Pécourt, par ces petits détails essentiels, (au-delà du problème des interprétations où chacun voyait ce qu'il voulait voir, ou ce qui l'arrangeait, et aussi quelles que soient la véracité et la portée réelle des écrits de cet homme), c'est une oeuvre moins éclatante, peut-être, que certains livres sur la question, mais qui a le mérite unique de nous montrer que Nostradamus était hanté de thèmes qui sont, tout compte fait, des lieux communs de l'histoire de l'homme... Michel de Nostredame intéresse l'homme d'aujourd'hui parce qu'il intéresse, peut-être, l'homme éternel -ce qui n'a pas changé, qui ne changera jamais...

L'inquisition (que l'acteur-narrateur présente comme une autre peste, et qu'il associe, dans la structure de son spectacle, à l'interprétation abusive des textes) a-t-elle vraiment disparu totalement ?... (La marionnette représentant l'inquisition a le visage émacié, une grande croix à la main, qu'elle porte comme un drapeau ou une lance, et, dans le dos, un fagot de sarments...).

La pièce finit par un tableau triangulaire -le révolutionnaire posé au point le plus haut, là où se trouvaient les instruments d'astrologie dans le tableau 2 ; l'homme-sandwich faisant de la publicité pour une bonne marque de cercueil, et qui reste penché sur le bureau de Nostradamus, où se trouvent ses écritures ; et l'homme à la guitare, en plein centre, en quelque sorte en concert...

Ils avaient tous lu, avec leurs yeux ou avec leurs lunettes, dans le livre des *Centuries*...

Et il est bien vrai que n'importe quelle démarche idéologique, même boiteuse, pourrait s'appuyer sur les prophéties de ce grand homme.

Reste qu'il avait des choses à nous dire, à nous donner, qui, c'est mon sentiment, ont à voir avec les grands traits de notre époque, les grandes préoccupations de l'homme, en tout lieu, en tout temps.

C'est ce que je retiens sur le fond du spectacle d'Eric Pécourt.

J'ai beaucoup aimé, dans le tableau 1, les images de la mort qui valse autour d'un homme assoupi après un bon repas bien arrosé, et suggestivement bruité ; images suivies de l'évocation des malades et des souffrants affluant chez "le Docteur" qui, manifestement, savait faire autre chose que manger et boire ; le décor du tableau 2, avec l'arrivée de Catherine de Médicis, alors que le prophète dort dans son atelier d'astrologue (ce qui contraste ingénieusement avec le sommeil du gourmand et de l'ivrogne dans le tableau 1) : le narrateur-disciple, complice mais embarrassé, un peu pris au dépourvu, est contraint, dans l'intérêt de son maître, de le réveiller... ; la séance de divination, avec Nostradamus et Catherine de Médicis main dans la main, près d'un chaudron brûlant et fumant, où l'enfant-narrateur fait surgir les symboles ; le tableau 3 avec ses instantanés de l'histoire, ses clins d'oeil, ses non-

aits -la chaîne logique "inquisition-révolution" ou "révolution-inquisition", ainsi que "guerre-destruction-argent", est éloquente et pertinente...

J'ai vu ce spectacle comme une succession d'images scéniques - par les marionnettes dans leur décor à échelle, par le jeu de l'acteur, et, surtout, par une sorte de mouvement et de métamorphose continus où "se posent", se fixent, quelques moments stables : cristallisation d'une image... Puis le mouvement continue...

L'acteur-narrateur, au service des marionnettes, ne sort de cette animation, précisément et paradoxalement, que quand il se désigne et se montre lui-même du doigt, en se posant lui-même dans le décor comme rien de plus qu'une autre marionnette... Le spectacle se referme sur lui-même, affirmant son autonomie et sa cohérence. Ultime clin d'oeil, mise en abyme, symbole auquel j'ai été très sensible :

"Moi, marionnettiste, acteur-narrateur, je ne suis que le serviteur de Michel de Nostredame et de son monde et de sa vie, que j'ai reconstitués en jouant à l'enfant-Dieu, ou au Dieu-enfant..". Ou : "Moi, je ne suis qu'une marionnette... Moi, marionnette, serviteur de Nostradamus, et le vôtre aussi, ballotté, comme tout le monde, par les remous de l'histoire, et manipulé, comme tout le monde, par le destin des politiques, moi, j'ose élever cette voix, qui est celle de Nostradamus, mais qui est aussi, je le sais, la mienne, et, peut-être, celle de tous mes contemporains, ceux du temps passé, et ceux du temps futur..."

Nostradamus n'avait sûrement pas prévu qu'un jour il serait aussi bien servi, et ressuscité.

René AGOSTINI

LE DERNIER DES RITUELS : A PROPOS DU THEATRE DE JOEL JOUANNEAU

Etrange "comédie" que *Gauche uppercut*¹, évocation scénique d'un terrible univers, où gravitent six personnages en marge de toute société. Sur cet "Archipel" de science fiction, un seul personnage assure la subsistance (en lames et en bière) des cinq autres. Mais cette "comédie urbaine", présentée comme une "pré-tragédie"², retrace en fait un véritable rituel sacrificiel, à caractère manifestement religieux. L'intrusion pacifique d'un septième personnage en effet -un Arabe- provoque un drame, dont il sera la première victime.

Par son thème donc, cette pièce rompt avec la "trilogie" des trois précédentes "comédies" de Jouanneau, inspirées par "l'éclat de rire"³. Mais la fraîcheur -souvent enfantine- de ces dernières serait illusoire, d'après la démonstration effectuée dans la "comédie" présente, qui prolonge en fait cette trilogie, et dont le ton évoque plutôt la première pièce de Jouanneau, *Nuit d'orage sur Gaza*: drame sacrificiel à deux partenaires, qui échangent leurs individualités dans un univers sans Dieu.

Nul doute que "la violence sous toutes ses formes" soit l'objet que Joël Jouanneau, l'auteur, et Stéphanie Loïk, pour la mise en scène, aient tenté de saisir. Ses anciens reportages de journaliste au Moyen-Orient ont certainement joué un rôle à l'aube de la carrière théâtrale de Jouanneau, obéissant alors au désir de "reproduire" et de "théâtraliser" (les) images d'horreur" qui s'offraient à lui, croisées avec le souvenir plus trouble de "visions sourdes", venues de son passé le plus lointain⁴. D'un autre côté, l'intérêt constant de Stéphanie Loïk pour le mystère des "pulsions" destructrices qui habitent l'individu, a pu faire dire qu'elle explorait ainsi "les genèses de la violence", en misant sur les sensations les plus immédiates du spectateur⁵. On ne s'étonnera donc pas que le drame présent vérifie poétiquement tous les aspects de la théorie girardienne sur les raisons de la violence. Or les élé-

1) *Gauche uppercut* fut d'abord créée au théâtre de la Rose des Vents à Villeneuve d'Ascq, puis reprise au printemps de la même année au théâtre de la Commune à Aubervilliers. Texte publié aux éditions Actes-Sud-Papiers, Paris, 1991.

2) D'après l'avis de Stéphanie Loïk, metteur en scène (programme de la pièce). C'est après avoir vu *Le Bourrichon* -"comédie" de Jouanneau, que Stéphanie Loïk a commandé une pièce à cet auteur-metteur en scène épris de Beckett. Et c'est au cours d'un véritable échange d'idées que naquit le projet de *Gauche uppercut*, où se voient rassemblés dans une formule homogène les aspects extrêmes de la violence étudiés par Stéphanie Loïk: totalitarisme (surtout *Les Racines de la haine*) et violences mentales des consciences modernes, au bas de l'échelle sociale (*Made in Britain*); Cf.n. 5 et 18.

3) *Le Bourrichon*, comédie rurale, présentée au festival d'Avignon en 1989, est le premier volet de cette trilogie. Suivent *Kiki l'Indien*, comédie alpine, créée en novembre 1989 au théâtre de Sartrouville et *Mamie Ouate en Papoésie*, comédie insulaire, écrite en 1989 en collaboration avec Marie Claire Le Pavec, sur la commande du Centre Dramatique National pour l'Enfance et la Jeunesse de Sartrouville. (Cette pièce, reprise en juillet 1991 au théâtre Renaud-Barrault, est présentée par Jouanneau comme le dernier volet de cette trilogie). Le texte de ces trois pièces est publié aux éditions Actes-Sud-Papiers (Paris, 1989), de même que celui de *Nuit d'orage sur Gaza*, première pièce de Jouanneau, créée en 1987 à Genève (éd.1987).

4) Propos recueillis par Claire Amchin, dans l'article "Joël Jouanneau: En tête-à-tête avec le monde" (*Acteurs*, mars-avril 1991).

5) Notamment dans son précédent spectacle, *Made in Britain*, adapté d'un téléfilm anglais. (Voir l'article "Un skin dans la peau", *Libération*, 21 décembre 1988).

ments du mécanisme victimaire, si bien décrit par Girard, sont ici réaménagés dans une formule inédite, où se trouvent peut-être inscrits les avatars encore futurs de la violence.

Il semble même que, dans ce portrait scénique de la violence mimétique, se voie désignée par Jouanneau la source originelle, où puise l'imagination théâtrale. Le rôle moteur de la violence sur tous les plans de notre culture est d'ailleurs finement cerné dans cette vision théâtrale -d'une crise d'indifférenciation. Et la mise en scène répond fort bien au propos apparent de la pièce, ainsi défini. Ne serait-ce que par les souvenirs savamment conjugués de toutes les formes actuelles de la représentation: théâtre d'avant-garde, ballets modernes, mais aussi films à sensation, et vidéos rock (une bande-son de qualité, signée par Jean-Louis Mechali, redouble la vigueur percutante du spectacle...) C'est pourtant le texte de la pièce que privilégie cette analyse: car ses qualités d'écriture et de composition servent plus mystérieusement la révélation, tangiblement esquissée dans le drame en question.

Une ronde de doubles

Le canevas de la pièce, inspirée d'un fait divers ⁶, est fort simple. Une volonté sans merci régit cet univers clivé en deux: celle de Menott, occupant la Zone rouge. Un étranger -obéissant à cette volonté- s'introduit sur un "Archipel" abandonné où il trouvera une mort consentie, lors d'une querelle ambiguë avec la jeune Denfer, vivant depuis peu sur l'archipel. Les habitants se révoltent alors contre l'invisible Menott, désireux de punir ce meurtre, qui résulte pourtant de ses propres manigances.

Le souvenir des chefs-d'œuvre tragiques semble guider l'imagination de Jouanneau⁷. Le thème du double en particulier, tel que René Girard l'étudie dans ces chefs-d'œuvre, connaît ici un raffinement supérieur, indice de la portée révélatrice de cette œuvre moderne? Œuvre destinée au lecteur autant qu'au spectateur, d'après certains indices (écrits) sur cette orchestration de doubles, non apparents lors de la représentation.

Le nom de Menott, avec ses 6 lettres appariées (mm, eo, ti) constitue déjà la clef des rapports entre les personnages, dont ce Menott commande les destinées. -Jouanneau a d'ailleurs volontairement choisi pour tous ses personnages un nom de 6 lettres! L'âge de chacun est encore précisé, -dans la présentation hors texte: Cloack (personnage féminin) et Bonzaï, son ancien compagnon défunt, ont 70 et 72 ans. Nigger et Prince ont tous deux 25 ans. Entre Widish (18 ans, unique travailleur du groupe) et Denfer (16 ans), 2 ans d'écart seulement (comme Bonzaï et Cloack). L'étranger solitaire, en marge des 2 zones?, a 40 ans.

Cet agencement numérique, impliquant 3 couples de chiffres (presque) égaux, bien reliés entre eux, s'accorde aux 3 lois (chiffrées), dans lesquelles s'exprime toute l'éthique

6) Joël Jouanneau précise bien ce point -nous y reviendrons- dans la courte "Préface" qu'il a rédigée pour cette pièce.

7) *Nuit d'orage sur Gaza* est présentée comme une tentative de "retrouver les ossements de la tragédie anti-que dans le monde contemporain". (Couverture du texte publié).

des habitants de l'archipel⁸. L'équilibre ambigu entre la sagesse des ancêtres (totalisant 142 ans) et le manque -relatif- d'expérience des autres protagonistes (totalisant 124 ans) paraît même secrètement signalé dans ces deux nombres réversibles, qui échappent cette fois aux calculs conscients de Jouanneau. A un tout autre niveau, le jeu des acteurs traduit cette ambiguïté. A la vigueur pondérée des personnages, répond l'exténuation sensuel, souvent fébrile, des plus jeunes...)

Voilà donc indiqué l'axe majeur de la pièce: la force indifférenciatrice, qui pétrit effectivement le groupe, dans un enchevêtrement de doubles.

Mais ces relations gémellaires oscillantes, qui sont d'après Girard le signe de la violence imminente, s'affirment sans éclat, comme privées de leur pouvoir annonciateur et ternies par l'habitude... Ainsi Nigger, "bon génie" de Widish, fait couple avec Bonzaï (double masculin de Cloack?); Denfer (du même âge que Widish) est une "soeur" pour Prince (du même âge que Nigger.); Denfer et Prince s'unissent dans une osmose hallucinée⁹ qui prolonge le récit du meurtre (raconté par Denfer). Ce sacrifice (vidé de toute vertu pacificatrice?) est d'ailleurs suivi par une relance accrue de la violence, apparemment tournée contre Menott, dont toute cette violence émane en fait... Or la violence latente (originelle) impliquée dans tout dualisme est expressément formulée par le texte, lorsque Bonzaï évoque le mythe d'"Erectus" et de "Cro-Magnon" (?) qui représentent la folie contagieuse des hommes, découvrant "le premier cadavre".

Est-ce là une clef, pour l'aimable ronde des doubles, qui fait l'unité des précédentes comédies de Jouanneau? (Situations gémellaires, relations frère-soeur et même frères-ennemis ou faux amis, dans un climat rapidement trouble, dont le feu meurtrier se découvrait pleinement dans *Nuit d'orage*, écrite avant les "comédies".)

Tout au long de la pièce, d'obscurs liens d'identité s'établissent entre les personnages -y compris la victime. L'aveu de Widish à Nigger au début: "je viens d'effacer ton nom", révèle la disparition, à présent effectuée, des différences entre les individualités présentes: le moment paroxystique de la crise girardienne est-il déjà passé? Un écho tardif à cet aveu de Widish fleurit sur les lèvres de Prince, parlant à Denfer, peu avant le dénouement: "les cou-

8) "Un: à deux on se tient chaud. / Deux: à trois c'est un de trop./Trois: seul on ne tient pas." (À rapprocher de la formule-clef de *Nuit d'orage*: "La tête: deux yeux un tronc des dents rien d'autre."

Jouanneau explique cette règle des trois lois comme un simple souvenir d'une certaine pensée (en 3 temps) de Jean-Luc Godard sur les rapports amoureux. Il n'en est pas moins vrai que ces trois lois évoquent fortement certaines lignes de l'*Écclésiaste*, auquel Jouanneau emprunte un détail, placé en exergue de sa pièce, et que nous examinerons bientôt. Reste que ces lignes, affirme Jouanneau, lui étaient parfaitement inconnues lorsqu'il écrivit cette pièce, ayant simplement pris quelques notes, en parcourant très vite le texte biblique, sans remarquer -prétend-il- les lignes en question (intégrées dans le passage sur le "groupe": *Eccl.* 4, 9 à 12). Le contenu de ces dernières trouverait donc un mystérieux reflet purement intuitif - dans le texte de Jouanneau.

"En cas de chute, l'un relève l'autre... Et si l'on couche à deux on se réchauffe, mais seul, comment avoir chaud/Là où un homme seul est renversé, deux résistent, et le fil triple ne rompt pas facilement." (*Bible de Jérusalem*, CERF, 1979, p.938).

9) "Concentre-toi, tu vas entrer en moi, regarde comme mon iris se dilate, vas-y... nous sommes chez Prince", dit Prince à Denfer dans une longue réplique, passage essentiel de la pièce (p.46).

leurs se sont effacées" (Formule déjà présente dans *Le Bourrichon* ¹⁰.)

Ainsi Denfer et Prince affrontent une même impossibilité de "choix"; le rejet de la femme, assimilée au tabac par Nigger et Bonzaï recoupe l'éthique et les coutumes de l'Arabe. Or l'apparition de Bonzaï (l'ancêtre défunt), une bougie allumée sur la tête, répond au tourment de Denfer, exprimé comme la vision d'une petite flamme -et la sensation d'"un couteau dans (s)a tête".

Avant de s'exercer sur l'Arabe, la violence parcourt furtivement la ronde des personnages: saignements volontaires de Prince et de Nigger, dont les cicatrices exhibées s'apparentent aux défigurations corporelles étudiées par Girard dans les rites initiatiques, justement si présents à l'esprit de Jouanneau¹¹. L'Arabe croit d'ailleurs reconnaître en Prince un ancien ami, et Denfer partage maints caractères de sa victime, qui l'encouragera au meurtre. Un jeu scénique autour de l'arme du crime confond les mains des divers participants: Tous ne sont-ils pas "déjà tué(s)", des "zombies" comme le dit la voix de Menott, symbole actif de la violence circulaire, déployée sous son invisible regard?

Un jeu de reflets de même nature unit les deux protagonistes de *Nuit d'orage*, sous le regard d'un oeil-projecteur, seul vestige d'un Dieu "disparu". Mais le groupe animal si charmant de *Mamie Ouate* et l'indifférenciation chromatique des "tulipes" auraient la même signification. Dans cette pièce, un souvenir de Lao-Tseu: le "cheval (qui) pond des oeufs", marquant le "centre du monde", répondrait à la perte des différences, impliquant l'apparition des monstres, d'après l'interprétation girardienne de Shakespeare¹².

La situation de Menott, facteur -et bientôt objet- de la violence, s'accorde à la réversibilité de la victime et du bourreau, unique mode relationnel entre divers personnages. L'Arabe lui-même se fait le vecteur de l'éviction victimaire: "Pousse-toi d' là que j' m'y mette" (à Nigger). Et la meurtrière se verra poursuivie par Menott, qui l'assimile à "tous ceux qui sont là".

10) "Les hommes ont effacé les couleurs": ainsi s'exprime le "Père" dans une mise en garde contre la violence du monde extérieur, impliquant le retour des enfants au foyer.

11) Article cité de Claire Amchin dans *Acteurs*.

12) Le souvenir de Shakespeare transparait dans *Gauche uppercut* (apparition fantomatique de Bonzaï, qui s'exprime comme Hamlet: "Tenir ou pas, tout est là".) *Mamie Ouate*, si féérique (avec l'allusion au "cheval (qui) pond des oeufs") évoque plutôt *Le Songe d'une nuit d'été*, où l'apparition du monstre (Bottom) répond à l'oscillation accélérée des différences individuelles (René Girard, *Shakespeare, les feux de l'envie*, Grasset, 1990, pp. 70-71).

De même la confusion des saisons (la neige en été) et de diverses notions antagonistes renverrait dans *Mamie Ouate* -comme chez Shakespeare? à cet effondrement des différences, impliquant la violence - ou le rituel sacrificiel par lequel elle se voit désamorcée. Le thème de l'imitation (Kadouma, déguisé en guerrier puis en tigre) est d'ailleurs finement relié à celui de l'immolation sacrificielle -en partie volontaire- de Mamie Ouate...

Jouanneau, metteur en scène de *Mamie Ouate*, a du reste savamment renforcé l'ambiguïté du jeu réflexif associant les personnages: Le choix d'une naine (aimable monstre?) pour jouer Mamie Ouate suscite maintes trouvailles scéniques; et Kadouma -cannibale en puissance- s'effraye des cris d'animaux prédateurs entendus la nuit.

Cette réversibilité se marque plus finement, lorsque Bonzaï, protecteur de Nigger, lui parle dans des termes calqués sur la formule-clé d'un célèbre-et terrible-conté de fées : "Si mon crâne brûle, mon chéri, c'est pour t'éclairer"¹³, avant d'évoquer, dans une âpre leçon de morale, le sort commun du loup et de l'agneau: entre prédateur et proie, pas de différences...

Le texte lui-même, où se télescopent les échos de divers genres littéraires, traduit cette crise d'indifférenciation, qui affecte aussi l'imagination des personnages: "casernes, cantines"... sont assimilées aux "visons... émeraudes... Rolls Royces... et yachts": Par la bouche de l'étranger, qui évoque d'un seul trait ces quatre motifs, se voient court-circuités tous les ordres (animal, minéral, mécanique: terrestre, ou marin...) La crise en question paraît se jouer d'elle-même sur tous les plans du texte, où s'active mécaniquement son infatigable force.

Cette crise se prolonge d'ailleurs sur les arrières-plans de l'action vécue. Le groupe des six -avec la victime- se dédouble à la fin, dans l'apparition (fantasmée par Prince) de deux vieillards et de quatre enfants -avec le groupe uni des chiens, qu'il faut "tuer"; ou bien dans l'évocation de Cloack (juste au milieu de la pièce) de six boxeurs victorieux, auxquels s'ajoute un septième, au pitieux destin.

L'unité tourmentée des sept protagonistes se voit même réfléchie sur le plan temporel, antérieur au drame ("Ça ferait six mois le mois dernier" que Prince a quitté la Zone rouge, pour vivre sur l'archipel). Enfin l'affirmation verbale du double lors du meurtre (raconté par Denfer): "I' couteau... y va, dix fois - vingt fois... dans l' bleu", se précise dans les "deux points noirs" qu'elle aperçoit "dans l'rouge", et auxquels répondent les "deux points blancs perdus dans la ouate" neigeuse (Prince) où s'absorbent toutes les différences, sous les pas du couple-fantôme, formé avec Denfer. (Dans cette ouate se révèle bien la valeur symbolique de la "neige en été" de *Mamie Ouate*, qui recèle plusieurs "doubles" certes plus aimables¹⁴.) A ces "deux enfants" s'apparentent enfin les "deux fusils rouillés" que Bonzaï braquera sur Menott, en visant le public...

Ainsi peut s'expliquer le choix chromatique de Stéphanie Loïk pour un décor absolument gris, adapté à cette vision "entre ciel et terre"¹⁵, de même que sa volonté, parfois mal comprise¹⁶, d'uniformiser le comportement physique des acteurs, indépendamment des types humains si variés qu'ils représentent.

13) Il s'agit bien du *Petit Chaperon Rouge*. Le thème du "conte de fée" est expressément indiqué, au début comme à la fin du texte de la pièce (Nigger, Prince). Les personnages croient vivre "un conte de fée". Cette impression répond en fait aux sombres magies de la crise d'indifférenciation, qui donne toutes leurs couleurs aux rapports des individus présents.

D'autre part, cette apparition de Bonzaï, une bougie allumée sur la tête, évoque (aussi bien qu'*Hamlet* cf n. 12) le Wagner en bonnet de nuit et porteur de bougie, que Goethe mit en présence de Faust. Et pour évaluer la portée de cette coïncidence (entre l'imagination de Jauanneau et celle de Goethe?) on peut se reporter au passage du Dieu caché de Lucien Goldmann, commentant cette scène de *Faust*, apparemment satirique, où le disciple et le maître se confrontent autour du problème que pose "une transcendance muette et absente" (éd. 1979, "Tel", pp.197 et 198)

14) Une "araignée à deux pautes...deux surprises...deux boîtes de sardines" etc...

15) Article de Caroline Jurgenson: "l'Archipel de Stéphanie Loïk", dans *Le Figaro* du 5/3/91.

16) Voir l'article d'Olivier Schmitt paru dans *le Monde* du 9/3/91.

La violence mise en scène

Transcrite dans tous les aspects de l'univers présent, la violence est encore personnifiée: par Denfer -femme, et donc facteur de "trop de douleur... depuis l'origine"; et surtout par Menott, qui a déjà exercé d'incompréhensibles sévices sur l'Arabe, dont le parcours (de Menott à Denfer) mesure la circularité fermée de la violence, parvenue à une "vitesse supérieure" (Prince).

La loi victimaire appliquée sur l'archipel est décidément "folle", comme le dit René Girard. Menott, qui ne respecte pas les contrats qu'il impose, personnifie la violence totalitaire (ses victimes sont "gazé(es)"). -Tout comme l'invisible "grand chef blanc" de *Mamie Ouate*... Menott lui-même et sa "clique" ont "si peur de la mort que la mort les a envahis." Image négative de la violence domestiquée, comme fondement de l'ordre social. C'est pourquoi sa force n'est qu' "un mirage" pour le belliqueux Bonzaï, qui réactive pourtant la violence, dont l'accélération même serait la seule issue. En ce sens *Gauche uppercut*, où les acteurs doivent "jouer comme des animaux"¹⁷, relaie les précédentes réalisations de Stéphanie Loïk, qui s'interroge sur les origines du totalitarisme¹⁸ -et donc sur les formes systématisées de la violence, aggravée dans un vertige sans nom.

A ce dernier, répond d'ailleurs la frénésie cyclothymique de la "Zone rouge" (illusoirement opposée à la bleue): "La Démo-Est gagne du terrain et le Dow Jones perd trois points." (Widish, auquel Cloack répond avec un curieux dédain, dans lequel perce une volonté subversive, à l'égard de la violence?).

Le thème du "changement d'air", et surtout la formule "ce monde n'est qu'une vaste entreprise de ressemelage" dans *le Bourrichon*, s'apparentent à cette évocation par Widish de la vie économique. (La botte de cirer de chaussures, attribuée à Cloack, et surtout la présence d'un échaffaudage tubulaire sur la scène de *Gauche uppercut*, trouvent à cet égard une forte justification symbolique!).

Le rôle métaphorique de la boxe (pratiquée en dilettante par Widish, qui s'entraîne en rapportant ces nouvelles) est alors évident. L'atmosphère de rituel, associée au climat sportif particularisant les spectacles antérieurs de Stéphanie Loïk, s'épaissit dans *Gauche uppercut*: "Direct gauche direct droit/ Gauche uppercut droit au but." S'exprime ici la conflictualité motrice dont procède la violence, entretenue par des effusions de sang. Nigger, en s'entaillant le bras, paraît ainsi réagir à l'annonce d'un projet de construction souterraine, émanant de Mennot. Voilà mis en relation le thème de la réfection urbaine et le renouvellement du sang, pratiqué par Nigger en retournant sur lui-même une violence sacrificielle. La violence en effet -par sa nature contradictoire- suscite la crainte de l' "as-

17) Propos recueillis dans l'article "Denise et Stéphanie sont deux femmes" (7 à Paris, 20/3/91).

18) *Les Racines de la haine* (1988), spectacle récent de Stéphanie Loïk, retraçait l'enfance d'Hitler (texte de Niklas Radstrom).

phyxie" (Nigger, Widish). (Le jeu des acteurs aux gestes parfois très ralentis¹⁹ suggère la densité palpable de cette contradiction, diffusée dans tout l'espace scénique où le rose du ciel et le gris des murs jouent mystérieusement.)

L'ultime combat (contre Menott), qui relaie les sacrifices vidés de sens dans lesquels prospère la violence, se prépare encore comme un match de boxe, auquel tous participent... L'usure sacrificielle est déjà signifiée dès le début du drame par les lames que Widish ramène sur l'archipel, pour remplacer "celle(s) d'hier" qui ne "coupe(nt) plus". De même la couleur sépia des photos de boxeurs que Cloack exhibe à Widish est le symbole d'une violence périmée. Celle-ci doit se fouetter elle-même pour accroître sa vigueur.

Même la voix de plus en plus enfantine de Menott, orchestrant le combat final, marque la nature dérisoire de tout conflit déclaré, face à la vérité nouvelle d'un autodévorement sans frein. (Le décor apocalyptique signifie ce dernier, avec un gigantesque relief graphique "E U N" surplombant un mur bas: vestige du nom de cet "Euromarché détruit"²⁰ sur le toit duquel Stéphanie dispose les personnages, eux-mêmes assimilés à des marchandises invendables?)

Dès le début de la pièce, dans certains échanges de répliques, s'inversent les notions de "choix" (pour Prince), de liberté (Nigger et Denfer) et bientôt celles de vie et de mort. (Notions dont le contenu même s'évanouit, -d'autant plus que Jouanneau n'a guère d'intérêt pour la "psychologie" des personnages²¹.)

Le "traité de paix" que propose finalement Bonzaï à Cloack est identifié par celle-ci comme une "hache de guerre", -une fois de plus "détournée"? Une contradiction fondamentale anime cet univers. Les perceptions sensibles des personnages laissent transparaître cette contradiction. "J'ai un cri en moi et l'sort pas" se plaint Denfer. Ce thème du cri "impossible" appartient aussi bien à Jouanneau qu'à Loïk²². Il apparaît déjà dans *Nuit d'orage*, où se voient soupesés les liens qui unissent le désir et la violence. (Ardeurs meurtrières et plaisirs sensuels se conjuguent de même, dans certaines scènes du *Bourrichon*, ou de *Kiki l'Indien*, retrouvant sa soeur après ses voyages.)

Et pour l'Arabe si prompt à rire "tristement", les "larmes" et "l'éclat de rire" s'équivalent. Il en va de même pour les sensations immédiates (de froid ou de chaleur, dans un dialogue entre l'Arabe et Nigger²³, ou visuelles, pour Cloack²⁴.)

19) Pierre Marcabru remarquait dans *Made in Britain* (cf. note 5) les mouvements bloqués des acteurs "prisonniers du cri et du geste". ("Cris et gesticulation", dans *le Figaro* du 1/3/89.)

20) Ce sont les termes de Stéphanie Loïk, cités dans l'article de 7 à Paris du 20/3/91. Ce décor, doit-on remarquer, évoque immédiatement pour un spectateur parisien les aménagements graphiques de même type, meublant un espace vide, réservé dans le jeu des terrasses qui coiffent le "Forum des Halles", symbole mercantile du renouveau culturel contemporain.

21) D'après les propos recueillis par Claire Amchin dans l'article cité, paru dans *Acteurs*.

22) Voir note 19.

23) "Je brûle et j'ai froid", dit aussi Mamie Ouate, après le simulacre ambigu d'un autosacrifice, auquel elle devra pourtant la mort.

24) Pour Cloack en effet, lors du combat final, Bonzaï est "plus brillant la nuit que le jour."

Les données spacio-temporelles reçoivent le même traitement: passage du temps; notion d'éloignement: "Ici... là-bas... ici... là-bas... ici... là-bas" marmonne Denfer, qui "tourne en rond", en jouant du briquet de l'Arabe: "I march"... i march'pas... i march'... i march'pas"... A la fascination de Denfer, correspondent certains mots de Cloack, à propos d'un boxeur célèbre: "il a fallu qu'il touche le fond pour atteindre les sommets."

En amont de toutes ces inversions, est justement désigné (dans le texte de présentation) le rôle (symbolique) du "briquet qui ne marche pas" (quand Denfer -double de l'Arabe, surnommé Nain Jaune²⁵, l'utilise?) C'est en effet l'objet essentiel du drame; l'Arabe semble d'abord narguer l'inférieur besoin de feu qui obsède Denfer, torturé par le froid. Avec ce briquet, le "double bind" girardien²⁶ revêt une forme objectale, qui n'est pas unique dans cette "comédie": un "couteau rouillé" ou mieux "deux fusils rouillés", mais aussi la paire de lunettes (signe de faiblesse oculaire!) de Bonzaï lors du combat, et son noeud papillon qui "tombe un peu".

Des signes semblables étoilent les autres pièces de Jouanneau. Ainsi le "fauteuil bancal" de *Nuit d'orage* et surtout la différenciation des orteils droit et gauche de la "Soeur" du *Bourrichon*, que particularise aussi "l'alternance petit braquet grand braquet" (de sa bicyclette, sur laquelle elle fait des allées-venues?) -Le "Frère", lui, se présente avec "un hémisphère (différent?) dans chaque paume".

Le décor tout entier de *Mamie Ouate* -la tête et la queue d'un gigantesque poisson mort à demi ensablé -illustre magistralement cet aspect du travail poétique de Jouanneau.

Sur un autre plan du texte, le "double-bind" s'énonce clairement avec le rapprochement immédiat du "oui" et du "non" dans les bouches de Widish, de Nigger, Denfer et Nain Jaune surtout! (Colette, l'une des deux soeurs de *Kiki l'Indien*, hésite à dire "non" ou "si... si" à propos de ses amours contrariées qui suscitent en elle un sentiment de rivalité à l'égard d'un personnage absent).

Menott lui-même est une personnification idéale du double-bind. Il est "celui qu'on entend mais que jamais on ne voit." L'éloignement de Prince à l'égard de Denfer (comme celui de l'ami de Colette dans *Kiki*) n'est pas moins évocateur. Enfin le boxeur, Kid Chocolate, est comparé par Cloack à un "papillon... (qu'on ne) pouvait pas approcher... impossible (de) l'atteindre". (Tout comme Virginia, le merveilleux papillon sur lequel convergent les désirs de Mamie Ouate et de Kadouma, jusqu'à la mort de Mamie Ouate, qui -dans les cieux- s'identifie corporellement -pour l'imagination de Kadouma? à Virginia).

Kid Papillon apparaît comme une allégorie de la contradiction nodale sur laquelle repose d'après Girard tout notre échaffaudage culturel, entièrement circonscrit par Jouanneau dans la métaphore de la boxe?

Tout au long de la pièce, les personnages réactivent cette contradiction, qui n'est pas

25) L'étranger est rebaptisé Nain Jaune, pour avoir tiré le "7 de carreau". Dans les indications de personnages, ce surnom se substitue alors définitivement à l'appellation "l'Etranger"... Comme si la volonté des cartes (ou celle de Menott?) et celle de l'auteur ne faisaient qu'un.

26) C'est-à-dire la "double sollicitation contradictoire", émanant de la figure paternelle ("imite moi - ne m'imite pas"). Dès lors se déploie dans nos consciences le schéma de rivalités conflictuelles qui modèle notre vision du monde, et qui implique une perversion du désir, associé à la violence.

étrangère à l'art de Loïk, dont les spectacles antérieurs séduisaient par un curieux effet de captation-rejet (du spectateur). Ainsi Cloack reçoit l'étranger (perçu comme un ennemi) par un double mensonge: "On t'a mal dirigé, l'ami, (l'archipel) c'est l'impasse à côté." Elle conseille d'autre part à Nigger: "Fais ceci fais cela fais pas ci fais pas ça!" Mieux encore, Bonzaï déclare au même Nigger: "fais le contraire de tout ce que je t'ai dit", lors d'une haute conversation morale, dans laquelle s'inversent les notions les plus franches.

Tous les mécanismes psychiques, induits par cette contradiction dans les consciences humaines, sont rejoués dans la scène où Cloack propose en modèle six grands boxeurs à son protégé Widish "qui s'efforce de les imiter" (indication de l'auteur). Les photos des boxeurs encouragent Widish, grâce à "une collection en sépia du *Miroir des Sports*": titre de revue fort éloquent, mais qui reste une allusion-éclair (à la mimésis), puisqu'il n'est pas repris dans le texte récité. Or Widish dénigre chacun de ses modèles, à l'exception de Sugar Ray. "J'te l'ai toujours dit... tu peux pas l'imiter, il va t'asphyxier": Cloack évoquant le passé ne fait que reprendre une vieille sentence autrefois rabachée; elle se mime donc elle-même. (Mais une légère restriction implique ensuite la réversibilité encore possible d'un tel jugement.)

Dans une réplique de Nigger à Denfer, paraît même refluer toute la violence sous-jacente au phénomène de l'imitation, qui caractérise leurs rapports habituels: "Quand tu parles comme ça, tu me contamines, et après je suis dévasté, tais-toi."

L'imitation occupe d'ailleurs un rôle central dans le théâtre de Jouanneau. Le suicide (feint ou manqué?) de Léo inspire à Marie son suicide, dans *Nuit d'orage*; et les doubles de Kiki l'Indien (soeurs, ami...), en partant tous à l'aventure séparément, imitent l'ancien désir de Kiki revenu au logis. Lui-même, en partant autrefois, ne faisait que suivre le modèle du marin, proposé par sa soeur, dans une belle histoire souvent contée -justement lorsque la tête de Kiki "partait de droite à gauche sur l'oreiller": vivante image du double bind en pleine action! (La contemplation des cartes postales, déjà envoyées par Kiki, paraît d'ailleurs inciter ses proches au départ.)

La puissance révélatrice du texte, à l'égard du fonctionnement du désir mimétique, s'aiguise encore, avec l'affirmation que Kid Chocolate a "appris la boxe par correspondance": L'épaisseur du "modèle-obstacle" s'altère dans une ombre fantôme, symbole magistral de toutes les pratiques mimétiques, cernées dérisoirement par le thème des photographies, dont le pouvoir de fascination persiste -relativement!- malgré leur technique démodée.

La valeur symbolique de ce thème est exploitée dans *Kiki* ²⁷, et surtout dans *Mamie Ouate*, où il se voit relié à celui d'une violence... prédatrice Kadouma déguisé pose pour Mamie Ouate; tous deux s'activent dans un but alimentaire, sous lequel perce la menace

27) Outre les cartes postales envoyées à sa soeur par Kiki, les "photos" sont assimilées aux "cancans", dans un échange de répliques entre Kiki et Colette: furtive exploration poétique de la notion de reproduction (photographique, verbale -et même phonétique...)

(exprimée) d'un mutuel dévorement. Sur la scène de *Mamie Ouate*, l'opposition symétrique de l'appareil monté sur trois pieds et du trépied supportant la marmite de Kadouma, fatale à Mamie Ouate, est d'ailleurs très expressive- Ici encore, le caractère obsolète de ces pratiques est indiqué par les onomatopées de Mamie photographe, mimant le bruit de l'appareil.

Cette scène des photos de boxeurs fait justement suite aux blessures volontaires de Nigger, qui craint de s' "asphyxier" (comme Widish, face à Sugar Ray!). Ce même Sugar Ray sera -encore une fois- évoqué par Cloack, lors du combat contre Menott, dans lequel s'exaspère, en son étrange circularité, la violence irrépressible, oeuvre ultime de la mimésis. C'est sans doute pourquoi Jouanneau présente ce drame comme une "comédie". "Toujours la même comédie" dira Bonzaï au dénouement, à propos du mécanisme toujours relancé de la violence, qui réclame alors en sacrifice la totalité de l'univers présent, dont les occupants ont le sentiment de vivre "comme... pour de faux" (Denfer). (Sans doute est-ce dans ce sens qu'il faut (re)lire les trois précédentes "comédies" de Jouanneau...)

Reste que la pièce, au lieu de retracer le déroulement du mécanisme associant violence et mimésis, comme font certains chefs-d'oeuvre littéraires, redispense les données de la théorie girardienne, dont les éléments se voient dispersés, sous des formes dérisoires, tandis que se vérifient, dans le drame joué, les plus sombres appréhensions de Girard sur le proche avenir de notre société.

Victime sans nom

Lorsque l'étranger débarque sur l'Archipel "c'est comme si le temps s'était arrêté", indique l'auteur. Mais après la confrontation de Denfer et de Nain jaune, qui pressentent la fatale issue de leur rencontre, le temps peut "soudain... s'accélérer". Dès lors se précise le rôle de la victime, grâce à laquelle d'après Girard peut exister "quelque chose comme un avant et un après" ²⁸. Mais pour cela, le sacrifice effectif n'a pas été nécessaire, pas plus qu'il ne l'est dans *Mamie Ouate*, où "le temps (s)'arrê(t)e" après l'autosacrifice pleinement assumé de Mamie.

La frénésie de Nigger, plongeant (comme Kiki l'Indien) son couteau "plusieurs fois dans le sol", anticipe sur celle de Denfer lors du meurtre, qui n'est pas montré sur la scène: Sur le sol "sans limites", auquel appartiennent à présent ces "exclus", se dispersent les ombres de toutes les victimes...

Cette forme extrême de la violence est immédiatement liée aux aspects nouveaux de l'élection victimaire, (devenue problématique?). Le thème des Tarots ne domine pas en vain tout le drame. La victime certes (l'Arabe) est désignée (sous le nom de Nain Jaune) par le tirage des cartes effectué par Cloack. La nécessité de cette désignation est douteuse, comme celle des dispositions de Menott, censé mener le jeu. (C'est lui qui a envoyé l'étranger sur l'archipel: Menott est donc la personification d'un hasard victimaire-). Mais Prince, à son heure, est aussi bien défavorisé par les cartes; et le sort de chaque habitant n'est guère en-

28) René Girard, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset, Pluriel, p.143.

viable. Par le biais des cartes s'exerce une élection victimaire aveugle, que paraissent justifier les astres (le signe astrologique de certains personnages est précisé). Les magies du hasard interviennent puissamment, dans une crise d'indifférenciation impliquant la violence circulaire. En effet l'allusion de Bonzaï à la "première dépouille", que les hommes "ont croisé(e)... sur la route", éclaire la rencontre de Nain Jaune par Denfer, qui l'a "croisé" (Prince).

Le tirage de la bonne/mauvaise carte (notions réversibles...) semble répondre à la perturbation psychique, impliquée par le couplage du oui et du non, transposé sur tous les plans du drame.

D'autre part, le surnom éphémère de "Nain Jaune", reçu "pour une nuit", vérifie (poétiquement) le rôle sacrificiel du "mock-king" girardien, dont la présence neutralise les pulsions victimaires d'une société en crise: "i's moque de moi" lui reproche Denfer... Et si Nain Jaune éclate de rire, c'est que le rire est devenu obligatoire "sur le front" (la Zone rouge) dont Widish rapporte les "dernières nouvelles" à Prince.

A la flambée (sacrificielle) de ces nouvelles, aussitôt périmées? s'ajoute ce rire inquietant, moyen d'une catharsis obligée -et permanente, donc inopérante? dont Nain Jaune, lui-même d'ailleurs "déjà tué", est le représentant vivant.

"L'éclat de rire" qui ne "quitte (plus)" le "Frère" du *Bourrichon*, et qui est le thème-clef avoué de la trilogie des "comédies", est donc un motif ambigu, susceptible de tromper des regards superficiels. Même les doutes que Nain Jaune semble parfois nourrir à l'égard des lois adoptées sur l'archipel sont lettre morte, face à l'urgence nouvelle de la violence, qui puise désormais toutes ses forces dans "sa propre substance". (Pour reprendre justement les termes de la citation de *l'Ecclésiaste*, en exergue de la pièce: "Le fou se croise les bras et se nourrit de sa propre substance." -Citation provenant justement de la 4ème section de *l'Ecclésiaste*, un peu avant un groupe de sentences qui s'apparentent de manière frappante à la règle des "trois lois" de l'archipel. (cf.note 8)

Cette condition du "mock-king" se double d'ailleurs par une marginalité sociale -et spatiale- indiquée par Girard pour toute victime. Nain Jaune n'a "ni père ni mère ni frère ni soeur"... Des liens secrets le relie à Menott, qui lui a "sucé le sang" avant de l'envoyer sur l'archipel: ce "lieu sauvage à l'écart" où se rassemblent des "exclus". Lieu pareil à bien d'autres, en cours de réalisation matérielle, dans un univers qui tout entier prospère par le principe d'une marginalisation oppressive, exercée de manière absolue. (La Soeur folle du *Bourrichon*, dans les griffes de la violence médicale qui ne font que renforcer son enfermement spirituel, peut encore être évoquée ici...)

La métaphysique personnifiée

Cette citation de l'*Ecclésiaste* (alinéa 5 du passage sur le "groupe") fait suite, dans le texte biblique, à l'évocation de la "jalousie de l'un pour l'autre", véritable source de "toute réussite" économique et sociale (alinéa 4). Voilà justifié l'arrière plan religieux de cette "comédie", présent dans toutes les pièces de Jouanneau²⁹, où se trouvent effectivement soupesés les liens qui associent la violence et le sacré. ...si toutes les formes connues du sacré s'expliquent comme une domestication préventive de la violence, fondatrice des diverses cultures.

A travers la simple distribution des rôles, se regroupent les grandes traditions religieuses -identifiées les unes aux autres, d'après les liens mouvants qui nouent ce groupe humain. L'Algérien bien évidemment représente l'Islam; et dans les trois couples de personnages, qu'un âge égal réunit, un seul membre porte un nom symbolisant clairement une religion, ou une ethnie: Bonzaï est "un Chinois", dont le nom évoque une tradition culturelle soucieuse de mimésis (l'art du Bonzaï, en question dans *Kiki*³⁰: reproduction du monde en petit.) "Il (Bonzaï) est aussi un peu indien et je fais équipe avec lui" (Nigger). L'intérêt de Jouanneau pour la "philosophie Taoïste"³¹, et pour les "rites initiatiques", transparaît dans ses pièces les plus légères: cette légèreté même répond à un idéal esthétique teinté de mysticisme, dont Jouanneau, écrivant *Gauche uppercut*, paraît vouloir se dégager³².

Le nom de Widish -(Y)iddish -est fort expressif. Il s'agit néanmoins pour Jouanneau du souvenir d'un vieux refrain noir, témoignant du racisme. Widish est effectivement un "noir": Reflet contrastif de Nigger, qui est blanc? Nigger est du signe de la "vierge", tandis que Prince est tout simplement... vierge, comme l'exige Bonzaï. Et le nom de Denfer (l'Enfer?), qui aime Prince, complète cette allusion fractionnée à la tradition chrétienne.

En outre, le septième boxeur évoqué par Cloack, "Fidel la Barba", a essuyé un terrible revers en 1933: allusion aux 33 ans du Christ barbu; la Passion, dépouillée de toute

29) *La Nuit d'orage*, placée sous le signe d'un Dieu "disparu", s'ouvre sur le son d'une "prière... arabe" et s'achève sur une version gauchie du "Je vous salue Marie".

Le thème divin se retrouve dans *Kiki*, avec celui de l'Épiphanie, de la fête pascal -et de Noël: une étrange vision de crèche est offerte par Kiki déguisé en Indien, faisant "griller" devant sa tente un lièvre, dans un feu sacrificiel auquel lui-même se livrera, après avoir évoqué "Dieu".

30) "*Bonzaï, cactus et méditation*" est le titre d'un des ouvrages spirituels que feuillette et rejette Kiki, désormais trop riche d'expérience et de savoir pour se prendre au piège de leur sagesse?

31) Voir l'article cité de Claire Amchin paru dans *Acteurs*.

32) *Kiki l'Indien* recèle maintes allusions à la spiritualité orientale: le fameux "om mane padme om", les titres parodiés d'ouvrages célèbres, Zen surtout -et le surnom final de Kiki: "Sans-Nom". En exergue de la pièce figure une citation d'un texte chinois, à caractère philosophique, de même que pour *Mamie Ouate*, où se glissent des allusions similaires, un peu plus fines.

D'autre part, la reproduction de dessins de Paul Klee sur la couverture des "comédies" laisse songeur. Les écrits théoriques de Klee, doit-on rappeler, et certaines pages de son *Journal* précisent l'horizon métaphysique, sur lequel se profile sa carrière de peintre. Or l'influence de l'Extrême-Orient sur Klee -modèle artistique de Jouanneau?- a été montrée (par C. Naubert Riser, "Paul Klee et la Chine", *Revue de l'art*, n°63, 1984 et par Peg Detamater, "Some Indian Sources of the Art of Paul Klee", in *Art Bulletin*, 1984, 4).

son aura? (Une précision sur l'âge auquel débuta son vainqueur "à douze ans" autorise cette interprétation.) Cette allusion clandestine au Christ -victime émissaire absolue- est peut-être indépendante de la volonté consciente de l'auteur, qui n'invente ici ni ce nom ni cette date, spontanément sélectionnés par un instinct poétique très aigu, pour éclairer, semble-t-il, les multiples références religieuses de ce texte...

Si "la main invisible qui préside à (ces) sept destinées" n'est rien d'autre que l'ombre des corps présents, la question de Nigger vers la fin du drame: "Et si les dieux n'existaient pas?" -et la réponse de Bonzaï: "Le pire n'est jamais sûr!" traduisent le doute, à l'égard des conceptions admises du sacré. Cette réplique est évidemment calquée sur la formule d'annonce de la première version du *Soulier de satin*: "LE PIRE N'EST PAS TOUJOURS SUR" -allusion malicieuse à l'œuvre dramatique de Claudel, où les thèmes du sacré s'entrecroisent, souvent avec celui du double. (On peut d'ailleurs rapprocher cette réplique des derniers mots de *Nuit d'orage*: "Le rire n'est pas certain", pour saisir ainsi la vraie couleur du rire jouannien).

Ces dieux tout au mieux "veilleront" au chargement des vieux fusils dirigés contre Menott - cette ombre informe, à l'intérieur de laquelle se déroule en fait tout le drame, et qui manifeste son existence par des lois victimaires, inscrites dans le ciel clos de cet archipel (les Tarots, par-dessus tout.)

Denfer, présentée à sa future victime (du signe du Scorpion!), apparaît comme la victime émissaire de maints rituels: elle "est sacrée, faut pas toucher." (D'où l'attirance ressentie par Nain Jaune à son égard, avant même de l'avoir vue.) Cette inversion des rôles, dans laquelle se brouillent les traits reconnaissables d'une victime-cible, s'accroît encore lorsque l'invulnérable Denfer embrasse elle-même Nain Jaune "sur la bouche", avant d'allumer le briquet, dont elle souffle la flamme...

La symbolique du souffle -à laquelle est associé ce baiser- inspire de nombreuses images du texte, dans lesquelles se dégrade un thème essentiel de toutes les traditions religieuses. Comme le jeu du briquet, celui de l'aspiration-expiration qui obsède Nigger vaut comme une transposition (physiologique) de la pulsation alternative dont procède l'univers, si l'on en croit les conceptions métaphysiques.

Mais le périlleux baiser, et le danger d'asphyxie pour Nigger (le souffle, comme volonté d'expulsion victimaire?) font affleurer les terribles dessous de cette haute "vérité". Et l'enchaînement scénique entre les blessures volontaires de Nigger craignant de s'asphyxier et la scène des boxeurs du *Miroir des sports* marque bien le lien entre le mécanisme victimaire médiatisé par le souffle-sang, et celui de l'imitation. (Les pratiques sacrificielles étant motivées, d'après Girard, par la menace d'entredéchirement, impliquée par l'imitation.

En indiquant l'attitude de certains personnages: bras ou jambes croisés, Jouanneau fait saillir, sur le plan purement scénique, un symbolisme illustré dans le discours de Bon-

zaï, évoquant "le premier cadavre... croisé... (par les) hommes". (Mais Bonzaï lui-même incite Nigger à se "croise(r) les bras", justement pour extérioriser toute la violence qui le brûle). Ce schéma visuel du croisement paraît bien devoir être associé au motif des trois lois appliquées sur l'archipel (cf. n.8). Il s'agirait là d'un souvenir dégradé (peut-être inconscient) d'un symbole-clef de la métaphysique universelle, réassocié à la violence qui l'a inspiré.

Ce thème du croisement se retrouve dans *Le Bourrichon* (bras), *Kiki* (jambes de Kiki, sacrifiant un lièvre!) *Mamie Ouate* (arbres aux "bras croisés"). On peut lui associer celui des ciseaux, ou du balancier dans *Nuit d'orage* et dans *Le Bourrichon*, où les balancements du corps de la "Soeur" sont le signe clinique d'une "mélancoli(e) aiguë". On retrouve ici les valeurs néfastes, et même diaboliques, des figures signifiant d'après Girard "l'entre-croisement des désirs rivaux"³³...

L'opposition de la Zone rouge (propriété de Menott) et de la Zone bleue n'est pas moins évocatrice: le bleu ne s'oppose pas bénéfiquement au rouge; c'est la couleur de la flamme qui obsède Denfer, bien avant le "rêve bleu" du meurtre, auquel fait écho l'évocation des "Tuniques bleues" par Cloack lors du combat final. Le principe même de la complémentarité chromatique, détourné des justifications qu'il reçoit dans la métaphysique orientale (représentée par Bonzaï), se voit rendu à la violence interne qu'il signifie secrètement.

D'autre part, le "manque de vert" remarqué par Bonzaï dans sa dernière réplique élargit la faille subversive, ouverte dans le texte à travers les couleurs. C'est le vert du "paradis", qui s'accorde à l'enfer de Denfer, puisque paradis illusoire ("comme au paradis"): lieu de faux semblants, et donc oeuvre de la mimésis. La tension critique qui s'affirme là vise avant tout l'esthétique de Jouanneau, qui associe à la violence mortificatrice (dans *Nuit d'orage* ou dans *Le Bourrichon*, mais aussi dans *Mamie Ouate*) des contrastes colorés forts nets, parfois suaves.

Le noir complet, noyant la scène finale de *Gauche uppercut*, et surtout la couleur blanche -celle des hallucinations de Prince-, visualisent sur la scène -et dans le texte - l'indifférenciation totale, oeuvre de la violence consentie. La drogue de Prince, qui relaie l'usage des drogues pharmaceutiques de *Nuit d'orage*, *Le Bourrichon*, *Mamie ouate*, est avant tout -comme ces remèdes médicaux- moyen mortificateur de descendre en soi-même, pour s'"annuler"; et la neige dans laquelle se prépare le combat remplit -sur le plan du symbolisme visuel- une fonction similaire.

De cette manière, le principe du retour sur soi, prôné par les doctrines métaphysiques, se trouve envisagé sous l'aspect d'une auto-macération—préventive?-, réponse obligée à la violence. La rétention du souffle, prônée par Bonzaï, sert le même but; et la blancheur est en même temps symbole d'une pureté virginale, dans laquelle s'abolissent "désir" et "repentir"...

En même temps, la couleur blanche, ou le noir absolu, valent comme des symboles

33) René Girard interprète ainsi l'ancienne figuration de Satan maître des vents (dans sa lecture de Shakespeare: *op cit*, p.394).

visuels du "même" -ou simplement du double- envisagé comme une promesse infinie de répétition. Cette promesse s'active d'ailleurs dans l'intimité du texte, auquel un certain traitement poétique confère une vigueur expressive, et provocante...

Bien des indices, en effet, réclament une exploration du texte, doublant cette interprétation de la démonstration scénique: Faut-il alors être aussi spectateur du texte, au prix d'un dédoublement assumé, par lequel on entrerait de plein gré dans le jeu de Jouanneau?

(A suivre)

Michel AROUIMI

NOTE SUR LES AUTEURS

Maurice ABITEBOUL

Professeur à l'Université d'Avignon (Département d'Etudes anglaises et américaines), est l'auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat et de nombreuses études sur le théâtre élisabéthain. Il anime le Laboratoire de recherches "Mythes, Croyances et Religions dans le Monde anglo-saxon" (qui publie une revue annuelle) et dirige la revue *Théâtres du Monde* (I. R. I. A. S.).

René AGOSTINI

Maître de conférences à l'Université d'Avignon (Département d'Etudes anglaises et américaines), est l'auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime et d'études sur le théâtre de J.M. Synge et de diverses études sur le théâtre irlandais.

Didier ALEXANDRE

Maître de conférences à l'Université d'Avignon (Département de Français), a publié différents travaux en poésie moderne et prépare une thèse de Doctorat d'Etat sur Paul Claudel.

Michel AROUIMI

Chargé de cours à l'Université de Paris X-Nanterre (Département de Français). Diplômé de l'Ecole du Louvre, il est l'auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle sur Kleist, Melville et Kafka, de diverses études sur Rimbaud et sur le TSE.

Albert BENSOUSSAN

Professeur à l'Université de Rennes II (Département d'Etudes hispaniques), est l'auteur de nombreux articles, directeur du D.E.A. d'études ibériques et latino-américaines (avec un séminaire sur la traduction théâtrale); traducteur de littérature espagnole et hispano-américaine (une cinquantaine de titres traduits).

Edoardo ESPOSITO

Maître de conférences à l'Université d'Avignon (Département d'Italien), est l'auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle en philologie romane, et de divers articles sur les littératures en langue d'oc et en langue d'oïl, la littérature italienne et sur le théâtre napolitain contemporain.

Aline LE BERRE

Maître de conférences à l'Université de Limoges (Département d'Etudes germaniques), est titulaire d'un Doctorat de IIIème cycle en littérature allemande.

Anne LUYAT

Professeur à l'Université d'Avignon (Département d'Etudes anglaises et américaines), est l'auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat sur Wallace Stevens et de diverses études en littérature anglaise et américaine.

Jacques PLAINEMAISON

Maître de conférences à l'Université de Limoges (Département de Français).

Jean-François PODEUR

Maître de conférences à l'Université d'Avignon (Département d'Etudes hispaniques), est l'auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime sur l'œuvre de l'écrivain argentin Leopoldo Marechal.

Marielle RIGAUD

Maître de conférences à l'Université de Montpellier III (Département d'Etudes anglaises et américaines), est l'auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle en littérature américaine et prépare actuellement une thèse d'Etat sur le tragique dans la littérature du sud des Etats-Unis.

Bernard URBANI

Chargé de cours à l'Université d'Avignon (Département de Français), est titulaire d'un Doctorat de IIIème cycle et est l'auteur de plusieurs articles. Certifié de Lettres Modernes.

Brigitte URBANI

Maître de conférences à l'Université d'Avignon (Département d'Italien), est l'auteur d'une thèse de Doctorat de IIIème cycle sur la poésie de Giuseppe Ungaretti et de plusieurs articles; elle est sur le point de soutenir une thèse de Doctorat d'Etat sur "la figure d'Ulysse dans la littérature italienne".

Louis VAN DELFT

Professeur à l'Université de Paris X-Nanterre, (Département de Français), auteur de divers ouvrages et études, tient la chronique théâtrale de la revue *Commentaires*.

SOMMAIRE DU NUMERO 1 (1991)

INTRODUCTION

Maurice ABITEBOUL,

L'homme en son théâtre

p.7

I THEORIES, TECHNIQUES ET EXPERIENCES THEATRALES

René AGOSTINI

Pour une esthétique du récit dramatique

p.13

Ilinca BARTHOUIL-IONESCO

Les indications scéniques chez Luigi Pirandello et Camil Petrescu

p.21

Maurice ABITEBOUL

La temporalité dans les premières pièces de Tom Stoppard

p.29

Fatima FERREIRA

Pour un portrait du "Teatro de Cornucópia", compagnie de théâtre de Lisbonne

p.43

Michel AROUMI

Zéami, Kleist.... et le TSE

p.49

II THEATRES POLITIQUES, THEATRES POPULAIRES

Bernard URBANI

Une tentative de théâtre populaire: *L'homme aux sandales de caoutchouc* de Kateb

Yacine

p.67

Joseph VELASCO

Mariana Pineda de Federico García Lorca: "Chant d'amour" ou "Hymne à la liberté" ?

p.77

Enrique BAEZA MARTINEZ

L'injustice et l'absurde dans le théâtre de Jorge Díaz: *Le voilier dans la bouteille*

p.93

Brigitte URBANI

Comprendre et apprécier le théâtre de Dario Fo

p.103

III EPREUVES INITIATIQUES ET ENJEUX SPIRITUELS

Maurice ABITEBOUL

Sauvage / Mon Amour de Sam Shepard: du texte à la scène

p.123

Céline GARCIA

Traduction d'un extrait de *Diálogos del Conocimiento* de Vicente Aleixandre

p.131

Jean-François PODEUR

Comédie et métaphysique chez Leopoldo Marechal

p.137

René AGOSTINI

Deirdre des Douleurs de J.M. Synge: théâtre antique et moderne

p.145

Bernard URBANI

Reflets révolutionnaires dans *Dialogues des Carmélites* de Georges Bernanos

p.157

Maquette, couverture, tirage:
IMPRIMERIE FACULTE DES LETTRES. AVIGNON
Dépôt légal: MAI 1992
I.S.S.N: 1162 - 7638
Prix: 80 f