Cahier n° 20 - 2010

« Le monde entier est un théâtre… »
(William Shakespeare)

Ouvrage collectif sous la direction de

MAURICE ABITEBOUL

THÉÂTRE EN FÊTE

UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE
Association de Recherches Internationales sur les Arts du Spectacle
Collection *Theatrum Mundi*

THÉÂTRES DU MONDE

Revue **I**nterdisciplinaire
de l'**A**ssociation de **R**echerches **I**nternationales sur les **A**rts du **S**pectacle
Université d'**A**vignon

***

Fondateur : Maurice ABITEBOUL

****

Bureau

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

Comité de Lecture

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

Comité de Rédaction

Maurice Abiteboul (Avignon)
Olivier Abiteboul (Nice)
René Agostini (Avignon)
Christian Andrès (Amiens)
Michel Arouimi (Dunkerque)
Jean-Luc Bouisson (Avignon)
Véronique Bouisson (Avignon)
Jacques Coulardeau (Paris I Panthéon-Sorbonne)
Richard Dedominici (Nice)
René Dubois (La Réunion)
Edoardo Esposito (Avignon)
Emmanuelle Garnier (Toulouse-II)
Marie-Françoise Hamard (Paris-III)
Aline Le Berre (Limoges)
Jean-Pierre Mouchon (Marseille)
Emmanuel Njike (Yaoundé, Cameroun)
Théa Picquet (Aix-en-Provence)
Carole Rodier Bourne-Taylor (Oxford GB)
Bernard Urbani (Avignon)
Brigitte Urbani (Aix-en-Provence)
Louis Van Delft (Paris-Nanterre)
Ouriel Zohar (Haïfa, Israël)

***

*Adhésion à l'A.R.I.A.S. (avec service de la revue) : ⇨ 20 euros (ou 13 euros pour étudiants)
*Prix de la revue au numéro : ⇨ 18 euros (ou 11 euros pour étudiants)

***

Abonnements et commandes doivent être adressés à
THÉÂTRES DU MONDE – ARIAS (Jean-Luc Bouisson)
Faculté des Lettres, 74, rue Louis Pasteur - 84029 - AVIGNON Cedex 1
http://www.theatresdumonde.com

Les manuscrits proposés à la revue *TdM* en vue de publication doivent être adressés au Directeur en fichier joint à l'adresse suivante : maurice.abiteboul1@orange.fr (ou à jlv.bouisson@numericable.fr) ou, à défaut, sur papier et accompagnés d'un CD, avant le 15 décembre de l'année en cours.

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

SOMMAIRE DU NUMÉRO 20

SOMMAIRE DU N° 20 (2010)

THÉÂTRE EN FÊTE

RIRE ET SOURIRE AU THÉÂTRE

SOMMAIRE …… p. 5

INTRODUCTION : THÉÂTRE EN FÊTE
Maurice ABITEBOUL ……..... p. 11
Introduction : Théâtre en fête / rire et sourire au théâtre

DÉFINITIONS
Maurice ABITEBOUL …… p. 41
Quelques considérations sur le rire et le sourire
Henri SUHAMY ……. p. 45
L'Écume du rire ou le comique amer

DE L'ANTIQUITÉ (en Grèce) AU MOYEN ÂGE (aux Pays-Bas) ET DE LA RENAISSANCE (en Italie) AU SIÈCLE D'OR (en Espagne)… ET AU XX^{e} SIÈCLE (en Roumanie)
Georges BARTHOUIL …… p. 61
Le refus du mariage d'Eschyle à Camil Petrescu
Josée NUYTS-GIORNAL ……... p. 77
Théâtre en fête : les épousailles entre le rire de la place publique et la morale humaniste
Théa PICQUET ……... p. 91
Rire et sourire avec la comédie érudite du *Cinquecento* : *Il Pedante* de Francesco Belo
Christian ANDRÈS ……...……. p. 105
Rire et sourire dans *El Vergonzoso en Palacio (Le Timide au palais)* de Tirso de Molina

DE LA RENAISSANCE ET DE L'ÂGE D'OR ÉLISABÉTHAIN À LA RESTAURATION (en Angleterre) ET AU GRAND SIÈCLE (en France)
Maurice ABITEBOUL …… p. 121
De l'esprit comique dans le théâtre de Shakespeare et dans la comédie de la Restauration
Raymond GARDETTE ……..... p. 127
Vers une définition du rire élisabéthain : quelques exemples shakespeariens
Jean-Luc BOUISSON ……... p. 143
La parodie du duel et la mise en scène de la fête dans la comédie shakespearienne
Pierre SAHEL ……..…….. p. 157
Rires et sourires de la tragédie de *Hamlet* : Yorick, Osric et Cie
Jacques COULARDEAU ……..…… p. 163
La justice et la fête dans le théâtre de Ben Jonson : *Bartholomew Fair* (1614)
Nadia J. RIGAUD ……..... p. 199
George Etherege, auteur de comédies

René DUBOIS ……..…. p. 207
Cap sur le rire et rire sous cape dans *The School for Scandal (L'École de la médisance)* de Richard B. Sheridan
Emilia WILTON-GODBERFFORDE ……..……. p. 225
Rire et sourire… telle est la question : *Dom Juan* de Molière et la réponse du spectateur

AU COURS DU DIX-NEUVIÊME SIÊCE (en Allemagne, en Autriche, en Italie et en France)
Éric LECLER ……..... p. 233
Le rire de Méphistophélès : de quelques morts faustiennes (Goethe, Stendhal, Valéry)
Christine CAMERA ……...… p. 241
Les aspects comiques dans *Der Zerbrochne Krug (La Cruche cassée)* de Heinrich Von Kleist (1803)
Marc LACHENY ……..... p. 263
Formes et fonctions du rire dans le théâtre populaire viennois de Hanswurth à Johann Nepomuk Nestroy (autour de 1830)
Brigitte URBANI ……...… p. 281
Benvenuto Cellini au XIX^{e} siècle : de l'autobiographie au théâtre (Hector Berlioz, Lauro Rossi, Lorenzo Sonzogno) (1838-1845)
Marie-Françoise HAMARD ……..…… p. 297
Reliques poudreuses, ou avatars des fêtes dramatiques chez Théophile Gautier (1852)
Michel AROUIMI ……..... p. 305
Lire *L'Homme qui rit* de Victor Hugo (1869)
René AGOSTINI …….. p. 315
Ubu roi, notre Dieu (1888)

UN PETIT DÉTOUR PAR L'OPÉRA (en Italie)
Jean-Pierre MOUCHON …… p. 327
La Fête dans le théâtre lyrique
Richard DEDOMINICI ……. p. 351
L'Éclat de rire d'un damné : *Gianni Schicchi* de Giacomo Puccini (1918)

À TRAVERS LE VINGTIÈME SIÈCLE
(en Italie, en France, en Suisse, aux USA, en Argentine, en Espagne)
Edoardo ESPOSITO ……. p. 365
Le drôle de rire des personnages de Pirandello (autour de 1920)
Jacques PLAINEMAISON …… p. 387
Les mythes antiques dans le théâtre de Jean Anouilh : de la parodie à la poésie
Aline LE BERRE ……..……. p. 397
La Fête dans *La Visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt (1955)
Guy CHEYMOL …… p. 411
Rhinocéros d'Eugène Ionesco : un animal sur les planches de la dérision (1959)
Emmanuel NJIKE …….. p. 417
Le travestissement de la tragédie par le rire dans *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire (1963)
Claude VILARS ……. p. 435
L'alliance du rire et de l'horreur dans le théâtre de Sam Shepard (1964…2002)
Maurice ABITEBOUL ……..… p. 443
Dieu de Woody Allen ou le triomphe de la dérision (1975)
Jean-François PODEUR ……. p.457
Periconesi de Mauricio Kartun : le rire dans tous ses états (1987)

SOMMAIRE DU NUMÉRO 20 (2010) : THÉÂTRE EN FÊTE / RIRE ET SOURIRE

Emmanuelle GARNIER ……..... p. 471
« Le rire dans le labyrinthe » :
Berna, de Lluïsa Cunillé(1991) et *D.N.I.*, de Yolanda Pallín (1996)
Françoise QUILLET …….. p. 481
Rivages de Jean-Marc Quillet ou le sourire d'un *Nô* paradoxal (2000)

VU SUR SCÈNE
Louis VAN DELFT ….……...…….…….. p. 491
(*vu sur scène*) La Fontaine et les SDF
Anne LUYAT …… ……...…… ……... p. 493
(*vu sur scène*) Fenêtres sur cour : *Ciels* de Wajdi Mouawad (2009)

RÉFLEXIONS ET COMMENTAIRES
Ouriel ZOHAR ……..… p. 501
Le théâtre de la fête spirituelle et médicale
Olivier ABITEBOUL …… p. 505
(Un) peu d'humour chez les philosophes : correspondances philosophiques et techniques argumentatives au XVII[e] siècle

NOTES DE LECTURE …… p. 515
Aline LE BERRE
Marc Lacheny, *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale. Karl Kraus, lecteur de Johann Nestroy*
Olivier ABITEBOUL
Éric Lecler, *L'opéra expressionniste*
.
NOTICES SUR LES AUTEURS ……..… p. 521

SOMMAIRES PRÉCÉDENTS ……..… p. 533

INTRODUCTION

INTRODUCTION : THÉÂTRE EN FÊTE

Maurice ABITEBOUL ……..... p. 11
Introduction : Théâtre en fête / rire et sourire au théâtre

THÉÂTRE EN FÊTE

« Ne pas faire chose sérieuse de plaisanterie »
Chaucer (*Le Conte du Meunier*)

« On peut sourire et sourire encore et pourtant être un scélérat »
Shakespeare (*Hamlet*)

« Le sourire est la perfection du rire »
Alain (*Éléments de philosophie*)

« Pour ce que rire est le propre de l'homme »
Rabelais (*Gargantua*)

« Il faut rire avant que d'être heureux de peur de mourir sans avoir ri »
La Bruyère (*Les Caractères*)

« On peut rire de tout mais pas avec n'importe qui »
Pierre Desproges

Théâtres du Monde a vingt ans cette année. « Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie », écrit Paul Nizan au début d'*Aden Arabie*. Peut-être… C'est en tout cas un très bel âge dans la vie d'une revue.

Nous avons souhaité célébrer dignement cet anniversaire en consacrant un numéro, qui se voulait exceptionnel, à cet événement. Il faut dire que, lorsque fut conçu le projet de fonder une revue – dont le dessein était de toucher un public de spécialistes de la chose théâtrale tout autant qu'un large public de lecteurs simplement attirés par le monde du spectacle –, nous n'aurions jamais parié que nous pourrions nous retrouver, rédacteurs et lecteurs, dans cette même revue, *vingt ans après*. Cette longévité (le terme n'est pas trop fort quand il s'agit d'une revue universitaire – dont la durée de vie est généralement limitée, comme chacun sait) est due, nous osons l'espérer, à une demande réelle d'un lectorat fervent aussi bien qu'au choix des sujets et thèmes traités ou qu'à la qualité des contributions proposées. Mais, pour être un jour en mesure de dresser un bilan, encore fallait-il, à l'origine, *exister*, puis *subsister*. Car les questions prétendument sordides ne peuvent être éludées, si hautes que puissent être les aspirations spirituelles ou les ambitions intellectuelles, si grand que puisse être l'enthousiasme qui inspire et met en branle un projet. L'argent, dans ce domaine (comme dans d'autres), a une certaine importance – « ne serait-ce que pour des raisons pécuniaires », comme le rappelle plaisamment Woody Allen…

Il nous fallait donc une aide, une subvention, pour donner corps à notre projet et il nous est agréable de souligner ici combien, à cet égard, notre revue est redevable à celui qui était alors Doyen de la Faculté des Lettres, puis qui devint Président de l'Université d'Avignon, notre ami Guy Cheymol. Sans lui, qui nous apporta ses encouragements et tout son soutien – et qui nous aida à obtenir, au cours des deux premières années, une indispen-

sable subvention qui permit de lancer cette revue, de lui donner l'impulsion nécessaire –, *Théâtres du Monde* n'aurait sans doute pu voir le jour (et encore moins *survivre*). Pour cela, nous voulons aujourd'hui lui exprimer toute notre gratitude.

Nous avons donc souhaité publier cette année un numéro exceptionnel – il l'est, notamment, par le nombre des participants qui ont si volontiers accepté de répondre à notre invitation (et nous ne saurions trop les en remercier) ainsi que par la qualité de leurs contributions – et il nous a semblé que pour une telle célébration, rien ne conviendrait mieux qu'une thématique exhibant un « théâtre en fête », qu'il serait de bon ton d'illustrer notre propos de pièces dont le dessein avoué (ou non) est de prêter à rire et à sourire. Mais nous avons aussi tâché de montrer que « rire et sourire au théâtre », comme dans la vie, n'exclut pas pour autant, parfois, un certain « sentiment tragique » de l'existence.

Depuis fort longtemps en effet, depuis l'Antiquité, avec Aristophane et, plus tard, avec Plaute et Térence, depuis Shakespeare, et certaines de ses comédies romanesques ou dramatiques comme *Le Marchand de Venise* ou *Comme il vous plaira*, depuis Molière, dont les comédies ont toujours quelque chose à nous enseigner sur l'homme et sur le monde, depuis que l'on sait que, en certaines occasions, il est préférable de « s'empresser de rire de peur de devoir pleurer », depuis que Bernard Shaw, avec ses « pièces déplaisantes » (*unpleasant*), ou Jean Anouilh, avec ses « pièces grinçantes », depuis que Ionesco et d'autres, avec un certain « théâtre de la dérision », nous ont appris les vertus du rire grimaçant, nous savons que le rire – et peut-être plus encore le sourire – cache souvent des préoccupations sérieuses, voire des interrogations graves et, parfois – lorsque l'on se prend à considérer l'homme jeté par mégarde sur la grande scène du monde –, une douleur profonde qui a la pudeur de ne pas s'exhiber.

Plus que tout, nous pouvions redouter un écueil majeur qui nous portait à nous interroger : comment disserter sur le rire sans anéantir l'objet même de notre étude ? Comment, comme dit Chaucer, « ne pas faire chose sérieuse de plaisanterie » ? Comment, en effet, éviter de nous enliser dans une argumentation qui risquerait de détruire l'esprit de la fête et du divertissement ? Chacun des rédacteurs aura tenté, à sa manière, de régler au mieux cette question mais, d'un autre côté, comment éviter de parler sérieusement d'un sujet que l'on traite même si, par essence, il requiert légèreté et subtilité ? Nous ne prétendons pas avoir, en définitive, épuisé une question qui se posera indéfiniment au théâtre – et c'est fort heureux ! Nous espérons seulement avoir contribué, avec ce numéro sur le « théâtre en fête », à montrer ce qui se cache souvent derrière le rire et le sourire, et ainsi avoir en quelque sorte révélé « la profondeur des apparences ».

Maurice ABITEBOUL observe, dans l'article inaugural du présent numéro, que « le comique, […] – si l'on entend par là ce qui provoque le rire, sans exclure pour autant l'humour dont le plaisir s'exprime surtout par le sourire –, occupe dans la littérature [et, n'en doutons pas, au théâtre singulièrement] une place de choix ». Parmi les « quelques remarques sur le rire et le sourire » auxquelles est consacré son texte, il convient de rappeler celle qui souligne que « par le rire, nous triomphons souverainement – mais de manière éphémère – de nos limites humaines ; par le sourire, nous les assumons discrètement, presque humblement, de manière plus durable aussi. » Et l'on ne saurait contester que « rien n'est plus variable que le baromètre du rire, selon les époques, selon les milieux, selon les civilisations, selon les tempéraments, voire selon les humeurs dans lesquelles une

même personne peut de trouver à des moments différents ». Il faut aussi prendre conscience (comme dit Pirandello) que parfois « le comique peut ne pas faire rire » et, d'autre part, prendre acte que « le comique est reflet d'une société ou d'un âge autant que propension à réagir aux excès de cette société ou de cet âge ». Enfin, l'on ne manquera pas d'observer, aux fins d'analyse et de mise en perspective, que « la rhétorique du rire et du sourire recouvre une gamme très variée de modes, de tons et d'intentions ».

Henri SUHAMY nous offre, dans une étude intitulée « l'écume du rire ou le comique amer », une introduction – approfondie et riche en illustrations tirées des dramaturges les plus représentatifs du répertoire dramatique mondial – aux divers registres du rire et du comique au théâtre. Sans renoncer à des incursions dans le domaine cinématographique (Buster Keaton, Jacques Tati), il évoque essentiellement les grands noms du théâtre comique et de la comédie dramatique : aussi bien Plaute que Labiche ou Feydeau, Shakespeare ou Ben Jonson, Molière ou Marivaux, Goldoni ou Gogol par exemple. Il démonte avec minutie les mécanismes du rire et accorde un intérêt tout particulier au large éventail du comique : du burlesque à l'humour (qui ressortit au « comique de l'incongruité »), du bouffon le plus grossier à l'esprit le plus subtil, de l'hilarité la plus franche à la moquerie – dont, parfois, « la visée essentiellement morale » est satirique – et à la dérision la plus féroce, du grotesque à l'ironie, de la parodie ou de la caricature à la satire (souvent, « l'acuité satirique est enrobée d'une douceur souriante, d'un enjouement, qui met alors les spectateurs à l'aise »). Comique de situation (quiproquos et répétitions incongrues), comique de mots (il faut ici souligner l'« acrobatie intellectuelle et langagière que représente la confection d'un paradoxe »), comique de caractère (et là, bien souvent, « le sourire vient aussi de la satisfaction intellectuelle d'entrer dans le jeu »), comique de mœurs : rien n'est laissé dans l'ombre dès lors qu'il est question de passer en revue – et d'analyser – les ressorts du rire et du sourire au théâtre. Il faut en convenir,« assister à une comédie de Plaute, de Shakespeare, de Goldoni, et de bien des auteurs s'étant illustrés dans ce genre universellement apprécié, c'est une fête ». Il faut noter cependant que le thème de la fête « s'accompagne de zones d'ombre » et que « c'est alors contre lui-même que l'auteur tourne sa verve bouffonne ». On peut noter que, la plupart du temps, « la gaieté vulgaire n'est guère communicable par les moyens du théâtre » et c'est ainsi, par exemple, qu'« à la fin de *Beaucoup de bruit pour rien*, Shakespeare a eu la bonne idée d'annoncer des réjouissances collectives, et de ne pas les faire représenter sur la scène ». Il convient enfin de remarquer que « ce ne sont pas seulement les situations ou le comportement objectivement ridicule de certains personnages qui provoquent l'hilarité ou l'amusement dans une comédie, c'est aussi le discours lui-même, qui constitue le matériau de base du spectacle théâtral ».

Georges BARTHOUIL consacre son étude au « refus du mariage d'Eschyle à Camil Petrescu », soulignant dès l'abord que, généralement, « le thème féministe du refus de la domination masculine, et donc du mariage, est un ressort très traditionnel de la comédie ». Il observe cependant que ce thème est déjà présent dans les récits mythologiues et que, par exemple, parmi les différents mythes, on peut retenir notamment l'histoire d'Atalante et également celle des Amazones. Il précise alors que « c'est avec Eschyle que le thème passe au théâtre. Avec aussi un troisième mythe : celui des Danaïdes ». Il s'agit, en effet, des *Suppliantes* où l'on retrouve « le thème féministe du refus du mariage, considéré comme *pire que la mort* ». On passera plus tard du genre tragique au comique et le thème

« sera par ailleurs *laïcisé* par le folklore et on le retrouvera, aussi bien en Irlande qu'en Roumanie, dans les contes populaires ». Mais, en général, la fin est heureuse et, « après avoir côtoyé le drame, le conte se termine même souvent de façon bouffonne ». Ce thème, en définitive, est « celui d'une comédie qui passe de pays à pays et de siècle à siècle. Chaque version (en des langues différentes, à différentes époques) avoue son origine et cela jusqu'au XX^{e} siècle ». On peut noter que le modèle de référence de la comédie est *El desdén con el desdén* (*Dédain contre dédain*) de l'auteur espagnol Augustin Moreto, comédie, écrite en 1652. Puis on passera à la comédie de Molière intitulée *La Princesse d'Élide*, comédie jouée pour la première fois à Versailles en 1664 et qui constitue la première adaptation chronologique de la pièce de Moreto (notons au passage que, « le traitant bourgeoisement mais avec combien d'efficacité et de *vis comica* », Molière reprendra ce thème dans *Les femmes savantes* en 1672). La seconde est la comédie de Carlo Gozzi *La principessa filosofa*, représentée à Venise en 1722. La troisième adaptation est due à Carl August West qui la fait représenter en allemand en 1816 à Vienne et dont le titre est *Dona Diana*. Enfin, en 1938, le dramaturge Camil Petrescu l'adapte en roumain, « tout en l'allongeant et en l'enrichissant au point de vue de l'analyse psychologique, sous le titre *Dona Diana* encore ». En fait ce thème du refus du mariage, on le voit, se prête à de multiples traitements et a trouvé une fortune littéraire et théâtrale des plus riches au cours des siècles. Tel est donc, en fin de compte, l'« exemplaire itinéraire d'un thème éternel ».

Josée NUYTS-GIORNAL, dans un article consacré au « théâtre en fête », décrit « les épousailles entre le rire de la place publique et la morale humaniste ». Elle examine l'évolution, du Moyen Âge à la Renaissance, du genre comique sur les scènes de l'époque. Elle rappelle que « la fête, le théâtre et le rire ont partie liée depuis la nuit des temps et, au XVI^{e} siècle, les théâtres de tréteaux où se jouèrent farces et mystères figurent comme un détail significatif sur les estampes de fêtes et de kermesses joyeuses ». Elle observe aussi que, « très tôt, le goût de la scène plaisante s'était infiltré dans le rite religieux parce que le public riait d'abord sur la place publique ». Elle souligne que, dans les estampes septentrionales, comme dans le théâtre populaire du temps, « la place consacrée à la liesse populaire et à toutes sortes de débordements festifs semble étonnamment grande ». D'où, en particuler, l'influence du Carnaval et de la Fête des Fous. On ne peut manquer de noter alors quz « la folie bouffonne y prend une part très importante mais paradoxale car, si l'habit du bouffon permet une certaine licence dans la parole et le geste, il stigmatise les comportements déviants et devient à son corps défendant le marqueur d'interprétations moralisantes d'une bourgeoisie naissante ». Mais aussi, en pratique, il apparaît que « la composante religieuse se trouva progressivement reléguée à l'arrière-plan par la partie festive des réjouissances populaires ». En effet, traitant toujours de la débauche, le ton moralisateur mis en avant dans *la Nef des fous* de Sébastian Brant (1494), y semble absent ou très ambigu. Elle rappelle encore que l'on peut faire dériver ce genre dramatique « du répertoire des jongleurs ambulants, héritiers des mimes de l'Antiquité, qui, musiciens, chanteurs, bateleurs, montreurs de bêtes, acrobates, animaient les fêtes dans les villes et les villages ». Elle souligne enfin que, chez les spectateurs contemporains des frasques de jongleurs à la fin du Moyen Âge, le rire propre aux moments de détente recouvrait largement « d'éventuelles réflexions de mise en abyme didactique d'ordre moral destinée à domestiquer le rire grotesque » . Elle insiste également sur l'importance des fêtes populaires et sur l'héritage classique **:** les Saturnales, fêtes carnavalesques romaines. Il est vrai, en effet, que les traits

caractéristiques de ces festivités étaient « la parodie de l'ordre établi par le renversement de rôles sociaux, l'élection d'un roi de Carnaval et la procession à travers les rues de participants déguisés ». Si bien que, peut-on dire, « au tournant du siècle, la vision satirique d'un monde empli de fous, fort de son héritage populaire et classique devait prendre une place grandissante au sein de l'art dramatique tout comme dans la gravure morale » (la pièce *All Fools* (1598-1605) de George Chapman en est d'ailleurs une illustration). On entend alors un rire ironique, qui « naît d'une conscience parfois tragique de son être-au-monde ». Shakespeare, par exemple, rend le personnage Falstaff « conscient de son rôle de repoussoir pour gens honorables et, par là-même, désamorce le rire de supériorité et en démontre la vanité ». Elle ajoute que, « dans *Comme il vous plaira*, Shakespeare nous invite à rire des paroles de Jacques, grand mélancolique qui utilise le cliché du théâtre monde où chacun joue son rôle » et se réjouit « d'avoir la licence de blâmer à sa guise et d'entendre rire jaune ». En définitive, on découvre dans le théâtre de toute une époque « l'héritage de la folie bouffonne qui permettait aux jongleurs de foire proches du peuple et de ses peines de braver la censure, a traversé les siècles malgré les tentatives d'embrigader son rire ironique par lequel l'homme prend conscience de sa condition ».

Théa PICQUET, dans une étude consacrée à la comédie de Francesco Belo, *Il Pedante (Le Pédant)* – dont la première édition date de 1529 –, s'emploie tout d'abord à définir, avec une scrupuleuse précision, les termes de « fête », de « rire » et de « sourire ». Elle note que la pièce est tout d'abord un divertissement et provoque le rire. Et il est clair que nous rions notamment du « dérèglement mécanique du corps et de l'esprit », comme eût dit Bergson – que ce soit avec le comique d'intrigue, le comique de caractère, le comique gestuel ou avec le comique de langage. Elle rappelle que « le comique d'intrigue voit généralement l'action se compliquer à plaisir, se multiplier les événements imprévus ». Mais dans *Il Pedante*, l'intrigue est relativement mince. Elle note en revanche l'importance du comique de caractère et, par exemple, qu' « il y a ainsi plusieurs *pantins* dans notre pièce ; ce sont les types comiques chers à la comédie du *Cinquecento* » : le soldat fanfaron (dans le Prologue), le vieillard amoureux, grotesque plus que pathétique, qui « teint sa barbe et ses cheveux, se prend pour un coq et ne s'aperçoit pas qu'il a mauvaise haleine », ou encore le domestique, « dont le rôle consiste à prendre à contre-pied des paroles et des actes des maîtres et à contrefaire, volontairement ou non, leur langage ». Il y a surtout le Pédant qui « s'exprime mécaniquement avec des formules latines et des maximes abstraites que personne ne comprend ». À côté du comique de caractère, le comique gestuel occupe aussi une place importante dans la comédie du *Cinquecento* (poursuites, coups de bâton, empoignades). Le comique apparaît également lors des renversements de situation (effets de surprise, comique de répétition…). Le comique langagier, enfin, « constitue le point d'orgue de la comédie de Belo, avec sa vaste gamme linguistique qui va d'une obscénité rendue débonnaire par la patine romaine au mélange de citations et de sentences latines, aux surprenants néologismes issus du latin » et qui sont générateurs de quiproquos et de malentendus. Mais surtout, il convient de souligner que « *Il Pedante* présente tout d'abord une critique sociale ». Dès le Prologue, en effet, « la ville de Rome est décrite comme un lieu d'usure, de simonie, de viols et d'adultères » et, d'autre part, « dans cette société hiérarchisée, une place particulière est faite à la condition de la femme ». On peut ainsi noter que, à côté de la critique sociale, « la comédie pose plus largement le problème de l'incommunicabilité entre les hommes » : les personnages, on l'a vu, ne se comprennent pas. Les mé-

langes linguistiques colorés dont Belo a fait la source du comique peuvent être vus en effet comme « la métaphore du chaos ». La comédie, dépassant son objectif, qui est le simple divertissement, offre dès lors matière à réflecion. Ainsi peut-on observer, en filigrane, la révélation d'« une crise des valeurs, dans le sens où même la morale conventionnelle est bouleversée ». Qui plus est, « cette inversion des valeurs reflète le désordre de l'humanité qui évolue dans un monde devenu absurde et incohérent ». La comédie de Francesco Belo, certes, provoque le rire. Mais, il faut bien l'admettre, « le rire est parfois grinçant ».

Christian ANDRÈS présente ici une étude du rire et du sourire dans *El Vergonzoso en Palacio (Le Timide au palais)* de Tirso de Molina, pièce probablement composée en 1611-1612. Il rappelle que, dans ce genre de *comedia*, « le rire proprement dit est provoqué le plus souvent par les paroles et les gestes des valets, les personnages populaires, le *gracioso* ». Il ajoute qu'« il est bien délicat de donner une idée complète du nuancement délicatement ironique et humoristique dont se sert si magistralement Tirso dans cette belle pièce pour montrer la complexité du sentiment amoureux dans son devenir, les aspects contradictoires d'un caractère féminin ou masculin, voire les rebondissements parfois cocasses d'une action ». Il montre aussi que la comédie de Tirso présente « une subtile et fine ironie » qui se dégage des mots et des situations. Pour autant, il souligne qu'il n'a proposé ici que « quelques échantillons de rire et de sourire tirsiens [et qu'] il n'est pas jusqu'à la *fête* théâtrale qui ne soit présente dans cette ingénieuse et fort divertissante *comedia* de caractères ». Il observe en effet que, dans cette pièce, « la fête, c'est aussi la représentation d'une mini-*comedia* que donne la talentueuse comédienne doña Serafina dans le jardin ducal, capable de se mettre avec brio dans la peau de différents rôles, [vérutable] théâtre dans le théâtre ». Enfin, souligne-t-il, la fête, « c'est aussi le final festif où tout finit bien, dans la joie, où tout le monde se marie – ou presque ». Èvoquant, pour conclure, un commentaire sur l'œuvre de Tirso de Molina, il cite cette phrase qui résume l'esprit de la *comedia* tirsienne : « L'humour tirsien est une composante essentielle de son monde ; les situations – non exemptes de hardiesses qui scandalisèrent les réformateurs –, la lutte des sexes non dépourvue de fréquentes allusions érotiques, l'exploration de la grâce rustique et de la raffinée bourle courtisane, l'atmosphère ludique ambiante […] constituent un univers de plénitude ludique ». Comment mieux marquer l'esprit festif, nourri de rires et de sourires, qui se dégage de la *comedia* tirsienne ?

Maurice ABITEBOUL, dans une étude consacrée **à** « l'esprit comique dans le théâtre de Shakespeare et dans la comédie de la Restauration », observe que « le comique shakespearien, par la variété de ses formes, la qualité de son esprit, la fonction et le rôle qu'il joue, même au sein des grandes tragédies, est certainement le plus riche et le plus complexe – le plus ambigu aussi parfois – de la littérature anglaise ». Il montre que le grand dramaturge élisabéthain, tout en « faisant la part du rêve et de la joie, là où une lucidité trop critique risquerait d'assombrir, voire d'étouffer l'esprit du rire et de la fête », sait en permanence jouer avec les mots, les gestes, les situations, se lancer dans un comique de caractère aussi bien que dans un comique de mœurs – et ce sans jamais céder à la tentation des effets faciles ou du rire (grossier) gratuit. Il montre aussi que, la plupart du temps, dans son théâtre – et y compris dans les tragédies –, « Shakespeare nous présente une galerie de bouffons et de fous qui, tous, à des degrés divers, nous communiquent, dans un éclat de rire qui fait de nous leurs complices, une ironique leçon de sagesse ». Avec la comédie de la

Restauration – bien éloignée, en vérité, de l'esprit de bienveillance et de charité teinté d'humour que présentent le plus souvent les comédies shakespeariennes – l'on constate « qu'une époque, à peine libérée du carcan oppressant du Puritanisme cromwellien, s'est lancée, jusqu'à l'excès, dans le plaisir et la gaieté, et a recherché, après l'austérité, le luxe et le clinquant ; après la sévérité, la pétulance et l'esprit ; après la rigueur morale, le relâchement et la licence ». Dans cette mise en perspective du théâtre de Shakespeare par rapport à celui de la Restauration, « sont ainsi soulignées à l'envi les différences de ton et d'intention qui les opposent inévitablement ».

Raymond GARDETTE, pour tenter de donner « une définition du rire élisabéthain », se propose de se pencher sur « quelques exemples shakespeariens ». Il rappelle que, dans le monde qu'elle nous présente, la comédie de l'époque porte la marque d'une préoccupation antique : « les dieux de la mythologie président toujours à la destinée des humains ». Il souligne que « la comédie n'est pas l'image inversée de la tragédie, elle naît et se développe à ses côtés ». Elle est, en fait, « la marge de liberté que les dieux laissent aux créatures incapables d'éternité ». Il faut noter que la comédie shakespearienne, « dépassant la satire antique qui faisait naître le rire de la peinture des anomalies ou difformités sociales, entend représenter les incongruités de l'existence humaine ». Et c'est ainsi que « la comédie des erreurs se fait vite, sous la plume du poète dramaturge, celle des méprises et de l'illusion », comme en témoigne, par exemple, une pièce comme *Les Deux Gentilshommes de Vérone* dans laquelle « la ronde des sentiments se traduit par le jeu des déguisements ». Il observe aussi que « la fête des artifices, le jeu, souvent verbal, où les personnages font assaut d'ingéniosité, se termine par la victoire de la nature » et que cette comédie du déguisement et de la révélation « consacre la victoire de la connaissance de soi sur l'imposture », le bon sens l'emportant toujours sur les dérèglements. Ce qui est remarquable aussi, chez Shakespeare, c'est que « les personnages de comédie sont voués à la joie de vivre » et que le héros comique veut être le responsable de ses erreurs : « l'impression d'heureuse improvisation, d'impulsivité et de jeunesse caractérise sa démarche ». Son apparente insouciance lui donne « une place privilégiée dans la longue liste des Sociétés Joyeuses ». L'auteur de cette étude souligne enfin que « la comédie shakespearienne, si elle prend naissance sous le signe de la liberté, impose toutefois une limite au rire : « l'esprit d'invention des personnages est toujours guidé par le sentiment de leur appartenance à la condition humaine ». Pour cette raison, « le rire, pour un élisabéthain, ne peut naître que du spectacle des manquements à sa propre formule humaine : il fait appel à la dignité de l'homme ». C'est donc dans un tel contexte que se vérifie que « le personnage comique attire, à sa façon, l'attention de son auditoire sur l'inconvenance des démarches insensées et des attitudes égoïstes » : il oppose un refus obstiné, dès l'abord, au tragique de l'existence car « la joie de vivre est sa justification première ». Voilà pourquoi la pièce comique ne peut manquer de donner une place centrale « aux joyeux drilles, héritiers des *honnestes joyeusetés et esbattements* du Moyen Âge et des *feste veneziane* ». La comédie romanesque de Shakespeare, à la fin de la carrière du dramaturge, illustrera d'abondance le propos selon lequel « le genre comique veut que la vraie sagesse ne s'exprime que dans un monde d'illusion, sous le couvert du faux-semblant et de la tricherie ». En tout cas, on ne peut qu'observer que, contrairement à ce qui se passe dans les comédies – et pas seulement celles de jeunesse –, « la présence de la joie dans la comédie romanesque est, à l'inverse, plus discrète ». On ne peut, en définitive, que souscrire à cette remarque qui nous permet de constater que,

« loin d'être une turpitude de l'esprit, le rire selon Shakespeare, par la conscience même qu'ont les acteurs de son imperfection, est le garant du divertissement ».

Jean-Luc BOUISSON consacre son étude à « la parodie du duel et la mise en scène de la fête dans la comédie shakespearienne ». Il note, parmi les nombreuses influences qu'elle a pu subir, celles qui vont « de la comédie latine au fabliau médiéval, sans oublier la *Commedia dell' arte*, toutes alimentant le burlesque, la parodie, la moquerie afin de donner naissance à des situations comiques et de provoquer un rire libérateur ». Il rappelle qu' « elle fait la part belle aux intrigues amoureuses, au sein desquelles les amants se provoquent en duel sans jamais se tuer, et souvent sans même croiser le fer ». Cette parodie du duel est naturellement source de comique et, bien souvent, caractérise la comédie shakespearienne, « une comédie qui intègre également la musique, instrumentale ou vocale, afin de servir le comique et donner des airs de fête à la pièce ». Dans ces comédies, « les rivaux sont des amants qui mettent en jeu leur honneur en provoquant l'autre prétendant en duel ». Mais cette querelle est souvent désamorcée par un comique de situation « qui ridiculise la jalousie en transformant la querelle en parodie du duel ». En de telles occurrences, « la querelle n'éclate pas et le pire se transforme en rire ». Il observe que, dans ceertaines comédies, comme par exemple dans *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, « duel amoureux et chanson [sont] au service de la farce » : dans cette comédie, **«** l'humour est renforcé par l'accent du Gallois et du Français qui font plus de mal à la langue anglaise qu'ils ne s'en feront à eux-mêmes ». Ainsi, du moins dans son début, « querelle et chanson d'amour dirigent l'action et structurent les épisodes en leur donnant une allure de farce ». Par ailleurs, on ne peut manquer de noter que, dans *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, « le duel, né de la jalousie qui aveugle le docteur, est désamorcé par la farce élaborée par l'Hôte de la Jarretière ». Dans un second temps, on observe aussi que « musique et duel [sont] au service de la parodie du romanesque ». Et, en effet, dans la comédie, la chanson et la parodie du duel « mettent en scène l'amour d'une façon romanesque et engendrent un humour qui devient, à son tour, parodie du romanesque ». Se livrant à un rapide examen de *Peines d'Amour perdues*, l'auteur de l'article remarque ensuite que « l'art du duel, qu'Armado se vante de maîtriser, est impuissant face à l'amour » et que son traitement donne naissance au comique. Il signale que, dans *Beaucoup de Bruit pour* rien, « les conversations entre Bénédict et Béatrice sont de véritables duels verbaux comme l'illustre la remarque de Bénédict au sujet de Béatrice (« Elle parle des poignards et chaque mot frappe »). Comme dans *Peines d'Amour perdues*, « le langage en effet tourne en ridicule l'homme d'épée, le guerrier : l'amour et les femmes prennent le dessus ». Il est à souligner également que « la musique transforme le personnage, et désamorce la tension née du défi en duel lancé par Bénédict à Claudio ». En fait, la querelle ne sera « rien qu'un échange de mots aigres » et « le duel, tourné en dérision, ne se matérialise pas et cède sa place à la musique ». Il faut encore souligner que, dans *Comme il vous plaira* et *Le Soir des Rois*, composées vers 1600, « le traitement de la musique et du duel, afin de donner sa tournure comique à la représentation, est identique à celui analysé dans *Beaucoup de Bruit pour rien* ». Il convient d'insister, pour finir, sur le fait que « le duel et la parodie du duel, l'amour et la parodie de l'amour dont le caractère romanesque est parfaitement représenté (et satirisé) par la musique, sont les éléments majeurs de la comédie : la musique et le duel diffusent l'humour, imprègnent la pièce de ce comique qui définit le genre dramatique ».

Pierre SAHEL annonce, d'emblée, qu'il va « se borner à étudier, au sein d'une seule tragédie, *Hamlet*, la farandole dansée par le héros éponyme » dont il souligne qu' « il s'applique à faire le fou – en compagnie d'un fou de cour, Yorick (ou de ce qu'il en reste) puis d'Osric […] qu'il prend précisément pour un nième bouffon ». *Hamlet* est bien une tragédie, nul n'en doutera, et pourtant, il faut bien noter que, « étrangement, les rires fusent, maints sourires se dessinent dans cette pièce ». C'est ainsi, par exemple, que « par la folie, le prince se permet l'ironie vis-à-vis de ceux qui prétendent le guérir, et l'humour et la parodie ». En témoignent, notamment, ses nombreux jeux de mots et calembours. Mais il est clair que « Shakespeare n'a pas ajouté l'ingrédient du comique à l'élaboration du seul Hamlet. L'ironie frappe Polonius ou son fils, même en l'absence du prince ». On peut aussi observer que « Shakespeare a disposé des sourires au fil des répliques des uns et des autres » et ceci « n'est probablement pas sans une moqueuse ironie », surtout lorsqu'il insère des scènes de pure comédie lors de moments de pur drame. On note ainsi l'attitude de Polonius « dont les contresens pour interpréter le comportement du prince équivalent à des clowneries ». De même, le fantôme, « terrifiant visiteur d'outre-tombe n'est pas loin de se métamorphoser en amuseur involontaire ». D'autre part, « le comique, teinté parfois de touches sardoniques, est évident dans le passage dédié à Yorick ». Or le rire ici s'appuie sur un socle tragique. Shakespeare, en effet, « réactive cette technique en nous menant, juste avant le dénouement, vers une autre situation comique animée, cette fois, par un cousin euphonique de Yorick : Osric ». On observe alors un Hamlet qui « se plaît, par le jeu langagier, à se moquer de la langue melliflue de son interlocuteur ; il la parodie même, ou bien l'imite, ou, à l'occasion, la corrige. » Dans cette pièce, en fait, on remarquera que « le rire fait plus que s'acoquiner avec le ton sombre des derniers instants de la pièce. Il y conduit. » Osric est certes un personnage comique mais « la mort, dans *Hamlet*, peut arborer un visage jovial. Le crâne de Yorick exhibait un rictus. Les rires se mêlent aux propos assassins et aux projets criminels. »

Jacques COULARDEAU, dans son étude consacrée à « la justice et la fête dans le théâtre de Ben Jonson », commence par replacer *Bartholomew Fair* (1614) dans son contexte avant de poser la question : « inconsistance griveleuse ou provocation historique ? » Il s'applique donc, tout d'abord, à « analyser cette foire dans son propre développement historique », puis à en examiner « l'image dans la pièce » avant de « s'interroger sur la dimension idéologique ou historique de la pièce à partir de scènes particulières ». Il évoque l'histoire de cette foire à partir de la date de 1614, soulignant que « la pièce est une véritable célébration d'un temps nouveau qui vient d'être inauguré pour la *Bartholomew Fair* d'août 1614 ». Il évoque alors successivement « l'héritage religieux », puis ce lieu collectif, « lieu morbide et mortifère », rappelant que « Smithfield est le lieu des exécutions capitales avant même de devenir le site du prieuré de Saint Bartholomew et le restera jusqu'en 1611 ». Il rappelle aussi « l'émergence d'une économie de marché féodale » à la faveur de laquelle « une charte fut donnée au Prieuré de Saint Bartholomew pour organiser une foire de trois jours à l'occasion de la fête du Saint patron du prieuré, donc les 23, 24 et 25 août ». Un second privilège lui fut accordé : « le droit à une justice spécifique sur la foire et pendant la durée de la foire pour les seuls délits concernant les activités spécifiques de la foire ». Il convient aussi de noter l'émergence d'une civilisation des loisirs qui favorise quatre formes de théâtre qui se développent dans ces foires, fêtes et marchés (Miracles, Mystères, Moralités et Masques). Il faut remarquer que la *Bartholomew Fair*, dans la pièce

éponyme de Ben Jonson, est aussi une Foire des déguisements : le premier masque est le fou, le malade mental, pas le « railleur », le fou ou le bouffon du roi. Ici s'impose l'importance du thème de la justice : « La tombée des déguisements à la fin de la pièce révèle l'effroyable cécité du juge qui, même déguisé, n'a rien vu de vrai. Il n'a pas vu le coupe-bourse qu'il considère comme un charmant garçon. Il n'a pas vu les deux dames déguisées pour prendre du plaisir dans la Foire. Il n'a pas vu d'innombrables autres petits trafics. » Se pose, pour finir la question : « *Bartholomew Fair* a-t-elle une profondeur au-delà de la fête ? » Cette comédie, en effet, « utilise largement, comme ressort de son comique, la satire des individus comme de la société. Mais la structure de la pièce donne à la pièce de marionnettes et aux marionnettes un rôle capital dans la perspective de cette satire sociale ou individuelle ». Il y a enfin « le langage qui est systématiquement utilisé à des fins malicieuses de déstabilisation interne de la pensée par les jeux sur les mots qui prennent des sens doubles ou triples. C'est ce que l'on appelle en ce temps-là le *wit*, la finesse d'esprit ». La pièce donnée par les marionnettes, « extrêmement grivoise, certains diront grossière, voire ordurière, est possible car ce sont des marionnettes et les marionnettes ont le droit de dire et faire des choses que des acteurs ne pourraient pas faire, encore moins dire ». En fin de compte, la pièce ne peut apparaître, puisque la réalité n'a pas encore radicalement changé, que « comme un appel à une plus grande clémence et justice ». Mais c'est justement l'esprit de la *Bartholomew Fair* qui l'emporte : « on est là pour faire la fête pas pour faire l'histoire », même si cela frustre terriblement un public moderne potentiel, « sauf à faire de cette pièce une farce à mi-chemin entre la *Commedia dell'arte* et le spectacle théâtral de ces clowns de scène qui prospèrent un peu partout ».

Nadia RIGAUD, dans son article sur « George Etherege, auteur de comédies », observe que « le spectateur a, depuis quelques siècles, acquis une conscience psychologique qui lui fait exiger une cohérence de la part des personnages » et elle suggère que « si cette cohérence est prise en défaut, alors éclate l'incongruité, et à sa suite l'hilarité ». Elle s'applique donc ici à exposer les moyens par lesquels, dans trois pièces qui s'échelonnent entre 1664 et 1676, Etherege parvint à amuser les spectateurs de son temps. Dans *The Comical Revenge or Love in a Tub (La Vengeance comique)*, datant de 1664, tout d'abord, elle montre que « les artifices extérieurs, visibles, tels que le déguisement, sont largement mis à contribution pour duper les benêts qui s'y laissent prendre » et que « le rire du public se teinte alors d'autodérision ». En fait, le ridicule qui émane des interventions des personnages « n'est pas inhérent à leur personnalité » mais aux accessoires qui les encombrent. Ceux-là engendrent « une situation d'incongruité, qui est, certes, une source assurée de comique ». Mais bien vite, le dramaturge aura recours à la joute d'esprit (le *wit*) appelée à devenir la caractéristique majeure de la comédie de la Restauration et « destinée à la fois à faire sourire le public et à masquer les sentiments des personnages tout en laissant deviner des profondeurs inexprimées ». C'est alors que Etherege abandonne les deux formes théâtrales extrêmes à l'œuvre dans sa première pièce (farce et intrigue héroïque), « pour se concentrer majoritairement, dans sa deuxième comédie, *She Wou'd if She Cou'd* [*(Elle voudrait si elle pouvait)*, de 1667], sur une forme beaucoup plus originale, le vaudeville ». Cette pièce implique des gentilshommes campagnards, « personnages dont le ressort comique ne se démentira pas sur la scène londonienne pendant plus de quarante ans encore ». Le comique essentiel de la pièce, « propre à faire parfois seulement sourire plutôt que rire aux éclats », participe dans l'ensemble du comique de répétition. On peut aussi se deman-

der si cette pièce n'était pas, déjà, « entièrement parodique et destinée à attirer l'attention sur les excès du goût pour les grands sentiments hors du quotidien ». Nous tiendrions alors « une source de sourire qui, dès la première comédie, signalait l'étendue du registre des potentialités comiques d'Etherege ». La troisième comédie, la plus célèbre, *The Man of Mode (L'Homme à la mode)*, de 1676, est placée sous le signe de l'ambiguïté. Le ressort comique essentiel du personnage principal réside dans son incapacité à remarquer que les autres protagonistes se moquent de lui. « Mais le fait même qu'il ne remarque pas la moquerie tempère dans la salle l'hilarité – déjà contenue – que la situation engendre à la scène, en procurant au personnage une certaine hauteur sereine, puisque inconsciente, tout au plus apte à faire sourire. » Bref, *The Man of Mode* n'est pas une pièce où l'on rit. « Par contre, c'est une pièce où l'on sourit souvent, où l'on sourit d'aise intellectuelle au spectacle des très nombreux déploiements de *wit*. »

René DUBOIS consacre son étude à la comédie de Sheridan, *L'École de la Médisance*. Il commence par souligner que « le siècle qui sépare les principaux dramaturges de la Restauration – à savoir, George Etherege, William Wycherley et William Congreve – de leurs derniers émules que sont Richard B. Sheridan et Oliver Goldsmith, comporte une multitude de pièces qu'il est malaisé de classer dans des catégories bien définies ». Il note toutefois que, le plus souvent, « elles coexistent, dans le vaste éventail allant de la comédie sérieuse au mélodrame en passant par la comédie sentimentale ou larmoyante ». C'est ainsi que « Goldsmith et Sheridan apparaissent comme les ultimes héritiers d'une tradition relativement brève ». Il faut aussi observer que dans *The School for Scandal (L'École de la Médisance)*, qui date de 1777, « Sheridan offre au public un théâtre assagi, [plus] policé, dont le comique suscite davantage que le rire hilare, sans retenue, des premières pièces de la Restauration, le sourire et le rire sous cape et surtout l'admiration pour la gaieté, la verve et le bel esprit qui les sous-tendent ». Sheridan utilise tout d'abord « un procédé, éculé sans doute mais fort efficace : l'investissement du comique dans les noms des personnages ». Surtout, sa comédie « doit son succès à un recours perpétuel à la verve spirituelle [et à] un glissement du rire franc au rire sous cape ou sourire médusé ». Il faut d'ailleurs noter que « la verve shéridienne […] renferme une charge comique d'une intensité exceptionnelle ». Il y a d'autre part dans cette pièce, outre des personnages caricaturaux à l'humeur prévisible, des personnages plus fouillés, plus substantiels, « ce qui assure le renouvellement des techniques théâtrales tout en renforçant ainsi l'intensité comique de la pièce ». S'ajoute à cela le comique de situation résultant de stratagèmes (empruntés à Molière) : fausses identités, doubles jeux, chute des masques, etc. En définitive, il convient de souligner que « l'art de Sheridan consiste en un savant dosage entre le rire et le sérieux, entre la jouissance de l'instant et la réflexion qui l'accompagne ou qui lui est sous-jacente ».

Emilia WILTON-GODBERFFORDE s'interroge ainsi à propos du *Dom Juan* de Molière : « rire ou ne pas rire… telle est la question ». Rappelant que « la comédie n'est pas toujours frivole » et aussi que « la comédie a la capacité de modifier notre vision du monde », elle précise que, d'après certains critiques, le rire n'a pas le statut anodin décrit par Aristote : en effet, si, selon Aristote, on ne rit que des gens dont la souffrance ne suscite pas notre compassion, il faut bien admettre que « *Dom Juan* est une pièce qui, quoique provoquant tout au long des réactions contradictoires et complexes chez le spectateur, se termine sur un jugement littéral : la damnation du personnage ». Elle ajoute que, même si le

statut comique de cette pièce a souvent été contesté, « nombreuses sont les interprétations divergentes sur cette pièce » et elle cite, d'une part, Jean Guichard – qui, par exemple, souligne que, « au lieu d'être l'objet de rire, [Dom Juan] crée chez le spectateur au moins une inquiétude » – et, d'autre part, Roger Laufer – qui s'inquiète de constater que Molière a « fondé le comique de son Dom Juan sur une analyse morale que nous admettons avec peine » – mais elle précise que tous deux, cependant, « sont parmi ceux qui voient le côté comique du personnage ». Et ce, même s'« ils ont classé la pièce parmi les comédies blasphématoires et ont condamné la manière dont la piété, selon eux, était ridiculisée ». Elle tente alors de montrer comment « les attributs spécifiques du personnage problématisent le rire qu'ils peuvent susciter », mettant en question « le rôle même du spectateur dans la structure intégrale du théâtre ». Contrairement, en effet, à certaines mises en scènes qui exagèrent la vision sombre de la pièce, elle souligne qu'« il est important de reconnaître les nombreuses scènes qui, sans doute, ont été jouées pour faire rire les spectateurs » telles que « la dispute entre Charlotte et Mathurine où Dom Juan se précipite avec agilité entre les deux femmes qu'il trompe ; le déguisement de médecin de Sganarelle et l'habit de campagne de son maître ; le monologue absurde de Sganarelle ; la bagarre entre le paysan Pierrot et Dom Juan ; et même la victoire traditionnelle du jeune, Dom Juan, contre le père (le *senex* dupé par le fils) » qui sont des ingrédients classiques du genre comique. Elle observe aussi que les reproches interminables de Sganarelle contre l'attitude moqueuse de son maître opèrent sur le spectateur un effet qui agit « comme si Sganarelle nous déconseillait de rire quand nous sommes peut-être tentés de le faire ». De cette façon, il y a une tension entre l'hilarité potentielle et la gravité de la situation. D'où la question qui se pose : « Est-ce que Molière nous encourage à adopter la perspective de Dom Juan ou plutôt celle de ces victimes ? ». En riant, il est clair que l'« on s'aligne sur la position de supériorité de Dom Juan ». Elle rappelle alors qu'« il y a le comique qui cherche à faire rire le spectateur à cause d'une personne ou d'une chose ridicule, et le plaisant, où l'on rit *avec* les personnages sur scène ». Elle conclut son analyse en constatant qu'« à première vue, on pourrait croire que le comique réside plutôt dans le *plaisant*, c'est-à-dire qu'on rit avec Dom Juan [mais que], pourtant, il y a plusieurs indices qui suggèrent que l'aspect comique réside aussi dans une personne ridiculisée, à savoir : on rit *contre* Dom Juan ». Faut-il, pour terminer, souligner que « Dom Juan n'a pas la maîtrise en ce qui concerne notre rire, [étant] victime lui-même de notre moquerie » ?

Éric LECLER propose d'analyser « le rire de Méphistophélès » à travers le *Faust* de Goethe, puis le *Mon Faust* de Paul Valéry – après un détour chez le Julien Sorel du *Rouge et le Noir* de Stendhal. Il note d'emblée que, dans la scène où Julien s'admire dans la pourpre cardinalesque, dissimulant à peine un sourire de satisfaction, ce que l'on entend, c'est exactement « la voix d'emprunt, le discours que l'on se tient à soi-même comme si l'on était sur la scène du monde, et qu'il y eût des spectateurs ». Il observe, par ailleurs, que, dans le *Faust* de Goethe, « le mot final n'est pas celui de Faust, racontant un avenir possible du monde [mais] c'est le rire de Méphistophélès concluant au ''vide éternel'' (*das Ewigleere*), au moment où Faust est tombé, où ''l'heure s'arrête'' ». Il souligne également que « l'illusion fictionnelle des éternels recommencements […] est donc annulée dans un rire total qui redouble ironiquement l'apaisement spinoziste du sentiment d'éter-nité ». Il met enfin l'accent sur le fait que « la multiplication des figures mythologiques et non psychologiques du second *Faust*, l'innocence du héros qui renaît sans cesse, sans souvenir de

ce qu'il a commis dans les scènes précédentes : tout fait verser la tragédie dans la comédie » si bien que « le rire de Méphistophélès est la vérité du pathétique destin du docteur Faust ». Ce qui ressort de cette pièce, c'est, à n'en pas douter, l'émergence « du rire face à la mort ». *Faust* contient, en effet, tous les éléments d'une « bouffonnerie transcendantale », où il s'avère, en fin de compte, que « l'ironie est une économie de la mort ». À cet égard, il convient de signaler que « les traitements burlesques de l'hypotexte goethéen, et notamment la bouffonnerie macabre écrite par de Ghelderode en 1925, *La mort du docteur Faustus*, sont donc autant des réécritures fidèles que des parodies [et] elles mettent en lumière les éléments bouffes de l'opéra de Goethe ». Quant à lui, Paul Valéry, « écrivant à la fin de sa vie (en 1940 et 1945) *Mon Faust*, ne relira pas autrement le mythe du penseur confronté à la mort : il juxtapose une comédie (*Lust La demoiselle de cristal*) et une « Féerie dramatique » (*Le solitaire*). » Avec ces dramaturges, le rire n'est pas innocent mais est chargé d'un sens métaphysique profond : « En un mot, si Faust peut rire de sa mort, c'est parce qu'il se place toujours déjà du point de vue de la mort : de l'ironie qui tient le milieu entre l'être et le non-être, » Et il faut bien constater que « sortir de soi par une expulsion cathartique, un éclat de rire, mourir : tels sont les contre-modèles opposés à l'éternité glacée du doute et à la solitude du penseur ».

Christine CAMERA, examinant une pièce de Kleist, *La Cruche cassée*, montre comment, dans cette comédie datant de 1807, « le comique naît du contraste entre ce que devrait être l'attitude de l'homme, ce qu'il paraît être et ce qu'il est » : c'est en effet surtout ce *décalage* qui est à l'origine du rire et du sourire ainsi provoqués. Sont alors étudiées les différentes sortes de comique mises en œuvre ici : usage de la parodie (mythe d'Œdipe, mythe de Narcisse, allusions bibliques à Adam et Ève), comique de situation (mauvaises surprises, subordination et menace, querelles), comique de caractère (personnages fantaisistes, caricaturaux ou grotesques), comique de mots (quiproquos, traits d'esprit) : dans ce dernier cas, « les outrances langagières façonnent la farce, accessible au public du début du XIX^{e} siècle ; de plus, les subtils jeux de mots créés lui accordent une nouvelle dimension, qui peut amuser les lecteurs perspicaces. » Il faut rappeler enfin que Kleist « voulait simplement composer une farce dont l'origine était un pari entre amis » et que « si cet humour n'a pas été compris par les spectateurs de la pièce » de l'époque – et si l'on admet que le comique ne soulève le rire que s'il s'accompagne d'une « disposition intérieure du spectateur à trouver les choses drôles » –, c'est parce qu' « il s'adresse peut-être à un public moins formaliste, plus réaliste vis-à-vis des valeurs sociales et morales de l'époque, plus ouvert et plus enclin... à en rire ». Le sens de l'humour est bien souvent (pour certains)… un sens interdit.

Marc LACHENY évoque, dans son article, Nestroy, « l´un des trois représentants majeurs du théâtre autrichien au XIX^{e} siècle, ainsi que l´un des plus grands auteurs comiques que le théâtre de langue allemande ait produits ». Il est clair que, dans ses comédies, *Lumpacivagabundus* (1833), *Une pinte de bon sang aux dépens d´autrui* (1842), *Le Talisman* (1840), *L´Homme déchiré* (1844), Nestroy « rappelle dans les grandes lignes la place de choix réservée au rire dans la tradition du théâtre populaire viennois ». On observe en effet une constante dans « le rire dans la tradition du théâtre populaire viennois jusqu´à Nestroy : le personnage comique, de Hanswurst à Staberl » et l'on constate d'ailleurs que Hanswurst « est le premier à avoir donné une forme spécifiquement autrichienne au per-

sonnage comique, archétype de la scène universelle ». Ce dernier, notamment, « outre le comique gestuel et vestimentaire, […] recourait abondamment au comique verbal, au bord de l´absurde, agrémentant son propos d´allusions grivoises, voire scatologiques ». En Autriche, on tenta, comme en Allemagne du Nord, pour des raisons de bienséance, de faire disparaître le burlesque, ce « comique bas ». Mais, malgré des efforts répétés pour éliminer le personnage comique, la « *vis comica* du bouffon, certes canalisée mais non détruite, resta vivante ». Ce qui n'empêche pas que, « dans le dernier quart du XVIII[e] siècle, sous l´influence du *joséphisme* et des Lumières, la comédie acquiert néanmoins en Autriche une fonction didactique ou moralisatrice ». Il faut souligner, à cet égard, « l´apport de Nestroy au rire et au comique dans la tradition du théâtre populaire viennois ». Les caractéristiques du comique de Nestroy sont essentiellement un « comique linguistique (satire et virtuosité verbale) » – l´usage que Nestroy fait du haut allemand, voire de l´allemand littéraire correspondant, la plupart du temps, à « une intention satirique, parodique ou ironique ». Il convient aussi de signaler que « comique visuel, comique corporel et satire *philosophique* » jouent également un rôle important dans ses pièces. Il faut noter enfin que, « avec Nestroy, le rire se diversifie, prend souvent les traits du sarcasme et incite à la réflexion » si bien que « le comique, qui gagne en profondeur et en gravité, exige du spectateur ou du lecteur une attention soutenue ».

Brigitte URBANI propose, dans une étude consacrée à « Benvenuto Cellini au XIX[e] siècle », d'examiner trois œuvres s'inspirant, directement ou indirectement, de la vie du grand sculpteur florentin, la base étant l'œuvre littéraire de ce dernier, la *Vita*, « récit de sa vie, considérée comme la première autobiographie de l'histoire de la littérature ». Allant « de l'autobiographie au théâtre », on passe ainsi successivement d'Hector Berlioz, avec son opéra-comique, *Benvenuto Cellini* (1838), à la pièce de théâtre de Lorenzo Sonzogno portant le même titre (1839), puis au *melodramma semiserio* de Lauro Rossi intitulé *Cellini a Parigi* (1845). On a affaire avec Cellini à un vrai personnage de théâtre qui, notamment, « triomphe par la parole, habile comme il est aux savoureuses caricatures, aux promptes réparties, aux joutes verbales, aux auto-plaidoiries, au détournement d'arguments contre les adversaires ». Il faut souligner une différence notable – qui signale un progrès certain vers la théâtralité – entre le modèle et ses hypertextes : « alors que la *Vita* s'interrompait tristement, les trois pièces romantiques qui en sont dérivées finissent dans la fête ». L'on peut dire néanmoins que « la lecture de la *Vita*, si savoureuse, si pleine de rebondissements, est une véritable fête […] une fête que les lecteurs du XIX[e] siècle ont appréciée ». La rédactrice du présent article définit ainsi l'œuvre de Berlioz : « un opéra-comique dans une ambiance de fête ». Elle ajoute : « C'est en effet dans une franche atmosphère festive que se lève le rideau. Les deux tableaux du premier acte se situent les lundi et mardi gras, en plein Carnaval. Les gens sont masqués, chantent, jettent des fleurs et des dragées. Sur la place publique, une comédie burlesque est sur le point d'être jouée, l'ambiance de la taverne est bruyamment joyeuse. » Le ton eqt ainsi donné : le comique et la fête sont à l'ordre du jour ! Elle observe encore que, « comme celui de Berlioz, l'opéra de Peruzzini et Rossi se termine dans la liesse – et donc dans la fête ! ». Elle précise cependant que, dans la *Vita*, la source première de cet opéra-comique, on distingue « le comique volontaire – les caricatures, les scènes burlesques délibérément pensées par l'auteur – et le comique involontaire, Cellini ne mesurant pas qu'il se ridiculise parfois à vouloir se montrer trop fort, trop héroïque, trop brillant en tout. » Elle rappelle enfin qu' « avec la pièce de Lorenzo Sonzogno,

nous passons de l'opéra au drame historique. On remarque singulièrement, dans cette pièce, « une forte charge comique visant à ridiculiser les adversaires ou ceux qui entravent le parcours de Benvenuto ». Et d'ailleurs, ajoute-t-elle, « l'accumulation de scènes burlesques ou de portraits caricaturés confère à la pièce un dynamisme qui va croissant avec la progression de l'intrigue ». On assiste ainsi à une série de scènes loufoques et « d'épisodes piquants ou rebondissants qui conduisent, tout à la fin, à l'exaltation du héros ». Elle conclut que « Wailly, Barbier et Berlioz, Peruzzini et Rossi, par leurs textes et leur musique, Sonzogno par sa pointilleuse conscience d'écrivain historien, ont réalisé pour la scène ce que Benvenuto Cellini rêvait de réaliser pour sa propre carrière : une "montée au Parnasse" tantôt joyeuse tantôt douloureuse, mais payée, au final, du bonheur des acclamations et des joies de la fête ».

Marie-Françoise HAMARD évoque ici une nouvelle de Théophile Gautier (il s'agit en fait de « l'une de ses courtes pièces romanesques, parmi les plus connues : *Arria Marcella*, parue en 1852 »). Elle rappelle que, « fasciné, comme son ami Gérard de Nerval, par l'univers dramatique – ses contenus, ses enjeux, ses conditions matérielles de représentation », il chercha souvent à intégrer la référence théâtrale à ses proses. Elle s'intéresse donc ici principalement aux « avatars des fêtes dramatiques chez Théophile Gautier », mettant d'ailleurs l'accent sur « les *sourires* qu'elles suggèrent […] plutôt que les *rires* » et elle s'applique à « estimer la valeur de l'apport dramatique » qu'elles supposent. Elle note que le récit « brasse tous les thèmes chers à Gautier, mêlant motifs esthétiques, érotiques et thanatiques » et souligne que « les rires de l'auditoire éclatent, la typologie des personnages est restituée : le vieillard et ses mimiques, la matrone et ses attitudes comiques caractéristiques, les esclaves courant ça et là pour montrer leur empressement » – suggérant la *vis comica*, comme le ferait une pure représentation dramatique. En quelques trois pages, nous dit-elle, « Théophile nous livre les clefs de l'ancien Odéon, ou *théâtre comique* ». Qui plus est, précise-t-elle, « une mise en abyme de l'intrigue est proposée : la référence théâtrale va *modéliser* le mouvement romanesque. » On observe ainsi que la *casina*, héroïne de Plaute, dans la pièce mise en abyme, « cherche à s'unir à celui qu'elle a choisi, et se heurte en cela à la contrainte masculine : de même, Arria élira Octavien, et son père pour cela la maudira. » Il faut remarquer que, de la sorte, « la jubilation communiquée au lecteur invite à sourire malgré tout : politesse du désespoir dépassée par les mots en fête ».

Michel AROUIMI, pour sa part, prend le parti de dévoiler certains aspects de la théâtralité dans un roman de Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, écrit en1869 : dans ce roman, « Victor Hugo semble affronter une crise intime, liée à sa vision de l'art : l'art théâtral, réduit dans ce roman à la performance d'une troupe de saltimbanques qui mérite à peine ce nom, exprimerait un point de vue très moderne, éminemment autocritique, sur la fonction cathartique de l'art, d'abord théâtral ». Il souligne que « telle qu'elle est décrite, la grimace involontaire de *l'homme qui rit* […] apparaît comme le signe des passions qui sont l'objet de la catharsis théâtrale ». Il montre ainsi que « le rire de Gwynplaine masque les sentiments, rarement joyeux, qu'il éprouve : le jeune homme peut certes corriger cette défiguration, mais au prix de la tension extrême d'une grimace volontaire qui ne peut être que fugitive. Jean qui pleure est toujours Jean qui rit ». On ne peut alors qu'observer que « les apparitions du *monstre*, qui assurent au spectacle un extraordinaire succès, déclenchent l'hilarité du public dont le sadisme latent est moins responsable de cette joie que le simple pouvoir

de contagion qui est celui du rire ». À cet égard, il convient ici de citer Hugo lui-même, qui décrit admirablement le phénomène du rire, notamment au théâtre : « *On courait à Gwynplaine. Les insouciances venaient rire, les mélancolies venaient rire. Rire si irrésistible que par moments il pouvait sembler maladif. Mais il y a une peste que l'homme ne fuit pas, c'est la joie* ». L'auteur de l'article, revenant sur le pouvoir de contagion du rire, commente ainsi ce passage : « Ces derniers mots en disent long sur l'illusion du rire qui exprimerait les pulsions d'une violence canalisée sur la figure d'un bouffon ». Il évoque, pour finir, une expérience personnelle – un exercice – de lecture qui se présente comme l'aboutissement d'une étrange ascèse, laquelle trouve son origine dans le pouvoir de fascination de *L'Homme qui rit*.

René AGOSTINI affiche son humeur (et son humour, un peu amer parfois) dans une évocation de la célèbre pièce d'Alfred Jarry, *Ubu roi*, dont il rappelle toutefois qu'elle « est née, comme toutes les autres, d'une *saine effervescence potachique* ». C'est donc à travers une série de calembours *signifiants* (tout le contraire de jeux de mots *insignifiants* – notamment sa critique ouverte du côté *lucre hâtif* des affairistes de tous bords) qu'il exprime une certaine vision de la société, de l'homme, plongé dans une aliénation mercantile et abrutissante – que Jarry, à sa manière, dénonce avec une *vis comica* nourrie de grotesque, de bouffonerie et de loufoquerie. Il voit dans cette pièce une mise à nu, en même temps qu'une remise en question, des mensonges et des atermoiements hypocrites du pouvoir et montre qu'elle dénonce un véritable « babillage-déshabillage de l'Histoire ». Il y voit aussi la mise en cause violente « des gros dérangements historiques, des petits arrangements historiens, de la bénédiction *ubu et ubu* de toutes les religions et de tous les États et gouvernements et de toutes les armées ». C'est dire que le rire – le sourire est ici à peine pensable et équivaudrait à une sorte de trahison – a valeur et signification *politiques* (au meilleur sens du terme). Un constat amer : « L'*humain* ne sait rien au fond, il est au fond, il a touché le fond ». La modernité d'*Ubu*, en effet, est patente si l'on se réfère à une actualité, toujours brûlante, qui va des jeux télévisés aux ravages opérés par certains sondages, de la supercherie à la violence et de la stupeur à la terreur… Et ainsi, rappelle-t-il, « le Père Ubu, c'est la réduction ludique, comique, rigolarde, hautement théâtrale, de la/des tragédie(s) de ce qu'on appelle *Histoire* à sa/leur pure et simple Vérité ». Il souligne que « sur le mode grandguignolesque (parenté étrange entre Ubu et Les Guignols de l'Info) […], Jarry cerne bien le drame de la politique qui, depuis fort longtemps, n'est plus, comme dirait Platon, *l'art de gouverner* », D'où cette conclusion lucide : « Si on rit d'Ubu, il faut rire aussi de l'actualité de notre monde. Ubu, il est là pour ça, d'ail-leurs, pour nous faire rire de notre monde ». Ce que nous observons, en effet, dans cette pièce, « c'est très précisément le déshabillage du réel apparent et sa réduction jusqu'à l'os : autrement dit, Jarry montre ce qui est ; et cela tranche tellement avec tout ce qu'on croit être […] que, bien sûr, cela fait l'effet d'une déréalisation, d'un irréel – voire d'une plaisanterie outrancière et cynique de potache excusable, intéressante, amusante… ».

Jean-Pierre MOUCHON rappelle qu'il va de soi que c'est dans l'*opera buffa* de Pergolèse, de Paisiello, de Cimarosa, dans le *dramma giocoso* de Mozart et de Rossini ou dans les opérettes d'Offenbach que « le théâtre lyrique se trouve en fête, crée des situations comiques, et s'en donne à cœur joie ». Mais, souligne-t-il, « on aurait cependant tort de croire que la fête est absente de l'*opera seria* ». Il précise que « dans ce théâtre lyrique, la

fête joue constamment un rôle, même si elle paraît parfois artificielle, car le compositeur et le librettiste savent qu'il est impératif tour à tour d'amuser et de faire frémir et que le comique doit être mêlé au tragique ». Dans *La Traviata* de Verdi, dans *Faust* de Gounod, dans *Le Prophète* de Meyerbeer, « la fête est aussi la tentation quand elle se transforme en bacchanales » : c'est le cas à l'acte V de *Faust* (la fameuse nuit de Walpurgis) ou à l'acte V de *Samson et Dalila* où Camille Saint-Saëns, « loin d'être gêné par la composition d'un ballet, réunit dans sa bacchanale de l'acte III Samson et Dalila, mettant tous les moyens nécessaires à l'expression de la débauche des Philistins". Mais « là où la fête paraît continuelle, c'est dans certaines œuvres de Paisiello ou de Rossini, tous deux auteurs d'un *Barbiere di Siviglia* d'un grand comique de situation, et dans les opérettes d'Offenbach comme *La Belle Hélène*, *La Vie parisienne* ou *La Périchole*...), qui, « avec leur musique vivante, pleine de gaîté, leurs clins d'œil manifestes à une réalité à peine déformée, leurs parodies de l'*opera seria*, leurs jeux de scène ou de mots hilarants, leurs anachronismes volontaires, entraînent le spectateur, heureux d'oublier pendant une ou deux heures, les soucis de la vie de tous les jours ». Cette fête permanente à l'opéra semble parfaitement illustrée par les deux œuvres remarquables que sont *Don Giovanni* de Mozart, et *Falstaff* de Giuseppe Verdi, auxquels est accordée ici une étude approfondie. On voit ainsi que « c'est une toute autre fête qui fait place aux fêtes orgiaques de *Don Juan* : c'est la victoire du bien sur le mal dans une perspective ontologique ». Dans *Falstaff*, tout prête à rire ou à sourire tout au long de l'opéra, comme dans la pièce de Shakespeare : « c'est d'abord le personnage même de Falstaff qui déchaîne l'hilarité par sa corpulence [et puis] les situations de l'opéra relèvent de la mystification et entretiennent l'hilarité des spectateurs ». Mais, de manière générale, dans ces opéras, « la fête est […] à l'origine de la *catharsis* qui va permettre aux forces du bien de l'emporter sur les forces du mal et de rétablir l'harmonie du monde ».

Richard DEDOMINICI évoque ici *Il Trittico* de Giacomo Puccini (*Le Triptyque*), créé à New York en 1918 : c'est un ouvrage d'une conception originale, présentant « une soirée lyrique constituée de trois opéras courts en un seul acte, de 50/55 mn. chacun » – dont fait partie *Gianni Schicchi*, « vrai opéra buffa à la fois malicieux, grinçant, un rien macabre ». Rusé, truculent et inventif en diable, Gianni Schicchi, « diablotin tirant impitoyablement les ficelles d'une intrigue simple, à son profit, intrigue de comédie typiquement italienne [est] le *deus ex macchina* d'une farce énorme ». Puccini fait preuve ici, magistralement, d'une « manière sèche, nerveuse au service de la *vis comica* pour la comédie dantesque de Forzano [le librettiste] ». Cet opéra buffa offre en effet au public « un comique de mots (répétitions, allusions, lapsus…), un comique de situations, mais aussi une forme de comique purement musicale, chose assez rare, héritée du meilleur Rossini autant que du *Falstaff* verdien ». On ne peut manquer alors d'admirer « cette forme d'humour toscan ironique et coruscant » dont fait preuve Puccini. Il faut noter, à cet égard, que, « dès les premières notes, l'effet comique est immédiat » (recherche frénétique du testament, par exemple) et qu'ici le « sourire puccinien du second degré » naît spontanément « de la disproportion entre les faits traités en opera buffa et l'horreur dantesque consacrée par les siècles ». On note ainsi que dans le vrai-faux testament réside le « sommet comique de l'ouvrage, la grande scène de l'escroquerie proprement dite [étant] menée avec un *crescendo* irrésistible et un rythme dramatique imperturbable qui la rend encore plus efficace ». Tout concourt à faire que « *Gianni Schicchi* est bien un (minuscule) joyau du genre bouffe […] par son charme et son rythme comique époustouflant ». Enfin, l'on ne manquera pas

d'observer que « le grotesque et le lyrique associés frôlent parfois le tragique pour mieux faire ressortir l'ironie typique du héros ». En définitive, il faut bien se rendre compte que « résumer en 55 minutes de rire et de sourire tout le savoir d'une carrière lyrique de plus de quarante ans, cela s'appelle un miracle de concision et de justesse » – sinon une véritable gageure.

Edoardo ESPOSITO examine plusieurs pièces de Luigi Purandello, toutes composées autour de 1920, telles que *Le Jeu des rôles* (1918), ou encore *Henri IV* (1922), mais aussi *Le Bonnet de fou* (1917) et *L'Homme, la Bête et la Vertu* (1919). Ce qui ressort, chez ce dramaturge, c'est la conviction que « l'existence humaine n'est que mascarade » et ceci « entraîne un regard à la fois détaché et curieux sur le monde ». Edoardo Esposito précise que ces pièces « nécessitent donc une perception critique allant largement au-delà des apparences et de ce qui peut éventuellement susciter le rire » et qu'elles marquent « un décalage entre l'apparence des faits humains et leur essence profonde ». D'où, selon lui, « la dérision ou la représentation de formes de contradiction grotesques qui frôlent parfois le seuil de la mascarade et du rire sans pourtant aboutir à une véritable connotation comique ». C'est ainsi par exemple que, dans *Henri IV*, « la comédie tragique dictée par la solitude à la fois existentielle et sentimentale tourne donc à la tragédie pure et simple, avec le choix d'un enfermement sans remède qui scelle l'exclusion de la vie sociale ». Il souligne également que, dans *Le Bonnet de fou*, « la scène finale de la pièce est dominée par l'évocation répétée d'une folie pourtant inexistante, que désormais plus personne ne peut contester, et par le rire troublant de Ciampa, parvenu au comble de l'excitation nerveuse ». On est, certes, en présence d'une situation paradoxale, dont « l'évolution est orientée selon une progression grotesque » car la victoire de Ciampa n'est qu'éphémère et « son rire est la réaction d'un pauvre diable qui est à la fois victime et bourreau ». Il évoque également le rire de Liolà, dans la pièce éponyme, *Liolà* (1916), dans laquelle se fait entendre « un rire exprimant un appétit de vivre plus fort que tout ». L'auteur de cet article insiste sur le fait que ce qui amène au rire, chez Pirandello, « renvoie toujours à quelque chose d'autre voire à une problématique complexe, qui dépasse même les paramètres traditionnels de la distinction entre comédie et tragédie ». Le rire peut aller jusqu'à « l'angoisse du saut imminent dans l'inconnu que représente la mort, notamment dans la courte pièce *La Fleur à la bouche* (1923) ». Là encore, ce n'est qu'une manière de « fabriquer une carapace à l'aide de la raison, avec un détachement de façade, car, des deux côtés, la souffrance est grande et le rire exprime surtout le désespoir du constat de l'impasse sentimentale ». Il ajoute que « même si cette scène se termine par des rires de part et d'autre, il est bien clair qu'ils reflètent une tension profonde et qu'ils ne sauraient aucunement désigner un quelconque détachement ». Mais il faut bien voir, nous est-il précisé, que, même si Pirandello revendiqua, au cours d'un entretien accordé à un journal, « l'inspiration entièrement comique de *L'Homme, la Bête et la Vertu* et la volonté de faire rire, sans ironie et sans arrière-pensée philosophique », la force de ce texte réside également dans « la représentation d'un milieu provincial aux réflexes psychologiques façonnés par l'étroitesse de l'espace dans lequel il évolue ». De plus, les personnages grotesques vivant dans cet espace « sont décrits, par un raccourci certes comique, comme les représentants d'une certaine forme d'humanité, de bestialité et de semblant de vertu ». Il rappelle enfin que, pour Pirandello, « même une tragédie pourrait être perçue comme une farce, une fois qu'on aurait découvert, par le rire, les aspects risibles de ce qui est sérieux et, par là, également les aspects sérieux de ce qui

est risible ». Et, conclut-il, « le rire renvoie, chez Pirandello, à la problématique du masque que tout personnage, de par son attitude et de par son comportement, porte sur lui […] mais il est surtout un moyen d'extérioriser soudainement, de façon incontrôlée, ce qu'on garde à l'intérieur de soi, derrière le masque des apparences ».

Jacques PLAINEMAISON propose, quant à lui, une lecture des mythes antiques dans le théâtre de Jean Anouilh qui nous conduit « de la parodie à la poésie » – entendons : d'une modalité d'expression qu'alimente un réel esprit de subversion (véritable « entreprise de désacralisation des mythes » qui engage la complicité du spectateur et fait naître un sourire amusé sur ses lèvres) à une puissante mise en œuvre de l'acte de création, de l'acte de « poésie » au sens premier du terme, acte qui donne tout son sens à un « théâtre en fête ». Autrement dit, Anouilh transfigurerait le pouvoir des mythes antiques en les subvertissant par l'acte parodique, dans un premier temps, pour se livrer, dans un second temps, à la création d'un mythe moderne – en l'occurrence le mythe du refus et de la révolte. Détruire pour mieux reconstruire. L'auteur du présent article note, d'emblée, que le recours à la mythologie antique peut paraître surprenant « à une époque de littérature engagée » et examine trois pièces du dramaturge, *Eurydice* (1941), *Antigone* (1942) et *Médée* (1946) « qui mettent en scène quelques uns des grands mythes dont, pendant des siècles, l'humanité s'est nourrie » : chez Anouilh, thème du refus de pactiser avec la vie dans *Antigone* comme dans *Eurydice*, échec de Médée à ramener Jason à la révolte dans *Médée*. Il montre comment Anouilh a certes voulu « se livrer à une sorte de jeu littéraire, en affichant une irrévérencieuse désinvolture à l'égard des grands mythes de l'Antiquité » (rôle des anachronismes, prosaïsme parfois trivial, mélange des genres, contrepoint parodique assez souvent aussi). Mais il observe également que, « dans chaque pièce mythique d'Anouilh, on retrouve le mythe personnel du dramaturge » – en quelque sorte sa touche originale, sa « patte », son empreinte poétique, bref sa création singulière. Il souligne : « Au-delà du plaisir facile de dépoussiérer les vieux mythes de l'Antiquité, on doit supposer qu'Anouilh […] a été attiré par la poésie qui s'attache à ces mythes » – y ajoutant en surimpression sa poésie propre. En quoi Anouilh illustrait ce qu'Artaud avait toujours péconisé : « Créer des mythes, voilà le véritable objet du théâtre ». Autrement dit, une fois de plus, ce qu'est la raison d'être d'un théâtre en fête… On voit que dans le théâtre de Jean Anouilh, le stade de la parodie demeure presque anecdotique – en tout cas d'une importance secondaire – à côté de sa portée réelle qui est, assurément, à travers le recours au mythe, d'exprimer une conception et une vision du monde qui s'appuie sur « la poésie tragique des mythes ».

Aline LE BERRE consacre son étude à *La Visite de la vieille dame*, la pièce la plus connue de Friedrich Dürrenmatt (1955). Elle note que « dans cette tragi-comédie, où se mêlent, en un subtil dosage, grotesque et macabre, le motif de la fête est récurrent » et souligne que « la pièce côtoie sans cesse le tragique tout en cultivant le burlesque ». La fête sur fond de mort, en effet, « en constitue le pivot » et l'on observe que « si la fête est omniprésente dans la pièce, elle n'est jamais franche ni réussie, mais vire à la farce et à la parodie, révélant l'impuissance humaine ». Dürrenmatt utilise donc la thématique de la fête ratée « pour souligner les limites humaines, la pauvreté non seulement matérielle mais mentale de ses personnages et créer un effet grotesque, propre à susciter l'hilarité du spectateur ». Suscitant des effets incongrus et utilisant un comique de répétition, « Dürrenmatt déstructure la fête, organise des ratages en série, pour en tirer des effets burlesques ». Quant à

l'héroïne, Claire, « elle utilise l'humour noir comme arme privilégiée ». En fait l'atmosphère festive qui règne dans la pièce est trompeuse – en dépit de plusieurs niveaux de rire : celui de l'amabilité feinte, celui de l'ignorance apeurée, celui de la férocité chez Claire « dans son jeu du chat et de la souris » et celui de l'omniscience chez le public. Dürrenmatt souligne ainsi que la fête n'est qu'une apparence, « un décor clinquant derrière lequel se camouflent les calculs et les appétits humains », faisant ressortir toute l'ambiguïté des plaisanteries (« la fête apparaît comme une comédie destinée à camoufler la mort ») et nous faisant assister à « une parodie de l'amour par delà la mort des couples mythiques sur le modèle de Tristan et d'Iseult » et « plaçant la passion tant magnifiée par les poètes sous un éclairage horrible et grotesque ». Si, d'autre part, la fin de la pièce « prend l'allure d'une parodie de *happy end* », c'est pour montrer que « les hommes ne cessent de mentir aux autres, de se mentir à eux-mêmes, et que la recherche du bien n'est qu'une illusion » : pour Dürrenmatt, la fête est tragique, parce qu'elle repose sur « la volonté de se tromper et de tromper autrui, le désir d'oublier la mort ». Elle est « une mascarade que se donnent les hommes ». Comme le souligne l'auteur de cet article, « c'est cette comédie que Dürrenmatt dénonce par le rire et le grotesque ».

Guy CHEYMOL, démontant le mécanisme de la dérision chez Ionesco, montre que, dans *Rhinocéros,* le dramaturge – qui dénonce cette maladie contagieuse qu'est la *rhinocérite* – « a su s'inspirer de ce fantastique banalisé et allégorisé inventé par Kafka et qui, loin de mettre en œuvre une quelconque transcendance, nous renvoie à l'immanente réalité de la condition humaine ». C'est dire l'importance de la modalité de la dérision dans la perspective de la remise en question des valeurs qui fondent un *humanisme* et, en fait, de *l'humanité de l'homme* même. Cet animal étrange qui apparaît soudain dans la pièce met toute la ville en émoi et suscite des réactions violentes « au point que son existence même peut être mise en cause ». Mais, très tôt, « Bérenger dégonfle la baudruche fantastique au profit d'une *satire* de la bêtise ». S'inscrivant dans le registre de l'ambivalence, il y a « cette ambiguïté, ce va et vient entre l'humanité et l'animalité » qui souligne la bêtise et la vanité de ceux qui « ne se remettent jamais en cause et foncent comme des pachydermes ». Sont ainsi dénoncées « l'hypocrisie et la lâcheté du faux humanisme qui conduit certains à la démission ». Ce que donne surtout à voir cette pièce, c'est que « la déshumanisation est en marche » et c'est ainsi que « Rhinocéros, sans déterminant, incarne l'absolu de la menace morale et sociale, massifiante et déshumanisante ». Pour parvenir à produire cet effet qui communique au public un fort sentiment de malaise, « Ionesco reste habilement dans l'ambivalence et l'ambiguïté : il joue sur le double registre du réalisme et de la stylisation, du non-sens et du sens, de la dérision et du tragique et il rend le spectateur complice en lui laissant la responsabilité du décodage ». Ambivalence donc, d'où naît l'impression inconfortable d'osciller entre deux mondes, entre deux approches de la réalité humaine. Car la pièce « est ceci et cela, Labiche et Kafka ». On rit (amèrement ?) au spectacle d'une humanité parfois méprisable, souvent décevante, et l'on constate, en définitive, que « la dérision conduit à un tragique que tempère l'humour au détriment de l'émotion et au profit du sens ». S'il y a cependant une lueur d'optimisme pour éclairer notre chemin, elle réside dans le constat que « cette catharsis inspirée de l'ironie voltairienne nous rend plus intelligents ».

Emmanuel NJIKE examine ici une pièce d'Aimé Césaire datant de 1963, *La Tragédie du roi Christophe*. D'emblée, il souligne la part du « rire de divertissement » dans

la pièce et évoque « ce qui avait trait au gros comique, les allusions grivoises y tenant une place de choix ». Mais il rappelle que le dramaturge lui-même déclarait avoir « voulu transpercer le grotesque pour trouver la tragédie », ajoutant : « *La Tragédie du roi Christophe* n'est pas une comédie, c'est une tragédie très réelle, car c'est la nôtre ». En fait, note l'auteur de cette étude, « s'il ne parvient pas à faire occuper à la tragédie la place d'honneur souhaitée, n'est-ce pas parce que le grotesque est si puissant qu'il ne lui laisse pas la préséance ? ». Car, même si le dramaturge n'a pas voulu écrire une comédie, « il a produit une œuvre dans laquelle le rire est constamment présent tandis que le sérieux, si souvent nécessaire à la tragédie, est régulièrement occulté par des réflexions cocasses qui font de *La Tragédie du roi Christophe* un travestissement de la tragédie ». Citons Césaire : *« Tout ce premier acte est en style bouffon et parodique, où le sérieux et le tragique se font brusquement jour par déchirures d'éclair. »* Ainsi, à mesure que la pièce progresse, « le rire change simplement de forme, devenant plus malicieux, peut-être même plus subtil ». Même si le roi refuse le rôle d'histrion dans lequel ses ennemis veulent le confiner, il laisse croire aux spectateurs qu'ils vont assister à un théâtre de marionnettes si bien qu'on assiste à « une sorte de comédie-ballet dont le caractère grotesque amuse les participants » : en effet, alors que les *« contorsions simiesques et ironiques des courtisans »* provoquent des *« éclats de rire »*, on peut dire que « la comédie satirique s'est transformée en farce », les indications scéniques et une autre réaction de Christophe étant formelles : *« Les courtisans s'affairent et se débrouillent tant bien que mal dans une sorte de répétition générale bouffonne et maladroite »*. Nous ne sommes pas loin alors d'une farce de mauvais goût. Mais, au-delà du rire de divertissement, il y a, plus profondément, le « rire de dérision ». Il faut ici noter que « contrairement à l'autre, qui se manifeste bruyamment et traduit une certaine joie de vivre, le rire de dérision est contenu et intervient surtout pour dédramatiser des actes dont la violence risque de provoquer une émotion vive ». Ce procédé est régulièrement exploité par le roi qui « enrobe ses exactions dans des propos cocasses pour noyer leur portée dans un rire grinçant qui a du mal à se faire entendre » et ce avec un cynisme comique qui va plus loin que l'humour noir et « fige le rire sur les lèvres de ceux qui voulaient s'esclaffer ». La farce, en effet, est mauvaise car elle finit mal : « ce qui avait commencé comme un théâtre de marionnettes a vite tourné au drame avant de s'achever en tragédie ». En fin de compte, la pièce de Césaire est « une tragédie qui refuse le tragique, bien que le héros assume son destin jusqu'au bout » et son héros « apparaît comme un histrion politique pitoyable et dérisoire qui suscite plus la moquerie que la compassion ». Il est clair que « le rire grince parce que le sujet est sérieux ».

Claude VILARS montre, dans une étude consacrée à l'alliance du rire et de l'horreur dans le théâtre de Sam Shepard, comment, chez ce dramaturge, « vie et mort fonctionnent de pair et conservent, dans leur exploitation ironique et surréaliste, leur force tout aussi symbolique que théâtralement vitale ». Elle précise que « ce monde se nourrit d'une même constante : l'entêtement à vivre de tous ses personnages qui se traduit par la surprésence verbale » et elle met l'accent sur le côté spectaculaire de situations absurdes et dramatiques dont le « réalisme subjectif » suscite le plus souvent « un sourire inquiet [qui] saisit à son insu le spectateur/lecteur ». Les personnages surprennent et déconcertent « par le biais du cynisme, de l'ironie, de l'humour déplacé, voire du burlesque, dans l'unique but de se protéger, de se dérober, d'agresser, de dominer, de saisir une chance de renverser une situation, de prendre le dessus et de continuer à vivre ». Et ces « décalages », dans toute

leur horreur, parfois seront « risibles ». En fait, cet « humour-destruction », comme le qualifie Artaud, se manifeste dès les premières pièces, suscitant le sourire du lecteur/spectateur, – qui s'amuse de la déviance – mais ne se confirme pas dans le rire car, souvent, le personnage « dépasse le comique de situation pour atteindre le pathétique » et le spectateur ne peut manquer de déceler dans pareilles situations « une volonté de faire rire pour écarter le drame ». Ainsi « de nombreuses pièces de Shepard sont remarquables par leur caractère désopilant, avec des personnages qui se transforment, changent de couleur, affichent dans leur métamorphose visible, soudaine ou progressive, ce qu'ils veulent le plus souvent cacher ». Bref, ce théâtre demande que le spectateur s'abandonne à « la dislocation du paraître et des convenances » – cet absurde que l'on ne peut manquer d'évoquer chez Shepard. En fait, cet article chemine dans l'œuvre de Sam Shepard et s'attarde sur des passages particuliers de certaines pièces pour illustrer une constante de son théâtre : l'art d'intégrer le rire au sein des contextes les plus sombres. « Une cohabitation du rire et de l'horreur en découle, familière aux écrivains du théâtre de l'absurde, qui a son sens pour l'auteur qui nous concerne, celui de tenir le drame à distance mais aussi de mettre à jour, en scène, un sujet plus obsédant encore pour Shepard : la mort et son contraire toujours possible, au théâtre, l'immortalité. »

Maurice ABITEBOUL observe que la pièce de Woody Allen, *Dieu*, qui date de 1975, « est placée d'emblée sous le signe de la dérision », la didascalie liminaire indiquant que les deux personnages principaux, l'Acteur et l'Auteur, « *pourraient être interprétés par deux bons clowns* ». Woody Allen glisse d'ailleurs dans la bouche de ses personnages deux répliques « qui resituent le dialogue sur le plan de la réflexion philosophique pour immédiatement en dégonfler, par la dérision, l'emphase métaphysique où il risquait de tomber ». Il ajoute que « là, nous pourrions bien céder à un rire nerveux – ce rire de l'inconfort qui tente, avant une reddition inéluctable, une ultime défense contre l'angoisse qu'inspire le sentiment de l'absurde ». Il souligne que, dans cette pièce, est réalisée « la fusion parfaite de la mise en abyme, de la méditation métaphysique et de la volonté de démythification qui emprunte les voies de la dérision » car, selon un rituel bien établi qui donne au processus de la dérision ses lettres de noblesse, « à chaque *envolée* philosophique succède une *retombée* (à la fois comique et critique), une remise à niveau, une correction par le nécessaire retour au réel quotidien ». Il note ainsi : « Pas de métaphysique ici mais un simple sourire qui naît d'une situation ou, par le recours à un décalage *surréaliste*, l'incongru le dispute à l'insolite », les personnages n'hésitant pas, en effet, à dialoguer avec leur auteur, à le contester, voire à l'insulter (« mais il s'agit ici de l'auteur même de la pièce, *Dieu* »). La stratégie du rire selon Allen consiste à avoir recours à l'autocitation avouée, à « assortir ce qui ne peut manquer d'être considéré comme une réflexion philosophique d'une pirouette démystificatrice, suivie d'une autre réflexion philosophique, elle-même immédiatement soumise à l'épreuve implacable de la dérision ». Il précise encore que « les questions les plus profondes sont pudiquement recouvertes d'un voile léger, celui de l'humour ou du scepticisme discret » et que « tous les plans de la réalité et de la fiction sont confondus, faisant naître sur nos lèvres un sourire légèrement sceptique mais nous laissant en même temps, bien entendu, de plus en plus perplexes » car Allen a recours régulièrement à digressions, autocitations, intrusion par effraction de personnages issus d'autres œuvres littéraires ou théâtrales, etc. On comprend qu'« à la longue, le spectateur, semble-t-il, pourrait se lasser d'une telle accumulation d'incongruités, voire d'incohérences » comme, par exemple, quand

Woody Allen, à un certain moment, « laisse un de ses personnages, apparemment fatigué de son rôle, quitter la scène pour retourner au milieu du public ». Mais chaque fois, « la gravité de la situation « est immédiatement ramenée par l'humour salvateur à un degré de tolérance supportable ». Il y a toujours, chez Woody Allen, « cette même volonté de dégonfler le ton de l'emphase philosophique en faisant naître le sourire – voire le rire – qui allège la gravité du propos ». Vers la fin, dans un grand tohu-bohu et un grand chambardement, « la pièce – mais c'est voulu – échappe à son auteur : elle est en effet devenue une pièce erratique », nous incitant alors à jeter, à l'instar de son auteur, « un regard amusé, désabusé mais critique, sur tout comportement et sur toute conduite, à considérer avec *dérision* les situations données pour stables, les types et les conventions, à démonter les mécanismes et les rouages obstinément et avec application – tout autant qu'avec délectation ». Il faut surtout, bien sûr, faire toute sa place à cet humour salvateur, satirique sans doute mais le plus souvent survolant avec jubilation le quotidien et le transfigurant avec constance, « humour sans lequel Woody Allen ne serait pas Woody Allen ».

Jean-François PODEUR, dans son étude consacrée au « rire dans tous ses états » chez Mauricio Kartun, rappelle que ce dramaturge est « une figure éminente du théâtre argentin des dernières décennies » et que sa pièce *Pericones*, si riche à maints égards, fut créée à Buenos Aires en 1987. Il souligne que, « dans cette matière très riche, il y a une allégorie de l'histoire argentine » et que la satire politique et sociale en constitue « un morceau de choix ». Il met aussi l'accent sur « le mouvement général de la pièce, qui, au fur et à mesure qu'elle avance, devient tragi-comique dans l'acte III ». Il remarque que « jeux, danses, cirque [sont] autant de motifs de réjouissances sur le bateau, allégorie de la nation en fête ». Au cours de la traversée qu'évoque la pièce, « chacun des trois actes est placé sous le signe d'une fête, nationale ou patriotique et du *pericón nacional*, danse qui accompagne cette fête », occasionnant joie et rires. « Mais le rire insouciant et futile, celui de la classe dominante richissime, ne dure vraiment que l'espace d'un instant ». L'on assiste à des scènes hilarantes comme, par exemple, « une véritable joute poétique et risible entre deux fêtards ». On observe toutefois que « ce rire ludique, non dépourvu d'une certaine poésie balbutiante, est fusionnel, contrairement au rire issu du comique ». Il y a des scènes burlesques mais l'on note une perpétuelle « oscillation entre pur divertissement et satire politique ». Il y a aussi un comique humoristique qui repose sur une exploitation minutieuse des stéréotypes culturels, stéréotypes parodiés le plus souvent. Il faut comprendre que « tout cela est empreint d'un humour subtil, puisque Kartun se moque de lui-même, non seulement comme personnage (Lucio), en s'incluant dans la pièce, mais encore comme auteur en y dévoilant avec drôlerie ses stéréotypes fondateurs : le cirque, le drame de gauchos avec Juan Moreira, le *pericón* et les allusions ponctuelles à la piste du cirque (*picadero*), au couteau du gaucho (*facón*), etc., sans oublier le procédé même de l'allégorie ». Il y a des scènes « qui appartiennent à la farce pure » mais il existe aussi « un grotesque fondé sur le contraste entre la noirceur morale et le ridicule ». Ainsi, certains personnages attirent la sympathie, malgré leur ridicule. En fait, dans cette pièce, « on passe du rire ludique au comique proprement dit, lui-même tantôt léger comme dans la farce, tantôt acerbe comme dans la satire, tantôt douloureux comme dans la tragi-comédie sous son avatar argentin de *grotesco criollo* ».

Emmanuelle GARNIER propose d'analyser deux œuvres dramatiques espagnoles contemporaines, *Berna*, de Lluïsa Cunillé et *D. N. I.*, de Yolanda Pallín à la faveur d'une « réflexion sur les modalités du rire au théâtre ». Elle observe tout d'abord que la genèse du rire réside sans doute essentiellement dans le lien qui unit « un objet risible et un sujet riant ». Elle souligne alors la nécessité d'« introduire l'idée d'une indétermination du comique et d'une incertitude quant à l'effet produit (le rire) par le texte/jeu dramatique » et part « du constat que le théâtre des femmes espagnoles contemporaines reflète fortement la société depuis laquelle s'élabore leur écriture, une société postmoderne ». Elle pose aussi pour principe qu'il convient d'« explorer ici l'hypothèse que la structuration rhizomatique d'une œuvre favorise le principe de réversibilité qui fonde le comique ». Elle entreprend alors d'analyser les deux pièces dont il est question dans son étude « du point de vue du triptyque fondateur du comique : anomalie / distance / innocuité ». C'est ainsi, nous dit-elle, que « dans *Berna*, la structure rhizomatique est si prononcée qu'elle en est de prime abord déconcertante : elle constitue en soi une anomalie et provoque dans un premier temps un effet de distanciation » propice au comique. Et elle note qu'une première impression, qui pourrait conduire à une approche *empathique* de ces œuvres « est concomitamment contrebalancée par une autre sensation, comique celle-ci, en ce sens qu'elle introduit le rire dans ce douloureux labyrinthe identitaire ». Par exemple, elle remarque que, dans *D.N.I.*, la schizophrénie du personnage « peut provoquer tout autant un effet d'empathie (tragique) que de distanciation (comique) chez le récepteur ». Ainsi, ce « rire dans le labyrinthe » [Jean-Alain Favre] inscrit-il *D.N.I.* dans « la grande veine des théâtres du burlesque, voire de la parodie, où l'hyperbole et l'outrance de la situation accentuent le caractère dérisoire de la condition du personnage féminin, et avec lui celle de l'humanité tout entière ». Elle conclut que « là où, avec *D.N.I.*, la dramaturge madrilène permet une mise à distance du lecteur-spectateur vis-à-vis de la souffrance d'un personnage à l'esprit aussi *fendu* (*schizein*) que la construction dramatique de la pièce, et ouvre le chemin du rire de l'absurde, avec *Berna*, la dramaturge catalane joue, pour sa part, de la rhizomaticité afin d'introduire une impression d'émiettement du sens avec lequel le récepteur, par un effet d'identification vis-à-vis du non-sens fondamental de l'existence, se trouve en forte empathie ».

Françoise QUILLET nous présente une pièce datant de 2000, *Rivages*, « dont la structure est proche d'un *nô*, joue avec elle, la questionne, la transforme comme pour mieux la mettre en évidence et en exhiber le sens ou plutôt *les* sens ». Cette pièce, de Jean-Marc Quillet, qui témoigne, à l'évidence, de l'habileté avec laquelle l'auteur a pu « concevoir ce *nô* paradoxal », fait appel à deux formes du théâtre classique japonais, le *nô* et le *kyôgen*. Ce dernier terme, nous dit la rédactrice de cet article, signifie « paroles folles, soties : il désigne une pièce comique, un intermède comique, à l'intérieur d'un *nô*, le *aï-kyôgen*, ainsi qu'un acteur comique ». Elle rappelle en effet que « l'usage s'était instauré d'intercaler entre deux pièces sérieuses ou *nô*, une sorte de farce, appelée *kyôgen*, qui permettait de détendre l'assemblée ». Ces pièces, fondées sur une forme de comique élémentaire, reposaient « soit sur un jeu de mots, voir un vulgaire calembour, soit sur une situation burlesque, les deux étant souvent associés ». On observe que de nombreux éléments de ces *kyôgen* se retrouvent dans *Rivages*. Elle signale donc que les *kyôgen* sont des intermèdes comiques à l'intérieur d'un *nô*, les *aï-kyôgen*, et que « durant cet intermède, le *kyôgen*, l'acteur de farce, qui représente souvent un villageois, explique l'histoire en un langage familier, très simple, divertissant et burlesque ». Elle nous explique alors que, « dans *Ri-*

vages, le *nô* a été choisi comme ‘modèle’, comme ‘format’ et par conséquent comme forme parce que certains vivants y sont prêts à discuter avec les morts sur le rivage de la vie ». La place du comique dans de telles pièces n’est certes pas négligeable puisque, nous le voyons dans *Rivages*, « le texte est conçu à partir de la tension qui se crée entre le calligramme et la caricature, entre le comique et le tragique, l’élevé et le trivial ». On constate aussi que, « alors qu’on s’achemine vers la fin de la pièce, une part de plus en plus importante est laissée au comique, notamment à travers les personnages dont une partie du rôle se transforme ». L’importance de l’élément comique est perceptible, notamment, lorsque l’on voit que « les deux couples, *waki/waki-tsure* et *waki/shite* sont des couples de clown [qui] pratiquent la bastonnade comme dans la *commedia*, *Le Médecin malgré lui*, Guignol, les films de Charlie Chaplin ». En outre, il faut noter que « dans les propositions alternatives du *waki* vont paraître des pastiches principalement à références cinématographiques ». Ces pastiches iront « du polar classique français avec *Les Tontons flingueurs*, au polar du film noir américain, au western, au film de guerre, aux films de science-fiction ». *Rivages* ouvre ainsi « un dialogue avec l’art, ses multiples formes, théâtrales et cinématographiques mais aussi avec son écriture ». Cette pièce, en effet, « retrouve la manière dont le *nô* s’est construit en référence à la poésie et à l’épopée de son époque, empruntant leur thème, leur atmosphère, leur rhétorique et leur inépuisable réservoir d’images ». Il est notable, en définitive, que, dans *Rivages*, le comique n’est jamais négligé et que « la nature de ce comique laisse un goût amer, teinté qu’il est de nos interrogations fondamentales sur le sens de notre existence d’humains ». Le rire, en effet, « tout en bousculant et transformant *le nô* et le *kyôgen*, dépasse un simple jeu avec les formes : il gravite autour – et tient sa force – de quelque chose de plus grave » qui tient à « cette condition humaine, menacée toujours de paraître inhumaine » (Jean Cazaneuve).

Louis VAN DELFT rend compte ici d’une lecture-spectacle donnée au Forum des Halles, au soir du 17 mars 2009. Après avoir brièvement évoqué Élisabeth Bourguinat, dont il signale « la pénétrante étude » *Le Siècle du persiflage*, il souligne que ce spectacle fut « une entreprise tout à fait insolite » : la *Bagagerie*, créée et gérée par l’Association *Mains libres*, fêtait ses deux bougies pour les SDF du quartier des Halles et, pour cette occasion, avait convoqué le bon La Fontaine. En effet, ce soir-là, « les fables instaurèrent une médiation, une intercession entre les habitants d’un quartier habitués, dans leur grande majorité, à ne côtoyer *leurs* SDF que d’une manière furtive, voire gênée, et les usagers-gestionnaires de la *Bagagerie*, passablement experts à raser les murs. Or il s’agissait justement d’œuvrer à un rapprochement : valoriser les uns en leur prouvant que réciter des vers de La Fontaine […] dessiller les yeux des autres en les conviant à mieux connaître – reconnaître – les figurants du *Beggar’s Opera* qui se joue en boucle dans leur quartier, à leur porte même ». Pour ce qui est du choix des fables retenues pour cette « lecture-spectacle », elles avaient été sélectionnées collectivement notamment « parce qu'elles *parlaient* particulièrement aux SDF et aux bénévoles ». La rue est en effet « un monde de violence physique et symbolique, où les plus faibles subissent la loi du plus fort, comme dans *Le Loup et l'Agneau*, *Le Cheval et l'Âne* ou *Les Animaux malades de la peste* ». Quand le quotidien de la rue devient – avec le concours de La Fontaine – spectacle théâtral, on ne peut réprimer un certain sourire…

Anne LUYAT, quant à elle, rend compte d'une pièce du dramaturge libanais Wajdi Mouawad, *Ciels*, « pièce qui clôt un quatuor de quatre pièces, *Le Sang des promesses (*qui vient de recevoir le prix de l'Académie Française 2009) », comportant déjà *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*. *Ciels* montre des personnages qui sont « en quête d'identité et de sens ». Comme les trois autres éléments, l'eau, le feu et la terre déjà mis en scène par l'auteur, « les airs de *Ciels* sont menaçants, tourmentés ». Anne Luyat souligne que « Wadji Mouawad croit qu'une pièce de théâtre doit démarrer à partir d'un frisson ou d'une explosion », lui qui soutient que « le théâtre rassemble des gens venus écouter un cri qui va les bouleverser ». (Rappelons qu'à la suite d'une guerre civile il dut quitter son pays pour vivre en exil.) L'originalité de l'auteur consiste, pour « renouveler l'art du théâtre », à inscrire au centre de la pièce « […] le tableau d'un artiste de la Renaissance [*L'Annonciation* du Tintoret], « un tableau qui changerait d'aspect selon les regards qui seraient portés vers lui ». En outre, cette pièce nous offre le portrait de l'homme « à son état d'être » – ainsi que les rapports qu'il entretient avec le monde qui l'entoure. On ne peut manquer aussi de prendre conscience que, « emblème de la pièce, le tableau reflète la démarche et la volonté de renouveau de l'auteur de *Ciels* ».

Ouriel ZOHAR, dans une étude intitulée « le théâtre de la fête spirituelle et médicale », rappelle que, dans l'Antiquité, « les rencontres théâtrales ne duraient pas seulement deux à trois heures comme à notre époque, mais l'événement durait parfois sept jours et davantage ». Il faut noter que le festival dionysiaque non seulement existait en Grèce, mais se propagea dans d'autres lieux du monde antique, « et sans aucun doute en Israël aussi ». Il est évident que « ces célébrations permettaient au public de libérer la peur et toutes sortes de tension, par le rire et le sourire ». Il souligne alors avec force que, « au-delà des plaisirs et des divertissements offerts par la célébration des festivals, il y avait aussi une démarche mystique que nous retrouverons aussi chez les Esséniens à Qumran ». Il signale « qu'il était demandé à ce public de raconter ses rêves, rêves qui étaient ensuite joués sous ses yeux ». On peut donc supposer que « parmi les hommes de théâtre, il y avait des spécialistes de l'interprétation des rêves {lesquels] possédaient des moyens très intéressants pour conseiller au rêveur comment se remémorer son rêve », leur présupposé étant qu' « il est possible de guérir les malades dans et par la fête ». Aussi le rêveur ne quittait-il pas le théâtre tant qu'il n'avait pas reçu un traitement complet adéquat. Ce théâtre, en vérité, était ainsi destiné à « permettre au rêveur de se guérir lui-même pendant la fête […], à lui permettre de s'engager dans un voyage initiatique où l'écrivain – le rêveur – réécrit et reconstruira son avenir nouveau ». L'auteur de l'article conclut ainsi : « Cette étude théâtrale du passé permet à l'écrivain, au rêveur, à l'acteur, au metteur en scène, et à tous les participants de cet événement de la fête médicale – où tout le monde est à la fois public et acteur – permet donc une confrontation avec le passé, grâce à toutes ses formes artistiques, religieuses, scientifiques, et ce pour pouvoir écrire le scénario du futur dans l'har-monie, la sagesse, l'équilibre. »

Olivier ABITEBOUL examine, quant à lui, un type de dialogue particulier – qui, par la vivacité des échanges, prend parfois une tournure théâtrale –, dans une étude centrée sur les correspondances philosophiques au XVII^{e} siècle (singulièrement les plus célèbres : celle de Leibniz avec Arnauld, celle de Descartes avec Gassendi et enfin celle de Spinoza avec Blyenbergh) entreprend de montrer qu' « il est probablement nécessaire de défaire le

prestige de la réflexion philosophique, pour en faire apparaître l'aspect comique, voire même ridicule ». Il montre notamment qu'il existe « une manière de ne pas être sérieux pour un philosophe, qui ne réside pas dans l'absence d'argumentation logique, mais au contraire dans l'excès de rhétorique et l'abus de techniques argumentatives ». Il observe que « l'humour s'oppose de lui-même au sérieux et s'il ne prend pas le sérieux au sérieux, l'humour ne peut s'empêcher de se prendre au sérieux. Le sérieux est l'insistance du sens, l'humour, la résistance du non-sens ». Il rappelle que Descartes, par exemple, dénonce la technique de dédoublement de son adversaire : « Vous feignez que je plaisante lorsque je parle sérieusement, et vous prenez au sérieux (...) ce que je n'ai avancé qu'en forme d'interrogations et selon l'opinion commune. » Parmi les techniques utilisées, il est notable que, dans certains cas, « le sens figuré s'est glissé, le langage a tendu des pièges à la crédulité, le sens propre des pensées ayant été falsifié par le sens figuré des mots ». Et s'il est vrai que « feindre l'ignorance, c'est bien le principe de l'ironie socratique », on est en droit de se poser certaines questions dont celles-ci : « L'humour serait-il alors la limite du discours philosophique ? Peut-on tenir un discours philosophique sérieux sans se prendre au sérieux ? ».

THÉÂTRE EN FÊTE ?

Quand le théâtre est en fête, il n'est pas rare qu'il nous offre généreusement des moments d'insouciance – et de légèreté d'esprit – et fasse naître en nous un délicieux sentiment de libération. Qu'il suscite, la plupart du temps, hilarité et bonne humeur et provoque, comme on déclenche des feux d'artifice, éclats de rire et explosions de joie. Ou qu'il se contente tout simplement – mais ce n'est pas toujours aussi simple – de nous faire sourire. Le rire de divertissement constitue, pour un auteur comique, un objectif estimable et digne de considération. Mais il arrive, bien souvent, que ce soit un rire grinçant, sarcastique, et nourri par une ironie destructrice, qui soit en réalité suscité par un dramaturge qui n'a plus désormais pour souci que de se livrer à une attaque en règle de la société, voire de la condition humaine : c'est alors un rire de dérision, alimenté par le ressentiment et un esprit satirique systématique, qui secoue des spectateurs dont le sens critique est désormais en éveil et dont la vision du monde vient peut-être soudain d'être bouleversée.

On est loin alors d'un théâtre en fête. Le comique est toujours là, certes, mais l'esprit festif s'est estompé, effacé, volatilisé… La joie a volé en éclats. La scène se vide. Le théâtre se prépare pour d'autres fêtes.

Maurice ABITEBOUL
Président de l'Association ARIAS
Directeur de « Théâtres du Monde »

Nous rappelons à nos lecteurs que notre site est le suivant :
www.theatresdumonde.com

et que son adresse électronique est la suivante :
contact@theatresdumonde.com

Prochains thèmes de *Théâtres du Monde* :

- N° 21 : Le vrai/le faux au théâtre (2011)
- N° 22 : Mythes et croyances au théâtre (2012)
- N° 23 : Pourquoi le théâtre ? (2013)

DÉFINITIONS

Maurice ABITEBOUL …… p. 41
Quelques considérations sur le rire et le sourire
Henri SUHAMY ……. p. 45
L'Écume du rire ou le comique amer

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR LE RIRE ET LE SOURIRE

Le rire, dans la littérature, est, disons-le d'emblée, un phénomène relativement limité : c'est qu'il suppose – si on le considère, avec Freud, comme l'expression d'une soudaine libération d'une énergie accumulée et non utilisée – un processus que l'élaboration littéraire ne met que rarement en œuvre sous peine de réduire dangereusement son registre, fût-il délibérément celui de la drôlerie. Le comique, en revanche – si l'on entend par là « ce qui provoque le rire, sans exclure pour autant l'humour dont le plaisir s'exprime surtout par le sourire[1] » –, occupe dans la littérature une place de choix. Le domaine du comique dans les lettres est, en effet, nécessairement privilégié dès lors qu'est provoqué non pas seulement le rire, qui n'obtient jamais qu'un triomphe de courte durée, mais le sourire, par quoi le plaisir instantané procuré par le rire (lequel ne procède le plus souvent que par *accès* ou par *crise*) se prolonge et s'humanise, se colore de bienveillance et de tolérance, s'approfondit en sagesse et s'épanouit en indulgence : on sait que c'est là, à peu de chose près, une définition, que l'on peut tenir pour acceptable, de l'humour.

Comme le faisait remarquer Pirandello, « le comique peut ne pas faire rire » : c'est que l'esprit comique s'accompagne bien souvent de la conscience que nous partageons avec nos semblables les mille et une imperfections qui sont le lot commun de l'humanité, alors que le rire exprime une impression de sécurité recouvrée – alors que tout risquait, d'un instant à l'autre, de nous faire basculer dans la pire des conditions –, un sentiment de sécurité, si l'on en croit Aristote, la conscience d'avoir échappé à un danger (à celui de la folie, par exemple), voire à notre condition mortelle[2]. Par le rire, nous triomphons souverainement – mais de manière éphémère – de nos limites humaines ; par le sourire, nous les assumons discrètement, presque humblement, de manière plus durable aussi.

On voit par là que l'œuvre littéraire, soumise à une élaboration qui la constitue en tant que telle, et qu'elle se complaît même à cultiver, ne peut que se lasser très vite d'une attitude qui se résout instantanément dans le rire, qui éclate sans laisser de traces : à peine perçoit-on le bref écho de sa victoire, alors que le sourire continue longtemps de garder le souvenir amusé (ou la nostalgie émue) d'une lente conquête, celle qui consacre la maîtrise du Moi, et non pas seulement la maîtrise du Monde[3].

Ce qui ne veut pas dire que le rire ne soit pas un des éléments constitutifs du comique dans la littérature. On citera, au cours des études qui suivront, maints exemples qui tendront à montrer sa vigueur et sa réalité. Mais il nous faut bien situer, dès l'abord, les frontières du comique, découvrir l'esprit qui l'anime – et sans lequel il risque fort d'être réduit à un simple jeu artificiel, une mécanique dépourvue d'intention, d'invention et

[1] Françoise Brette, Présentation de « Le Comique et le Moi », *Revue Française de Psychanalyse : L'Humour,* Puf, juillet 1973, p. 673.
[2] Jean Guillaumin, « Le comique après ''l'humour'' : une analyse inachevée », *ibid.*, p. 616 : « En un certain sens, on peut considérer le rire comme une réassurance contre la mort ».
[3] M. Wolfenstein, « A Phase in the development of children's sense of humor », *Psychoanal. St. Child*, 1951, 6, p. 336-365.

d'inspiration et, comme dit Bergson, « plaquée sur du vivant ». L'on peut admettre, avec certains psychanalystes freudiens, que « le comique, entendu au sens large et sous toutes ses formes, consiste dans une épargne psychique soudaine, qui aboutit à la décharge, par le moyen du rire, de l'énergie économisée[4] ».

Le rire est donc à la fois moyen rassurant, réconfortant, *sécurisant*, qui permet de se sentir maître d'une situation donnée après qu'on a éprouvé angoisse et tension, et « soupape de sécurité » dont le bon fonctionnement garantit, en temps ordinaire, la santé mentale de l'individu. Mais quand il est pur plaisir de détente et trouve en soi sa propre fin parce qu'il n'a pas eu à surmonter la peur qui, normalement, une fois dominée, le déclenche, il s'agit d'un *rire gratuit* (A) qui relève du comique d'évasion. Au deuxième stade, quand il procure un plaisir de malice, l'on a affaire au rire d'intelligence ou *rire critique* (B) qui ressortit au comique de réalité : il peut réformer et comporter un enseignement (« *ridendo castigat mores* »). Enfin, au troisième stade, quand il provoque un plaisir de complicité, souvent le rire devient *sourire* (C) et la malice fait place à la bienveillance de l'humour, à la charité de l'esprit de Noël, eût dit Chesterton[5]. Le rire gratuit est la récompense d'une activité pudique, fondamentale chez l'homme – « pour ce que le rire est le propre de l'homme », nous confirme Rabelais. Le rire de malice est le triomphe de l'intelligence et de l'esprit : selon Meredith, c'est un rire profond, un « rire méditatif » (« *thoughtful laughter* »), nourri de réflexion, mais c'est d'une réflexion critique, ironique et satirique qu'il s'agit surtout alors (on pourrait aisément faire ici référence à certaines « pièces grinçantes » de Jean Anouilh ou au théâtre de Tom Stoppard). L'humour enfin, certainement la forme la plus précieuse du comique, et qui est à la fois sagesse et vertu du cœur, puisque expression d'une bienveillante tolérance, exclut dérision et raillerie (c'est l'esprit du pamphlétaire, à la manière de Pope, par exemple), ne cherche pas à détruire – même en vue d'une reconstruction – mais à comprendre et à pardonner sous une apparence de scepticisme amusé (et là, on pourrait penser à certains textes d'Anatole France).

Il convient, à ce stade de notre réflexion, d'apporter une précision quant à la relativité de la notion même de comique. Rien n'est plus variable, en effet, que le baromètre du rire, selon les époques, selon les milieux, selon les civilisations, selon les tempéraments, voire selon les humeurs dans lesquelles une même personne peut de trouver à des moments différents. Si le personnage de Shylock, dans *Le Marchand de Venise*, pouvait faire rire un public élisabéthain, il laissait indifférent les spectateurs de l'époque victorienne ; et si Falstaff a déchaîné l'hilarité des foules qui se pressaient dans les théâtres de la Renaissance, il est douteux qu'il provoque autre chose aujourd'hui qu'une indulgente sympathie. Quant au bouffon du roi Lear, il n'est pas certain qu'il suscite chez nos contemporains, sensibles par exemple au « théâtre de dérision[6] » ou au « théâtre de l'absurde » d'un Beckett ou d'un Ionesco, la même franche gaieté que du temps de Shakespeare. Ce que nous montre, en fait, une analyse, même superficielle ou partielle, de l'esprit comique, de la *vis comica*, si l'on préfère, c'est que la rhétorique du rire et du sourire recouvre une gamme très variée de modes, de tons et d'intentions puisqu'elle va :

[4] Jean Guillaumin, *op. cit.*, p. 632.
[5] G. K. Chesterton, *Charles Dickens*, 1906.
[6] Emmanuel Jacquart, *Le Théâtre de dérision*, Gallimard, 1974.

a) du fou rire de la farce bouffonne, et de la verve grotesque, au burlesque de la parodie et au rire grinçant que provoque la satire (de mœurs, de caractères).
b) du gros rire des jeux de mots ou calembours et des quiproquos ingénieux à l'esprit pétillant : de la fantaisie ironique des situations à la tolérance amusée de la comédie de mœurs.
c) du sourire indulgent de l'humour léger au sourire grimaçant de l'humour noir : et de la dérision, nourrie parfois d'un sens du tragique de la vie désespéré, au rire inquiétant du loufoque, du *nonsense* et de l'absurde.

On peut être tenté quelquefois de céder au désir de retrouver, dans le comique des œuvres analysées, le courant formé par une histoire ou une civilisation : le comique, en effet, est reflet d'une société ou d'un âge autant que propension à réagir aux excès de cette société ou de cet âge. Ainsi l'âge médiéval favorise en général les éclats de rire de détente et déjà, aussi, le *rire de malice*. La Renaissance, par le sens du relatif dont elle prend soudainement conscience, est un terrain propice pur l'humour. L'Âge classique préfère la parodie littéraire, comme il se doit, et l'ironie, apanage de l'esprit. En Angleterre, l'époque victorienne, sans doute par réaction contre son rigorisme et sa *respectability*, donne naissance à deux attitudes d'opposition (sans parler, avec William Morris, d'un recours aux mythes et à l'utopie), sinon de révolte : l'une s'exprime par la tendresse et l'humour de Dickens, qui, face au respect des conventions, laisse parler « l'esprit de Noël » ; l'autre explose dans le *nonsense* d'un Lewis Carroll, en rébellion contre l'ordre établi et la raison, carcan qui étouffait le rêve et l'imagination.

Mais nous arrêterons là et suivrons le sage conseil de Chaucer qui, dans le Prologue du *Conte du Meunier*, recommandait de « ne pas faire chose [trop] sérieuse de plaisanterie ».

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

L'ÉCUME DU RIRE OU LE COMIQUE AMER

Le célèbre aphorisme de Rabelais, selon lequel le rire est le propre de l'homme, a certainement une autre portée que celle qui incite à souligner une différence de nature entre notre engeance et les animaux. Malgré la tendance qui refait surface de temps en temps et voit en l'homme un animal pareil aux autres, on peut considérer comme un fait établi que les animaux ne rient pas, sinon dans les fables où se déploie l'anthropomorphisme. Quand on parle du rire de la hyène, ou du ricanement, selon le terme adopté par la zoologie, il s'agit d'une comparaison née d'une similitude apparente et simplement sonore. Il se trouve cependant que le cri de ce canidé sauvage et volontiers charognard a pour nos oreilles une résonance sinistre, transposable dans le registre humain ; le rire en question, si rire il y a, semble inspiré par la cruauté. Si on lui attribue une signification, on y entend la menace, la dissuasion exercée contre des rivaux, une sorte de mépris agressif, de défi railleur, ou un cri de victoire après un combat gagné d'avance sur des créatures moribondes ou mortes, donc sans défense.

Pour revenir à Rabelais, dont le nom évoque la joie de vivre, la truculence, la bonne humeur, le desserrement de toutes les contraintes, le débouchonnement des pulsions refoulées, la démolition des tabous, le rire, selon la définition rappelée plus haut, n'est pas associé à la méchanceté. Sans doute pour l'auteur de *Gargantua* comme pour beaucoup de nos semblables, le rire avait une fonction non pas hyénique mais hygiénique. La célèbre théorie de Bergson contredit-elle celle de Rabelais, laquelle à vrai dire ne contient aucune précision sur le mécanisme qui déclenche l'hilarité ? On sait que pour le philosophe le rire se fonde sur un réflexe de moquerie, non exempt de méchanceté caustique, exprimant un sentiment de supériorité sur les personnes qui en sont les cibles et s'entendent ainsi réduites à n'être que des objets ridicules. L'exemple canonique qu'il donne de l'homme qui glisse sur une peau de banane dans la rue et tombe par terre illustre son propos. La victime de cette chute inattendue devrait, selon les principes de la morale altruiste, susciter la compassion plutôt que le rire. Mais parce qu'il se montre le jouet, avec une rigueur purement cinétique, des lois de la gravitation, l'homme qui perd l'équilibre perd aussi son autonomie, son libre arbitre, sa dignité d'*homo erectus*. Il est déshumanisé, réifié. Les autres passants, surtout s'ils l'ont vu déambuler avec une assurance fringante et primesautière, se jugent supérieurs à lui, parce qu'ils se croient maîtres de leurs trajectoires dans l'espace, non soumis aux forces aveugles de la nature physique. Ils expriment par le rire leur conscience d'appartenir à une catégorie d'hommes libres d'où la victime d'une simple glissade semble exclue, au moins momentanément. C'est là que s'applique le fameuse formule de Bergson sur l'origine du rire : « Du mécanique plaqué sur du vivant. »

Au cinéma, au théâtre aussi parfois, il arrive qu'en de telles situations les rieurs deviennent à leur tour les victimes de la dérision, quand ils subissent le même sort que celui dont ils se sont moqués. Ils sont surtout victimes d'une péripétie moralisante et du mécanisme répétitif agencé par l'auteur, le comique de répétition étant, aux mains des auteurs de comédies ou de films, un des équivalents des lois de la nature physique ; c'est alors le public du spectacle qui éclate de rire, poussé lui aussi par une sorte de mécanisme mental. En se plaçant au-dessus des uns et des autres, tout en conservant sa sensibilité éthique autant qu'esthétique, Bergson en déduisait que le rire ressemble à l'écume de la mer, belle et euphorisante en apparence, amère au goût.

Au cinéma, art essentiellement visuel à l'origine, art du mouvement aussi, selon l'étymologie, qui dispose de moyens matériels infiniment plus importants que tout ce que le théâtre peut offrir à la vue du public en matière de pur spectacle et de machineries, sans oublier les divers trucages, tels que le ralenti et l'accéléré, artifices qui créent une anamorphose caricaturale de nos rythmes habituels, le comique est souvent fondé sur le triomphe des objets. Habituellement esclaves de l'homme, ils se révoltent contre lui, refusent de fonctionner selon la notice d'emploi, ou asservissent leurs ci-devant maîtres de la façon la plus humiliante. C'est plus que du mécanique plaqué sur du vivant, c'est du mécanique en mouvement, réduisant le vivant à l'état d'objet inerte, sans défense, tel l'apprenti sorcier, contre les outils qu'il a imprudemment fabriqués. Le ressort comique en pareil cas – la métaphore contenue dans le mot *ressort*, qui appartient au champ sémantique de l'outillage métallique, prend tout son sens – rappelle celui qui existe au théâtre dans le comique de situation, si l'on considère que la notion même de situation implique une forme de matérialité à laquelle les hommes se heurtent sans pouvoir rien y changer à leur avantage. Il faut cependant rappeler que parfois – mais plus souvent au théâtre ou au cinéma que dans la vie – se produit un second retournement, en sens inverse du premier, quand le héros du film réussit à mettre les objets à son service, comme chez Buster Keaton, de façon cocassement inattendue, tirant d'eux des emplois inhabituels qui ressortissent au comique de l'incongruité, principale source de l'humour selon Hazlitt. Le public, versatile par nature et qui ne demande qu'à rire, prend alors pour cible de son hilarité la quincaillerie en révolte et enfin domptée, cette fois sans la moindre nuance de compassion, laquelle pouvait accompagner la moquerie quand elle s'exerçait à l'encontre d'un individu semblable à chacun de nous. Le spectateur moyen a en effet de bonnes raisons de s'identifier au moins partiellement au personnage de ce genre d'histoire, car qui de nous n'a jamais été victime d'ustensiles récalcitrants ou vindicatifs ? L'arrivée dans notre environnement professionnel ou domestique d'objets doués de l'intelligence électronique, que les usagers dépités considèrent parfois comme atteignant le comble de la bêtise et de la méchanceté, tient en réserve des ressources comiques encore largement inexploitées. Les hommes exercent parfois des représailles contre l'arrogance des objets, la façon la plus expéditive étant la démolition rageuse et hilarante. Succès garanti au cinéma.

Il en va de même au théâtre, sinon que la matérialité vexatoire des choses prend le visage d'un ensemble de circonstances hostile à la poursuite du bonheur que cherchent généralement les protagonistes de comédies, ou à leur simple tranquillité. Dans les tragédies, les mauvais tours que le destin joue aux créatures humaines provoquent la terreur et la pitié, selon Aristote. Dans les comédies, c'est plutôt le rire et la moquerie. Le comique de situation, le plus souvent représenté par les quiproquos, fait partie des plus anciens ressorts de la comédie : les personnages qui font rire de manière en quelque sorte institutionnelle commettent gaffe sur gaffe, car ils ignorent certaines données essentielles de la conjoncture dans laquelle ils se trouvent, alors que le public les connaît. Ledit public se sent de ce fait plus intelligent que les personnages, et d'autant plus intelligent que la situation prend souvent la forme d'un embrouillamini. Cela produit chez les spectateurs un sentiment de supériorité, qui engendre la moquerie, donc le rire. Telle est du moins la thèse bien connue que défendit Bertrand Evans, avec une insistance qui tourne parfois à l'idée fixe, dans son livre sur les comédies de Shakespeare[1]. Voir les personnages se débattre au milieu de difficultés

[1] *Shakespeare's Comedies*, Oxford University Press, 1960.

qui s'accumulent et s'épaississent amuse le public, et la perplexité des victimes, qui le plus souvent ne comprennent rien à ce qui leur arrive, multiplie les occasions de rire à leurs dépens. Il ne faut pas oublier cependant que la plupart des auteurs respectent la tradition qui veut qu'une comédie se termine dans le bonheur, de sorte que les personnages perdus dans des labyrinthes et des imbroglios à rendre fou parviennent à s'en démêler, grâce à leur adresse, ou à un retournement de situation astucieusement ménagé par l'auteur. L'espèce de satisfaction qu'éprouve alors le public peut se traduire par un rire de sympathie, surtout si le retournement s'opère avec brusquerie et crée une surprise. Quelle que soit l'origine du rire, la rapidité de l'action qui le déclenche en constitue souvent un adjuvant essentiel.

La répétition aussi constitue un ressort comique, notamment dans l'exploi-tation des idiosyncrasies. Le comique de caractère, abondamment utilisé sur la scène, dérive donc d'une sorte de déterminisme psychophysiologique selon lequel les mécanismes irré-pressibles font perdre à un individu la maîtrise de soi, rendant prévisible sa conduite et son langage en toutes circonstances. Le comique de situation vient de ce que les personnages ignorent les données extérieures de l'action, tandis que le comique de caractère se fonde sur un aveuglement intérieur. C'est cela qui comble de satisfaction le spectateur, heureux de jouir d'une domination intellectuelle sur les personnages de la pièce, transparents à ses yeux. Il a alors l'impression de posséder la science des psychologues, qui se targuent de nous connaître mieux que nous ne nous connaissons nous-mêmes. On sait que le mot *hu-mour* lui-même, au double sens de perception et de fabrication du comique est un dérivé métonymique du même vocable qui en anglais désigne les humeurs du corps selon la phy-siologie ancienne. Le sang, la lymphe (ou flegme), la bile jaune (en latin *cholera*, dérivé du grec, donc source de colère) et la bile noire (ou mélancolie) étaient, selon des présupposés fortement ancrés dans la mentalité collective ainsi que dans le langage, liés à des traits de caractère ; l'excès d'une de ces humeurs dans la constitution d'un individu, pouvant aller jusqu'à la manie obsessionnelle, était censé déclencher un syndrome reconnaissable et répétitif. Ce comique de répétition qui dérive parfois du comportement quasi robotique des personnages en cause, fait partie de cet ensemble de données.

Au-delà de l'aspect purement mécanique du rire, la moquerie qui est le propre de la comédie suscite depuis toujours une controverse entre ceux qui la jugent contraire aux bonnes mœurs, subversive, irrespectueuse, et les membres de la profession qui à l'inverse proclament la visée essentiellement morale de toute satire dirigée contre l'hypocrisie, la frivolité, la malhonnêteté, et autres cibles habituelles de la satire. Dans sa *Lettre à D'Alembert sur les spectacles*, Rousseau, qui ne passe pourtant pas pour le porte-parole du conformisme, accusa Molière de faire rire le public aux dépens des honnêtes gens, victimes de leur candeur et de leur bonté, qui font d'eux la proie facile des escrocs auxquels le public s'identifie plus volontiers qu'à ceux qui leur font confiance. C'est une conception souvent défendue par les Savonarole de la critique ou plutôt de la paracritique littéraire, tel le fa-meux Jeremy Collier (1650-1726), pasteur dissident de son état, qui pendant que triomphait à Londres le Théâtre de la Restauration, réputé pour ses coquineries, lança en 1698 un pamphlet intitulé *Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*. Ces redoutables censeurs ont, au cours des âges, lancé des anathèmes contre le théâtre, le théâtre comique particulièrement, accusé non seulement de prêcher l'irrespect envers la religion, les pouvoirs publics (lesquels ont souvent réagi par des poursuites judiciaires, des amendes, des interdictions), les pères de famille, de donner des exemples contagieux de cocufiage, de

fornication et de filouterie, de faire l'apologie des aigrefins et de ridiculiser les honnêtes gens.

Le plus souvent cette dernière accusation n'est pas fondée. Contrairement à ce que prétendent les censeurs intolérants, le public ne s'identifie pas à des crapules comme Tartuffe, le Turcaret de Le Sage, le Topaze de Pagnol, passé du rôle d'idé-aliste naïf à celui de prévaricateur fier de l'être, ou même au Mercadet de Balzac (dans *Le Faiseur*), qui est autant coupable que victime de ses embrouilles financières. Même si ces exploiteurs de gogos, ces virtuoses de la manipulation, qui savent jouer avec les hommes aussi bien qu'avec les mots, mettent assez souvent les rieurs de leur côté, ils provoquent plus de répulsion que de sympathie. Les rieurs en question ne s'identifient pas non plus à des charlatans comme le docteur Knock, qui est un peu Monsieur Purgon devenu le personnage principal d'une pièce satirique. À propos de Knock, qui n'est pas démasqué à la fin mais qui au contraire triomphe, comme l'annonce ironiquement le sous-titre de la pièce, il ne faut pas forcément attendre qu'en vertu de ce qu'on appelle en anglais la justice poétique, les filous soient, à des fins d'édification du public, toujours victimes d'un renversement de situation et punis comme ils le méritent. On peut penser au contraire que la satire apparaît d'autant plus acerbe que les imposteurs occupent tout le terrain quand arrive le dénouement. Il appartient aux spectateurs, non au mécanisme de l'intrigue, de juger à la fois les trompeurs et leurs dupes.

La stratégie d'un auteur comique et satirique tel que Molière consiste à rendre transparent ce qui est dissimulé. L'hypocrite qui se prétend vertueux assume des attitudes calculées. Dans *Tartuffe* l'hypocrite se double d'un casuiste habile à atténuer la rigueur des principes, use d'une rhétorique destinée à tromper ses interlocuteurs. De telles manœuvres réussissent souvent dans la vie réelle, et c'est pourquoi la comédie satirique dans ce cas se joue des gens qui précisément ont pour habitude et pour tactique de jouer la comédie. L'auteur alors, sinon le personnage lui-même, avertit le public de diverses manières, et certains ont l'élégance de ne pas recourir à des caricatures trop lisibles ou à des apartés lancés au public par le fourbe. C'est généralement dans les tragédies, plutôt que dans les comédies, que les personnages hypocrites et perfides, tels que Richard Gloucester, Iago ou Néron révèlent au public leurs intentions. Il n'en va pas tout à fait de même pour les personnages cyniques, tels que le Falstaff des *Joyeuses commères de Windsor*, ou le Dom Juan de Molière. Toutefois, bien que le cynisme et l'hypocrisie soient des notions antinomiques, elles s'associent assez souvent dans la panoplie des ruses de guerre dont usent les intrigants de comédie.

Encore faut-il que le public ait du talent et comprenne le message que lui envoie l'auteur. C'est pourquoi, dans une pièce comme *Tartuffe*, aussi bien l'imposteur que ses victimes sont la cible du ridicule ; le jeu qui se joue entre le trompeur et le trompé multiplie par deux le potentiel comique : on rit de la grossièreté des procédés qu'utilise l'imposteur, et de la naïveté des dupes qui s'y laissent prendre. Les deux types d'exposition au ridicule ne se confondent pas, mais il existe entre eux une différence de degré, sinon de nature. On peut parler à nouveau de mécanique. Le sot a par définition une intelligence inerte, il se rapproche de l'animal machine décrit par Descartes. L'imposteur dispose au contraire d'une grande souplesse mentale, mais il s'en sert de façon conventionnelle et purement langagière, mettant au jour le lien étymologique qui apparente le mental et le mensonge. Le mensonge aussi constitue une sorte de mécanique, en tant que discours coupé de la réalité, qui parfois tourne dans le vide, dont les engrenages grincent et s'enrayent. Comme les sophistes

antiques et modernes, les menteurs se perdent et s'enroulent dans des incohérences et des contradictions qui finissent par apparaître au grand jour. Ils deviennent les victimes de leur propre malhonnêteté, ils tombent dans leurs pièges, ce qui les rend vulnérables à la moquerie. Le triomphe de la vérité, la chute des masques, combinent alors le rire et la morale. Le cas de Tartuffe relève également de la satire ciblée, car outre que la fausse dévotion ressemble forcément à la vraie, le faux dévot se double d'un vrai casuiste, dans lequel certains contemporains n'ont pas manqué de se reconnaître, ce qui a mis l'auteur dans une situation périlleuse.

Comme le souligne René Pommier dans un ouvrage récent[2], les dupes des escrocs sont rarement innocentes. Le tyrannique Orgon, dupe mais surtout disciple béat d'un impudent gourou, le présomptueux Monsieur Jourdain, grugé par Dorante, Argan, exploité par les médecins et les apothicaires, qui sacrifie sa fille à son obsession thérapeutique, ne méritent nulle miséricorde. De même Christiane Gallenca dans sa thèse intitulée *La dupe élisabéthaine ou l'homme trompé*[3] écrit que « la coopération active de la dupe à sa propre escroquerie introduit l'ironie dramatique qui aiguise la conscience de l'assistance et accroît son sens du ridicule » (p. 35). Incidemment le thème de la duperie, dans le théâtre élisabéthain notamment, se retrouve parfois aussi bien dans la tragédie que dans la comédie, et reflète une conception de la nature humaine à la fois satirique et moralisatrice, ces deux termes étant presque synonymes, car dans les œuvres littéraires de haut niveau la satire constitue un moyen au service de la morale, non une arme de subversion ou de diffamation personnelle. Sur ce point Christiane Gallenca résumait la question avec pertinence. Parlant de la tragédie élisabéthaine et jacobéenne elle écrit ceci :

> Elle s'attache à dépeindre la faiblesse des protagonistes en insistant sur leur aveuglement, leur inconstance et leur ignorance, les trois facteurs qui constituent la condition de la dupe. Crédulité et faillibilité apparaissant comme les composantes majeures de la nature humaine, que celle-ci soit mise à nu par le rire ou par la mort. (p. 470)

Le parallélisme troublant établi dans le commentaire ci-dessus entre le rire et la mort rappelle la tradition dite sardonique, qui voit derrière toute forme d'hilarité le rictus qui apparaît sur une tête de mort. Mais le rire n'est pas toujours grinçant, il ne se situe pas toujours dans l'opposition, au sens politique du terme. Il n'isole pas toujours de la communauté le rieur ou l'objet de la dérision, lequel objet, dans la littérature satirique, n'est pas forcément un individu, ou un groupe. Cela peut être aussi une institution, considérée comme inutile, injuste, tyrannique ou parasitaire, ce qui donne à la moquerie une fonction militante et morale.

Le théâtre de Ben Jonson donne de cette association entre les trompeurs et les trompés de nombreux exemples. Les dupes de Volpone sont plus corrompues que lui, dans l'*Alchimiste* Sir Epicure Mammon et les autres victimes du bien nommé Subtil ne valent pas mieux que ce dernier. Dans *La femme silencieuse* le personnage de Morose suscite et

[2] *Études littéraires, Ronsard – Molière -, Bossuet – Racine – Rousseau – Chateaubriand – Apollinaire*, Paris, Eurédit, 2009. Voir pp. 90-91 : « Orgon, lui, se montre véritablement odieux. Bien loin de faire preuve de bonté, il se montre parfois franchement sadique. »

[3] Paris, Didier-Érudition, 1982.

justifie par son attitude égoïste la mystification organisée à ses dépens. Le trompeur trompé, comme Falstaff dans *Les joyeuses commères de Windsor*, ou Tartuffe dans la pièce éponyme, l'imposteur pris au piège d'une autre imposture, comme Parolles dans *Tout est bien qui finit bien*, créent une situation à la fois comique et moralement rassurante. Quand on fait confiance à un escroc, c'est avec l'espoir de trouver un raccourci vers une acquisition ou vers la réussite d'une entreprise qui n'est pas forcément vertueuse. Le spectacle au théâtre d'un individu sottement naïf qui a cédé à ce genre de tentation et qui perd tout à la fois son argent, ses espérances et ses illusions, contient objectivement une leçon édifiante, non une incitation à l'immoralité.

La pièce la plus troublante de Plaute est peut-être *Curculio*, *Le Charançon*, dont le personnage éponyme ne cesse de faire l'éloge du parasitisme qu'il pratique avec le cynisme le plus éhonté. Le spectateur est-il tenté de s'identifier à lui, et de rire avec lui, plutôt que de lui ? Il se montre plus odieux que ridicule, mais sa verve, aussi inépuisable que les stratagèmes qu'il invente pour se faire nourrir et entretenir gratuitement, provoque un rire peut-être un peu gêné, qui s'exerce plus aux dépens de ses victimes que de lui-même, de sorte que nous nous sentons en partie complices de ce personnage parfaitement immoral. Cela, si nous pratiquons sur nous-mêmes une sorte d'inquisition, révèle peut-être que nous condamnons la sottise plus que la malhonnêteté. Il existe quelque ressemblance entre les fourberies de Tartuffe et celles de Scapin. La cible du comique en pareil cas n'est pas la malhonnêteté des menteurs, mais plutôt la naïveté des dupes, ce qui contient une leçon de lucidité, car un spectateur honnête avec lui-même devrait en tirer la conclusion qu'il y a quelquefois un Orgon en lui.

On constate incidemment que les acteurs comiques ont souvent tendance à en faire trop, à accentuer l'aspect caricatural de leurs personnages. De nos jours les acteurs ne portent plus de masques (ce mot étant désigné par le mot *persona* en latin, ce qui en dit long sur l'aspect volontairement grimaçant et figé du personnage comique en général, et du personnage tragique aussi), sauf quand ils se risquent dans des reconstitutions à l'ancienne, mais ils utilisent toutes sortes de procédés pour signifier la risibilité des rôles qu'ils incarnent, au risque d'outrepasser les bornes du bon goût et de cultiver la redondance. Transfiguration artistique n'est pas synonyme de caricature, comme le croient trop d'acteurs et de metteurs en scène. D'où vient cette tendance à l'exagération, peut-être inhérente à tout spectacle ? Elle peut venir d'une déformation professionnelle, l'art théâtral ayant nécessairement pour vocation d'extérioriser les affects et les traits de caractère. Ou bien elle dérive d'un souci un peu naïf de didactisme, consistant à faire savoir au public que les personnages comiques ont pour fonction de faire rire à leurs dépens. On peut y voir également le produit quelque peu paradoxal de la distanciation par l'outrance. En forçant le trait, l'acteur ou l'actrice fait savoir qu'il ou qu'elle joue un rôle étranger à son caractère à la ville, que le personnage incarné est tout aussi extérieur à son être réel que celui que dessine le crayon d'un caricaturiste. Mais on se demande parfois si un peu de naturel et de mimésis ne servirait pas tout aussi bien l'esprit comique. Dans la vie réelle il existe aussi des personnages ridicules, mais ils ne tiennent pas forcément à le faire savoir. Le personnage du benêt, proie facile des escrocs et des charlatans, apparaît sur toutes les scènes du monde. Est-il nécessaire, pour l'exposer à l'hilarité du public, de le transformer en clown de cirque, maquillage et accoutrement à l'appui, comme cela se fait quelquefois ? Un exemple affligeant de redondance histrionique fut donné il y a quelques années en France, sur une scène prestigieuse, par une représentation du *Révizor* de Gogol, pièce qu'on peut considérer comme un

modèle parfait de comédie satirique : quelque part en Russie tsariste les membres de la noblesse et de la bureaucratie, victimes d'une illusion collective, prennent un jeune et innocent voyageur pour un inspecteur envoyé par le gouvernement, et, n'ayant pas la conscience tranquille, ils se livrent à toutes sorte de bassesses pour l'amadouer. Les personnages en question furent transformés en marionnettes grotesques, laides et figées, au détriment de la *vis comica*. Le mécanique tombait en panne, tuait le vivant et faisait place à l'inertie.

Il y a du benêt en chacun de nous ; si la comédie se donne pour tâche de corriger par le rire, non seulement les mœurs, mais la sottise des hommes, ses interprètes devraient se rappeler que le miroir que l'art tend à la nature, comme dit Hamlet, n'est pas nécessairement un miroir déformant. Cela devrait les inciter à donner un ton de vraisemblance, même dans la bouffonnerie. Un personnage comme Sir Andrew Aguecheek, dans *La Nuit des Rois*, type du hobereau stupide, prétentieux et couard, apparaîtrait peut-être comme plus drôle s'il était joué par un acteur s'efforçant de s'identifier à lui, au lieu de le caricaturer par des contorsions et des miaulements, comme on le voit trop souvent. La réalité de la sottise est plus troublante que les signes conventionnels par lesquels on la transmet au public. Cette remarque s'applique aux innombrables sots, aisément dupés, que contient le répertoire théâtral, d'Aristophane et de Plaute à nos jours.

Shakespeare, qui a composé plus de comédies que de tragédies, ne semble pas cultiver la veine satirique à l'instar de son confrère Ben Jonson, du moins aucune de ses comédies ne semble avoir été conçue sur un schéma ouvertement satirique. La moquerie fait cependant partie de sa panoplie comique, y compris quand elle vise les catégories sociales qui prétendent à la respectabilité et n'en sont pas toujours dignes. Mais il délègue l'arme de la satire à certains de ses personnages, conformément à la nature même de l'art théâtral, puisque c'est un genre littéraire qui se prête mal aux interventions personnelles de l'auteur, sauf si la construction de l'intrigue implique une visée dénonciatrice, quand un personnage ou un groupe de personnages, ostensiblement ridicules et odieux, se montrent représentatifs d'un vice inhérent aux mœurs ou aux institutions. Dans *Comme il vous plaira*, le rôle est dévolu à Touchstone, pierre de touche des vérités insolentes. Il arrive aussi qu'une véritable intrigue soit ourdie par les personnages eux-mêmes. Sur ce point la théorie de Bertrand Evans est un peu prise en défaut, quand l'auteur lui-même délègue à ses personnages aussi bien ses visées satiriques que l'organisation des quiproquos et des fausses apparences sur lesquels se fonde le mécanisme du rire. Si le hasard, qui au théâtre est agencé par l'auteur selon des recettes éprouvées et n'a donc rien de fortuit ni d'imprévisible, crée de nombreux mirages et malentendus qui placent un ou plusieurs personnages dans une conjoncture où ils ne peuvent manquer de commettre des bévues, il arrive aussi que certains personnages eux-mêmes tissent les fils de l'intrigue de façon à la rendre potentiellement comique, par exemple quand ils se travestissent ou ont recours au bon vieux mensonge.

Dans *La Nuit des Rois*, le malheureux Malvolio, désigné comme puritain par Maria, ce qui entraîne les quolibets de Toby et d'Aguecheek, mais ne reflète pas forcément l'opinion de l'auteur, est l'objet d'une mystification risible, avec un effet de mise en abyme explicitement souligné par Fabian, quand il dit : « Si cela était en ce moment joué sur une scène, je le condamnerais comme une fiction invraisemblable »[4]. Malgré cette irréalité, l'acharnement dont Malvolio est victime peut heurter la sensibilité de certains spectateurs.

[4] "*If this were played upon a stage now, I could condemn it as an improbable fiction*" (*Twelfth Night*, III.iv.128-29, Arden)

Le théâtre comique semble faire place brusquement au théâtre de la cruauté. On peut aussi conserver une certaine distance, ne pas chercher à tirer du spectacle une pédagogie morale ou intellectuelle qui risque de se réduire à des banalités, et admirer la virtuosité de l'auteur. L'euphorie esthétique qui en résulte est-elle apparentée au rire ? Peut-être mais on risque de tomber dans la pétition de principe, ou le raisonnement par analogie : rire égale euphorie, donc euphorie égale rire.

Il a été question plus haut des origines du mot *humour*, lié à la comédie des humeurs, c'est-à-dire au comique de caractère. Mais le mot a évolué, et la notion qu'il contient évoque aussi bien la perception, la recherche ou la fabrication du comique, qu'une certaine attitude envers la vie, consistant à ne pas prendre les choses trop au sérieux, avec en plus une certaine dose d'indulgence envers autrui et de dérision à l'égard de soi-même. Cette définition ne s'accorde guère avec le militantisme satirique ni avec la causticité misanthropique. Contrairement à ce qui se passe dans les autres genres littéraires un auteur qui écrit pour le théâtre n'a pas pour habitude de se représenter sur la scène et de se livrer à l'autocritique souriante qu'on associe à l'humour, ou bien alors, quand il le fait, comme Molière dans *L'Impromptu de Versailles* ou dans *La Critique de l'Ecole des femmes*, l'effet de mise en abyme qui en résulte fait apparaître de telles œuvres comme marginales à l'égard du courant habituel de l'art théâtral. On peut citer le cas de Sacha Guitry comme l'exception qui confirme la règle, mais le plus souvent, sauf peut-être dans *Mon père avait raison*, le personnage dans lequel s'incarne et se projette l'auteur fait preuve d'une certaine complaisance égocentrique ; il manipule les armes de la satire en évitant de les tourner contre lui-même. C'est de l'extérieur que, au cours de sa vie, venaient les traits satiriques visant l'autolâtrie de celui qu'on appelait Monsieur Moâ, et qui devenait ainsi le moqueur moqué. Il était surtout très jalousé pour ses succès, de sorte qu'une comédie se jouait autour de lui en dehors même du théâtre, entre un auteur prêtant à rire et un microcosme mondain et journalistique formant une vaste école de la médisance.

Quant aux babillards cyniques et sentencieux, comme ceux qui, dans les comédies de la Restauration en Angleterre, ou dans celles de Wilde, énoncent des sarcasmes en forme d'aphorismes qu'on retrouve ensuite dans les anthologies, le public peut rire avec eux, sensible à l'ingéniosité de leurs bons mots, à l'acrobatie intellectuelle et langagière que représente la confection d'un paradoxe, et à la vérité désabusée qu'ils contiennent, mais cela n'entraîne pas une totale approbation de l'attitude de quelqu'un qui règlerait sa vie uniquement sur des principes de pure amoralité. L'auteur ne partage pas forcément leur philosophie, le spectateur non plus. Le jeu théâtral relativise l'apparence de vérité que contiennent de telles paroles, qui renvoient à la psychologie de l'énonciateur plus qu'à une transcendance axiomatique, et qui éclatent parfois comme des bulles au visage de ceux qui les prononcent.

Le théâtre de Marivaux, du moins dans ses grandes comédies en trois actes, illustre avec profondeur et subtilité cette habitude du théâtre d'intrigue où la notion même d'*intrigue* combine ses deux acceptions, désignant la diégèse conduite par l'auteur aussi bien que l'ensemble des stratagèmes ourdis par un ou plusieurs agents de la procédure dramatique. Les personnages qui dissimulent leur identité ainsi que leurs sentiments sous les arabesques du marivaudage le font pour espionner leur environnement, obtenir des confidences, vraies ou fausses, mettre à l'épreuve la sincérité et la réciprocité de l'amour. Ce type d'intrigue ne déchaîne pas l'hilarité du public, mais le sourire au moins, quand les quiproquos s'enchaînent avec persistance, sans être vraiment le produit du hasard, même

dans *Les Jeux de l'amour et du hasard*. Le sourire vient aussi de la satisfaction intellectuelle d'entrer dans le jeu, compliqué comme une fugue musicale où le nombre de voix courant les unes après les autres ne cesse d'augmenter, jusqu'au moment où la polyphonie se résout enfin en un accord final, et où les personnages, sortant du labyrinthe où ils se sont placés, peuvent déclarer, comme Sylvie : « Je vois clair en mon cœur. » La comparaison musicale rappelle qu'il existe au théâtre, particulièrement dans le domaine de la comédie, un autre élément indispensable à la création d'une joie artistique et communicative, le rythme. Une représentation languissante, interrompue par des silences maladroits, tue le rire à coup sûr, tout comme à l'inverse une précipitation haletante et mécanique. Passe pour le mécanique plaqué sur le vivant, mais à condition de ne pas le plaquer trop ostensiblement sur le spectacle lui-même.

La gaieté tout en douceur, colorée parfois de mélancolie, qui caractérise les comédies de Goldoni, résiste à l'analyse. Certes, Goldoni n'ignore rien des ressorts traditionnels de la comédie. Dans *Les Jumeaux de Venise*, il use du comique de situation annoncé par le titre, reprenant le thème des méprises fortuites autant qu'inévitables déjà exploité par Plaute dans les *Ménechmes*, et par Shakespeare dans *La Comédies des erreurs*. Dans *La Villégiature*, il expose à la raillerie du public une aristocratie arrogante, oisive, jouisseuse, frivole, peu scrupuleuse en matière d'honneur. Dès que les personnages visés prennent la parole, ils se caricaturent eux-mêmes, selon les lois du genre, mais sans forcer le trait, grâce à l'auteur qui généreusement leur prête son esprit. Dans *Les Rustres* il dépeint avec un sens aigu de la caricature révélatrice les travers des riches bourgeois repus, satisfaits d'eux-mêmes, odieusement méprisants envers les femmes (fines mouches comme toujours en pareil cas, elles réussissent à piéger leurs benêts de maris et de pères), tyranniques envers leur entourage. Le titre même de *Rustres* constitue une trouvaille savoureuse, car les bourgeois, citadins par définition, ont les défauts attribués aux campagnards sans en avoir les vertus. On trouve beaucoup de rustres de même nature hybride chez Labiche et chez Henri Monier. Mais ce brillant trait d'ironie ne représente pas à lui seul la clé de tout le génie comique de Goldoni, ni du théâtre comique en général. L'acuité satirique est enrobée d'une douceur souriante, d'un enjouement, qui met les spectateurs à l'aise. Leur bonheur ne réside pas seulement dans le plaisir de voir les autres en enfer souffrir sur le gril de la dérision. Assister à une comédie de Plaute, de Shakespeare, de Goldoni, et de bien des auteurs s'étant illustrés dans ce genre universellement apprécié, c'est une fête.

Le thème de la fête dans l'œuvre de Shakespeare, décrit et analysé par François Laroque dans les ouvrages et articles qu'il a consacrés à ce sujet, s'accompagne de zones d'ombre. Dans *Beaucoup de bruit pour rien*, la liesse finale, à laquelle le spectateur n'assiste pas, a pour clou une sorte de mise au pilori, séance d'exécration collective dont Don John, le scélérat de l'histoire sera la cible. Toutefois, comme indiqué plus haut, cet épilogue reste virtuel, il se déroule au-delà des limites de la pièce. De même dans la très belle comédie de Goldoni qui s'intitule *Une des dernières soirées de carnaval*, le carnaval en question se déroule à l'extérieur du lieu de l'action, comme dans *Le Marchand de Venise*, où la joie un peu forcée de cette fête est assombrie par l'austérité de Shylock, semblable en cela au *senex* de la comédie latine, autant que par les larcins dont il est injustement victime. Le cas le plus étrange est celui du *Songe d'une nuit d'été*. Le public rit vraiment pendant le spectacle que donnent les artisans de la cité, mais celui-ci constitue une parodie de l'art théâtral, et incidemment, de la tragédie de *Roméo et Juliette*. C'est contre lui-même que l'auteur tourne sa verve bouffonne. La représentation de Pyrame et Thisbé, se

produit devant deux publics, celui qui se trouve sur la scène, et celui qui se trouve dans la salle. Ils rient ensemble, mais leur rire n'est pas de même nature. Thésée et sa cour se moquent au premier degré du ratage que constitue le jeu des acteurs maladroits. Les spectateurs rient plutôt en connivence avec Shakespeare, dont ils admirent la virtuosité parodique.

Le genre appelé *farce* contient souvent un ou plusieurs farceurs qui prennent sur eux de créer une fantasmagorie qui introduit leurs comparses dans un labyrinthe d'erreurs et de fausses pistes. Certes, ce n'est pas uniquement pour s'amuser et pour divertir le public que les mystificateurs organisent leurs tromperies, c'est aussi pour extorquer de l'argent à leurs victimes, ou quand il s'agit d'un *pater familias* cherchant à marier son fils ou sa fille à quelqu'un qui ne plaît pas aux intéressés, pour le faire changer d'avis. Les comédies de Plaute, et toutes celles qui s'en inspirent, notamment dans le domaine de la *Commedia dell'Arte* donnent de ce genre d'intrigue de nombreux exemples. Une farce comme *Mostellaria* (*Le Revenant*), où l'on voit l'esclave Tranion, grand inventeur de stratagèmes, transformer le domicile de son vieux maître en maison prétendument hantée, alors qu'en réalité il en fait un lieu de bamboche au service de son jeune maître, afin de berner le vieillard, justifie le mot *fantasmagorie* utilisé plus haut.

La gaieté vulgaire n'est guère communicable par les moyens du théâtre, et l'on ne peut que s'en réjouir. On remarque cependant que si le rire en tant que manifestation de joie existe dans la réalité, ce qui fait apparaître comme exagérément réductrices et pessimistes les analyses de Bergson, on constate que, transposé dans un spectacle, théâtral ou cinématographique, ce type de rire est rarement efficace. Au cinéma, contrairement à ce qui se passe au théâtre, on voit quelquefois des personnages s'esclaffer longuement et bruyamment, non pas pour se moquer de quelqu'un, mais plutôt pour manifester leur joie, après s'être tiré d'un mauvais pas, ou pour célébrer la réussite d'une entreprise difficile et dangereuse. Il arrive que ce rire s'accompagne d'ironie dramatique, quand la suite des événements montre que tel qui rit vendredi dimanche pleurera, mais cela ne se produit pas à chaque fois. Le procédé fait presque toujours long feu. Voir et entendre un Fernandel ou un Bourvil simuler l'hilarité longuement et bruyamment n'entraîne par forcément celle du public, qui peut même en éprouver quelque agacement. La mimésis ne passe pas la rampe, l'assistance ne fait pas chorus. On comprend pourquoi Buster Keaton, à partir du moment où il devint l'auteur de ses films, décida de ne plus jamais rire. Dans le film de Jacques Tati qui s'intitule *Playtime* se trouve une longue – trop longue – séquence qui se passe dans un immense restaurant le jour de son inauguration, où tout fonctionne mal, selon le procédé fondé sur la désobéissance des objets, ce qui fait rire, ou du moins sourire le public. Arrive un moment où les clients, qui en ont assez d'attendre d'être servis, décident d'en rire, de danser, de se livrer à une liesse collective. Or à ce moment-là le public ne rit plus, et la scène en question apparaît comme ennuyeuse. La joie, contrairement à la moquerie, n'est pas contagieuse, ou plus exactement, si elle l'est, comme dans le cas fréquent où une diégèse se termine par une fin heureuse, cette joie se manifeste chez le spectateur par un sentiment de soulagement, proche de la catharsis au sens aristotélicien, non par l'hilarité. Encore faut-il que la fin heureuse du spectacle ne se traduise pas par un *gaudeamus* bruyant et ostentatoire. À la fin de *Beaucoup de bruit pour rien*, Shakespeare a eu la bonne idée d'annoncer des réjouissances collectives, et de ne pas les faire représenter sur la scène.

Il a été question plus haut du comique de caractère, abondamment exploité sur la scène, notamment par Molière. Mais pourquoi celui-ci ajoute-t-il souvent la colère, en guise d'excipient ou de piment, aux autres traits qui exposent un personnage à l'hilarité du pu-

blic ? Est-ce par simple souci quantitatif, pour accumuler les ressorts du comique et varier les effets ? Cette explication est plausible, mais on peut penser aussi qu'il y était poussé par son instinct dramatique. La colère a un caractère explosif qui convient particulièrement au spectacle théâtral. Si dans la vie réelle il est pénible d'avoir affaire à des personnes coléreuses, le spectacle qu'elles offrent au public sur la scène d'un théâtre nous les rend presque réjouissantes. Chesterton disait de Dickens qu'il arrive dans ses romans à rendre agréables des gens que nous trouverions insupportables dans la vie réelle. Cela résulte d'une mystérieuse transfiguration artistique dont la comédie donne de nombreux exemples.

Il a également été avancé plus haut que le comique de situation au théâtre relève de la matérialité butée des choses et des circonstances, lorsque celles-ci se dressent comme des obstacles sur la trajectoire des personnages, qui de ce fait jouent leur rôle dans le conflit qui oppose le mécanique au vivant. Il ne faut pas oublier cependant que plus une situation est enchevêtrée, plus elle illustre l'ingéniosité de l'auteur. Il arrive bien entendu aux auteurs dramatiques de recourir à des situations conventionnelles, génératrices de quiproquos, de malentendus, de pièges où tombent maladroitement les personnages et d'où ils ont du mal à se sortir, provoquant ainsi le rire du public. Si de telles situations appartiennent au répertoire du théâtre comique depuis qu'il existe, on peut accuser les auteurs de faire preuve d'une certaine paresse inventive.

À ce propos je me permets ici d'introduire une digression : les historiens du théâtre n'ont pas suffisamment souligné, me semble-t-il, le fait que le mélodrame, celui des XIX^{e} et XX^{e} siècles notamment, ne se distingue pas seulement de la tragédie, genre considéré comme noble et difficile, par des différences purement stylistiques. Ce n'est pas seulement la violence de l'action, l'emphase vocale, la banalité du langage, le dolorisme criard, la sentimentalité ruisselante, qui caractérisent le mélodrame. C'est plus encore l'exploitation dans le sens pathétique de schémas qui appartiennent au fonds de commerce de la comédie, tels que les erreurs fortuites, les quiproquos, les fausses situations, quand un personnage est tenu par un secret dont la révélation le tirerait d'un mauvais pas, les malentendus laborieusement fabriqués par l'auteur, les dilemmes sans fondement plausible.

Fermons la parenthèse et revenons au sujet, à propos de ces situations traditionnelles : les plus grands auteurs, tels que Shakespeare, Molière ou Goldoni parviennent à broder de brillantes variations à partir des procédés les plus convenus, y compris ceux qui proviennent de la *Commedia dell'arte*. La situation comique au théâtre n'est jamais une simple donnée brute, empruntée telle quelle à la réalité extérieure. Dans les cas les plus routiniers, ceux qu'exploite le vaudeville boulevardier, elle relève de l'artifice théâtral, que les auteurs les plus inspirés élèvent au niveau de l'art.

Les situations extravagantes inventées par un Labiche ou un Feydeau donnent lieu à des développements polyphoniques poussés par une agogique irrésistible qui font penser à la composition musicale, dans le style *allegro giocoso* à la Rossini, même quand elles se fondent sur l'observation des mœurs contemporaines – par exemple quand il est question de messieurs de la bonne société qui trompent leurs femmes avec une pratique consommée de la dissimulation – et atteignent un niveau d'élaboration qui fait du théâtre, sinon un art abstrait, au moins un art en soi. Dans ce cas la gaieté du public, qui peut se manifester par le rire franc et massif, n'a plus guère de lien avec le réflexe de moquerie. Mais Labiche, Feydeau, Jules Moineaux, et le fils de celui-ci, Georges Moineaux, plus connu sous le nom de Courteline, ne sont pas seulement des inventeurs ou exploiteurs de situations burlesques, ce sont aussi de grands artisans du langage, virtuoses de la parodie et créateurs de person-

nages doués d'un bagout extraordinaire, même et surtout quand ils s'emmêlent dans leurs discours et commettent toutes sortes de solécismes et d'impropriétés. En rappelant ainsi que le théâtre est un art du langage, de tels auteurs, considérés cependant comme mineurs, rejoignent les plus grands, dont la verve inépuisable constitue l'une des plus grandes qualités.

La théorie littéraire ne doit pas non plus prendre l'aspect d'une grille mécanique plaquée sur les textes. Il n'existe pas de *vis comica* unique et applicable à toutes les situations, réelles ou fictives, qui provoquent le rire des spectateurs. Ce qu'il faut garder à l'esprit est que ce ne sont pas seulement les situations ou le comportement objectivement ridicule de certains personnages qui provoquent l'hilarité ou l'amusement dans une comédie, c'est aussi le discours lui-même, qui constitue le matériau de base du spectacle théâtral, à ne pas confondre avec la pantomime, la faconde parfois torrentielle et bondissante dont les grands auteurs font preuve. Mais un autre élément doit entrer en jeu. Il a été question plus haut de la verve de Curculio. En réalité c'est bien entendu l'auteur, Plaute, qui crée cette verve. Un spectateur sensible aux arts du langage éprouve alors un intense plaisir esthétique, extérieur à tout jugement moral et à toute conscience culpabilisante. Pour la même raison un spectateur assistant à une représentation de *Tartuffe* pourrait éprouver une certaine jouissance et même une sorte d'admiration un peu gênée à l'audition des acrobaties dialectiques accomplies par le personnage éponyme, ainsi qu'au spectacle de l'habileté avec laquelle il retourne contre leurs auteurs les accusations qu'ils portent contre lui, tout en gardant à l'esprit que c'est Molière, virtuose du langage dramatique, qui les a produites. Trouvailles verbales, calembours, jargon burlesque et néologismes saugrenus, que le sourcilleux La Bruyère reprochait à Molière, appartiennent en propre à la créativité comique. Le langage possède lui aussi sa mécanique, mais au théâtre elle se détraque souvent, parfois par excès de volubilité, et cela aussi est une source de rire. On y entend des anti-clichés en forme de cadavres exquis, un dictionnaire des idées non reçues, une logorrhée en perpétuelle culbute. Les commentateurs sont libres d'y voir une vision désespérée, nihiliste, à la Cioran, de la condition humaine, mais les simples amateurs de théâtre comique peuvent y voir aussi le triomphe du *nonsense*.

Si le rire est le propre de l'homme, il doit comme l'homme se révéler ondoyant et divers, et plus encore, déconcertant et contradictoire. On pleure de joie parfois, et l'on rit des mauvais tours que nous joue le destin. Nous rions jaune, quand nous percevons en connaisseurs le sel d'une plaisanterie faite à nos dépens par des railleurs ou par la vie elle-même. Mais la fantaisie gratuite peut provoquer un rire parfaitement détendu, libre de toute intention inamicale ou autopunitive.

Le théâtre n'est pas un art abstrait, qui n'aurait d'autres lois que les siennes, et il n'est pas question ici de tomber dans un esthétisme indifférent au monde réel qui nous entoure de façon parfois inquiétante, mais comme la chorégraphie il semble parfois triompher de la pesanteur. La pesanteur physique, mentale et sociologique, inhérente à notre condition, provoque souvent le rire, aussi bien dans la vie quotidienne que dans une salle de spectacle, mais s'affranchir de cette pesanteur au moyen de l'art peut tout aussi bien provoquer une joie rieuse, sinon un rire joyeux.

La conclusion est qu'il existe une gaieté proprement artistique, qu'on trouve dans d'autres arts, comme la musique, la chorégraphie, la peinture, et qui ne doit pas grand-chose à la mimésis, ni à la satire. C'est la gaieté ludique et inventive, du jeu sur les mots, sur les situations, sur le théâtre lui-même. Bertrand Poirot-Delpech, à une époque où l'idéologie brechtienne imprégnait une bonne partie de la critique théâtrale, considérait *La*

Cantatrice chauve comme une charge contre la société bourgeoise. Ionesco, adversaire de Brecht, s'est sans doute amusé en lisant ce commentaire, ou a pu piquer une colère de se voir à ce point incompris par un chroniqueur influent mais victime de la mode, et qui à ce titre aurait mérité de figurer parmi les personnages de l'*Impromptu de l'Alma*, sa seule pièce réellement satirique, dont les cibles sont précisément les théoriciens du théâtre engagé. Le comique explosif qui se déchaîne dans la pochade surréaliste de Ionesco apparaît au contraire comme gratuit, étranger à toute intention critique à l'égard des mœurs ou des institutions. Sans diminuer son mérite et son originalité, il faut souligner en quoi sa verve comique s'inscrit dans une longue tradition théâtrale. Le fou savant qui, dans *La Jalousie du Barbouillé*, démontre qu'il est dix fois docteur, n'est-il pas un précurseur de Ionesco ? La subversion comique du langage et de la logique ordinaire peuvent même rappeler aux spectateurs certains épisodes oubliés de leur enfance, quand ils jouaient avec les mots comme avec leurs jouets, lesquels n'en sortaient pas toujours indemnes.

Les mensonges extravagants par lesquels certains personnages de Feydeau cherchent à se tirer des situations compromettantes dans lesquelles ils se sont fourrés sont drolatiques en eux-mêmes, par leur irrésistible profusion verbale et les cocasseries qui ne cessent de rebondir les unes sur les autres, ou de bifurquer dans les directions les plus inattendues. L'inattendu constitue un des ressorts comiques les plus efficaces ; il suppose chez l'auteur une créativité détachée de tout projet lourdement satirique, une certaine gratuité aussi qui, sans faire du théâtre un simple divertissement, développe ses nombreuses virtualités dans un sens ludique. Cela peut donner aux censeurs modernes un autre argument contre la comédie que celui des juges d'autrefois, qui la condamnaient pour délit d'immoralité. On lui reproche alors de constituer un moyen d'évasion, loin des dures réalités sociales, politiques et autres, d'ajouter un loisir à tous ceux dont jouit déjà ce que le sociologue Thorstein Veblen appelait la *leisure class*, de ne procurer rien d'autre qu'une ivresse passagère. Il est vrai que l'écume du rire a parfois non seulement l'aspect, mais le goût de la mousse du champagne.

Henri SUHAMY
Université de Paris X-Nanterre

DE L'ANTIQUITÉ (Grèce) AU MOYEN ÂGE (Pays-Bas) ET DE LA RENAISSANCE (Italie) AU SIÈCLE D'OR (Espagne)… ET AU XX^{e} SIÈCLE (Roumanie)

Georges BARTHOUIL …… p.61
Le refus du mariage d'Eschyle à Camil Petrescu
Josée NUYTS-GIORNAL …….. p. 77
Théâtre en fête : les épousailles entre le rire de la place publique et la morale humaniste
Théa PICQUET …….. p. 91
Rire et sourire avec la comédie érudite du *Cinquecento* : *Il Pedante* de Francesco Belo
Christian ANDRÈS ……..…. p. 105
Rire et sourire dans *El Vergonzoso en Palacio (Le Timide au palais)* de Tirso de Molina

LE REFUS DU MARIAGE D'ESCHYLE À CAMIL PETRESCU

Le thème féministe du refus de la domination masculine, et donc du mariage, est un ressort très traditionnel de la comédie, de tout temps et en tout lieu. Celui, qui en découle, du refus de la maternité n'est déjà plus très comique. La revendication du « droit » à l'avortement ne l'est plus du tout et, par le biais dramatique, renvoie à l'origine tragique, au théâtre, du thème.

En fait cette origine se perd dans le mythe. Un tel refus apparaît fréquemment et provoque l'intervention des dieux, ou plus exactement des déesses intéressées à l'affaire. Il s'agit essentiellement d'Héra, d'Artémis et d'Aphrodite qui, toutes trois, protègent la femme dans ses hypostases naturelles successives de vierge, épouse et mère. Il n'y a pas jusqu'à Athéna Hygieia qui ne veille sur la famille, l'entente et la fidélité des époux ; sans parler d'une divinité secondaire comme Ilithye, fille de Zeus et d'Héra (légitime donc) et qui préside à la maternité, divine obstétricienne, assistante de sa mère, lui obéissant mais capable de lui désobéir, quand enfin elle se décide à aider à l'accouchement de Léto, persécutée par Héra.

Parmi les différents mythes, retenons l'histoire d'Atalante, pour passer ensuite aux Amazones. Atalante est un prototype du féminisme. Il faut dire qu'elle a ses excuses. Fille de Iasos, roi d'Arcadie, qui ne voulait que des fils, elle fut exposée (à la chinoise). Nourrie par une ourse (normal en Arcadie), elle fut recueillie par des chasseurs. Elle aime donc la chasse, et certains considèrent qu'elle serait une représentation arcadienne d'Artémis, dont elle possède le caractère. Comme celle-ci d'ailleurs, elle est farouchement chaste et refuse le mariage. Pour cela, elle invente un stratagème. Les prétendants (naturellement, elle est très belle) devront se mesurer avec elle à la course. Celui qui la vaincrait (très conditionnel) l'épouserait, sinon on lui coupera la tête. C'est la course des spermatozoïdes à l'ovule…

En fait, il y aura beaucoup de têtes coupées. Jusqu'au jour où Hippomérès, conseillé par Aphrodite (qui n'aime que les virginités momentanées) emploiera une ruse et jettera devant Atalante trois pommes d'or qui la retiendront car, curieuse (elle est femme, si farouche), elle s'attardera à les ramasser. Ils se marieront et, retour du balancier, Atalante deviendra si ardente qu'elle en ira jusqu'à profaner le sanctuaire de Zeus (ou de Déméter) en y faisant l'amour avec son mari. Ils seront alors changés en lions (qui ne s'unissent pas entre eux).

Bel exemple moral incitant à observer la mesure. La volupté sans frein n'est pas plus licite qu'une chasteté contre nature.

Voyons pour ce qui concerne les Amazones. Cette race légendaire de guerrières vivait aux confins du monde civilisé. Elles ne voyaient d'hommes qu'une fois l'an pour

perpétuer leur race et tuaient leurs enfants mâles. Naturellement, elles étaient gouvernées par une Reine. Très symboliquement, elles se brûlaient la mamelle droite pour ne pas gêner leur tir à l'arc, auquel elles excellaient. Les plus grands héros tentèrent de les soumettre, sans vraiment y réussir, même si la Reine put pâtir. Héraclès tua la reine Hippolyte ; Bellérophon réussit à les vaincre. La reine Penthésilée fut tuée par Achille. Surtout la reine Antiope (ne pas confondre avec l'amante de Zeus, mère d'Amphion et de Zéthos), enlevée par Thésée, nous intéressera, car elle est la mère d'Hippolyte, rare exemple *masculin* de chasteté et qui sera victime du ressentiment d'Aphrodite parce qu'il refuse, comme certaines vierges féminines, le mariage. On sait comme il en sera châtié.

Les Amazones, chasseresses et cavalières, vouaient, semble-t-il, bien évidemment un culte à Artémis. Pourtant c'était à Artémis d'Éphèse, la déesse aux multiples mamelles qui paraîtrait être une déesse de la fécondité. Après tout, il n'y a pas de véritable contradiction. Un certain féminisme n'a rien contre la maternité pourvu qu'elle soit parthénogénétique. Il suffit de tuer « tous les affreux », les mâles. Les chrétiens, qui s'en vantent tant, ont bien une Vierge-Mère.

Pourrait-on condamner la généralisation de ce phénomène ?

C'est avec Eschyle que le thème passe au théâtre. Avec aussi le troisième mythe : celui des Danaïdes. Il s'agit des *Suppliantes*. Le « père de la tragédie », dans cette œuvre qu'on tend à considérer comme sa plus ancienne et qui daterait de 493 avant J.C. environ, traite donc l'argument du refus du mariage, du refus de l'homme et donc de la maternité. En fait la date est inconnue mais les spécialistes considèrent qu'il s'agit d'un art encore primitif car le chœur en est le personnage principal. En 493, Eschyle aurait eu entre 32 et 35 ans. *Les Suppliantes* sont, semble-t-il, la première pièce d'une trilogie. La deuxième était *Les Égyptiens* ; la troisième, *Les Danaïdes* ; le drame satyrique conclusif (au thème intéressant) a pour titre *Amymone*, nom d'une Danaïde.

Rappelons le mythe, avant de résumer la tragédie d'Eschyle.

« Tout remonte » à Zeus et Io. Commence alors une de ces généalogies extravagantes dont l'Antiquité a le secret (qu'elle transmettra aux diverses familles royales qui, souvent, s'en croient divines pour autant). Io met au monde Epaphos, lequel a une fille, parmi d'autres, Libye qui s'unit à Poséidon, frère de son grand-père, et engendre Agénor et Belos. Belos devient roi d'Égypte et a deux fils, Egyptos puis Danaos ; lesquels, naturellement, seront des frères ennemis.

Egyptos, roi d'Égypte (évidemment) a 50 fils (on connaît le symbolisme de ce chiffre) ; de son côté, Danaos, roi de Libye, a 50 filles. Egyptos veut marier (raisons politiques, comme de bien entendu ; d'extension) ses fils à leurs cousines. Danaos s'y oppose. Une guerre s'engage. Danaos est vaincu ; il s'enfuit. Forcé, il consent au mariage, mais demande à ses filles de tuer leur mari pendant la nuit de noces (c'est aussi un peu l'histoire de Judith et Holopherne : Judith l'anti-Dalila qui se comporte cependant comme elle et de manière même plus expéditive). Une seule des 50 Danaïdes n'obéira pas, Hypermnestre qui épargnera son mari Lyncée qui (dit une version du mythe) tua Danaos et ses 49 belles-sœurs pour régner à la place de son beau-père.

Dans la pièce d'Eschyle *Les Suppliantes* (les Danaïdes) se réfugient à Argos où elles demandent l'asile, *sacré*. Or Argos est le plus fameux sanctuaire d'Héra, déesse du mariage. Les sources d'Eschyle seraient des récits sacrés de l'Héraion, sanctuaire d'Héra. On se souviendra qu'Io, poursuivie par Zeus, était prêtresse d'Héra. Changée en génisse, fécon-

dée par Zeus sous la forme d'un taureau, pourchassée par le taon d'Héra, elle accouche en Égypte. On l'identifie à Isis et son fils, Epaphos, à Apis (le taureau, image de Zeus). Il y eut par ailleurs une épopée, de 6.500 vers, intitulée *Les Danaïdes* et qui serait la source d'Eschyle. Celui-ci, en tout cas, écarte la raison politique du mariage et de son refus.

En fait, ses Danaïdes refusent *avec dégoût* l'idée du mariage et ainsi s'opposent à la loi naturelle. Elles invoquent Artémis, la déesse vierge (et, accessoirement, Athéna, autre vierge en principe). Mais le *contre-chœur* composé de leurs suivantes, de femmes du peuple, leur rappelle les exigences d'Aphrodite et d'Héra. Il ne faut pas négliger la symbolique du jugement de Pâris : c'est Aphrodite, l'amour, l'instinct, la nature qui l'emportent.

Selon le mythe, Danaos se réfugie à Argos, mais ce n'est pas en *suppliant*. Il annonce au roi Gélanor son intention de le détrôner. Un prodige semble justifier cette prétention. On voit un loup dévorer un taureau. Le peuple se persuade que le loup représente Danaos et le taureau Gélanor. Il choisit donc Danaos comme roi. Celui-ci élève en remerciement un temple à Apollon-Lycien (Apollon au loup). Il n'empêche qu'il sera à son tour détrôné et tué par son seul gendre survivant, Lyncée. Dans la tragédie d'Eschyle, Danaos, tout comme ses filles, est un *suppliant*. Le roi s'appelle Pélasgos.

En fait, il y a deux versions de la légende des Danaïdes. Celle, sanglante, qui voit Lyncée tuer beau-père et belles-sœurs (49). Celles-ci descendent aux Enfers et y sont punies du fameux supplice. Elles devront remplir, ce qui bien sûr ne se peut pas (ce doit être le modèle mythique des problèmes de robinet) un tonneau immense et percé. En fait elles sont punies de démonstration inverse pour leur crime. Elles voulaient arrêter la vie en conservant leur virginité, ce qui impliquait leur stérilité. Mais la vie est un flux qu'on ne saurait figer.

Cette eau qu'incessamment elles puisent, apportent et déversent dans le tonneau qui ne peut la retenir définitivement est le symbole traditionnel de la vie ; tandis que le trou par lequel elle s'échappe en fin de compte symbolise la mort. Pour que le tonneau (l'humanité ; et même la vie en général) existe il faut que les femmes l'emplissent sans cesse. Leur *travail* qui ne peut jamais cesser.

Il existe une autre version (à laquelle fait allusion Eschyle dans la conclusion de sa tragédie). La punition des Danaïdes est moins sanglante mais plus humiliante. Elles seront l'objet d'un concours de course à pied et seront livrées selon l'ordre d'arrivée des concurrents, à n'importe quel rustre ; car la course est ouverte à tous. Ainsi elles rentrent dans la loi commune mais sans choix ni gloire. Pas de lignée prestigieuse pour elles. Tandis que Hypermnestre sera l'ancêtre d'Héraclès.

Quelle que soit la version, les Danaïdes sont punies pour avoir refusé la loi naturelle. Dans le drame satyrique *Amymone*, celle-ci, envoyée à la recherche d'eau, quand leur navire aborde en Argolide, est harcelée par une bande de satyres. Le sauveur, c'est Poséidon qui à son tour la lutine (il a décidément du goût pour la famille) et auquel elle cède. En échange, le dieu fait jaillir de multiples sources. Symbolisme à nouveau de l'eau vitale.

La pièce d'Eschyle semble traiter deux thèmes. D'abord le dilemme auquel est confronté le roi Pelasgos. Doit-il accueillir les Suppliantes en vertu du droit *sacré* d'asile ? Peut-il les repousser, considérant qu'elles sont des criminelles et que, par ailleurs, il expose son royaume à la guerre ?. Il choisira d'obéir à la loi divine et accordera l'asile.

Mais, comme toujours chez Eschyle, on voit qu'il s'agit d'une question de droit : « Le droit est d'abord du côté des Danaïdes, car un mariage est criminel qui est imposé par la force, sans l'aveu ni de l'épousée ni de son père (…). Mais les Danaïdes n'ont pas horreur seulement des prétendants brutaux qui veulent les prendre de force : elles ont horreur du mariage lui-même, elles écartent avec dégoût l'idée d'appartenir à des hommes, elles refusent de se soumettre à une loi naturelle, elles blasphèment l'œuvre de vie ».[1]

Il serait très intéressant de commenter le texte d'Eschyle de façon détaillée, mais oiseux de le faire dans le cadre de cet exposé. Il suffira d'examiner la scène finale. Pelasgos s'est décidé : il accueille les Suppliantes et les laisse libres de leurs mouvements. Celles-ci sont reconnaissantes et rendent hommage au Roi et à ses dieux. Mais elles ne changent pas d'avis en ce qui concerne hommes, virginité, mariage, maternité : « (…) que la chaste Artémis jette sur cette troupe un regard de pitié, afin que *nul hymen* ne nous vienne ployer sous le joug de Cypris ! » (*éd .cit.*, p. 50).

Remarquons ce « nul hymen » : il ne s'agit plus de l'hymen injuste avec les Égyptiades, mais de la chose *en général*. Ce qui est condamnable et dangereux. En effet le contre-chœur des Suivantes intervient :

> « Cypris, mon cantique pieux ne saurait l'oublier. Alliée d'Héra, elle atteint presque au pouvoir de Zeus, et, lors, la déesse aux subtils pensers reçoit l'honneur dû à des œuvres saintes (…). Pour les fugitives, je redoute des vents contraires (…) – on ne passe outre la pensée de Zeus (…) – et, après des milliers de femmes avant toi, l'hymen pourrait être ton lot final » (*ibid.*, p. 50-51).

Aphrodite est donc l'alliée *objective* d'Héra qui, toutes deux, accomplissent la volonté de Zeus, à quoi l'on ne saurait raisonnablement s'opposer, car c'est aussi celle de la Nature (ce que veut exprimer Eschyle quand il dit qu'Aphrodite « atteint presque au pouvoir de Zeus » – aidée d'ailleurs par Pothos (le Désir) et Harmonie, dont le nom n'appelle pas de commentaire).

Les Danaïdes cependant insistent toujours : « Ah ! que l'auguste Zeus écarte de moi l'hymen des fils d'Egyptos ». *Les Suivantes* (sagesse populaire, *vox populi, vox dei*) répliquent : « Ce serait pourtant là le mieux ».

> *Suppliantes* :
> « Traite à ta guise une intraitable ».
> *Suivantes* :
> « Va, tu ne sais pas l'avenir ». (*ibid.*, p. 51)

L'avenir, c'est le mariage à la loterie, et plébéien. Les Danaïdes sont en effet « intraitables » et persistent (« Que (Zeus) donne la victoire aux femmes ») dans leur féminisme viscéral.

[1] Voir *Eschyle*, tome 1, Les Belles Lettres, Paris, 1976 : Notice de Paul Mazon, p. 7-8.

Le thème féministe du refus du mariage, considéré comme « pire que la mort », passera du genre tragique au comique. Il sera par ailleurs *laïcisé* par le folklore et on le retrouvera, aussi bien en Irlande qu'en Roumanie, dans les contes populaires. Mais, en général, la fin est heureuse. Après avoir côtoyé le drame, le conte se termine même souvent de façon bouffonne ; même si souvent il y a des têtes de prétendants coupées. Mais on sait que la mort dans le conte est, comme on dit, *démythifiée* (justement) et n'affecte pas la sensibilité. Nous laisserons de côté les contes pour ne parler que des comédies au théâtre et nous attacherons notre attention à un cas surprenant. C'est celui d'une comédie qui passe de pays à pays et de siècle à siècle. Chaque version (en des langues différentes, à différentes époques) avoue son origine et cela jusqu'au XX^{e} siècle qui admet difficilement la *mimésis*, même s'il accepte le « chèque en blanc » (Marguerite Yourcenar) du thème mythique. En effet, il ne semble pas qu'aucun des auteurs dont nous parlerons ait aperçu le lien thématique avec l'antique tragédie d'Eschyle.

Le modèle de référence de la comédie est *El desdén con el desdén* (*Dédain contre dédain*) de l'auteur espagnol Augustin Moreto. Cette comédie, écrite en 1652, publiée en 1654 à Madrid (chez Diego Diaz de la Carrera), a d'ailleurs à son tour pour modèle une pièce de Lope de Vega, *La Vengadora de las mujeres* (*La « vengeresse » des femmes*), au titre peut-être plus explicite. Cependant, la critique s'accorde pour dire que la comédie de Moreto est en tous points supérieure à celle de Lope de Vega et, en tout cas, c'est à elle que se réfèreront tous les auteurs par la suite.

Voici l'argument : Diana (le nom est emblématique), princesse héritière de Barcelone, ne veut pas entendre parler de mariage. C'est pour elle un sort « pire que la mort ». Elle veut garder son indépendance et est farouchement féministe. Son père (veuf), pour des raisons dynastiques mais aussi de simple bon sens *naturel*, voudrait la marier. Il organise un tournoi entre trois princes pré-choisis (ce n'est pas, comme dans les contes, ou la deuxième version de la légende des Danaïdes, ouvert à tout venant). En effet, nous sommes dans une société de castes. Cette idée de tournoi, de concours, est très fréquente dans la mythologie ancienne. Le rôle du contre-chœur est tenu par deux princesses cousines de Diana et vivant à la cour de son père. Elles veulent se marier mais, subjuguées par la « philosophie » de leur cousine qu'elles admirent, elles n'osent le déclarer ouvertement. Les trois prétendants concurrents sont tous amoureux de la princesse Diana qui, comme il se doit, possède toutes les perfections du corps et de l'esprit (sans parler de son royaume). Voici donc les trois princesses (Diana, Cintia, Laura) et les trois princes, le comte d'Urgel, le prince de Béarn et le comte de Foix. Le prince de Barcelone laisse sa fille, tout en déplorant sa conduite, libre de choisir sa condition. Diana, qui contraint ses cousines à suivre son exemple, méprise les princes, les maltraite et les accable de ses rebuffades. Comment venir à bout de cette farouche ? En fait, seul le comte d'Urgel, Carlos, est vraiment amoureux de Diana ; les deux autres princes ne sont que séduits et se rabattront volontiers, aisément, sur les princesses cousines, qu'on pourrait appeler les princesses « de secours ».

Le seul moyen de battre Diana est de recourir à ses propres armes. Carlos devra donc feindre d'approuver l'aversion que Diana éprouve pour le mariage et le sexe masculin, en affirmant qu'il partage une telle disposition et que lui-même préférerait mourir plutôt que d'épouser une femme, perdant ainsi sa liberté. L'origine de maintes situations comiques est le fait qu'il doive se contraindre car, sincèrement amoureux, il n'arrive que difficilement à contrefaire l'indifférence. D'autant plus que Diana, piquée, incrédule, indignée (elle n'en reste pas moins femme et aime qu'on se traîne vainement à ses pieds) s'évertue à le prendre

au piège et à lui faire avouer ses véritables sentiments ; ce que Carlos risque à tout moment de faire, trahissant son personnage d'emprunt.

Heureusement, il est conseillé et dirigé à tout moment par une sorte de manipulateur-metteur en scène qui, extérieur au « drame » sentimental, ayant la tête froide, lui dicte tous ses mouvements et toutes ses paroles. Qui est, en quelque sorte, un stratège et un tacticien militaire. Il s'agit de « conquérir la place », comme dit le langage amoureux de l'époque. Ce qui, après bien des péripéties, arrivera. Ce génial conseiller, qui agit selon la loi de la nature et pour la faire respecter, et donc est à la fois la *vox populi* et la *vox dei*, est un roturier ; en fait il s'agit du bouffon traditionnel de la comédie espagnole, du « *gracioso* », Polilla.

La comédie se termine par le mariage des trois princes et des trois princesses. Polilla n'a pas de pendant féminin et donc n'a pas à succomber au sens commun. Ce pendant apparaîtra définitivement chez Molière et nous aurons désormais un quadruple mariage pour démontrer que la nature n'a qu'une loi qui vaut pour les maîtres comme pour les serviteurs. Il est évident que ces volontés d'indépendance féministe ne pouvaient se concevoir à l'époque dans le peuple. On peut penser à deux personnages historiques contemporains d'ailleurs : la reine Elisabeth 1ère d'Angleterre et la reine Christine de Suède.

Un élément intéressant de l'intrigue concerne le comportement de Diana lorsque, victime de la jalousie, voyant qu'*apparemment* Carlos n'est décidément pas sensible à ses charmes et à ses efforts de séduction, elle décide, pour se punir de sa propre faiblesse (telle qu'elle la considère), d'épouser non pas celui qu'elle aime mais l'un des deux autres princes qui lui est totalement indifférent. Cet orgueil auto-castigateur, désespéré et quasiment masochiste se retrouvera dans d'autres versions. Notons que c'est également le dénouement (amer) de la *Trilogie de la Villégiature* de Goldoni.

S'agissant, avec Moreto, d'une comédie, on voit Diana rentrer dans son rôle naturel de femme et accepter et mariage et mari.

On dit que le rôle de Polilla est décisif car c'est lui qui tire les ficelles. Il est le conseiller loyal de Carlos mais aussi il a un rôle de *traître* car il incite Diana à commettre de fausses manœuvres en la désinformant ; en effet, il jouit de sa confiance et en abuse. Mais c'est *pour son bien.* « La fin (comme disait Machiavel qu'on connaissait fort bien déjà à l'époque) justifie les moyens. »

Il n'y a pas à s'étonner que ce personnage de manipulateur, metteur en scène, à deux masques, ait séduit Molière quand celui-ci traduit et adapte la pièce de Moreto en 1664. Polilla, devenu Moron qu'interprète Molière lui-même, voit son rôle se développer et s'enrichir psychologiquement. Ce n'est plus le « *gracioso* », c'est un personnage à part entière.

Il convient à ce propos de faire remarquer que c'est désormais, dans les comédies, le personnage de ce serviteur, bouffon, puis confident, puis sage conseiller, qui joue (non dans l'autorité mais par la ruse) le rôle des déesses antiques Héra et Aphrodite. On est passé de l'intervention divine à l'intervention humaine. Également, de façon bien plus significative encore, d'une intervention *féminine* à une intervention *masculine*. C'est l'homme qui l'emporte, plus intelligent, plus raisonnable, sur la femme. Sociologiquement, cela traduit la conviction chrétienne que la femme est tout à fait incapable de lutter contre l'homme et physiquement et mentalement (Leopardi dira au XIXe siècle que la femme a « le cerveau le plus étroit » et que donc elle ne peut comprendre grand-chose). Elle ne peut que mentir et

tromper. Il apparaît que l'Antiquité était moins misogyne que cela qui, certes, se méfie de la femme mais aussi en a peur et qui a créé des personnages féminins d'une force, d'une virilité admirables. Pour les hommes (du moins au théâtre comique) du XVII[e] siècle, la femme n'est pas à craindre vraiment. Il est aisé de la soumettre en ayant rendu légèrement ridicules ses prétentions d'indépendance. C'est cette perspective qu'on trouvait déjà dans la *La Mégère apprivoisée* (*The Taming of the Shrew*) de Shakespeare qui traite, en variante, notre même sujet.

La comédie de Molière est intitulée *La Princesse d'Élide*. Comédie jouée pour la première fois à Versailles le 8 mai 1664. Il s'agit de la première adaptation chronologique de la pièce de Moreto. La seconde est la comédie de Carlo Gozzi *La principessa filosofa*, représentée à Venise le 8 février 1722, au Théâtre San Salvatore. La troisième adaptation est due à Carl August West qui la fait représenter en 1816 à Vienne, naturellement en version allemande. Le titre en est *Dona Diana*. Enfin, en 1938, le dramaturge Camil Petrescu l'adapte en roumain, tout en l'allongeant et en l'enrichissant au point de vue de l'analyse psychologique ; sous le titre *Dona Diana* encore.

Examinons la pièce de Molière. Pour la critique « unanime », la pièce est mauvaise (on dit « faible » parce que c'est Molière). Copiée sur Moreto, bâclée, hétérogène : commencée en vers, finie en prose par manque de temps.

En fait, *La Princesse d'Élide* eut du succès. Un succès dû sans doute surtout à son caractère de spectacle complet (aujourd'hui on dirait *comédie musicale* ?), mêlée de musique, de danse, de chant et de texte dit. Elle fut créée dans le cadre des fêtes, données à Versailles, des *Plaisirs de l'Ile enchantée*, le 8 mai 1664 ; puis reprise quatre fois à Fontainebleau en juillet ; puis, du 9 novembre 1664 au 4 janvier 1665, 25 représentations au Palais-Royal ; reprise en août 1669 (4 représentations en 1692, 1693, 1703, 1704, 1706, 1722, 1723 ; dernière reprise en 1745.[2]

La pièce de Molière n'est certes pas un chef-d'œuvre mais elle n'est pas dépourvue d'intérêt. Elle démontre que toute *reprise d'un thème* voit s'adjoindre à ce premier élément, un élément spécifique dû à la personnalité, au caractère de l'auteur, ainsi qu'un troisième qui est la marque sociologique de l'époque.

Pour Molière, l'élément sociologique transforme la tragédie en comédie aristocratique, brillante, légère et *apparemment* superficielle ; apparemment, car l'élément caractérologique prend en compte le profond pessimisme moliéresque.

La pièce est-elle bâclée ? oui et non. Oui quant au résultat ; non quant à l'intention de l'auteur. Voici ce qu'écrit Molière dans son *Avis* au public, inséré au milieu de la 1[ère] scène de l'Acte II : « Le dessein de l'auteur était de traiter (en vers) toute la comédie. Mais un commandement du Roi qui pressa cette affaire, l'obligea d'achever tout le reste en prose et de passer *légèrement* sur plusieurs scènes, qu'il *aurait étendues* davantage s'il avait eu plus de loisir ».[3]

En fait, le pauvre Molière était surchargé de travail à cause de ces fameux et somptueux *Plaisirs de l'Ile enchantée*. La comédie « galante » *La Princesse d'Élide* n'est qu'un élément parmi d'autres de ces « Plaisirs ». En fait, Molière en fut l'ordonnateur. L'idée en reviendrait au duc de Saint-Aignan, complice des frasques de jeunesse du jeune roi ; idée

[2] Voir Molière, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, tome 1, p. 745, *Notice de Georges Couton.*
[3] Molière, *éd..cit.*, p. 791.

empruntée (selon la mode) à l'*Orlando furioso* de l'Arioste : « La magicienne Alcine retenait dans un palais enchanté de vaillants chevaliers qui se distrayaient par une course de bague, une comédie, un ballet ».[4] On aura reconnu, au-delà même de l'Arioste, l'idée de bulle intemporelle, refuge contre une réalité oppressante, dont le modèle se trouve dans le *Décaméron* de Boccace.

Les fêtes devaient durer trois jours. En fait, elles se prolongèrent du 7 au 13 mai 1664. Molière réglait tout. Sa troupe (et lui-même) représenteront, outre *La Princesse d'Élide* (le 8 mai), *Les Fâcheux* (11 mai), *Tartuffe* (12 mai) dont c'est la première, et *Le mariage forcé*, comédie ballet (13 mai) ; sans parler des défilés symboliques, etc. Il est évident que Molière, qui avait toute cette responsabilité (il n'est pas question de mécontenter le Roi), devait être sur les genoux.

Il parut une relation officielle, illustrée de gravures, des *Plaisirs de l'Ile enchantée*, en 1665 ; qui sera rééditée, six ans après, ce qui prouve que l'événement avait frappé. Voici ce qu'écrit à ce sujet Georges Couton : « Il serait souhaitable que les lecteurs de *La Princesse d'Élide* (…) puissent feuilleter ce livre magnifique (…) pour bien comprendre cet art destiné à une cour galante et fastueuse. De cet art *La Princesse d'Élide* est la traduction théâtrale (…). (Le lecteur verrait) aussi les gravures d'Israël Silvestre (…) (avec) le roi, la reine, les courtisans (…), des héroïnes suivies du laquais qui tient la traîne, des messieurs enrubannés, empanachés (…) ; *à côté d'eux, très simplement vêtu, Moron-Molière* ».[5]

Voilà donc le contraste éclairant. D'un côté, la futilité fastueuse de la société aristocratique, de l'autre, la simplicité populaire et lucide que la première ne saurait éblouir. Citons de nouveau G. Couton : « Il existe dans *La Princesse d'Élide* un rôle fort intéressant, celui de Moron, *que tenait Molière (…).* Le comique de la pièce repose à peu près entièrement sur lui. Il comporte *une savoureuse dérision de la gloire au nom du bon sens terre-à-terre* ».[6]

On connaît ce lieu commun du bouffon-sage, humaniste et douloureux (Triboulet) ; avec son avatar plus moderne du clown triste (*Limelight*).

En effet, la pièce de Molière est essentiellement *comique* et même *burlesque* (Moron est de la même veine que Sganarelle ou Scapin). Moron est un bouffon, mais il y a aussi de l'autodérision douloureuse, car on s'aperçoit que Molière insère dans *La Princesse d'Élide* un peu de son drame personnel. En effet, le rôle de la Princesse était interprété par Armande Béjart, parée de plumes et de rubans et dont un laquais portait, sur la scène, la queue. Molière, mari bafoué, se moque de ces fastes menteurs, personnage pré-pirandellien qui fait mine d'être ce que l'on veut qu'il soit.

Moron devant le Roi ! Louis XIV jeune et qui joue et qui danse ! Dans *Les Plaisirs de l'Ile enchantée*, il est le Roger de l'Arioste :

> « Quelle taille, quel port a ce fier conquérant !
> Sa personne éblouit quiconque l'examine. »

[4] *Ibid.*, p. 742
[5] *Ibid.*, p. 740-741.
[6] *Ibid.*, p. 746

Il devait être un peu ridicule, en fait, et d'ailleurs s'en apercevra lui-même et cessera de faire le paon. En dehors de celle du personnage de Moron-Molière, il y a en fait, de par le choix du thème de *La Princesse d'Élide* une ambiguïté, subversive. Cette aspiration à la chasteté, à la dignité, au respect de soi n'impliquerait-elle pas une critique implicite envers le Roi et toute la Cour (sans parler d'Armande Béjart dans la sphère intime) ?

Même si la Princesse succombera à l'Amour ; mais il s'agira d'amour dans le mariage légitime. Aphrodite ne l'emporte qu'avec le concours et sous le contrôle d'Héra. La Princesse ne porte pas de prénom, cependant il est écrit dans l'*Argument* de la scène 3 de l'Acte I « qu'elle témoigna toujours, comme une autre Diane, n'aimer que la chasse et les forêts ». On retrouve donc la *Diana* de Moreto. Lope de Vega la nommait *Laura* ; mais c'est du pareil au même, qu'on pense à la *Laura* cruelle de Pétrarque ou à la *Daphné* rebelle de la mythologie.

Pour en terminer avec *La Princesse d'Élide*, citons cette réplique de Moron (Acte I, scène 2) :

> « (…) j'aime mieux, n'en déplaise à la gloire
> Vivre au monde deux jours, que mille ans dans l'histoire ».

Réplique plaisante ? Certes. Mais si on la rapproche de celle de Suréna, dans la tragédie de Corneille (étranges paroles, chez cet auteur, d'un héros fatigué) :

> « Que tout meure avec moi, Madame, que m'importe
> Qui foule après ma mort la terre qui me porte ?
> ---
> Quand nous avons perdu le jour qui nous éclaire
> Cette sorte de vie (*postérité et gloire*) est bien imaginaire,
> Et le moindre moment d'un bonheur souhaité
> Vaut mieux qu'une si forte et vaine éternité ».

on revient bien vite et facilement à la tragédie.

En fait, ce thème du refus du mariage, le traitant bourgeoisement mais avec combien d'efficacité et de *vis comica*, Molière le reprend dans *Les femmes savantes* (1672) dont le titre rappelle la « philosophie » de notre princesse avec les deux personnages à la fois ridiculissimes et pathétiques (toujours l'ambiguïté de la médaille) que sont Bélise et Armande. Malgré le ridicule d'Armande, et à cause de son désarroi pathétique, après avoir ri, on en arrive à éprouver de la commisération et le plat personnage froidement triomphateur d'Henriette finit par mettre mal à l'aise : toujours cette ambiguïté.

Le thème, son appel, le texte originel de Moreto passent un siècle. Nous le retrouvons à présent à Venise, sous la plume de Carlo Gozzi dont la *Principessa filosofa* fut représentée pour la première fois le 8 février 1772, comme nous l'avons déjà indiqué (soit 100 ans après *La Princesse d'Élide*).

Carlo Gozzi est un aristocrate. C'est aussi un ennemi de Goldoni et cela explique un peu ceci. Car sociologiquement Venise, durant la longue vie (pour l'époque) de Gozzi (1720-1804), n'en finit pas de mourir. Goldoni est son aîné (1707-1793). Venise dans sa

décadence voit l'ancienne caste nobiliaire perdre sinon ses privilèges du moins sa nécessité et sa *réalité*. Les bourgeois se maintiennent mieux. Le profit remplace la gloire ou du moins (car à Venise ce n'est pas si simple) n'a plus besoin de gloire. Gozzi s'en irrite et, dès 1757, commence sa polémique contre Goldoni (et aussi contre Pietro Chiari.[7] Il attaque le « nouveau théâtre » et la « nouvelle culture » (c'est-à-dire les *Lumières* françaises). Gozzi est extrêmement sensible à la décadence de sa caste, de sa propre famille, de sa patrie. Après une courte période de vie insouciante et amoureuse, il devient solitaire et taciturne ; « réactionnaire » en vertu de son extrême souffrance à devoir lucidement constater le délitement inexorable et mortel du monde qui lui était cher par tradition et adhésion. On pourrait comparer le point de vue de Gozzi et celui de Tomasi di Lampedusa et son Prince de Salina.

Il se fait auteur de théâtre. Il écrit ainsi des *Fiabe* (pièces où règnent l'exotisme, le magique, le merveilleux), mais aussi 23 tragi-comédies, en 40 ans. Parmi celles-ci on trouve *La principessa filosofa*, l'une des 19 tragi-comédies de Gozzi qu'il a tirées du théâtre espagnol du XVII^{e} siècle.

Dans sa Préface à cette pièce, Gozzi insiste sur le fait que sa pièce « n'a rien à voir » avec *La Princesse d'Élide* et qu'il s'est inspiré directement de Moreto (sans paraître savoir que celui-ci a emprunté son thème à Lope de Vega). Polémique, il ajoute que Molière « a volé » son sujet à Moreto. En fait le « fameux journal *L'Europe littéraire* » avait souligné la parenté avec Molière. Gozzi s'insurge, son œuvre est bien supérieure : « Qu'est-ce qui retient Madame l'Europe littéraire (…) ? Pourquoi ne fait-elle pas représenter dans nos théâtres *La princesse d'Élide* de Molière ? (…). Nous verrions si elle a autant de succès que *La princesse philosophe* ».

Gozzi tient à se démarquer de Molière, ce « voleur ». Mais lui-même, empruntant au même auteur, Moreto ? Eh bien il doit se considérer comme plus original que Molière. De fait, c'est une des meilleures (tragi-)comédies de Carlo Gozzi ; et elle a remporté un succès plus qu'estimable. À sa création (1772), elle fut jouée 18 fois ; et fit l'objet d'une reprise de 7 représentations en 1773. À notre époque, habituée aux « centièmes », quand ce n'est pas aux « millièmes », ces chiffres pourront apparaître modestes. Il n'en est pas ainsi. Le théâtre était le seul spectacle public de Venise, très couru. Mais on ne voulait pas voir toujours la même chose (d'où l'abondance de la production : songeons à la gageure de Goldoni, écrivant en un an 16 comédies toutes représentées dans le même temps). Pas de télévision alors. Par ailleurs, les transports étant ce qu'ils étaient, il y avait peu de provinciaux qui se déplaçaient jusqu'à la « capitale » pour venir au spectacle.

Quel est donc l'apport original de Gozzi ?

Tout d'abord, il respecte, comme Molière, la composition originelle. L'« histoire » reste la même, les trois princesse, les trois princes, le bouffon (et la servante, déjà chez Molière). La nouveauté, chez Gozzi comme chez Molière (eh oui ! quand même !), est double, sociologique et psychologique. Si la scène est toujours à Barcelone, comme chez Moreto, le *gracioso*-bouffon est vénitien et s'appelle Giannetto. Il est promu au rang de

[7] P. Chiari (1711-1785), auteur de comédies à succès et de romans, jésuite, parle de tout mais surtout des femmes : la plupart de ses titres sont au féminin. Et lui-même est plutôt féministe (v. les *Commenti in versi*, Venezia 1756-1762, tome I, p. 156 :

"Noi (donne) più di lui capaci d'amor siamo e di sdegne ;
Noi di beltà il vinciamo, noi lo vinciamo d'indegno".

Gozzi est nettement plus misogyne.

« secrétaire et confident de la princesse » philosophe. Celle-ci, par ailleurs, ne s'appelle plus ni Laura, ni Diana mais Teodora. La raison de ce changement ? Elle apparaît évidente. C'est le prénom d'une actrice, Teodora Barboli Ricci qui est le seul amour connu de Gozzi. Il l'a rencontrée en 1771 ; elle restera sous sa protection pendant six ans jusqu'au scandale que provoque *Le droghe d'amore*, comédie où l'on crut qu'il se moquait de Gratarol, Secrétaire du Sénat. Elle était toute jeune lorsqu'elle entra dans la troupe d'Antonio Sacchi pour qui il écrivit dès 1761, ses dix *Fiabe*. C'est donc, sans doute, pour elle qu'il écrivit ce rôle de la Teodora de La *princesse philosophe*.

Les relations avec Teodora n'apportèrent guère de satisfactions affectives à Gozzi. Elle avait un talent d'actrice, mais était paresseuse (en fait le typique caractère *amorphe* des actrices, selon la caractérologie). Gozzi était conservateur et aussi misogyne (ce qui explique aussi son hostilité envers Chiari et Goldoni, plutôt féministes). Dans ses *Memorie inutili*, il accusa Teodora Ricci de l'avoir trahi par désir de parvenir mais aussi d'avoir été « gâtée par les principes d'éducation et les adulations des esprits *soi-disant philosophes* de notre siècle éclairé ». On croirait entendre le Leopardi de la *Palinodia*. La Diana de Moreto est donc ainsi devenue la Teodora de Gozzi, qui sous-titre sa *comédie Le contrepoison* (*El desdén con el desdén*).

Le bouffon – rebaptisé Giannetto – est modifié. En effet, il n'est plus, comme chez Molière, le porte-parole de l'auteur. Celui-ci est maintenant Don Cesar, le soupirant malmené de Teodora. Bien sûr c'est une hypostase scénique de Gozzi. Giannetto demeure le tireur de ficelles mais, moins impliqué directement, fidèle aussi à son originelle parenté avec une « *maschera* » italienne, est le bouffon le plus pourvu d'humour et de recul, accompagné de Finetta, suivante des princesses, qu'il épousera, selon ce qui devient une tradition, au dénouement, lui disant en humour de dérision :

> « Ça va, ça va, j'ai compris. *Je suis philosophe* ; je ne peux pas souffrir les femmes, je vais *au devant de la mort* (caricature des paroles de la Princesse) ; mais (…) je me sacrifie pour imiter ma princesse adorée ».

Gozzi avait justifié dans sa Préface l'introduction de Giannetto, « ce Vénitien facétieux », par le souci de rendre sa pièce « plus populaire et plus facilement intelligible pour tout le monde », c'est-à-dire tout le public vénitien. Ainsi Giannetto est plein d'esprit et de bon sens. Ce n'est pas un bouffon ni un valet. Il est confident et, d'ailleurs plus âgé que les jeunes princes, il les protège avec sympathie. Sa bonté clairvoyante constitue une nouvelle dimension du personnage.

Certes, il manipule Teodora, mais c'est *pour son bien*. S'il agit contre sa volonté, c'est par souci d'« assistance de personne en danger ». Il ne veut pas la ridiculiser mais, au contraire (la constatant telle), la ramener à la raison, la convaincre d'accepter la loi de la nature et de cesser d'être « philosophe ».

La victoire de Giannetto contre la *philosophie*, c'est aussi celle de Gozzi, déplorant les effets de celle-ci sur Teodora à la ville, Teodora à la scène. Gozzi démontre ainsi qu'on peut l'emporter contre la Philosophie des Lumières contre laquelle il n'a cessé de polémiquer et qui représentait *pour lui* (*objectivement-subjectivement*), à juste titre, un danger mortel pour l'ordre établi à Venise.

Ambiguïté de nouveau car – proche du personnage – Giannetto, tout en détruisant l'empire de la *Philosophie*, ne manque pas, selon la tradition, de critiquer le monde figé,

objet de la nostalgie du réactionnaire Gozzi. Mais, dans cette pièce où l'auteur « s'exprime » en tant qu'individu, vaincre la *philosophe* vaut sans doute plus que vaincre la *philosophie*.

« La principessa filosofa » Teodora, cependant, inquiète (pour qui vit à notre époque) quand elle affirme qu'elle a établi « un système de principes » (se méfier *toujours* des « systèmes ») qui lui apparaissent comme seuls justes et qui déterminent son « combat » contre le mâle, jusqu'à envisager l'extinction de la race humaine, par défaut de naissances. Où l'on retrouve, affluant, Diana, les Danaïdes, Médée, les Cathares, les Amazones, les Précieuses, les castratrices américaines, etc. ; et je n'y mets pas d'ordre car, se précipitant, se bousculant, on ne sait plus qui l'on aperçoit les premières.

Quand donc Teodora affirme « Le mariage et la mort sont pour moi une seule et même chose » (reprenant Moreto), on voit que depuis les Danaïdes rien n'a changé, même si, à présent, on tourne cela en plaisanterie. Ajoutons que, de même que Molière a mieux traité le sujet dans ses *Femmes savantes*, Gozzi l'avait mieux traité dans *Turandot*, « *fiaba* » folklorique, magique, orientale, dont Puccini fera l'opéra inachevé qui a tant fait rêver.

Le thème est repris, toujours en adaptation, par Karl August West (de son vrai nom Josef Schreyvogel (1768-1832) qui pendant 17 ans anima le Burgtheater de Vienne. Son adaptation date de 1816, soit 44 ans après la pièce de Gozzi. Selon West (que nous citons d'après Camil Petrescu), celui-ci a « utilisé dans cette adaptation les changements apportés par Gozzi, mais, dans l'ensemble, (il s'est) tenu proche de l'original espagnol, autant que (le lui) permettait la diversité des goûts nationaux ». (*Nous répétons*) qu'il faut, jugeant de ces variantes, tenir compte des temps, des lieux, des sociologies et des psychologie différentes). « En particulier, j'ai tenu à rendre au personnage de la princesse sa noblesse originelle, sacrifiée en partie par l'inclination de Gozzi au burlesque » (en fait sans doute parce que chez Gozzi Don Cesar est lui-même et la Princesse Teodora Ricci). « Au contraire, j'ai conservé chez Perin [le bouffon de West] de nombreux traits de caractère heureux qu'on trouve chez l'auteur italien. Il en va de même en ce qui concerne Cesar ».[8]

On connaît les rapports culturels, après le traité de Campoformio, comme avant (Métastase fut poète de cour à Vienne), que l'Autriche entretenait avec l'Italie et plus particulièrement avec Milan et Venise. La distance temporelle n'est pas telle que l'on puisse s'attendre à trouver de notables différences. West recueille à la fois Moreto et son adaptateur vénitien. Intéressant cependant de remarquer cette volonté de « remonter » le ton noble, comme s'il en était besoin. Et, après la Révolution française, et à l'aube de la Révolution industrielle bourgeoise, il en allait sans doute ainsi. Mais qui dit noblesse dit tragique plus que comique.

Toujours ce va-et-vient auquel nous commençons d'être habitués.

Ultime avatar du texte de Moreto (et non du thème[9] qui est inépuisable, également en dehors du théâtre), la *Dona Diana* du dramaturge roumain Camil Petrescu (1894-1957) qui date de 1938. 122 ans ont passé, analogues au laps de temps qui sépare l'originel de Moreto et *La Princesse d'Élide* de la *La principessa filosofa* de Gozzi.

---

[8] Voir Camil Petrescu, *Teatru*, tomme III, Ed. Fundaţiilor Regale, Bucarest, 1947, p. 520-521.

[9] Un seul exemple, intermédiaire chronologiquement entre West et C.Petrescu : le merveilleux conte d'Andersen, *Le compagnon de voyage ;* qu'il faudrait analyser de plus près. En tout cas c'est (magie en plus) le thème *exact* de la *Turandot* de Gozzi.

Comme pour Molière (mais c'est bien la seule ressemblance ; avec toutefois le fait que le marionnettiste Martin représente aussi, comme Moron, l'auteur), il s'agit pour Camil Petrescu d'une commande. Mais cette fois il ne s'agit pas d'un ordre royal et l'auteur roumain aura tout le loisir d'écrire comme il l'entend sa pièce.

C'est Petrescu lui-même qui nous renseigne dans ses *Addenda la falsul tratat* (*éd.cit.*p. 520-521). L'argument a été signalé par Ion Marin Sadoveanu (alors directeur du Théâtre National de Bucarest) qui a vu représenter la version allemande de West et qui a été séduit. Camil Petrescu accepte de traduire la pièce en roumain afin qu'on puisse la représenter en Roumanie. Mais bientôt, à son tour, il est séduit. Il ne s'agira plus d'une simple traduction mais au moins d'une adaptation, au mieux d'un remaniement, d'une re-création ; bientôt il ira jusqu'à dire qu'il se considère plus ou moins comme l'auteur d'une nouvelle pièce tout comme cela se passe pour ceux qui reprennent (en « chèque en blanc ») le thème d'une tragédie antique.

Camil Petrescu a donc connu le texte allemand, il s'est fait expliquer « approximativement » le texte espagnol, a considéré la version de Molière comme « *mult prea slabă* » (« bien trop faible ») et pense que la pièce de Gozzi devait être bien supérieure mais n'a pu, malgré ses efforts, se procurer le texte italien. En somme, son point de départ est uniquement le texte allemand. Son adaptation date de 1938, mais dix ans plus tard, quand il publie son théâtre complet, il confirme être toujours aussi séduit par la pièce : « Jamais je n'ai pu m'expliquer avec quel enchantement j'ai lu et traduit cette gracieuse comédie » (*éd. cit.*, p. 521). C'est d'autant plus intéressant que Camil Petrescu est plutôt porté vers la violence dramatique : homicides, suicides, etc., et que la « grâce » lui est étrangère. Il ajoute en conclusion de l'examen de sa pièce : « Je ne puis être bon juge (de *sa version* de la pièce) ; je suis trop asservi au charme de cette comédie que je relis en proie à un enchantement (*encore*) toujours nouveau et qui, en fin de compte, pourrait n'être qu'un jeu totalement *subjectif* (n.s.), mais après tous mes efforts pour écrire pour les autres, je me suis dit qu'on pouvait me permettre de me divertir moi-même, pour une fois comme cela me plaît à moi. Je ne sais même plus en quelle mesure quelqu'un peut être l'auteur de cette comédie… » (*éd. cit.*, p. 521).

Ainsi donc Camil Petrescu considère qu'il n'écrit plus ici pour *démontrer* quelque chose (son théâtre, par ailleurs, est à ranger dans la catégorie du théâtre d'*idées*) mais pour se donner du plaisir. Il revendique donc la paternité de cet ouvrage et s'étonne lui-même d'avoir été capable d'écrire une œuvre pour sa pure délectation, sans tourment ni polémique.

Il n'empêche que malgré l'« enchantement », le « charme », la « grâce », Camil Petrescu reprend à son compte la volonté de « gravité » de West et précise :

> « Tout en cherchant à conserver le charme livresque (?) des personnages et la poésie pleine de grâce des conventions académiques de la Renaissance (?)[10], j'ai remanié, en l'amplifiant, l'action de toute la pièce, j'ai tenté d'approfondir les traits de caractère des héros et *surtout de ceux de Martin, j'ai ainsi introduit certaines scènes et certains tableaux nouveaux*, et j'ai intensifié, autant que cela m'a été possible, les données du *conflit* » (n.s.).

[10] On peut difficilement parler de « Renaissance » pour un texte publié en 1654. Par ailleurs, la Renaissance m'apparaît être plutôt un mouvement « bousculant » et point du tout conventionnel. Camil Petrescu n'est pas toujours précis : c'est un écrivain à humeurs.

Les intentions sont clairement définies. Le rôle de Martin est celui que privilégie Camil Petrescu. Ce rôle sera donc (connaissant l'auteur) son porte-parole. D'ailleurs, avec *Dona Diana*, on en revient à la problématique des rapports entre les sexes, de ce *conflit* que Caml Petrescu a traité tout au cours de son théâtre, en général exclusivement sur le mode dramatique violent. Camil Petrescu reprend pour son héroïne le prénom de Diana et insiste beaucoup sur son symbolisme. C'est ainsi que dans le palais de la Princesse trône une statue de Diana, à laquelle Martin s'adresse uniquement en l'appelant « Mademoiselle Diana », finissant par la coiffer de son propre béret et par le retourner nez au mur, comme font en Italie les paysans mécontents des services de leur Madone.

L'importance du rôle de Martin va bien au-delà de celui de tous ses équivalents. Il n'a d'ailleurs plus rien d'un bouffon. Il n'y a plus de dérision. Il y a le bon sens ironique du sage, de celui qui « sait mieux ». En fait le drame virtuel est totalement désarmé. Diana n'a jamais vraiment de prise sur son « destin ». Pas plus que le Prince qui n'est qu'un petit garçon qui s'en rapporte entièrement aux instructions de Martin. La « philosophie » est que la nature, c'est-à-dire l'instinct sexuel, est invincible (plus aucune considération sur la caractère sacré ou institutionnel du mariage). Diana finira par succomber. Mais Martin, misogyne et célibataire apparemment endurci pourtant, confirmera cet exemple en faisant « ce que femme veut ».

Martin est en scène dès le lever du rideau (ce n'est pas le cas dans les autres pièces). Il ne cesse d'être en scène, et c'est lui qui tire la conclusion avant que le rideau ne tombe. Chez Moreto, c'est également le cas, mais c'est tout à fait conventionnel ; Polilla disait tout simplement : « (…) *aqui se acaba//El desdén con el desdén* ». Alors que chez Camil Petrescu Martin » s'adressant à Floreta qui veut l'épouser, dit : « Comme tu vas toujours dire si, comment pourrai-je dire non ? »

Camil Petrescu proclame qu'il a voulu *approfondir* ses personnages ; en fait, il les *banalise* en les *limitant.* Ils deviennent des créatures de son propre monde mental (le seul dont il reconnaisse l'existence, dans son invraisemblable orgueil). Sur un plan de « grâce enchanteresse », il reprend une fois de plus (il le dit lui-même) le *conflit* qu'on retrouve dans ses autres pièces. Ce sont des conflits du même type que ceux qui opposent Mioara et Radu Vălimăreanu, Andrei Pietraru et Ioana Boiu, Alta et Gralla. Camil Petrescu croit qu'il s'agit de quelque chose de très noble, d'aristocratique (peut-être même pense-t-il *tragique* ?), alors que ce n'est rien que de très bourgeois, faisant penser au théâtre français de la fin du XIX^{e}, début du XX^{e} siècle.

Esthétiquement – ou mieux *théâtralement* – *Dona Diana* est une bonne pièce, supérieure pour l'efficacité, l'enjouement, la vivacité (et puis elle n'est pas encombrée des prologues, cortèges, intermèdes voulus par Louis XIV et qui interrompent l'action) à *La Princesse d'Élide*. Cependant, quand on connaît Camil Petrescu, on est un peu gêné de devoir constater qu'une fois de plus on a en Martin une nouvelle hypostase de l'auteur. Cette fois pourtant plus supportable parce qu'il ne se prend qu'à moitié au sérieux ; se contentant de manifester sa tranquille et inébranlable misogynie.

C'est ainsi que Martin déclare à Don Cezar, amoureux désespéré :

> « La Princesse est une femme (et) *en tant que femme* elle doit tomber. Mon système est bâti sur cet axiome (…). Il faut même se montrer un peu tyran ;

> ça ne peut pas faire de mal à la cause (…). C'est l'orgueil le plus grand qui vaincra le plus faible » (*éd.cit.*, *Théâtre*, p. 563).

C'est un *combat* contre l'Amazone, qu'il prend *à son compte* personnel ; même s'il s'agit en principe, par solidarité masculine, de rendre service à Don Cezar (en passant, faisons remarquer que les rôles sociaux s'inversent : c'est le serviteur qui donne des ordres au maître). En fait, Martin se fait *un point d'honneur* de vaincre Diana (tout en employant l'arme même des faibles, des femmes : le mensonge, la ruse et la traîtrise). Je pense d'ailleurs que ce *plaisir* que l'auteur « *ne peut s'expliquer* » vient de ce travestissement : le *macho* qui se déguise en *femme* pour arriver à vaincre. Il se sent justifié de trahir Diana qui lui fait toute confiance pour deux raisons au moins (ou trois). La première, traditionnelle, c'est qu'elle doit se conformer aux lois de la nature : « Ce qui est contre l'ordre de la nature ne peut résister (…). Si elle refuse le tribut que la nature exige de chacun//Je mets *ma* tête (*il personnalise le combat*) à prix contre sa philosophie (…)//Qu'elle pourra se rebeller tant qu'elle voudra (…) ».

Deuxième raison : femme, elle n'est pas de force devant lui : « Devant *mon* esprit, quoiqu'elle fasse l'esprit de la femme doit baisser la garde » (*éd.cit.*, p. 575).
Qu'on prenne garde que Camil Petrescu ne dit pas « devant l'esprit d'*un* homme », mais « devant *"mon"* esprit ». Martin joue le rôle d'une sorte d'être supérieur, omniscient, de maître d'échecs, de Méphisto, pour la bonne cause cependant, pour le salut de mortels un peu sots.

La troisième raison qui justifie à ses propres yeux sa traîtrise, c'est qu'il fera le bonheur de Diana.

Le grand apport, et qu'on ne peut nier, de Camil Petrescu, c'est l'enrichissement psychologique des personnages et de la pièce. Martin est un personnage machiavélien. Toute sa stratégie, toute sa tactique se fondent sur l'observation psychologique des personnages qu'il manipule et dont il semble connaître le moindre ressort. Mais il n'a pas affaire à des personnages simples, faciles à pénétrer. La Diana de Camil Petrescu est de toutes les princesses philosophes que nous avons passées en revue la plus complexe, la plus moderne, la plus profonde et la plus *vivante*. C'est vraiment un « personnage-personnalité » comme Camil Petrescu revendique que soient ses personnages. Sa psychologie est juste, variée, nuancée, *sans évidence* : elle réserve des surprises au spectateur ou au lecteur. Bien sûr pas à Martin : et c'est tout naturel car elle est un double féminin (donc plus faible) de lui-même (c'est-à-dire de l'auteur). On retrouve – sur le plan dramatico-tragique – la même situation dans *Acte Vénitien* où le *combat* a lieu entre Gralla et Alta qui *se ressemblent*, comme il est dit expressément dans le texte.

Diana est tout aussi orgueilleuse que Camil Petrescu qui reprend *con gusto* l'épisode où Diana, convaincue de sa défaite, veut cependant se punir de sa faiblesse et renoncer à Don Cezar pour en épouser un autre qu'elle n'aime pas (nous avons déjà dit que Goldoni reprenait cette situation dans la *Trilogie de la Villégiature*, d'ailleurs en allant jusqu'au bout, tandis que Diana épousera finalement celui qu'elle aime).

Enfin il y aura l'heureuse fin et Martin à son tour abdiquera ; mais seulement *après* Diana. Tout est donc en ordre. La nature triomphe de tous mais aussi l'homme triomphe de la femme, de Diana ici qui voulait (*modestement*, si l'on pense au féminisme d'une Médée par exemple, d'une Cléopâtre, d'une Agrippine, etc.) : « Que la femme soit libre et égale à tout homme ».

Exemplaire itinéraire d'un thème éternel. Il est à remarquer que, en aucun cas, même dans la pièce de 1938, on n'a songé à faire entrer en compte une éventuelle homo-sexualité qui expliquerait le rejet de l'autre sexe. Peut-être parce qu'il s'agit de pièces écrites par des hommes qui n'envisagent pas bien qu'une femme ne soit pas sensible à le séduction masculine. En fait, les Grecs anciens insinuaient quelque chose de ce genre, parfois, et, quand la répugnance change de sexe, alors le soupçon est immédiat. C'est ainsi que Racine a confessé qu'il avait fait Hippolyte, repoussant Phèdre, amoureux d'Aricie, de peur que les mauvaises langues n'aillent insinuer que s'il repoussait une femme c'est qu'il les détestait toutes !

Georges BARTHOUIL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

THÉÂTRE EN FÊTE : LES ÉPOUSAILLES ENTRE LE RIRE DE LA PLACE PUBLIQUE ET LA MORALE HUMANISTE

La fête, le théâtre et le rire ont partie liée depuis la nuit des temps et, au XVI[e] siècle, les théâtres de tréteaux où se jouèrent farces et mystères figurent comme un détail significatif sur les estampes de fêtes et de kermesses joyeuses. Ces scènes érigées au sein de vastes compositions festives fourmillant de monde sont autant d'allusions iconographiques à la vertu spéculaire du théâtre (fig 1, 2, 3). Les gravures proposent le monde comme un théâtre, miroir dans lequel l'homme se figure lui-même riant de ses propre travers et prenant la mesure de sa condition d'homme. Selon Claude-Alain Chevalier, très tôt le goût de la scène plaisante s'était infiltré dans le rite religieux parce que le public riait d'abord sur la place publique.[1] En effet, les mystères de la fin du Moyen Âge comportaient des scènes plaisantes de banquet assez parlantes selon Graham Runnals qui a étudié le *Compte* du Mystère de Châteaudun, exemple que l'on ne peut imaginer être un cas isolé tant les spectacles réussis étaient convoités d'une ville à l'autre:

> *The performance was almost regularly interrupted by banquets, written into the text of the play; these included not only the obvious ones, like the marriage at Cana and the Last Supper, but a dozen others as well. The Compte tells us exactly what was eaten at each banquet and at what point in the action it occurred; they included pies, some with two chickens in, others with three in, bread, cakes, and large quantities of wine. One wonders what the effect of these interludes was upon the performance.*[2]

Dans la gravure septentrionale, la place consacrée à la liesse populaire et à toutes sortes de débordements festifs semble étonnamment grande. L'influence du Carnaval et de la Fête des fous, qui ont toujours eu plus d'emprise sur les mentalités populaires en Europe septentrionale que dans le bassin méditerranéen, fut considérable tant sur le plan graphique que sur le plan symbolique dans la représentation des folies de l'homme. L'idée du miroir

[1] Claude-Alain Chevalier, *Théâtre comique du Moyen Âge*, Flammarion, Paris, 1973, pp. 8-9.

[2] Runnals, Graham, "Were They Listening or Watching? Text and Spectacle at the 1510 Châteaudun Passion Play", dans *Spectacle In Early Theatre. England and France,* éd. Jean-Paul Debax et Yves Peyre, *Medieval English Theatre* Volume Sixteen, Lancaster University, 1994, p. 33. « Le spectacle était régulièrement interrompu par des banquets inclus dans le texte de la pièce. Il s'agissait non seulement des scènes de banquets évidentes, comme le mariage à Cana et la Cène mais d'une douzaine d'autres aussi. Le Compte précise quels mets furent servis à chaque banquet et à quel moment de l'action. Y figuraient des tourtes, parfois avec deux poulets inclus, parfois avec trois, du pain, des gâteaux et de grandes quantités de vin. Il est à se demander quel a pu être l'effet de ses intermèdes sur la représentation. » (Trad. JNG).

moral, ici un miroir de la folie, centrale dans la gravure de cette époque, offre un grand nombre de convergences, voire de coïncidences avec les préoccupations du théâtre dit séculier de la même époque.[3] Glynne Wickham relève en effet que même l'intermède le plus satirique cherchait invariablement à démontrer une morale. En France, il était difficile, selon lui, de différencier la moralité de la sottie ou de la farce.[4] Ces épousailles entre l'humour populaire et la morale se retrouvent en Allemagne dans les *Fastnachtspielen* et aux Pays-Bas dans les *tafelspelen* ou les *esbattementen*. La folie bouffonne y prend une part très importante mais paradoxale car si l'habit du bouffon permet une certaine licence dans la parole et le geste il stigmatise les comportements déviants et devient à son corps défendant le marqueur d'interprétations moralisantes d'une bourgeoisie naissante. Les miroirs de la folie libérèrent un rire dont je propose d'étudier les ambivalences et l'évolution au début de l'époque moderne. Trois gravures de kermesse datées du milieu du XVI^{e} siècle et du début du XVII^{e} siècle accompagneront cette réflexion qui permettra en conclusion de considérer quelques échos de ces rires dans le théâtre contemporain.

La liesse populaire et ses mises en scène

Les kermesses étaient organisées à l'occasion de la fête du saint patron du lieu ou lors de la commémoration du sacre de l'église. Une messe et une procession avaient lieu, procession à laquelle participaient les guildes et les confréries. Cependant, en pratique, la composante religieuse se trouva progressivement reléguée à l'arrière-plan par la partie festive des réjouissances populaires. En effet, afin que le service religieux puisse avoir lieu dans la tranquillité, les autorités locales furent parfois obligées de fixer par décret le début des festivités après le retour de la procession à l'église. La gravure de Bruegel (c.1525-1569) propose une mise en scène de kermesse paysanne en miroir moral (fig. 1). Les scènes de réjouissances et de beuverie occupent une place de choix tandis qu'à l'arrière-plan la procession rentre à l'église.

[3] José Nuyts-Giornal, « Le miroir de la folie », thèse de Doctorat d'université, Université Montpellier III, 1998.
[4]Glynne Wickham, *The Medieval Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, 1ère éd. 1974, pp. 119 et 173.

Figure 1 ***Kermesse de Hoboken*****, Frans Hogenberg d'après Pieter Bruegel l'Ancien, 1559. Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum Amsterdam, inv RP-P-OB-7369.**

Le bouffon qui accompagne deux enfants à proximité d'une famille de pourceaux, au premier plan, indique clairement qu'il s'agit d'un miroir de la folie également indiqué par le théâtre sur tréteaux en haut à droite. Mise en scène satirique à laquelle le monde paysan se prêtait à merveille mais dont il ne fallait pas sousestimer la portée universelle avant de s'esbaudir devant les scénettes scatologiques. Dans la gravure de Pieter van der Borcht (1559), nous retrouvons le même goût pour la représentation des scènes de liesse et de beuverie aux dépens du fait religieux (fig. 2). Si le bouffon a disparu, la scène de théâtre et les joueurs de cornemuse y figurent toujours et ils indiquent le lien avec la fête populaire, ici mise en scène en tant qu'exemple négatif illustrant les faiblesses humaines mais qui, cependant, se laissa regarder si l'on considère le nombre de ce type de gravures en circulation. Les gravures de kermesse cristallisent les ambivalences et les tensions au sein des schémas de pensées « moralisantes » fondées sur la qualité édifiante des scènes de liesse populaire à l'œuvre dans une partie de l'art pictural et dramatique au début de l'époque moderne, ambivalences qui plongent leurs racines dans le rire de la place publique.

Figure 2 Kermesse paysanne, Pieter van der Borcht, 1559, Museum boymans van Beuningen. Rotterdam.

L'engouement pour les scènes de banquets et de beuverie qui devait donner lieu à la tradition iconographique des « scènes de genre joyeuses » dans l'art pictural est mis en relation avec la tradition des poèmes de vagabonds liée aux festivités de Mardi gras. Selon différents historiens, ces vers sont à situer dans le contexte des sociétés ou confréries joyeuses, avec leurs sermons burlesques, leurs parodies des rituels de l'Église et leur goût pour le monde à l'envers[5]. Traitant toujours de la débauche, le ton moralisateur, mis en avant dans *La Nef des fous* de Sébastian Brant (1494), y semble absent ou très ambigu. Les poèmes vagabonds, proches du répertoire des goliards, ont laissé des traces dans toute l'Europe de l'ouest mais ils semblent avoir été particulièrement bien accueillis aux Pays-Bas où ils furent collectionnés et imprimés dans la première moitié du XVI[e] siècle.[6] La

[5] Megan-Armstrong, Christine, *The Moralizing Prints of Corlnelis Anthonisz*, Princeton, New Jersey, 1990, p. 23, Peter Koedood, pp. 18-22.

[6] Un des recueils les plus importants mentionnés par Christine Megan-Armstrong est *Veelderhande geneuchelijke dichten, tafelspelen, ende refereynen (Assorted Pleasant Poems, Table-Plays, and Refrains)*. Parmi les titres des poèmes se trouvent "The Peasant's Pater Noster", "The Right Way to the Poor House", "Of Bacchus, the Drunkard's God" et "Of Bad Beer, Which is Weak and Watery". Le terme de *'table-plays'* indique qu'il pouvait s'agir aussi d'interludes burlesques donnés lors de

popularité de pièces dramatiques traitant du thème du fils prodigue avec une prédilection grandissante pour les épisodes d'excès coupables aux dépens des scènes du repentir, semblent également s'y rapporter. Ces scènes de convivialité, qui sont absentes de la parabole biblique, se rencontrent dans d'autres manifestations dramatiques et festives à caractère populaire. Claude-Alain Chevalier retrace l'influence d'un théâtre comique médiéval sur les pièces religieuses à travers la présence de scènes de taverne plaisamment réalistes sur lesquelles on insiste de plus en plus longuement, comme dans le *Jeu de Saint Nicolas* (1200). Avec *Courtois d'Arras* (1210 environ), un auteur inconnu exploite, en le transposant dans la réalité picarde du XIII[e] siècle, la parabole de l'enfant prodigue.[7] Pendant plus de la moitié de la pièce, il nous introduit dans une maison close d'Arras, où l'on voit le jeune Courtois dissiper son bien en boissons et se faire dépouiller par deux entraîneuses. Aussi s'est-on demandé s'il fallait voir en *Courtois d'Arras* une pièce religieuse ou une pièce comique. Ces scènes de taverne et ces propos d'ivrognes se retrouvent chez le premier auteur comique, Adam de la Halle.[8]

Les historiens du théâtre comique au Moyen Âge font, entre autres hypothèses, dériver ce genre dramatique du répertoire des jongleurs ambulants, héritiers des mimes de l'Antiquité, qui, musiciens, chanteurs, bateleurs, montreurs de bêtes, acrobates, animaient les fêtes dans les villes et les villages. Il ne nous reste guère de documents pouvant nous renseigner sur leur répertoire. Outre le recueil sérieux que leur fournissaient les chansons de geste, ils semblent avoir joué de petits sketches dont ils étaient les auteurs.[9] Les jongleurs, pour pouvoir survivre, étaient tenus d'attirer et d'amuser le public, et on imagine volontiers des scènes burlesques et satiriques. Peter Koedood relève quelques anecdotes qui témoignent de la nature grossière de certains spectacles. Parmi ces personnages ambulants en marge de la société, un groupe intéresse plus particulièrement notre propos, à savoir les *goliards*. Ces derniers, issus des rangs d'étudiants pauvres et de moines mendiants, proposent aux XII[e] et XIII[e] siècles un répertoire déconcertant de chansons et de poésie. Ils chantaient la louange des plaisirs terrestres et parodiaient l'ordre établi et les conventions morales. Parce que les *goliards* s'écartaient des codes de conduite médiévaux, ils se comportaient en définitive comme des sots. Il faut noter que le mot sot, aux yeux des moralistes, est alors synonyme de pécheur. L'Église catholique et la société civile ne font qu'un et, dès

---

repas, proches des danse-spectacles appelées «momeries», servis également tels des entremets aux banquets. Les personnages typiques que l'on rencontre dans ces vers sont des moines paresseux ou lubriques, des nonnes lascives ou des aristocrates vivant au-dessus de leurs moyens, des charlatans, des femmes adultères, des paresseux, des musiciens et très souvent des jeunes hommes qui dilapident leur héritage. Ce rassemblement de personnages rappelle l'équipage de la nef des fous, que l'on rencontre au XV[e] siècle chez Jérôme Bosch. Nous pouvons imaginer que *Hye Way to the Spyttel Hous*, de R. Copland, exprime un même style de satire, insistant cependant plus sur la misère sociale. Ce texte, publié en 1536, est toutefois habituellement associé aux chapitres sur les vagabonds dans la traduction de la *Nef des Fous* d'Alexander Barclay. Voir *The Concise Cambridge History of English Literature*, Cambridge University Press, 1945, p. 126.

[7] Claude-Alain Chevalier, *Théâtre comique du Moyen Âge*, Flammarion, Paris, 1973, pp. 8-9.

[8] La première pièce comique en langue vulgaire qui nous soit parvenue est *Le Jeu de la Feuillée* (*ou Folie*) d'Adam de la Halle (1276), proche d'un genre qui s'épanouira au XV[e] siècle, la sottie. Voir Chevalier, pp. 82-83.

[9] Claude-Alain Chevalier, *Théâtre comique du Moyen Âge*, Paris, 1973, p. 15.

lors, celui qui transgresse les règles de l'Église, le pécheur, est également celui qui transgresse les règles de la société civile, le sot qui appelle les rires moqueurs censés contribuer à la correction des mœurs. Reflétant l'ambiguïté de leur répertoire, les *goliards* se stigmatisent eux-mêmes comme sots, endossant très souvent le costume du fou ou du bouffon.[10] C'est dans cette mise en scène moralisatrice qui tente de contenir l'influence subversive de leur répertoire grotesque ou facétieux que nous les retrouvons dans la gravure morale du XVI^{e} siècle. De temps en temps, ils sont accompagnés d'un singe ou d'un chien affublé du bonnet des fous et de grelots. Bruegel l'Ancien mettait en scène des jongleurs, des montreurs de marionnettes et des acrobates, accompagnés du petit chien vêtu en bouffon dans la *Chute du magicien*. L'artiste propose dans cette gravure une vision du monde à l'envers. La ritournelle moralisatrice d'un monde à l'envers et ses excès, par opposition à « l'ordre du monde » incarné par une classe dominante, garde cependant une charge subversive assez puissante tant le rire de ses situations incongrues appelle une lecture critique du monde temporel. Ainsi, malgré le fait que ces marginaux semblent avoir exprimé leur propre condamnation, aspect que Bruegel intègre parfaitement par la suite, l'Église a eu beaucoup de mal à les tolérer. La sottise et l'exubérance de leurs parodies étaient très aimées du public, au sein duquel Peter Koedood relève avec ironie la présence du bas clergé. Les *goliards* montraient les déviances des normes strictes de la société sur la place publique et, implicitement, de façon très ambiguë, ces écarts furent ensuite nommés : folie et péché. L'ambiguïté vient peut-être des différents regards subjectifs, le regard de l'Église qui condamne sans recours, puis de celui des poètes eux-mêmes, dont le sens du répertoire nous échappe mais qui semble proche des thématiques du monde à l'envers des fêtes populaires situées autour du Nouvel An et du Mardi-Gras. Est-ce qu'on peut leur prêter l'artifice du dédoublement de celui qui propose le spectacle de sa propre sottise ou est-ce un exercice intellectuel humaniste instauré plus tardivement ? Il est toutefois évident que, chez les spectateurs contemporains des frasques de jongleurs à la fin du Moyen Âge, le rire propre aux moments de détente recouvrait largement d'éventuelles réflexions de mise en abyme didactique d'ordre moral destiné à domestiquer le rire grotesque. Ces amusements populaires fournissaient néanmoins déjà cette possibilité de lecture symbolique dont se servira ensuite la culture savante et moraliste. Les écarts par rapport aux règles habituelles et le renversement de l'ordre, accompagné d'un rire libérateur, devaient s'amplifier en un grand mouvement de folie collective lors de certaines fêtes populaires servant d'exutoire au peuple toujours surveillé de près cependant par les détenteurs du pouvoir.

Fête populaire et héritage classique

Les Saturnales étaient des fêtes carnavalesques romaines auxquelles Robert Burton fait référence dans *L'Anatomie de la Mélancolie* afin de pouvoir évoquer l'antique *libertas decembris* également revendiquée par les écrivains satiriques élisabéthains. Burton se veut

[10] Peter Koedood, *De Hofnar, van maatschappelijk verschijnsel tot toneelnar (Le Bouffon, D'un phénomène de société au Bouffon de scène)*, Heureka, Weesp, 1983, p. 21.

l'héritier de Démocrite le philosophe qui rit de la folie des hommes, folie d'un monde contemporain dont il ne s'exclut pas, suivant en cela Sénèque qui se contemple lorsqu'il désire se divertir avec un sot.[11] L'esprit de ces anciennes fêtes païennes devait perdurer dans les fêtes chrétiennes de Noël et du Jour de l'An, instaurées à la même époque de l'année, peut-être avec l'espoir d'en canaliser les excès. Cet esprit de liberté participe de l'image de la folie collective et publique. Les traits caractéristiques de ces festivités étaient la parodie de l'ordre établi par le renversement de rôles sociaux, l'élection d'un roi de Carnaval et la procession à travers les rues de participants revêtus d'habits de femme ou de peaux de bête.[12] La Fête des Fous reprit certains traits de ces festivités païennes et elle fut de plus en plus critiquée pour ces raisons. La fête était connue sous différents noms, la fête des Innocents, fête de la Circoncision, fête de l'Âne, ou encore, fête des Sots. Un homme à tête d'âne et d'autres personnages déguisés, pour certains, en peaux de bête, dans la représentation d'une procession de Mardi-Gras avec charivari, dans le *Roman de Fauvel*, témoignent, d'une part, des liens avec les fêtes païennes et rappellent, d'autre part, la dénomination de fête de l'Âne. Les thèmes du renversement de l'ordre hiérarchique, de l'élection d'un évêque pour de rire et de la parodie s'inspirent librement des fêtes païennes. La parodie du renversement reposait désormais sur la devise chrétienne ; « Il a renversé les puissants de leurs trônes et élevé les humbles » (Luc, 1, 52). À l'origine, l'organisation des festivités appartenait aux membres du bas-clergé mais, lors de la procession à travers la ville de la parodie du rituel liturgique, toute la ville participait.

Au cours des XIV^{e} et XV^{e} siècles, la société laïque investit progressivement des festivités autour de la Fête des Fous. Sous l'influence de la désapprobation grandissante des autorités religieuses et de la participation des laïcs, la fête populaire allait s'installer dans les rues et sur la place publique. Jean Delumeau remarque que les autorités civiles travaillèrent à encadrer et à contrôler les rites folkloriques en faisant désigner des gens aisés et honorablement connus comme « abbés des fous ».[13] À la fin du XV^{e} siècle, dans le nord de la France et aux Pays-Bas, l'organisation de la fête revenait aux sociétés joyeuses ou sociétés de sots. Les membres de ces confréries intermittentes étaient revêtus du costume traditionnel de la folie, c'est-à-dire une robe ou un habit bigarré, dont les couleurs courantes étaient le jaune, le vert, le bleu et le rouge, ainsi que d'un bonnet à oreilles d'âne. Cet habit était également porté par les bouffons à la Cour.[14] Les compagnons des sociétés joyeuses se recrutaient, à la campagne, parmi les adolescents célibataires, tandis qu'à la ville le critère de sélection semble avoir été la profession, le quartier ou la classe à laquelle on appartenait. Ces confréries, appelées aussi *basoches* en France si les membres étaient uniquement des étudiants en droit, se réunissaient sous la devise *Stultorum numerus est infinitus* (Le nombre

[11] "Democritus to the Reader", Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, Londres, (1st ed. 1621), Holbrook Jackson, 1977, p. 77.
[12] Koedood, p.18.
[13] Delumeau, Jean, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident XIII^{e}-XVIII^{e} siècles*, Fayard, Paris, 1983, p. 145.
[14] Koedood, p. 29. L'auteur donne en exemple le blason de la *Société de la Mère Folle de Dijon*. Et Chevalier, p. 20.

de sots est infini). Le meneur de la troupe était nommé le Roi ou Prince des sots. À Paris et à Dijon, le Prince des sots était un homme déguisé en femme qui portait le titre de Mère folle ou de Mère sotte. Ce nom de Mère sotte est déduit du nom de la terre mère, ainsi est suggéré que chacun porte en lui sa part de folie.[15]

Les sotties (ou soties) doivent leur nom à ceux qui les interprétaient : les sots des confréries célébrant la fête des Fous.[16] Dans le prologue d'une sottie française du XV^e^ siècle, nous retrouvons le lieu commun de la folie universelle dans une adresse à tous les sots de la terre :

> Sotz lunatiques, sotz estourdis, sotz sages,
> Sotz de villes, de chasteaulx, de villages,
> Sotz rassotez, sots nyais, sots subtils,
> Sotz amoureux, sotz privez, sots savages,
> Sotz vieulx, nouveaulx, et sotz de toutes aages,
> Sotz resonaibles, sotz pervers, sotz restifz,
> Vostre prince sans nulles intervalles
> Le mardy gras jouera ses jeux aux halles.[17]

Shakespeare fait référence à ce lieu commun dans *Le Roi Lear* : « When we are born, we cry that we are come to this great stage of fools » (IV, 5, 178), éclairant la face tragique de la folie universelle. La sottie, comme la moralité, met en scène des personnages allégoriques. Mais l'accoutrement des acteurs, les désignant comme sots, permettait une liberté de parole et de geste qui était propice à la peinture de tableaux satiriques de la société. Certaines confréries ne se privaient pas d'aborder des problèmes politiques et religieux dans ces jeux dramatiques et satiriques. Claude-Alain Chevalier relève que l'on a pu dire avec raison que « les soties produisaient sur l'opinion publique, parmi les gens instruits, des effets que l'on peut comparer à l'influence de la presse aujourd'hui ».[18] Cette franchise propre à la folie qui autorise à faire étalage de sa vérité vient de la tradition de la *Libertas decembris* des Saturnales, dont les sots des confréries avaient hérité par le biais de la Fête des Fous. Puis les propos dérangeants exprimés par un sot qui, par définition, n'a pas toute sa raison, étaient désamorcés au moment même où la parole est prononcée mais le rire grotesque, ainsi libéré, reste craint par les personnes et institutions mises en cause.

---

[15] La littérature populaire anglaise du XVI^e^ siècle contient des exercices de style burlesque analogues aux motifs des fraternités de la barque bleue ou des sociétés de fous. En dehors de *Cock Lorrel's Bote*, déjà mentionné, *XX Orders of Fooles* (1569-70) et *A New Ballad against Unthrifts*, sont construits selon la formule d'un ordre ou d'une fraternité de sots *The Concise Cambridge History of English Literature*, p. 130.
[16] Chevalier, p. 20.
[17] Koedood, p. 30.
[18] Chevalier, p. 21.

À l'instar du moraliste Sébastien Brant au début du XVI[e] siècle, certains clercs de la tradition humaniste avaient relevé les liens entre la notion classique de *moriomachie* et les spectacles populaires. Il y avait là une occasion de réconcilier leçon de vertu et plaisanteries populaires. L'image de la folie sert alors de plus en plus d'avertissement moral. Les gravures transmettent une partie de cette idéologie savante moralisatrice. Les motifs iconographiques du fou, qui sillonne maints tableaux et gravures flamands, du joueur de cornemuse ou du joueur de flûte et de tambour, attestent des liens avec les amusements populaires.[19] À la fin du XV[e] siècle, ces images empruntent de nombreux éléments aux spectacles et aux amusements populaires, tels que les sermons-joyeux et les soties donnés sur la place publique. Des recoupements entre ces motifs satiriques et les textes dramatiques de spectacles donnés lors du Mardi-**G**ras font apparaître un désir de domestiquer le rire populaire, perçu comme déroutant, pour tenter d'en faire un rire « normatif ». Le bouffon, personnage incontournable sur la scène comme dans la gravure morale du XVI[e] siècle, devient dès lors l'exégète malicieux de la folie humaine. L'ambivalence inhérente à la folie et à son représentant idéal, le bouffon, qui existait déjà au Moyen Âge, reste cependant de mise. C'est qu'au milieu du XVI[e] siècle, l'humanisme nordique s'est allié à la culture populaire afin de faire triompher ses idées nouvelles. Pour cela, il n'hésite pas à endosser un bonnet aux oreilles d'âne et à faire tinter les grelots de fou, pour profiter de la liberté de parole et de la possibilité ainsi offerte de s'écarter du discours conventionnels, qui étaient l'apanage du bouffon de foire.

Le sourire humaniste « Il faut naître ou Bouffon ou Roi »[20]

Au tournant du siècle, la vision satirique d'un monde empli de fous, fort de son héritage populaire et classique, devait prendre une place grandissante au sein de l'art dramatique tout comme dans la gravure morale. La pièce *All Fools* (1598-1605) de George Chapman en est une illustration. En proclamant « *Auriculas asini quis non habet ?* », le prologue ne laisse aucun doute et, dans l'épilogue, le public est convié à rejoindre la Fête des Fous à la taverne, car plus on est de fous plus on rit :

> *We can but bring you meat, and set you stools,*
> *And to our best cheer say, you all are—welcome*.[21]

[19] Dans un dessin de Bruegel, déjà mentionné dans l'introduction, se trouve représenté le fou dans son rôle traditionnel sur scène. Dessin d'après lequel est gravée la *Tempérance* .

[20] Adage 201, « Il faut naître ou Bouffon ou Roi. [...] Car aux bouffons on permet tout à cause de leur faiblesse d'esprit » Érasme, *Oeuvres choisies*, Livre de Poche , classique, Paris, 199I, p. 352.

[21] Chapman, *All Fools*, (epilogue), ed. Frank Manley, *Regents Renaissance Drama Series*, Londres, 1968. « Nous ne pouvons que vous apporter plats et sièges,/ Et à la votre, vous êtes tous bienvenue. » (Trad JNG). L'oubli du lieu commun de la folie universelle explique la méprise d'E. K. Chambers à propos de la comédie de George Chapman, *All Fools*. Dans le journal de Henslowe, la pièce apparaît dans un premier temps sous le titre de *The World Rones A Whelles* (1598-1599). La pièce fut ensuite publiée chez Thomas Thorpe en 1605. La page de titre porte la mention des représentations données aux Blackfriars et d'une représentation ayant eu lieu devant sa Majesté le roi Jacques Ier. Selon la plupart des critiques, la pièce mentionnée par Henslowe et la pièce imprimée intitulée *All Fools* sont

Après l'*Éloge de la folie* d'Érasme, la dialectique de la folie commune à tout homme envahit progressivement le discours savant et le place devant les limites de la raison humaine. Si, dans un premier temps, l'image de la folie permet de répondre aux besoins du corps social mettant en garde contre les excès en tout genre, elle mène *in fine* vers l'argument ou la vérité fondamentale qui est la qualité universelle de la folie, à laquelle il est vain de vouloir se soustraire. Ainsi, le lieu commun humaniste sur la folie universelle aboutit à la dislocation de toutes les formes de savoir mondain ou institutionnel. Le rire ironique annule en effet tous les dogmatismes, mais il interdit aussi toute philosophie positiviste et donc le discours moral humaniste. Il implique que l'homme ne peut se persuader de rien car il n'a accès qu'aux apparences des choses. La sagesse humaine est limitée. L'artifice du bouffon ou de la *persona* satirique jugeant le monde n'est qu'un leurre dont la légitimité morale n'est pas fondée. L'interrogation de type pascalien sur la perspective morale, qui se trouve au sein de la problématique du genre satirique, semble alors évoluer vers une philosophie de la conscience, telle qu'elle est pratiquée à l'époque par Montaigne.

Cela n'interdit pas le rire, bien au contraire, même si, ironique, il naît d'une conscience parfois tragique de son être au monde. Shakespeare rend le personnage de Falstaff conscient de son rôle de repoussoir pour gens honorables et, par là-même, désamorce le rire de supériorité et en démontre la vanité.

> *Men of all sorts take a pride to gird at me. The brain of this foolish-compounded clay, man, is not able to invent anything that intends to laughter, more than I invent or is invented on me. I am not only witty in myself, but the cause that wit is in other man*. (*2 Henry IV*, I. 2. 6-10)[22]

Ses avatars, les paysans patauds des kermesses de Bruegel, constituent sans doute l'apogée de la caricature joyeuse des faiblesses humaines. Après lui, le genre devient une institution et perd en spontanéité. Le rituel libératoire d'un monde renversé auquel participait la foule en tant que citoyens du royaume des sots, devint spectacle d'un monde pervers présenté devant des spectateurs. Dans certaines gravures de la fin du XVI^{e} siècle, cette relation ambiguë que les classes moyennes en plein essor entretenaient avec un « milieu populaire » en partie imaginé, dont ils cherchaient à se dissocier, est rendu explicite. Dans la

---

une seule et même œuvre, tandis que Chambers soutient que ce sont deux pièces différentes parce que "the change of company raises a doubt, and there is no fool in *All Fools*". Le thème essentiel de la pièce est en effet fondé sur le point de vue ironique, désormais courant à l'époque, selon lequel n'importe qui, c'est-à-dire tout le monde, peut jouer ce rôle.

[22] « Enfin, les gens de toute espèce se font une gloire de me lancer des piques. La cervelle de cette glaise si ridiculement pétrie, qu'on nomme homme, est incapable d'inventer ce qui prête à rire plus que ce que j'invente moi-même ou ce qui s'invente sur mon compte. Non seulement suis-je facétieux, moi, mais encore suis je la cause de l'esprit qui se manifeste chez les autres. » (*2 Henry IV*, I. 2. 6-10) (trad. JNG).

gravure d'après David Vinckboons (fig.3), l'artiste propose une mise en scène des excès des réjouissances populaires qui sont proposés en un miroir édifiant à ceux qui voudraient se connaître et pratiquer la tempérance comme les deux couples aisés, au centre, dont l'homme sur la droite désigne le spectacle du doigt.[23] Le théâtre sur tréteaux est le symbole de ce miroir édifiant tandis que le bouffon fustige les passants de sa marotte.

Cependant, ainsi que le laisse entendre le passage dans *Henry IV*, le lieu commun moraliste lui-même est désormais tourné en dérision et subverti. Dans *Comme il vous plaira*, Shakespeare nous invite à rire des paroles de Jacques, grand mélancolique qui utilise le cliché du théâtre monde ou chacun joue son rôle et qui se verrait bien attribuer le rôle du fou ou bouffon : « *I'm ambitious for a motley coat*[24] » (II. 7. 42), afin d'avoir la licence de blâmer à sa guise et d'entendre rire jaune.

> *To blow on whom I please, for so fools have ;*
> *And they that are most gallèd with my folly,*
> *They most must laugh. And why, sir, must they so?*
> *The why is as plain as a way to parish church:*
> *He that a fool doth very wisely hit*
> *Doth very foolishly, although he smart,*
> *Not to seem senseless of the bob; if not,*
> *The wise man's folly is anatomiz'd.*[25] (II. 7. 50-57)

Jacques omet en effet de relever le paradigme de la folie universelle et en vient à

[23] Ainsi qu'il ressort du texte assorti à l'image par le graveur Willem Swanenburg, Catalogue Bredero, p. 88. *Contemple ces paysans, contemple ces disciples de Bacchus, L'un mange, boit et se remplit la panse, l'autre renvoie dans les champs. L'un chante et danse comme un débauché, l'autre crie et veut se battre. Mais à la longue cela mène à la maladie et à la ruine.*

[24] « J'aspire à porter un habit bigarré » (II.7.42).

[25] « Je veux souffler sur qui il me plaira, car les fous ont ce privilège ;
Et ceux qui essuieront le plus de traits de ma folie
Seront obligés de rire plus que les autres : et pourquoi cela monsieur ?
Le pourquoi est aussi simple que le chemin qui conduit à l'église de la paroisse.
Celui qu'un fou pique à propos agit sottement (fût-il piqué au vif),
S'il se montre sensible au lardon ; autrement
La folie de l'homme sage s'expose à être anatomisée »
(Trad. M. Guizot, *Œuvres complètes de Shakespeare*, Paris, Didier, 1864, 8 vol.).

Figure 3 Kermesse paysan, Willem Swanenburg d'après David Vinckboons, 1610, Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam, inv RP-P-1881-FM-1285E.

proférer l'ânerie suprême: « *O that I were a fool!*[26] » (II. 7. 42). Orlando rappelle charitablement que fou Jacques l'est déjà, ce qui pour les contemporains de Shakespeare était clair comme le chemin vers l'église de la paroisse figurant sur les estampes de Kermesse :

> ***Jacques** : By my troth, I was seeking for a fool when I found you.*
> ***Orlando** : He is drowned in the brook. Look but in and you shall see him.*
> ***Jacques** : There I shall see mine own figure.* (III. 2 .280-284)[27].

Orlando pratique cette philosophie de la conscience qui veut que « *I will chide no breather in the world but myself, against whom I know most faults*[28] » (III. 2. 275). Dans le théâtre shakespearien, la lucidité quant à sa situation et aux rapports qui régissent la marche du monde est souvent le fait de personnages dans le dénuement ou de ceux qui ont pris la peine d'observer ou de partager les joies du peuple.[29] Dans *Comme il vous plaira*, Rosalind rap-

[26] « **Jacques** : Ah si je pouvais être un fou ! » (Trad. Guizot).
[27] « **Jacques** : Par ma foi, je cherchais un fou quand je vous ai rencontré. / **Orlando** : Il s'est noyé dans le ruisseau ; tenez, regardez dans l'eau et vous l'y verrez. / **Jacques** : J'y verrai ma propre figure. » (Trad. Guizot).
[28] « **Orlando** : Je ne veux censurer aucun être vivant dans le monde, que moi seul à qui je connais le plus de défauts. » (Trad. Guizot).
[29] José Nuyts-Giornal, « Even such a body. Here I am Antony' (*A&C*, 4.4.13): Self-portraits and the changing experience of self in early modern English literature and pictorial arts », in *Representations*

pelle l'indulgence envers les excès du boire et du manger que nous retrouvons ailleurs dans le *corpus* shakespearien pour dénoncer avec d'autant plus de virulence ce qui est de l'ordre de l'orgueil le plus souvent, l'apanage des bien-nés ou des ambitieux.[30] Souvenons-nous, dans l'*Éloge* de la folie, Érasme situe la folie mondaine dans le cadre du monde à l'envers dès l'entrée en matière, en annonçant que son père est Plutus : « Un signe de lui seul, aujourd'hui comme hier, bouleverse le sacré et le profane, met tout sens dessus dessous. »[31] C'est à cet état du monde à l'envers que Shakespeare fait régulièrement référence dans ses textes[32]. En effet, le constat de ce « grand vide de la raison », que Michel Foucault relève chez Ronsard, et pour lequel Jean Delumeau énumère les témoignages contemporains,[33] trouve un écho tragique dans le discours d'Hamlet :

> *For in the fatness of these pursy times*
> *Virtue itself of vice must pardon beg,*
> *Yea, curb and woo for leave to do him good* (III. 4. 153-55)[34]

Hamlet, à maints égards proche du bouffon Jacques dont il incarne le rire tragique, endosse l'habit du fou et se sert du théâtre pour découvrir la vérité qui s'avère de façon ironique n'être que sa vérité, son honnête désir et en même temps son orgueil de penser pouvoir mettre les choses à l'endroit. Pourtant, la question de la responsabilité de l'homme reste posée à travers une myriade d'images lui renvoyant sa folie. Ne reste dès lors que la sagesse du jongleur ou bouffon de foire.

> La folie et le fou deviennent personnages majeurs, dans leur ambiguïté : menace et dérision, vertigineuse déraison du monde, et mince ridicule des hommes.[...] (la figure du sot) n'est plus simplement, dans les marges, la silhouette ridicule et familière: il prend place au centre du théâtre, comme le dé-

---

of Selfhood on the English Stage in the XVIth and XVIIth Centuries, ed. Pauline Blanc, Service éditions Lyon III, 2007.

[30] **Rosalind** : « Those that are in the extremity of either are abominable fellows, and betray themselves to every modern censure worse than drunkards » (IV. 1. 4-5) Voir à propos des deux excès représentés dans la gravure de David Vinckboons, « Henri V ou l'entre-deux songes : portrait d'un prince humaniste. », *Théâtres du Monde*, Revue interdisciplinaire de l'A.R.I.A.S, Université d'Avignon, cahier n° 12, Avignon 2002, pp. 65-83.

[31] Érasme, *L'Éloge de la Folie*, VII voir aussi XXIX, dans *Oeuvres choisies*, Lafont, Paris, 1992.

[32] *"This distracted globe"* (*Hamlet*, I.5.95).

[33] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique,* Gallimard, Paris, 1972 p. 37. *Le péché et la peur*, p. 150-154.

[34] « Car dans la grossièreté de ces temps bouffis, / Vertu elle-même doit demander pardon au vice, / Oui s'incliner devant lui et le courtiser pour obtenir la permission de lui faire du bien. » (Trad. Jean-Michel Déprats).

Le mot « *fatness* » ayant ici la signification d'abondance ou richesse constitue une allusion à un lieu commun imagé, ou miroir de la folie, indirectement issu de celui du monde à l'envers, Le *Cycle des agissements humains*, où la richesse engendre misère spirituelle, la guerre puis la déchéance et l'humilité. Voir José Nuyts-Giornal, « Le miroir de la folie », Chapitre VII.

> tenteur de la vérité.[...] Dans la littérature savante également, la Folie est au travail, au cœur même de la raison et de la vérité. [...][35]

Shakespeare a placé le Prince en bouffon au milieu d'un labyrinthe de miroirs déformants qui poussent à l'extrême certains préceptes humanistes sur le miroir de la folie. Dans ce dédale, l'homme est destiné à se tromper malgré la présence devinée d'une perspective morale toute en nuances au sein d'un jeu de miroirs, qui est celui de la conscience. Au théâtre comme dans l'art pictural, le discours moral se trouve souvent travesti par le plaisir du regard et par le goût pour les sous-entendus malicieux ou tragiques. La multiplicité de détails déroutants continue cependant à conférer une bienheureuse confusion qui se prolonge dans les jeux dramatiques par de multiples diffractions du sens, raillant par avance toute tentative d'explication systématique.

L'héritage de la folie bouffonne, qui permettait aux jongleurs de foire proches du peuple et de ses peines de braver la censure, a traversé les siècles malgré les tentatives d'embrigader son rire ironique par lequel l'homme prend conscience de sa condition. Ce n'est pas tant le répertoire et la situation historique des jongleurs médiévaux qu'il conviendrait de célébrer mais bien le fait culturel qui se perpétue à partir d'une dialectique de tension entre idéologie dominante et traditions populaires et savantes, d'une part, et la conscience critique du moment, d'autre part. Le philosophe Jacques Rancière relève combien, à travers les révolutions esthétiques, les créations véritables ont toujours partie liée au social, au religieux et au politique.[36]

Dario Fo se réclame de l'art des jongleurs médiévaux dans ce qu'il s'y développe un discours moral, « une certaine conception de la vie, une idée de l'être et du devenir, dans ces rapports avec Dieu, la doctrine chrétienne, la société humaine, ses lois et ses conventions. » [37] Le rire universel, ironique et grotesque qui se nourrit de mythes et de rites ancestraux et renaît au théâtre permet ainsi de raison garder : « Le comique est une espèce de jeu rendu fou, mais qui affirme la supériorité de la raison. En réalité, le comique est *raison*. Quand nous oublions d'utiliser le rire, la raison meurt par asphyxie. L'ironie est l'oxygène irremplaçable de la raison » (Dario Fo[38]).

Josée NUYTS-GIORNAL

---

[35] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique,* Gallimard, Paris, 1972, pp. 24-25.
[36] *Et tant pis pour les gens fatigués*, Entretiens avec Jacques Rancière, éd. Amsterdam, 2009, p. 264-325.
[37] Dario Fo, *Le gai savoir de l'acteur*, L'Arche, Paris, 1990, p. 207.
[38] Je remercie Daniel Villanova, acteur et auteur comique, d'avoir porté mon attention sur cette citation prise dans une édition espagnole des textes de Dario Fo. Daniel Villanova travaille dans la tradition des jongleurs, dans son *L'hommage à Lucette* à paraître aux éditions Un jour Une nuit, il campe une commère de village qui n'a pas la langue dans sa poche.

RIRE ET SOURIRE AVEC LA COMÉDIE ÉRUDITE DU *CINQUECENTO* : *IL PEDANTE* DE FRANCESCO BELO

À la fin du XV^e^ siècle et au début du XVI^e^ sont données, dans une Italie en crise, de fréquentes représentations de comédies antiques, des traductions et des adaptations de pièces classiques, mais aussi des œuvres originales en langue vulgaire devant un public particulièrement nombreux et intéressé. Les raisons de ce renouveau théâtral sont, d'après Christian Bec[1], d'ordre intellectuel, avec la découverte des auteurs et des théoriciens classiques, d'ordre mental, avec une soif de divertissement dans une période de grave crise, d'ordre social grâce à l'existence d'un public bourgeois et courtisan.

Les différents centres de production et de consommation théâtrale sont Ferrare, Venise, Florence, Sienne et Rome, où justement les papes, au même titre que les Médicis à Florence ou les Este à Ferrare, favorisent « ce nouveau type de fête, dont ils comprennent la portée culturelle et de propagande »[2]. Sous le règne de Clément VII sont alors jouées *La Cortigiana* de l'Arétin[3] et *Il Pedante* de Francesco Belo[4], qui fait l'objet de notre étude. L'important est de faire rire et sourire le public.

Notre propos se donne pour objectif de définir en premier lieu les termes de « fête », de « rire » et de « sourire », de présenter ensuite l'auteur et son œuvre, pour voir quels procédés il emploie pour provoquer le rire ou le sourire du public et quel est le but recherché.

Si, selon Alain Rey[5], le substantif «fête » s'emploie dès les années 1050 et provient du latin « festa » (1290), qui lui-même vient de l'adjectif classique « *festus* », « de fête » et « qui célèbre la fête », il a d'abord le sens de « célébration faite à un jour marqué » dans un contexte religieux. Par extension, il désigne une réjouissance qui rompt avec la vie quotidienne (fin XII^e^ s.), un ensemble de réjouissances organisées (1273), une cause de plaisir (XIII^e^ s.), une commémoration (fin XIV^e^ s.) et spécialement le jour de la fête du saint dont on porte le nom (1668).

« Rire »[6] est, quant à lui, issu du latin « *ridere* », signifiant « rire », ensuite « sourire », « avoir un esprit plaisant ». « Rire » est employé tout de suite avec son sens actuel, seul ou dans des locutions précisant la manière de marquer un sentiment de gaîté et son intensité, comme « rire du bout des dents », « rire jaune » (1640), « sous cape » (1643), « dans sa barbe « (1694), « du bout des lèvres » (1798), « aux éclats » (1779), « mourir de

[1] Christian Bec, *Précis de littérature italienne*, Paris, PUF, 1982, p. 151.
[2] *Idem.*
[3] Voir : Théa Picquet, *Roma coda mundi*, Actes du colloque « La ville, lieux et limites, signes d'identité », Aix-en-Provence, *Cahiers d'Études Romanes*, n°12, 2005, pp. 25-40.
[4] Édition de référence : *Il Pedante* de Francesco Belo, dans dans *Commedie del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1967, volume 2, pp. 105-191.
[5] Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1998, tome 2, p. 1417.
[6] *Ibidem*, tome 3, pp. 3258-3259.

rire » (1878), « hurler de rire ». Des extensions mettent l'accent sur un effet possible : le fait de rire peut exprimer la moquerie, « rire de quelqu'un » ((1080), « rire au nez de quelqu'un » (1609). « Prêter à rire » (1834), transformation de « apprêter à rire » (1668), correspond à « être risible, ridicule ». En outre, le fait de rire est d'ordinaire signe d'agrément, de plaisir ; « rire » est alors synonyme de « se divertir ». Un sens figuré, « scintiller vivement, joyeusement » a été introduit par les poètes de la Pléiade. « Rire » s'applique aussi au fait de prendre une expression de gaîté pour une partie du visage (début XVII^{e} s. avec Malherbe) après un emploi métaphorique au XIII^{e} s. Notons encore que, par l'opposition entre le rire et le sérieux, il est devenu synonyme de « ne pas agir, ne pas parler sérieusement » (1464), dans des expressions comme « pour rire » (1538), « pour de rire », « vous voulez rire » (1690).

Alain Rey rappelle que « sourire»[7] est issu du latin populaire « *subridere* », « *sub* » marquant l'atténuation. Il désigne d'abord « prendre une expression rieuse. D'où, au XIII^{e} s., « sourire à quelqu'un », « lui témoigner de la sympathie ou des égards de politesse, de courtoisie » et l'emploi figuré de « rayonner, être radieux ». Cependant « se sourire de quelqu'un » (vers 1175), « se moquer », correspond à un sens du latin « *ridere* » et a disparu aujourd'hui. Cette valeur a été reprise dans « sourire » « se moquer » (1636), « sourire de quelqu'un, de quelque chose » (avant 1778), « être amusé par ». De là, « faire sourire » « prêter à la moquerie » (1843). Par analogie, le verbe a signifié « faire des rides » pour l'eau (vers 1390). Par extension du premier sens, il s'emploie en parlant du visage, de la bouche, des yeux (1683). Enfin, avec un sujet nom de chose, « sourire à quelqu'un » signifie au sens figuré « lui être favorable » (1745).

Cela dit, l'ouvrage de référence est pour nous sans contestation *Le Rire* du philosophe Henri Bergson[8] et sa formule devenue célèbre : « Du mécanique plaqué sur du vivant »[9]

Ces termes sont largement illustrés chez Francesco Belo.

Seuls quelques éléments de la biographie de l'auteur sont connus. Une référence autobiographique se trouve justement dans notre comédie, *Il Pedante*, scène 4 acte III : lorsque le domestique Rufino se plaint de l'ingratitude de ses maîtres, le jeune Curzio répond par un hommage à la célèbre famille Orsini de Rome et nomme plus particulièrement Francesco Orsini qui a soutenu Belo et lui a permis ainsi de reprendre ses études[10]. Francesco Orsini obtint le titre de duc en 1530, succédant à son frère Napoléon, destitué de sa charge par Clément VII pour mauvaise conduite[11]. Les relations du nôtre avec les Orsini sont confirmées par la dédicace à « Elena Orsina, *patrizia romana* » du *Laberinto d'amore*, publié à Perugia en 1524 et considéré comme la première œuvre de Belo. Certains en ont déduit qu'il fréquentait l'Université de Pérouse. D'autres ont supposé que son père se prénommait Ugolino et était originaire de Roccacontrada dans les Marches.

---

[7] *Ibidem*, tome 3, p. 3599.
[8] Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, PUF 13^{e} édition Quadrige, 2007.
[9] *Ibidem*, p. 29.
[10] Édition de référence, III 4, p. 144 : « Non dire così, ché ve nne sonno pur assai di quegli che della loro servitù godeno. E, fra gli altri, el Belo, a cui la mercé del signore Francesco Orsino de Aragona abate de Farfa gli ha donato possessione e campi : di sorte ch'egli, per quello ch'io ne intendo, l'ha fatto ritornare ai studi da' quali, per essere poco pregiati appresso dei più, allontanto se n'era. »
[11] *Ibidem*, p. 101

Outre son *Laberinto*, aujourd'hui égaré, Francesco Belo est l'auteur de deux comédies : *Il Pedante* et *Il Beco* (1538). La première édition du *Pedante* sort en 1529, à Rome, chez Luigi et Valerio Dorico. Elle a été perdue et le texte provient de la seconde édition de 1538 parue chez le même éditeur.

L'action de la comédie se déroule à Rome et s'articule autour de la passion du vieux Prudenzio, le Pédant du titre, pour la jeune Livia, sœur de l'un de ses élèves ; Prudenzio fait appel aux services du domestique Malfatto pour obtenir les faveurs de la jeune fille. Mais Livia est aimée également par Curzio, un jeune courtisan, qui s'est réfugié à Rome après le mariage qui lui a été imposé par son seigneur. Cependant, l'épouse arrive elle aussi dans la ville sainte pour retrouver le mari réfractaire et persuade Iulia, la mère de Livia, de la substituer à sa fille lors du rendez-vous amoureux avec Curzio. Le mariage enfin consommé, Fulvia dévoile son identité à un époux reconquis, laissant ainsi la voie libre au Pédant.

Cela dit, le véritable sujet de la comédie est le comique produit par l'élocution latinisante de Prudenzio, par les malentendus et les doubles sens provenant des dialogues avec les autres personnages, notamment avec le domestique Malfatto, qui mettent en relief une incommunicabilité réciproque. En outre, la foule des seconds rôles, du Répétiteur aux élèves de Prudenzio et au musicien Mastro Antonio, qui lui s'exprime en vénitien, prend le pas sur l'intrigue amoureuse.

La pièce est tout d'abord un divertissement et provoque le rire. Mais de quoi rions-nous ? Pourquoi rions-nous ? pour reprendre les expressions chères à Frédéric Worms[12]. Nous rions du dérèglement mécanique du corps et de l'esprit, dirait Bergson[13], que ce soit avec le comique d'intrigue, le comique de caractère, le comique gestuel ou avec le comique de langage. Bergson appuie sa réflexion sur plusieurs exemples de la vie : « le diable à ressort »[14], « le pantin à ficelles »[15] et « la boule de neige »[16]. Le premier sous-entend l'image du ressort qui se tend, se détend et se retend. C'est un des procédés de la comédie, la répétition. Le second fait allusion au personnage qui croit agir librement alors qu'il n'est qu'un jouet dans les mains d'un autre. Le troisième évoque un effet qui se propage en s'ajoutant à lui-même de sorte que la cause, insignifiante au début, provoque un résultat aussi important qu'inattendu.

Le comique d'intrigue voit généralement l'action se compliquer à plaisir, se multiplier les événements imprévus. Dans *Il Pedante*, elle est relativement mince, dans la mesure où elle se calque sur une nouvelle de Boccace (*Décaméron* III 9[17]). En effet, la vertueuse Fulvia, abandonnée par son mari Curzio tout de suite après les noces que lui a imposées son Seigneur, réussit, tout comme Gilette de Narbonne, à prendre la place de la jeune fille désirée par lui et à reconquérir en une nuit l'amour de son mari.

Le comique de caractère exprime une inadaptation particulière de la personne à la société[18]. Est comique, ajoute le philosophe, le personnage qui suit automatiquement son

[12] Henri Bergson, *Le Rire*, cit. Préface, pp. 7-13.
[13] Henri Bergson, *Le Rire*, cit. , p. 2.
[14] *Ibidem*, p.53.
[15] *Ibidem*, p.59.
[16] *Ibidem*, p.61.
[17] Les héros de cette nouvelles sont Gilette de Narbonne et Bertrand de Roussillon.
[18] Henri Bergson, *Le Rire*, cit. , p. 101.

chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres. Le rire est là pour corriger sa distraction et pour le tirer de son rêve[19]. Il y a ainsi plusieurs « pantins » dans notre pièce ; ce sont les types comiques chers à la comédie du *Cinquecento*. Le soldat fanfaron[20] est évoqué dans le Prologue, il se caractérise par sa vantardise, déclare haut et fort qu'il donne plus de coups qu'il n'en reçoit et qu'il n'est cruel ni avec les serviteurs ni avec les femmes. Spirituel et savant, le vieillard[21] teint sa barbe et ses cheveux, se prend pour un coq et ne s'aperçoit pas qu'il a mauvaise haleine, que ses yeux coulent et qu'il crache des « moules ». Les jeunes femmes s'évanouissent d'angoisse lorsqu'elles le rencontrent. De la même façon, les jeunes hommes fuient les vieilles femmes qu'ils qualifient de « sorcières », de « magiciennes », d'« entremetteuses », de « choses inutiles »[22]. Tout comme le personnage principal de la pièce de Donato Giannotti, le vieillard amoureux[23] est ridicule : n'ayant pas connu la passion amoureuse dans sa jeunesse, il est aujourd'hui « doublement adolescent » et ses « viscères brûlent comme de l'étoupe sèche »[24]. Il l'est tout autant à la fin de la comédie lorsqu'il veut revêtir sa toge nuptiale rouge pour serrer dans ses bras le corps laiteux de Livia, dont il évoque les beautés et l'éducation acquise dans le « cloître étoilé de Jupiter »[25]. Autre type comique : le domestique, dont le rôle consiste à prendre à contre-pied des paroles et des actes des maîtres et à contrefaire volontairement ou non leur langage[26]. Ici, il se nomme Malfatto, « Mal fait », il sent mauvais[27], se comporte comme un idiot à tel point que le Répétiteur dit à Rufino qu'on se fait du tort a soi-même en frappant un crétin[28]. Il oublie jusqu'au nom des personnes chez qui son maître l'envoie[29]. Le personnage principal, le Pédant, est déjà entré dans la comédie érudite avec *I Suppositi* de l'Arioste et *La Calandria* de Bibbiena. Il représente « une culture fossilisée, sans prise sur le réel »[30]. Il s'exprime mécaniquement avec des formules latines et des maximes abstraites que personne ne comprend. Dans le Prologue, il est spécifié que ses pairs s'expriment plus mal qu'un Allemand qui s'efforcerait de parler italien, qu'ils font mine de respecter ostensiblement les règles grammaticales, mais qu'en réalité ils gâtent la bonne langue latine avec leur langage hybride[31]. Se targuant des faveurs du souverain pontife et de mériter un salaire convenable, le Pédant est très fier de sa personne et a honte d'être vu en compagnie de son domestique Malfatto[32]. Il se plaint d'ailleurs de ne pas être compris « par de tels ignorants »[33], pousse son arrogance jusqu'à se persuader que les autres n'ont pas le dixième des

[19] *Ibidem*, pp. 102-103.
[20] *Il Pedante* de Francesco Belo, cit., p. 107.
[21] *Ibidem*, pp. 108-109
[22] *Idem*.
[23] Voir à ce propos Théa Picquet, *Le Théâtre du Cinquecento et la crise de la famille : Donato Giannotti, 'Il Vecchio Amoroso'*, dans *Théâtre et Société : la Famille en question*, Avignon, Théâtres du Monde, n°6, 1996, pp. 15-27.
[24] *Il Pedante* cit., V 3, p. 168-169.
[25] *Ibidem*, V 8, p. 189.
[26] Christian Bec, *Précis de littérature italienne*, cit., p. 153.
[27] *Il Pedante* cit., II 3, p. 127, où Ceca lui demande s'il se lave..
[28] *Ibidem*, V 8, p. 186.
[29] *Ibidem*, IV 6, pp. 161-162.
[30] Christian Bec, *Précis de littérature italienne*, cit., p. 153.
[31] *Il Pedante* cit., Prologue, p. 109.
[32] *Ibidem*, II 5, p. 129.
[33] *Ibidem*, V 1, p. 167.

connaissances qu'ont ses chaussures[34] et se félicite de la qualité de ses propres écrits qu'il qualifie de fins et d'ingénieux[35]. Il est certain également qu'avec ses « *quattro letteruzze affumate* » toutes les femmes tombent à ses pieds[36]. C'est aussi un vieil avare, qui refuse de remplacer les chaussures de son domestique[37], le luth du musicien vénitien, abîmé à cause de lui[38], qui, pour remercier Rufino de son aide, lui compose une épigramme en son honneur alors que ce dernier sait à peine lire et attendait des espèces sonnantes et trébuchantes[39]. Dans son sillage, son assistant, le Répétiteur n'a même pas de véritable identité. Il est défini par Prudenzio comme son remplaçant « *el nostro sustituto del ludo letterario* »[40].

À côté du comique de caractère, le comique gestuel occupe une place importante dans la comédie du *Cinquecento*. « Des mouvements de notre corps à ceux de notre esprit, (…) toutes les figures comiques seraient issue du dérèglement de cette machine vivante que nous sommes, quand elle se met à fonctionner toute seule et sans attention à la vie, c'est-à-dire à la circonstance, au présent, au besoin des autres », écrit encore Bergson[41]. Dans *Il Pedante*, le comique gestuel se traduit tout d'abord par des personnages qui se suivent ou se poursuivent. Ainsi, le Répétiteur suit Rufino en cachette pour écouter ce qu'il dit en parlant tout seul et a cette réflexion : « C'est une personne très loquace »[42] ; le vieux Prudenzio essaie de suivre Curzio et Rufino avec Malafatto, mais n'y arrive pas car ces jeunes gens marchent trop vite[43]. Les coups de bâton se multiplient. Il s'agit tout d'abord d'une punition corporelle usuelle à cette époque-là, « le cheval », qui consiste à faire monter le coupable sur les épaules de quelqu'un puis de le frapper sur le postérieur dénudé à l'aide d'un fouet. Prudenzio en menace son serviteur Malfatto[44], puis l'utilise contre Luzio qui n'a pas fait son latin. On peut parler ici du « diable à ressort » puisque certains coups vont à Malfatto par inadvertance et que, de plus, pour résister à la douleur, l'élève mord l'oreille du serviteur qui le porte. Autre scène de bastonnade : Madonna Iulia, un bâton à la main, poursuit son fils Minio ; celui-ci la supplie de l'épargner et crie à chaque coup reçu : « *Oimè ! Oimè !* ». Mais ensuite c'est lui qui veut frapper sa sœur Livia, sans raison cette fois[45].

Le comique apparaît également lors des renversements de situation, par exemple lorsque Julia s'emporte contre Prudenzio et, qu'au lieu de défendre son maître, Malfatto renchérit à chaque phrase[46]. Comique encore l'inversion de la hiérarchie sociale : Malfatto

[34] *Ibidem*, IV 2, p. 153 : « Che altri ? Che altri ? ché tutti li altri insiemi non sanno la decima parte de quello che sanno le mie crepide ».
[35] *Ibidem*, III 4, p. 149 : « idest un libellulo scritto de nostra mano repleto d'ingeniosi e acuti e morali detti ».
[36] *Ibidem*, I 1, p. 113, évoquant « ses connaissances littéraires archaïques ».
[37] *Ibidem*, I 4, pp. 118-119.
[38] *Ibidem*, V 7, p. 183.
[39] *Ibidem*, V 8, p. 189.
[40] *Ibidem*, V 8, p. 187.
[41] Henri Bergson, *Le Rire*, cit. Préface, p. 9.
[42] *Il Pedante* cit., V 8, p. 184 : « Costui è molto loquace persona ».
[43] *Ibidem*, III 4, p. 149.
[44] *Ibidem*, I 4, p. 118-119.
[45] *Ibidem*, IV 3, pp. 56-57.
[46] *Ibidem*, IV 6, pp. 162-163.

refuse d'obéir et se comporte en maître qu'il n'est pas. Des expressions comme « Que voulez-vous ? », « Parce que cela ne me plaît pas », « Je viendrai quand bon me semblera »[47] sont surprenantes dans la bouche d'un domestique. Une telle attitude décalée prête à rire. La situation se renverse aussi dans la scène de la sérénade. En effet, le vieux Prudenzio charge Mastro Antonio, le musicien vénitien, de faire la sérénade sous les fenêtres de la jeune Livia. Celui-ci chante une chanson d'amour en s'accompagnant du luth. Puis, vient le tour de son élève Luzio, qui déclame des vers de *l'Énéide*[48] en latin, mais arrangés à la façon de son maître. À la suite de cette complainte amoureuse, Malfatto veut participer lui aussi à l'aubade en proférant des obscénités. C'est encore le procédé du « diable à ressort ». L'effet de surprise est provoqué par les jets de pierres qui s'abattent sur les trois compères et brisent l'instrument de musique[49]. La scène sentimentale tourne alors en pugilat ; les insultes les plus colorées fusent ; Mastro Antonio exige un dédommagement, Prudenzio en appelle à la justice et finit par demander qu'on lui apporte son épée[50].

Cela dit, le public du *Cinquecento* riait encore des bas instincts des personnages de la comédie. Ainsi, Mastro Antonio ne pense qu'à manger ; Prudenzio veut parler à son élève « avant que son ventre ne soit saturé »[51] ; Malfatto craint qu'on ne lui mange sa part s'il est en retard et qu'on ne lui laisse même pas la soupe[52]. D'autres besoins vitaux ne sont pas épargnés : ce même serviteur laisse échapper des flatulences[53] ou demande encore à ses compères de s'écarter de la fenêtre pour qu'il puisse se soulager[54]. Même grossièreté lorsqu'il exprime la brutalité d'un désir qu'il veut satisfaire sur le champ, que ce soit avec Ceca[55], avec Rita[56] ou avec n'importe quelle femme qu'il veut mettre dans son lit[57].

Cependant, l'effet « boule de neige » est illustré par la répétition de la même scène, mais avec des personnages différents. Ici, on frappe à la porte et le propriétaire ou le domestique de la maison n'entend pas. Cela se reproduit neuf fois. Rita et Fulvia frappent à la porte de Madonna Iulia et Ceca n'entend pas car elle est occupée à poursuivre la chatte[58] ; la scène se répète à l'identique, mais cette fois c'est une poule que la domestique poursuit[59] ; une nouveauté cependant : Malfatto répond de la maison voisine introduisant un quiproquo ; Mastro Antonio frappe à la porte du Répétiteur et personne ne répond[60] ; Curzio et Rufino frappent à la porte et Trappolino tarde à ouvrir[61] ; Malfatto frappe à la porte de Iulia car il a une commission à faire au jeune Minio de la part du Pédant. Cette fois, Ceca répond tout de suite, mais il continue pour obéir à son maître, dit-il[62]. Rita et Fulvia

[47] *Ibidem*, V 1, pp. 166-167..
[48] Virgile, *L'Enéide*, VI, 853.
[49] *Il Pedante* cit., V 7, pp. 175-183.
[50] *Ibidem*, V 7, pp. 179-183.
[51] *Ibidem*, IV 4, pp. 158-159.
[52] *Ibidem*, IV 6, p. 165.
[53] *Ibidem*, V 8, p. 186.
[54] *Ibidem*, V 8, p. 188.
[55] *Ibidem*, II 3, p. 127 : « Te voglio bene io a te, veh ! », puis tout de suite : « O lassamete, adunque, montare adosso ».
[56] *Ibidem*, III 1, p. 136 : « Ve voglio bene io, sì, alla fede... E vorrei dormire teco, sempre, sempre."
[57] *Ibidem*, IV 6, pp. 164-165.
[58] *Ibidem*, I 3, p. 116.
[59] *Ibidem*, III 1, pp. 134-135.
[60] *Ibidem*, IV 1, p. 151.
[61] *Ibidem*, IV 5, p. 161.
[62] *Ibidem*, IV 6, pp. 161-165.

frappent encore une fois à la porte de Madonna Iulia, mais la porte est ouverte et Ceca demande : « Pourquoi n'entrez-vous pas ? »[63] ; Rufino frappe à cette même porte, de nuit, et se fait passer pour le frère de Ceca dans le but de faire entrer Curzio dans la maison de sa bien-aimée[64]. Luzio et Malfatto frappent à la porte de Prudenzio, qui répond, mais son italien latinisant est totalement en décalage avec l'action[65]. Enfin, Rufino frappe à la porte du Pédant, en pleine nuit, et lui annonce qu'il a le champ libre pour épouser Livia[66]. À chaque fois, on entend « Tic, Toc, Tic tac, Tic tac toc », l'onomatopée ponctue l'action comme un refrain.

Le comique langagier constitue justement le point d'orgue de la comédie de Belo, avec sa vaste gamme linguistique qui va d'une obscénité rendue débonnaire par la patine romaine au mélange de citations et de sentences latines, aux surprenants néologismes issus du latin avec lesquels s'expriment le Pédant et son assistant, qui rappelle peut-être la « langue irréelle » de Francesco Colonna dans l'*Hipnerotomachia Poliphili*[67].

À ce propos, Bergson distingue le comique que le langage exprime et celui que le langage crée. Le second est intraduisible, il souligne les distractions du langage lui-même et le langage lui-même devient comique[68]. C'est de ce dernier qu'il s'agit ici. Bien sûr, il sous-entend une parfaite maîtrise linguistique de l'auteur comme il suppose une complicité naturelle entre l'auteur et le public capable de saisir les doubles sens obscènes, les déformations des mots savants, les parodies de phrases ou de titres célèbres. Cette procédure comique implique une nécessaire distanciation et un sentiment de supériorité du spectateur à l'égard du personnage de la comédie[69].

Ainsi, le langage du Pédant apparaît totalement décalé de la réalité de la vie. Par exemple, pour dire qu'on frappe à la porte il s'exclame : « Impulsant campanicule »[70], pour rappeler qu'il convient de fuir les commérages, il n'en appelle pas moins aux *Disticha Catonis*[71], I 12 : « *Rumores cave* »[72]. C'est encore les *Disticha Catonis* I 25 qui sont évoqués à propos des flatulences de Malfatto[73]. Prudenzio se plaint d'ailleurs auprès des dieux, Xérès et Bacchus, qui permettent au domestique de profiter si misérablement de leurs fruits[74]. Plus généralement, il ne s'exprime que par citations latines ou par proverbes et prend ses sources, comme nous l'avons souligné, dans les aphorismes des *Disticha Catonis* , mais aussi dans *Les Bucoliques et l'Énéide* de Virgile, *Les Métamorphoses* d'Ovide,

[63] *Ibidem*, V 2, pp. 167-168 : « Perché non entrate, che l'è aperto, ».
[64] *Ibidem*, V 4, p. 172.
[65] *Ibidem*, V 5, p. 172-173 : « Chi impulsia l'hostio ? » (« Qui donne une impulsion au seuil de ma maison ? ») demande-t-il.
[66] *Ibidem*, V 8, pp. 185-187.
[67] Site internet : « www.italica.rai.it/rinascimento/saggi/commedia_cinquecento/capitoli/lezion22 »
[68] Henri Bergson, *Le Rire*, cit. , p. 79.
[69] Christian Bec, *Précis de littérature italienne*, cit., p. 153.
[70] *Il Pedante* cit., III 4, p. 145.
[71] Les *Disticha Catonis* constituent un recueil de maximes morales qui remontent au II^e^-III^e^ siècles. Contrairement à ce que le titre laisse supposer, l'auteur est inconnu. L'attribution à Caton est probablement due au fait que, durant l'Antiquité, celui-ci était considéré comme le sage et le moraliste par antonomase. L'œuvre connut une grande diffusion au Moyen Âge.
[72] *Il Pedante* cit., V 7, pp. 179-181.
[73] *Ibidem*, IV 2, p. 155.
[74] *Ibidem*., IV 2, p. 154.

L'Éthique d'Aristote, et même dans les *Psaumes*[75]. Son pauvre domestique ne comprend pas ses ordres et ne peut donc pas le satisfaire[76]. De la même façon, le monologue du Répétiteur, en latin macaronique, est tout à fait obscur[77]. Cela dit, les dialogues sont plutôt cocasses, que ce soit celui du Pédant avec son assistant, compréhensible seulement pour eux[78], ou la joute verbale entre le vieux Prudenzio et le jeune Curzio, tous deux amoureux de Livia. Le premier fonde ses arguments sur les *Disticha Catonis* et sur *L'Ecclésiaste*, s'exclamant : « *ambula cum bonis* »[79] « *vanitas vanitatum et omnia vanitas* »[80] et le second de rétorquer : « vous égrenez bon nombre de vers latin aujourd'hui »[81]. Le dialogue entre le Répétiteur et Mastro Antonio, le musicien vénitien qui parle son dialecte, n'est pas en reste et donne lieu à plusieurs malentendus[82].

Cela dit, les quiproquos et les malentendus sont surtout le fait du domestique Malfatto. Les confusions de sens font légion. Ainsi, la confusion entre le sens propre et le sens figuré prête à rire, par exemple lorsque le domestique se présente : « *Mi chiamo Malfatto* » (je m'appelle Malfatto), Curzio s'exclame : « *So che non mentisce il nome* » (Je vois que le nom ne ment pas)[83]. Les jeux de mots obscènes sont justement le fait de Malfatto qui confond « *servigiale* », serviteur, avec « *serviziale* », clystère, lavement, et dit à Curzio : « *Son vostro serviziale* »[84], « *pincerna* », l'échanson, avec « *pincio* », « *pinco* », le membre viril[85]. L'ignorance du domestique le conduit à se méprendre une infinité de fois. Ainsi, lorsque Prudenzio le traite de fou, « *insanus* », il comprend « en mauvaise santé » ; à propos de ses chaussures, il confond « *nove* » (« *nuove* », neuves) avec le chiffre « *nove* », neuf, et répond que deux chaussures suffisent puisqu'il n'a pas neuf pieds ; « *Deum immortalem* » est compris « *il mortale* », le pilon du mortier[86], « *foro* » le forum est pris pour « *fuori* » dehors ; « *quoque* » pour « *coco* »[87] ; « *bosso* », le buis, pour le verbe « *bussare* », frapper à la porte[88] ; « *apro* », le sanglier, pour « *aprire* », ouvrir, « *hostio* », le seuil, pour « *oste* » l'aubergiste[89], il précise alors que la taverne se situe plus bas. « *Iuro per deum Ercole* » appelle la réponse « Non, je ne m'appelle pas Hercule »[90] ; à « *Vedine nessuno tu ?* » (Ne vois-tu personne ?), il répond : « Je vois la chatte. Voulez-vous que je l'appelle ? »[91]. Et les exemples se multiplient.

---

[75] *Ibidem*., I 4, pp. 116-120.
[76] *Ibidem*, V 7, pp. 179-181
[77] *Ibidem*, V 6, p. 175.
[78] *Ibidem*, V 3, pp. 168-169.
[79] *Ibidem*, III 4, pp. 146-147. *Disticha Catonis*, II 14.
[80] *Ibidem*, III 4, pp. 146-147. *L'Ecclésiaste*, I 2.
[81] *Idem*.
[82] *Ibidem*., IV 1, pp. 151-152. Par exemple, le Répétiteur dit « Bona dies, Dominatio Sua » et le Vénitien confond « *Sua* » et « *Suda* » , de « sudare » transpirer ; il répond alors qu'il ne transpire pas.
[83] *Ibidem*, II 1, p. 123.
[84] *Idem*.
[85] *Ibidem*, V 7, p. 176.
[86] *Ibidem*, I 4, pp. 116-120.
[87] *Ibidem*, V 2, pp. 152-153.
[88] *Ibidem*, IV 4, pp. 158-159.
[89] *Ibidem*, V 8, p. 186.
[90] *Ibidem*, II 5, pp. 129-133.
[91] *Ibidem*, III 1, pp. 136-137.

À cela s'ajoutent les confusions de personnes. En effet, au lieu de demander à Ceca comment elle se porte, « *come stai ?* », Malfatto dit « comment vais-je ? » « *come sto io ?* ». Ce à quoi elle répond : « Comment veux-tu que je le sache ? »[92]. Même erreur lorsqu'il désire l'embrasser[93]. Puis, au lieu de dire qu'il va chercher un autre patron, il dit qu'il cherchera un autre garçon[94]. Mais il y a aussi inversion de genre : « Peut-être qu'elle me prendra pour femme et elle sera mon mari ; et nous aurons des enfants qui m'appelleront 'tata' », où Malfatto confond « femme « et « mari », « papa » et « tata »[95].

La répétition entraîne également le rire : on fait répéter par des valets en langage moins noble une scène déjà jouée par les maîtres. On obtient l'effet comique en transposant l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton. C'est le cas ici du dialogue entre Curzio et Malfatto. Curzio : « *Vien qua, ché ti voglio parlare* » (Viens ici car je veux te parler) ; Malfatto : « *Venite qua voi, ché t'aspetterò* » (Venez ici vous-même car je t'attendrai), avec le passage du vouvoiement au tutoiement[96].

L'inversion est également un procédé comique dans la mesure où les rôles évoqués se retournent. Ainsi, Ceca dit qu'elle a couru après la viande que la chatte a dérobée, puis se corrige : elle a poursuivi la chatte qui a dérobé la viande[97]. De même, Malfatto invite ses amis à boire « *un'ostaria alla foglietta de greco* » (une auberge au demi-litre de vin grec) au lieu de « *una foglietta de greco all'ostaria* » (un demi-litre de vin grec à l'auberge)[98], ou « ne me jette pas la tête dans le pot de chambre » au lieu de « ne me jette pas le pot de chambre sur la tête »[99], « *m'è uscito un piè della scarpa e non lo posso trovare* » « mon pied est sorti de la chaussure et je n'arrive pas à le trouver »[100]. Le proverbe « *è fatta la festa, è corso il palio* », qui indique que tout est terminé, subit l'inversion suivante : « *è corsa la festa, è fatto il palio* »[101].

À côté de l'inversion, « l'interférence de deux systèmes d'idées dans la même phrase est une source intarissable d'effets plaisants », écrit Bergson[102]. Francesco Belo en fait bon usage. Ainsi, Malfatto met sur le même plan le nom de Rufino et « *Ruffiano* », l'entremetteur[103] ; lorsque ce personnage parle de Rome, Roma, le répétiteur enchaîne « *Caput mundi* »[104]. Avec « *arcula d'ignoranza* »[105], Prudenzio reprend en la transformant l'expression « *arca di scienza* », intraduisible en l'état mais qui pourrait correspondre à « puits d'ignorance » / « puits de sciences ». De même, Malfatto dit « *sarò più matto che pazzo* »[106] (ce qui est un non sens puisque « *matto* » et « *pazzo* » signifient tous les deux

[92] *Ibidem*, II 3, p. 127.
[93] *Ibidem*, IV 6, pp. 162-164.
[94] *Ibidem*, V 1, p. 166.
[95] *Ibidem*, IV 6, pp. 162-164.
[96] *Ibidem*, II 1, pp. 122-123.
[97] *Ibidem*, I 3, p. 116.
[98] *Ibidem*, II 3, p. 128..
[99] *Ibidem*, V 5, p. 174.
[100] *Ibidem*, V 8, p. 190.
[101] *Ibidem*, V 8, p. 191.
[102] Henri Bergson, *Le Rire*, cit. , p. 91.
[103] *Il Pedante* cit., V 8, p. 190.
[104] *Ibidem*, V 8, p. 184.
[105] *Ibidem*, III 2, p. 140.
[106] *Ibidem*, V 1, pp. 166-167.

« fou ») au lieu de « *sarò più savio che pazzo* » , je serai plus sage que fou. Avec la confusion entre « *lime* », seuil, et « *lima* »[107], il provoque une interférence avec l'expression populaire « *lima lima* » qui s'accompagne du geste de l'index de la main droite frottant sur celui de la main gauche comme une lime, pour manifester la moquerie. La chanson du joueur de luth fait rimer « *desesperao* », désespéré, avec « *gnao, no, gao, gnao* »[108] qui évoque le miaulement du chat et c'est justement cette phrase musicale que reprend Malfatto. Ici aussi, les exemples se multiplient. Citons encore les interférences avec le langage religieux. Malfatto invoque encore « Saint Rien » : « *Per Santo Niente benedetto, per la croce di Dio* »[109]. Prudenzio calque ses propos « *Io te voglio essere servus servorum et oscularte le mani* »[110] sur la formule de la chancellerie pontificale « *servus servorum Dei* ». Puis plus loin, avec « *ché non mancaremo de fare el debitoribus nostris* »[111], il évoque le Pater noster : « *demitte nos nostra debita, sicut et nos demittimus debitoribus nostris* ». En somme, les différents procédés adoptés par Francesco Belo visent à amuser le public, à le faire rire.

Mais pourquoi rions-nous ? se demande Frédéric Worms. « Le rire est le comportement corporel que la vie utilise pour châtier le personnage comique et le rappeler à la norme que la société incarne et applique »[112]. Il exclut l'individu comique au nom d'un groupe qui doit préserver sa vie et sa norme[113].

Il Pedante de Francesco Belo présente tout d'abord une critique sociale. Dès le Prologue, la ville de Rome est décrite comme un lieu d'usure, de simonie, de viols et d'adultères. Les larcins vont bon train. Même au théâtre, les malfaiteurs attendent l'obscurité pour subtiliser les bijoux des dames[114]. On craint particulièrement l'insécurité la nuit. Ainsi le Répétiteur a peur de se faire dépouiller jusqu'à la chemise, même si les sbires font des rondes pour « purger la ville » des trafics malhonnêtes[115]. Le jeune Curzio a beau dire qu'ils ne vivent pas dans une ville de voleurs, Rufino lui rétorque que l'occasion fait le larron[116]. La curie y est considérée comme « un refuge d'affamés et d'ignorants »[117]. Plus généralement, les rapports hiérarchiques sont montrés du doigt. Ainsi, les seigneurs sont qualifiés d'ingrats, considérés comme peu fiables, cruels puisqu'ils vous rejettent lorsqu'ils n'ont plus besoin de vous, qu'ils cherchent même à vous faire tuer[118]. Ce sont eux qui décident de votre mariage, comme le souligne Curzio qui, désespéré, a cherché refuge à Rome. Et même si les Orsini constituent une exception, Rufino remarque « *un fiore non fa primavera* »[119]. Et Rita va dans le même sens : son époux a été envoyé en mission un mois après son mariage et elle ne l'a plus jamais revu. De plus, elle craint de cruelles punitions si elle

[107] *Ibidem*, V 8, p. 189.
[108] *Ibidem*, V 7, p. 177.
[109] *Ibidem*, II 3, p. 126.
[110] *Ibidem*, V 8, p. 188.
[111] *Ibidem*, V 8, p. 189.
[112] Henri Bergson, *Le Rire*, cit. , p. 9.
[113] *Idem*.
[114] *Il Pedante* cit., Prologue, p. 106.
[115] *Ibidem*, V 8, p. 183.
[116] *Ibidem*, V 4, p. 170 : « la commodità suol fare gli uomini e le donne cattive ».
[117] *Ibidem*, Prologue, p. 108.
[118] *Ibidem*, I 1, p. 111.
[119] *Ibidem*, III 4, p. 144, ce qui correspond à « Une hirondelle ne fait le printemps ».

parle mal de ses maîtres[120]. Plus précisément, Prudenzio traite ses subordonnés sans aucun respect. Né dans la ville de Romulus, il considère le musicien vénitien comme son domestique et le couvre d'injures[121]. Malfatto, quant à lui, refuse d'être considéré comme un inférieur et lorsqu'on lui demande si son maître est à la maison, il répond qu'il n'y a qu'un camarade qui s'appelle « maître »[122].

Dans cette société hiérarchisée, une place particulière est faite à la condition de la femme[123]. La misogynie apparaît dès le Prologue, lorsque le comédien souligne le bavardage des femmes, même si parfois elles s'expriment avec des gestes peu élégants[124]. Le dialogue entre Curzio et son domestique Rufino insiste sur l'insatisfaction chronique de celles-ci : une papauté ne suffirait pas et le jeune homme ne se sent pas capables de leur offrir « les étoiles du ciel »[125]. Cela dit, l'accent est mis surtout sur les difficultés de la condition féminine. Ainsi, Fulvia craint le qu'en dira-t-on ; elle demande à Rita de rester auprès d'elle pour qu'on ne croie pas qu'elle sort seule dans la rue[126] ; pour la même raison, elle ne veut pas frapper trop fort à la porte de Madonna Iulia de peur d'être considérée comme une femme sans gêne[127]. La tirade de Rita constitue un réquisitoire féministe avant la lettre[128]. Elle relève sans indulgence les abus dont les hommes sont capables, dénonce ceux qui ont en même temps une épouse et une concubine, ceux qui dorment avec un jeune garçon entre eux et leur femme, ceux qui ont plusieurs femmes à la mode turque. Elle s'élève contre l'injustice de certaines lois qui permettent tout aux maris alors qu'à la moindre erreur les femmes sont punies et même tuées. Par soif d'argent ou de pouvoir, continue-t-elle, les hommes introduisent des amis à la maison et font mine d'être aveugles, puis, sous couvert de sauver leur honneur, ils assassinent leur épouse. Ceca plaint, elle aussi, les mal mariées, notamment Fulvia, une « *buona giovane* » qui vit un grand malheur puisqu'elle n'est ni veuve ni mariée[129]. L'éloge des femmes, chanté par le jeune Curzio[130], rétablit l'équilibre. Dépenser de l'argent pour les femmes signifie bien l'employer, commence-t-il par affirmer avant de se prosterner devant leur beauté. Il se veut volontairement prisonnier d'elles, les aime, les adore, les révère car, poursuit-il, elles sont dignes d'être exaltées pour les « bons effets » qu'elles produisent. Bien sûr, il y en a de mauvaises, mais les hommes qui les dénigrent dans leurs écrits n'ont pas d'autre matière à traiter. Et de citer seulement deux noms dans toute la mythologie : Pasiphaé, l'épouse de Minos, qui s'unit à un taureau et donna naissance au Minotaure, et Médée qui, abandonnée par Jason, égorgea les deux enfants qu'elle eut de lui. Rufino, quant à lui, prend la défense du mariage[131] : les épouses supportent bien plus de choses que les concubines ; ces dernières vous « plument

[120] *Ibidem*, III 3, p. 142, où elle parle de balafres et de viols collectifs.
[121] *Ibidem*, V 7, pp. 182-183.
[122] *Ibidem*, V 8, p. 185.
[123] Voir à ce propos : Théa Picquet, *Féminisme et féminité dans la comédie du Cinquecento.* Avignon, Théâtres du Monde, Cahier n° 16, 2006, pp. 21-31.
[124] *Il Pedante*, cit., Prologue, p. 108.
[125] *Ibidem*, 1 1, p. 113.
[126] *Ibidem*, 1 3, p. 116.
[127] *Idem*.
[128] *Ibidem*, III 1, pp. 134-135.
[129] *Ibidem*, IV 3, p. 156.
[130] *Ibidem*, V 4, pp. 170-171.
[131] *Ibidem*, IV 5, pp. 159-161.

jusqu'au sang »[132]. On dit que les femmes ont peu de cervelle ; pourtant leur action prouve leur intelligence, s'exclame-t-il à propos du stratagème conçu par Fulvia pour conquérir son époux[133]. Bref, Francesco Belo défend la condition féminine, même si les rôles féminins sont réduits dans sa comédie. En effet, Livia et Fulvia apparaissent très peu sur scène et, tout comme pour Lucrezia dans *La Mandragore* de Machiavel, la nuit d'amour est racontée par un tiers : Rufino ici[134], Callimaco chez l'auteur du *Prince*[135]. La situation devient pathétique lorsque Fulvia se jette aux pieds de son mari et lui avoue qu'elle préfère mourir plutôt que d'être délaissée et que Curzio, en pleurs, embrasse son épouse[136].

Cependant, comme le titre de la pièce le laisse présager, les travers de l'école ne sont pas épargnés. Madonna Iulia se montre très en colère. Elle déclare qu'elle a envoyé son fils à l'école pour qu'il apprenne la vertu alors qu'on en fait un scélérat[137]. En fait, le Pédant se sert de son statut pour faire de Minio un entremetteur auprès de sa sœur[138]. La mère de famille le considère comme mauvais, misérable[139], Curzio le trouve ignorant[140], Ceca est plus sévère encore. Pour elle, les maîtres sont justement ceux qui font les jeunes vicieux et méchants[141]. Luzio met l'accent sur la cruauté du Pédant dans la mesure où, pour renforcer la « punition du cheval », le fouet est trempé dans du vinaigre[142]. Mais le pire est l'allusion aux relations coupables entre le maître et ses élèves, à la sodomie. Malfatto, le propre serviteur du Pédant la souligne d'abord indirectement puis directement[143]. D'ailleurs, dès le Prologue, on cite un grammairien de l'Antiquité, dont les ouvrages font autorité dès le Moyen Âge, Priscianus Caesariensis, que Dante place en Enfer avec les sodomites[144]. Les domestiques souhaitent ainsi à Prudenzio la punition qu'il mérite : Malfatto, le mal français[145] ; Ceca, le bûcher[146].

L'école ne prépare donc pas à un avenir prometteur. Les domestiques jettent d'ailleurs un regard bien pessimiste sur la nature humaine en général. Rufino dit qu'on perd son temps si on espère dans les autres, qu'il n'y a que des faux amis[147]. Ceca conseille de ne faire confiance à personne[148]. Rita déclare que les hommes sont faux et menteurs et qu'il

---

[132] *Idem* : « vi pelano e vit irano sino al sangue »
[133] *Ibidem*, V 8, p. 183.
[134] *Idem*.
[135] Cf. Théa Picquet, *Image de la femme dans les débuts de la comédie en prose (La Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena, *I Suppositi* de l'Arioste, *La Mandragore* de Machiavel). Aix-en-Provence, *Les Cahiers d'Études Romanes*, Numéro 18, 1994, pp. 133-141.
[136] *Il Pedante*, cit.,V 8, p. 185.
[137] *Ibidem*, IV 3, pp. 156-157.
[138] *Ibidem*, III 5, p. 150.
[139] *Ibidem*, IV 3, pp. 156-157.
[140] *Ibidem*, II 1, p. 122 ; III 4 p. 143.
[141] *Ibidem*, IV 3, pp. 156-157.
[142] *Ibidem*, I 2, pp. 113-115.
[143] *Ibidem*, I 1, p. 124 ; II 5 p. 131.
[144] Dante, *Divine Comédie, Enfer*, XV 19. Notons le panneau de Luca della Robbia, intitulé « Prisciano e la grammatica », Florence, Campanile de Giotto, 1437-1439.
[145] *Il Pedante*, cit., IV 6, pp. 162-165.
[146] *Ibidem*, IV 3, pp. 156-157.
[147] *Ibidem*, III 4, pp. 143-144.
[148] *Ibidem*, IV 3, pp. 156-157.

vaut mieux placer ses espoirs en Dieu[149]. Dans cette société corrompue, c'est encore le plus idiot, le plus vulgaire, qui est meilleur que les autres[150].

À côté de la critique sociale, la comédie pose plus largement le problème de l'incommunicabilité entre les hommes. Les personnages, on l'a vu, ne se comprennent pas. Les mélanges linguistiques colorés dont Belo a fait la source du comique peuvent être vus, en effet, comme la métaphore du chaos. S'ajoute à cela une crise des valeurs, dans le sens où même la morale conventionnelle est bouleversée. Traditionnellement, le « *lieto fine* » de la comédie est le mariage entre les deux jeunes amoureux. C'est le cas avec Curzio et Fulvia qui se retrouvent enfin et se souhaitent une nuit d'amour aussi longue que celle qui engendra Hercule[151]. Toutefois, la fin devient anti-conventionnelle avec le précepteur ambigu et arrogant qui réalise ses desseins obscènes, avec le vieillard qui épouse la jeune fille. Cette inversion des valeurs reflète le désordre de l'humanité qui évolue dans un monde devenu absurde et incohérent[152].

En conclusion, *Il Pedante* de Francesco Belo est tout d'abord un divertissement. Les personnages stéréotypés, l'intrigue surprenante, mais surtout le langage coloré créent le comique et provoquent le rire. Mais le rire est parfois grinçant, comme l'écrit Paul Larivaille à propos de *La Mandragore* de Machiavel : la comédie est une « sorte de projection dans la vie quotidienne de la conception pessimiste du monde », « (… le rire est grinçant, le comique tempéré, sinon altéré, par le fonds de scepticisme qu'il recouvre »[153].

La fantaisie verbale, symbolisée surtout par Malfatto, l'ancêtre d'Arlequin, le procès de l'incommunicabilité annoncent un autre pédant, *Le pédant joué* de Cyrano de Bergerac et le théâtre de l'absurde, de Beckett à Ionesco[154].

Théa PICQUET
Université de Provence

[149] *Ibidem,* II 2, p. 125.
[150] *Ibidem,* V 8, p. 188. Malfatto: « Son più omo da bene che non simo noi » pour « che non siete voi ».
[151] *Ibidem,* V 4, p. 169. Rappelons que lorsque Zeus s'unit à Alcmène, l'épouse d'Amphitryon, d'où naquit Héraclès, il prolongea la nuit pour son plaisir.
[152] Voir à ce propos : *Commedie del Cinquecento,* Milano, Feltrinelli, 1967, volume 1, p. XXXII.
[153] Paul Larivaille, *Le XVI^e siècle italien*, Paris, Seghers, 1971, p. 97.
[154] Laffont-Bompiani, *Le nouveau dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Laffont, 1994, tome V, pp. 5424-5425.

RIRE ET SOURIRE DANS *EL VERGONZOSO EN PALACIO (LE TIMIDE AU PALAIS)* DE TIRSO DE MOLINA

Quelle fête ou jeu n'y trouve-t-on
Qui ne soient offerts par les vers ? (…)
Pour l'heureux homme, n'y a-t-il pas le rire ?
Pour le triste, n'y a-t-il pas la tristesse ? (…)[1]

En 1882, Louis de Viel-Castel estimait que le théâtre de Tirso de Molina ne pouvait pas vraiment être apprécié comme il se devait en France – ni ailleurs, hors d'Espagne – en ces termes :

> Tirso, par la nature des sujets qu'il a traités, par le tour de ses plaisanteries, par ses continuelles allusions à l'histoire, aux traditions, aux usages, aux locutions familières de son pays et de son temps, est essentiellement espagnol et espagnol du XVII[e] siècle. Cela est si vrai qu'il y a, dans ses ouvrages, beaucoup de passages vraiment inintelligibles aujourd'hui, même à Madrid, pour quiconque n'a pas fait une étude approfondie de l'histoire et de la langue castillane, beaucoup d'autres qui ne peuvent être entendus qu'à l'aide d'une connaissance minutieuse des localités et des caractères distinctifs des populations diverses dont se compose la monarchie péninsulaire. Ce sont là des choses qu'il est impossible d'apprendre ou de deviner hors d'Espagne. C'est dire assez que Tirso ne peut être vraiment senti et goûté qu'à Madrid, et qu'à Madrid même, où pourtant il s'est opéré en sa faveur une si forte réaction, il ne peut être complètement apprécié à certains égards que par un assez petit nombre de personnes.[2]

Certes, un tel jugement critique demande à être fortement nuancé aujourd'hui, mais il me semble toujours très instructif, voire stimulant pour les connaisseurs, les *aficionados* à la chose théâtrale, et tout chercheur en la matière. En effet, l'affirmation majeure de Viel-Castel – alors membre de l'Académie française – vers la fin du XIX[e] siècle, est que

[1] C'est moi qui traduis dans l'édition espagnole d'Everett Hesse, Cátedra, Madrid, 1987, les vers suivants : « ¿Qué fiesta o juego se halla, / que no le ofrezcan los versos ? / (…) / Para el alegre, ¿no hay risa ? / Para el triste, ¿no hay tristeza? / (...)», Acte II, v. 749-750, et 759-760, p. 98. Lorsque je ne traduis pas moi-même directement le texte de Tirso, je préviens le lecteur, comme je le fais *infra* pour certains extraits dus à la plume de Viel-Castel. Sinon, le lecteur ni hispaniste ni hispanisant peut prendre connaissance du *Timide au palais* à partir de la mise en scène de Gwenhaël de Gouvello et l'adaptation de Roger Angebaud, *Théâtre 13*, 2008 ; ou encore la traduction et adaptation de Monique Fabre et Jean-Pierre Fabre, *Publisud*, 1989 ; enfin, la traduction et adaptation de Georges Brousse, *l'Arche*, 1959.

[2] Dans son *Essai sur le Théâtre espagnol*, Tome premier, G. Charpentier, Éditeur, Paris, 1882, p. 259.

le moine de la Merci (de son vrai nom Gabriel Téllez), plus universellement connu sous son pseudonyme de Tirso de Molina, a composé un théâtre profondément espagnol et tout à fait en osmose avec son siècle, le XVII[e]. Ainsi croit-il que pour cette raison même il ne peut être compris en dehors des frontières ibériques. Il y a du vrai et du faux dans une telle affirmation. Du vrai, en ce sens que de trop fréquentes allusions historiques, trop de références à la culture populaire et aristocratique de son temps, voire trop d'expressions idiomatiques, peuvent être un obstacle assez sérieux, en effet, en tout cas de prime abord, à une totale compréhension du texte mis en scène. Cela est également un défi pour tout traducteur car, s'il faut assurément rendre le texte intelligible, bien des notes ne seraient pas inutiles pour y aider. Mais Viel-Castel va plus loin encore, estimant que déjà en son siècle, à Madrid, seul « un assez petit nombre de personnes » peuvent l'apprécier dans toute sa richesse et toute sa profondeur. Autrement dit, le théâtre de Tirso de Molina ne pourrait être compris en son pays que par une faible minorité d'Espagnols !... Il est vrai que, de nos jours, peu de *comedias* de Tirso sont représentées en Espagne, et je ne suis pas vraiment sûr que le « père » du mythe de don Juan soit plus connu du grand public espagnol qu'un autre dramaturge ayant écrit lui aussi une pièce sur le mythique Don Juan, je veux dire Zorrilla[3]. Mais il y a du faux aussi dans une telle affirmation car, si Tirso de Molina est profondément espagnol – et de son siècle, le XVII[e] siècle –, cela ne l'empêche en rien d'être aussi « universel » et de tous les temps, car sa profonde connaissance de la psychologie féminine – par exemple – ne se borne pas à un pays, une époque déterminés. C'est ainsi qu'en nous limitant à une seule de ses *comedias*, une *comedia palaciega* (palatine) – *El vergonzoso en palacio*[4] –, nous ne pouvons qu'apprécier la finesse des portraits féminins avec les deux filles du duc d'Avero, doña Madalena et doña Serafina. L'objection qui porte sur la langue n'est pas recevable non plus, dans la mesure où la difficulté de compréhension pour un lecteur actuel n'est probablement pas propre au théâtre de Tirso de Molina : Shakespeare requiert-il moins de connaissances du contexte historique et du matériau linguistique anglo-saxon pour être apprécié comme il se doit ? Ou un Lope de Vega, un Calderón, pour rester en Espagne ?... je n'en suis pas très sûr. Mais ce qui me semble vrai également – et le thème proposé ici en est un bel exemple –, c'est qu'il est particulièrement difficile – sinon parfois impossible – de pouvoir apprécier pleinement tel jeu de mots, telle expression proprement idiomatique, voire telle allusion précise à un trait de mentalités, en matière de « rire » et de « sourire ». En effet, cela peut être également vrai pour un lecteur – ou specta-

[3] José Zorrilla (1817-1893), dramaturge castillan romantique, est passé à la postérité grâce à sa version très édifiante du mythe de don Juan avec sa pièce jouée pour la première fois en 1844 : *Don Juan Tenorio.* On y voit un don Juan racheté par l'amour, celui de doña Inés, belle idée, certes, mais trahison tout de même de l'impénitent libertin originel bien incapable d'aimer une femme autrement que pour en jouir et lui faire perdre son honneur. Cependant, ce drame romantique et très catholique est joué chaque année en Espagne, le 2 novembre pour la Fête des Morts, et est probablement encore de nos jours bien davantage connu des Espagnols eux-mêmes que le premier don Juan dû à Tirso (mais son personnage meurt sans confession, et est voué à l'Enfer).

[4] Cette pièce est incluse dans une œuvre en prose, *Los cigarrales de Toledo* (1624), mais comme notre *comedia* y figure avec une approbation datée de 1621, l'on a pu croire qu'il en existait une édition de 1621 (pas encore trouvée…). Une grande spécialiste de Tirso – Blanca de los Ríos – estime que *El vergonzoso en palacio* aurait été composé en 1611-1612. Pour plus de détails sur la polémique du temps, voir mon propre ouvrage *Regards sur le théâtre du Siècle d'Or espagnol (XVI[e]-XVII[e] siècles). Des origines à l'agonie d'un genre : la* comedia, Collection *« Theatrum Mundi »*, Éditions de l'ARIAS, Université d'Avignon, 2004, p. 84-87.

teur – français ou d'une autre nationalité que l'espagnole, quelle que soit la qualité de la traduction ou de l'adaptation dans une autre langue. Sans compter que même pour un Espagnol de nos jours – outre les spécialistes du Siècle d'Or, et encore non sans efforts parfois – une certaine difficulté peut subsister pour telle ou telle *comedia* ou *entremés*, pour ne pas dire un grand nombre de ces pièces du XVI[e] et XVII[e] siècles, y compris pour celles de Tirso entre autres.

Un bref résumé du *Vergonzoso en palacio*

Il s'agit d'une pièce avec une double intrigue, une principale et une secondaire. Dans l'intrigue principale, le spectateur (ou lecteur) assiste à une sorte de métamorphose d'un jeune berger, Mireno, en un noble de haut rang pouvant ainsi *in fine* épouser la dame de ses rêves, doña Madalena, une des deux (belles, très belles) filles du duc d'Avero, ville portugaise située au nord de Lisbonne. En fait, ce jeune berger – souvent comparé à Icare au cours de la pièce elle-même – aspire à un sort bien plus élevé que celui de la condition pastorale, et commence par avoir l'idée de faire une carrière militaire, et d'aller à la Cour. Il quitte donc son village accompagné de son valet comique, Tarso, le *gracioso* obligé de toute *comedia* espagnole telle que Lope de Vega l'a mise au point. En chemin, il a l'occasion de troquer ses vêtements contre ceux du secrétaire du duc d'Avero, Ruy Lorenzo, en fuite, et c'est ainsi que, pris pour un autre, il sera fait prisonnier et conduit au palais ducal… où Madalena, la fille du duc d'Avero, pourra le voir et déjà être intéressée par son allure et son courage. C'est aussi l'occasion pour elle d'en tomber amoureuse, d'en faire un secrétaire, mais aussi et surtout de lui déclarer son amour de manière chaque fois ambiguë, au point que le « timide » Mireno ne sait plus à quoi s'en tenir… Tout finira bien pour eux, à la suite d'un rendez-vous nocturne où ils s'aimeront, prélude à leur mariage officiel d'autant plus que le vieux père de Mireno, Lauro, était en réalité don Pedro du Portugal, le duc de Coïmbra, et cousin du duc d'Avero. Autrement dit, Mireno n'était autre que don Dionís du Portugal... Quant à la sœur au prénom si angéliquement et esthétiquement connoté – Serafina – elle aussi sera mariée à la fin du troisième acte, mais dans des circonstances très particulières[5].

Quant à l'intrigue secondaire, c'est l'aventure sentimentale de don Antonio, comte de Penela, également déguisé en secrétaire, à la conquête de l'autre fille du duc, la belle mais insensible doña Serafina. Ce deuxième personnage féminin est très intéressant également, d'autant plus qu'elle a elle-même un penchant pour le théâtre, et que dans cette pièce nous aurons l'occasion à la fois de voir mis en œuvre le procédé du théâtre dans le théâtre, mais également un plaidoyer pour la *comedia nueva*, une défense par le disciple Tirso de Molina de la « révolution » théâtrale accomplie par son maître, Lope de Vega. Il se trouve que le comte de Penela se verra d'abord chassé du jardin de l'Eden qu'est celui de Serafina, mais par la méprise (ironique) d'un portrait pris pour celui d'un noble (alors qu'il s'agit de son propre portrait fait en cachette sur commande du comte amoureux !), celle-ci donnera

[5] J'y reviendrai dans les paragraphes suivants, à propos de l'ironie, mais ce personnage féminin m'a autrefois fortement intéressé pour son profond narcissisme (voir mon étude « *Eros ut pictura* (aspects du narcissisme dans *El vergonzoso en palacio* de Tirso de Molina) », *Cuento, Novela y Comedia. Temas españoles*, ouvrage collectf de Bernard Darbord, Christian Andrès, Marie-Claude Chaput, Éditions de l'Espace Européen, coll. FIED, La Garenne-Colombe, 1991, p. 63-77.

un rendez-vous nocturne à l'homme qu'elle prend pour l'original du portrait et dont elle est tombée aussitôt amoureuse – telle un Narcisse féminin. Mais celui à qui elle accordera ses ultimes faveurs ne sera pas le supposé « don Dionís » du portrait, mais don Antonio, comte de Penela, qui se fera passer pour ledit « don Dionís »…

Du rire dans *El vergonzoso en palacio*

Le rire proprement dit est provoqué le plus souvent par les paroles et les gestes des valets, les personnages populaires, le *gracioso* (Tarso). C'est ainsi que, dès la troisième scène de l'Acte I du *Vergonzoso en palacio*, l'échange entre Tarso et Melisa ne manque pas de verve comique. Cela commence par l'accusation de traîtrise que Melisa fait à Tarso, mais c'est évidemment le *gracioso* qui amusera la galerie par ses expressions populaires, la déformation de certains mots, la grossièreté de certains mots ou le genre de registre adopté (rire carnavalesque, au sens de Bakhtine). Je n'en prendrai que quelques exemples, dans des catégories différentes. Il y a ces quelques vers où Tasso prétend avoir rendu hommage à une Melisa naguère courtisée :

> J'ai composé des vers sur vos pleurs,
> j'ai composé des vers sur votre rire,
> j'ai composé des vers sur votre doux regard,
> sur vos soupirs, sur votre toux,
> sur votre mutisme, sur vos réponses,
> sur votre asseoir, sur votre marcher,
> sur vos couleurs, blanche, et très foncée,
> sur vos dédains si fous,
> sur vos crachats, et sur votre morve
> je pense que je vous ai même fait un sonnet.[6]

Voilà un exemple aussi de la difficulté de la traduction, car il n'est pas jusqu'à la déformation d'un phonème qui ne soit comique dans ces vers, lorsque Tarso dit « *copras* » au lieu du correct « *coplas* »… Il est bien difficile pour le traducteur en français (gageons en toute langue) de déformer le mot « vers » ou « couplet » de manière risible en changeant seulement un phonème ou graphème, me semble-t-il... En outre ce genre de comique verbal est conventionnel dans la *comedia* espagnole : il s'agit là, probablement, d'une marque du *sayagués* dont j'ai parlé ailleurs[7].

Un genre de rire un peu plus délicat à saisir – évident pour tout spectateur espagnol du XVII^{e} siècle, même analphabète – peut être une allusion à la couleur rousse des cheveux de Judas, lorsque Tarso réplique à l'éplorée Melisa : « Bien que vous pleuriez un déluge, /

[6] Dans l'édition espagnole citée *supra* : « Copras os compuse al llanto, / copras os hice a la risa, / copras al dulce mirar, / al suspirar, al toser, / al callar, al responder, / al asentarse, al andar, / al branco color, al prieto, / a vuesos desdenes locos, / al escopir, y a los mocos / pienso que os hice un soneto», Acte I, v. 205-214, p. 46-47.

[7] Voir mon petit ouvrage sur le Théâtre classique espagnol déjà cité : *Regards sur le Théâtre du Siècle d'Or espagnol (XVI^{e}-XVII^{e} siècles)…*, p. 11.

vous avez les cheveux roux, / il faut se méfier de ces cheveux »[8]. C'était une croyance populaire fort ancrée dans le peuple espagnol d'antan, et il n'est pas sûr que cette sorte de superstition ait totalement disparu de nos jours … Un autre genre de comique pourrait très bien être jugé choquant en notre temps : des considérations que l'on estimerait aujourd'hui misogynes en matière de viol. Autrement dit, un valet – Vasco – va mettre en doute le fait qu'une femme puisse se faire violer contre son gré. Ce qui ne pourrait que scandaliser probablement un certain nombre de lectrices ou spectatrices de nos jours devait alors fort amuser le public de l'époque. Chacun en jugera par lui-même et par la teneur des vers suivants :

> À la bonne heure : si Leonela n'avait pas voulu
> se laisser cueillir les raisins de sa vigne,
> n'aurait-elle pas pu se mettre en boule,
> comme fait le hérisson, et à coups de poings,
> égratignures, coups de pieds, cris, et coups de dents,
> laisser bredouille qui son honneur maltraite,
> sur pied sa réputation et le melon sans dégustation [9]?

Lorsque Mireno n'hésite pas à troquer ses vêtements de berger contre les habits citadins du secrétaire en fuite – son valet, Tarso, échange aussi les siens contre ceux de Vasco, et ce comique-là, vestimentaire et gestuel, va se prolonger sur un certain nombre de vers. Certes, le spectateur est avantagé sur le lecteur contemporain : sans doute les difficultés visibles qu'a Tarso à revêtir des chausses pour la première fois de sa vie ne peuvent être que d'un effet très comique sur scène, tandis qu'à la lecture, le comique en sera moins immédiatement perceptible, en tout cas peu spontané. Il y a là, en outre, une satire du vêtement de Cour sans doute peu compréhensible – sans notes critiques – de nos jours très modernes :

> **Tarso**. Et vous devez également me donner en échange de mon sayon
> ces bigarrées [chausses de couleurs], avec plus de choses
> que des abats de bœuf ?
> **Vasco**. Bien qu'il m'en coûte.
> **Tarso**. Hé bien, d'abord vous me donnerez deux leçons,
> pour que je puisse avec elles savoir bien m'y prendre,
> trouver les entrées et sorties de cette Troie ;
> car, palsembleu, bien que le curé soit si savant,
> lui qui chante un *parce mihi* en tout lieu,
> il ne sut pas m'habiller le jour de la Fête-Dieu
> pour faire le roi David[10].

[8] *El vergonzoso en palacio, op. cit.*, v. 248-250, p. 48: «Aunque lloréis un diluvio, / tenéis el cabello rubio, / no hay que fiar dese pelo».

[9] *Ibidem, op. cit.* : « Ven acá : si Leonela no quisiera / dejar coger las uvas de su viña, / ¿no se pudiera hacer todo un ovillo, / como hace el erizo, y a puñadas, / aruños, coces, gritos, y a bocados, / dejar burlado a quien su honor maltrata, / en pie su fama y el melón sin cata?", v. 464-470, p. 54.

[10] *El vergonzoso en palacio, op. cit.* : «Tarso. Y ¿habéis también de darme por mi sayo / esas abigarradas, con más cosas / que un menudo de vaca? – Vasco. Aunque me pese. – Tarso. Pues dos liciones me daréis primero, /porque con ellas pueda hallar el tino, / entradas y salidas de esa Troya; / que, pardiez, que aunque el cura sabe tanto, / que canta un *parce mihi* por do quiere, / no me supo vestir el

Peu avant cette scène, Vasco et Ruy Lorenzo se trouvent fortuitement dans la nuit et dans un bois non loin de Mireno et de Tarso. Tous deux ont peur, mais Vasco va exprimer sa crainte de manière comique, dans un comique scatologique probablement peu du goût de notre siècle hypocritement policé : « Il est vrai ; et même dans mes chausses / se sont mouchées de peur les narines / de mon visage circulaire, étant enrhumées »[11].

Du sourire dans *El vergonzo en palacio*

Il est bien délicat de donner une idée complète du nuancement délicatement ironique et humoristique dont se sert si magistralement Tirso dans cette belle pièce pour montrer la complexité du sentiment amoureux dans son devenir, les aspects contradictoires d'un caractère féminin ou masculin, voire les rebondissements parfois cocasses d'une action. Dès la fin de l'Acte I, il y a ce jeu de mots très plaisant, sorte de paronomase, également compréhensible en espagnol ou en français, ce qui n'est pas toujours le cas : « Serafina [Séraphine] sera la fin »[12]. Ce jeu de mots est remarquable, parce qu'en effet cette jeune et belle personne – au prénom si angélique et brûlant (bien qu'insensible jusque là au charme masculin…) – finira par tomber dans les bras (par méprise !) de son soupirant, don Antonio. Mais je préfère m'attarder davantage sur certaines scènes où il y a également une situation, un comportement qui prête à sourire. Comme par la suite, au début de l'Acte II, avec les atermoiements de doña Madalena envers Mireno. Certes, nous savons que Mireno dès le premier regard ne lui est pas indifférent. Mais le soliloque de doña Madalena qui entame l'Acte II – pourtant promise par son père au comte de Vasconcelos – nous prouve suffisamment, si besoin en était, qu'elle est tombée amoureuse du « prisonnier » Mireno. Les considérations suivantes – tout un raisonnement – ne peuvent que faire sourire le spectateur ou lecteur : tout d'abord, la belle Madalena s'étonne de son état amoureux, s'inquiète de l'opinion d'autrui, car tout était décidé d'avance, et son futur époux choisi par son père, le comte de Vasconcelos. Mais elle a vu ce prisonnier inconnu, étranger, et tout est différent. Madalena fait l'expérience – désagréable – de l'antinomie qui existe entre « le goût » et « les lois de la raison »[13]. Doña Madalena peut se rassurer – un bref instant – à la pensée que cet homme qui a été libéré – grâce à son intercession – peut bien s'en aller, et l'absence et l'oubli feront leur œuvre. Oui, mais… il est bien surprenant de l'entendre presqu'aussitôt avoir ce genre de pensée « jésuitique » : « Si la blessure peut être guérie, / couper le bras est cruauté »[14]. Finalement, autant accorder quelque moratoire à l'amour car, si l'on est atteint d'une fièvre éphémère, le malade a tout de même le droit à un peu d'eau, au moins pour se

día del Corpus / para her el rey David», v. 545-554, p. 56-57. Le verbe "her" est comique (*sayagués*) pour un spectateur-lecteur cultivé. Et la référence au roi David est probablement ici un trait légèrement antisémite…

[11] *El vergonzoso{…]* : « Es verdad ; y aun en mis calzas / se han sonado de miedo las narices / del rostro circular, romadizas », v. 494-496, p. 55.

[12] *Ibidem*, v. 1123, p. 75. En espagnol : « Serafina será fin ». L'espagnol offre une réduplication presque parfaite, si ce n'est que le dernier morphème est "*fin*" au lieu de "*fina*"... Mais l'allusion à l'ange du même nom n'en est que plus audible…

[13] Voir dans l'édition espagnole citée les vers 28-30, mais en fait toute la première scène de l'Acte II (soixante vers) , p. 76-77.

[14] *Ibidem*, v. 43-44, p. 77 : « Si puede sanar la herida, / crueldad es cortar el brazo ».

rincer la bouche… Et la scène s'achève sur un état d'âme – et un comportement subséquent – bien confus chez cette jeune et belle personne pourtant promise à un mariage sans nuages :

> Je veux le faire appeler
> - Eh ! doña Juana ! – Reprenez-vous,
> désirs sans freins,
> si vous ne voulez pas chuter :
> c'est ainsi que vous allez rendre public
> votre affront ? Que la honte
> ma folle inclination vaincque ;
> car, si c'est folie que de l'admettre
> au fond de son âme, le dire
> c'est folie ou effronterie[15].

Mais tout ce que nous venons d'évoquer – toute cette casuistique de l'amour – va s'écrouler subitement, manière d'ironiser gentiment chez notre dramaturge qui semble savoir que non seulement les individus humains – ici une femme – peuvent se contredire à tout moment, mais qu'il nous est impossible de tout prévoir, et d'agir en conséquence selon un schéma commodément préétabli… Le « coup de théâtre » (il y en aura d'autres, et de bien plus importants encore), c'est la subite apparition de l'ex-prisonnier Mireno dans ce palais ducal. Ou du moins, Mireno se fait annoncer par doña Juana, immédiatement après le soliloque dont il vient d'être question. Madalena est frappée par cet effet si prompt de l'amour – « amour n'est que conjoncture »[16] – et demande aussitôt à doña Juana si elle sait ce qu'il veut (une façon de gagner du temps...). Mireno n'a d'autre intention que de venir la remercier tout à fait légitimement, puisqu'il sait qu'elle est intervenue dans sa libération, sans quoi il serait toujours retenu prisonnier du duc jusqu'à ce qu'il avoue où se cache le secrétaire en fuite (le duc suppose qu'il le sait). Mais Madalena hésite étrangement : elle dit en aparté : « Il vend des vipères cachées sous des roses »[17]. Le même scénario va se reproduire un certain nombre de fois – autre source de drôlerie, que ce comique de répétition et tant de contradictions en si peu de temps chez une jeune femme – puisque Juana va donc lui demander une première fois si Mireno peut entrer. En aparté, doña Madalena se dit que si un prisonnier a pu la rendre amoureuse, que deviendra-t-elle en sa présence ?... Qu'il revienne donc plus tard. Mais aussitôt elle change d'avis : qu'il n'entre pas ni ne revienne. Juana s'apprête à annoncer cette décision de sa maîtresse, mais se voit aussitôt rappeler, et en un très court laps de temps reçoit ordre et contrordre ! Et ce n'est pas fini : lorsque Juana va enfin dire à Mireno de s'en aller, Madalena se ravise encore une fois, soucieuse de ne pas l'entendre se plaindre. Et si le lecteur – ou spectateur – a réussi à suivre le nombre de fois où doña Madalena change d'avis, sauf erreur de ma part, pour la quatrième fois elle semble souhaiter qu'il s'en aille, mais ajoute aussitôt en aparté « et qu'il m'emmène avec

[15] *Ibidem*, v. 51-60, p. 77 : « Hacerlo quiero llamar / - ¡Ah, doña Juana!-Teneos, / desenfrenados deseos, / si no os queréis despeñar: / ¿así vais a publicar / vuestra afrenta? La vergüenza / mi loco apetito venza; / que, si es locura admitillo / dentro del alma, el decillo / es locura o desvergüenza».

[16] En espagnol : « que amor todo es coyuntura », v. 70, p. 78, dans l'édition utilisée tout au long de cette étude.

[17] *El vergonzoso…*, *op. cit.*, v. 74, p. 78: «Áspides en rosas vende». Cette réflexion est assez drôle, mais est sans doute inspirée par un emblème que je n'ai pas pu identifier pour l'instant.

lui », pour conclure définitivement : « Allons ! dis-lui qu'il entre… »[18]. De tels atermoiements sont charmants, et je suis sûr que si de les lire nous ne pouvons qu'en sourire, y assister – comme spectateur – doit être encore bien plus plaisant.

Je pourrais facilement trouver dans cette *comedia* bien d'autres éléments et passages qui prêtent à sourire, mais je préfère privilégier toute une longue scène du troisième Acte où doña Madalena simule le sommeil, et feint de parler en rêvant… Ou du moins deux longs extraits - pour ne pas lasser le lecteur – de ce bel exemple de stratagème bien féminin (je ne connais rien de tel chez un personnage masculin du théâtre espagnol de cette époque, ce qui ne veut pas dire que la chose n'existe pas) chez la fille d'un duc qui lui permet de révéler de la sorte ses sentiments à son amant « timide », tout en préservant sa pudeur et son honneur. Car en « se réveillant », il lui sera alors facile de tout nier, et notre pauvre « amant timide » n'en sera que plus confus !... Comme Viel-Castel en son siècle (en 1882), je ne résiste pas à la tentation de restituer une assez grande partie de cette scène, mais c'est l'ensemble qui mériterait de l'être. Auparavant, l'indication scénique espagnole nous apprend que doña Madalena s'assied, qu'elle feint de dormir, et entre en scène Mireno qui se trouve seul avec elle :

> **Don Dionis**. Je me rends aux ordres de Votre Excellence. Veut-elle prendre en ce moment sa leçon ? (*à part.*) Sa présence me fait déjà trembler… Puisqu'elle ne me répond pas, sans doute elle ne m'a pas vu entrer… Elle est assise, la tête appuyée sur sa main…
> **Madeleine** (*à part*). Je voudrais en vain m'en empêcher, il faut que je me fasse comprendre. Je feindrai de dormir.
> **Don Dionis**. Madame, je suis D. Dionis… Elle ne me répond pas… Dormirait-elle ? Oui, elle dort… Profitons de son sommeil pour oser enfin contempler ces charmes qui troublent ma raison. Elle a les yeux fermés, je puis m'approcher sans crainte : leurs traits ne sauraient me blesser en ce moment. Le tout-puissant a-t-il jamais créé une beauté plus accomplie !... Je veux baiser sa main… En aurai-je le courage ?... Oh ! non, elle appartient à une divinité, et ma bouche est indigne de la toucher… Quoi ! je suis homme et je tremble ! Qu'est-ce donc que j'éprouve ?... Du courage !... Est-ce qu'elle ne dormirait pas en effet ? Elle dort certainement, je vais m'approcher d'elle… Mais si elle se réveillait… Je frémis à cette pensée, je mourrais sans doute si elle me surprenait de la sorte. Pour ne pas tout perdre, je dois me résigner à perdre l'occasion qui s'offre à moi ; la crainte l'emporte sur l'amour, je vais, hors de cette chambre, attendre son réveil.
> **Madeleine** (*à part*). Il n'a pas même osé s'approcher de moi. Quel excès de timidité !
> **Don Dionis**. Non… je ne puis rester ici puisqu'elle dort… Il faut que je m'éloigne.
> **Madeleine** (*à part*). Il s'en va en effet… (*haut*). Don Dionis ![19]

[18] *Ibidem*, v. 91, p. 78.

[19] Il s'agit donc dans cet extrait et le suivant de la traduction de Viel-Castel lui-même, citée dans l'ouvrage référencée dès ma note 2. Je l'ai adoptée pour son élégance et sa fidélité. Voir les pages 267-273 de son *Essai sur le Théâtre espagnol*. Je remarque que cette scène traduite occupe sept pages

Toutes ces hésitations de Mireno-don Dionís sont touchantes, et témoignent bien de son trouble amoureux. Tant de craintes, de scrupules, chez un jeune homme sont autant de gages de sa délicatesse et de l'authenticité de son sentiment pour la belle Madalena qui en a fait son secrétaire, mais aussi s'expliquent par son identité sociale ignorée jusque là. En effet, n'oublions pas que, au début de la pièce, nous avons affaire à un berger du nom de Mireno, et que son père s'appelle Lauro. Mais ce jeune homme est différent des autres bergers, se croit destiné à un autre sort, et s'en va avec Tarso. Il ignore encore à l'Acte III sa véritable identité, mais grâce à un dialogue entre « Lauro » et Ruy Lorenzo, le spectateur – ou lecteur – sait déjà qu'en fait le père de « Mireno » est don Pedro du Portugal, duc de Coïmbra, et que le souverain actuel est son neveu… donc que « Mireno » est réellement son héritier et s'appelle bien don Dionís, nom illustre qu'il s'était lui-même donné lorsqu'il avait décidé de quitter sa campagne, à l'Acte I[20]… Lorsqu'il n'ose pas trop s'approcher de la fausse dormeuse qu'est Madalena, il est toujours le « *vergonzoso en palacio* », soit « le timide au palais » puisqu'il ne sera fixé sur son statut social qu'à la fin pratiquement de la pièce, après le fameux rendez-vous nocturne avec sa belle qui le fait entrer dans sa chambre et lui accorde les ultimes faveurs.

L'autre passage dans la scène du « rêve » où Madalena parle tant, est tout aussi révélateur du jeu véritablement théâtral – à l'intérieur de la pièce – et de l'habileté psychologique qui caractérise la belle qui en arrive à brouiller les cartes de son amant avec maestria. Lorsque Mireno entend la belle « endormie » l'exhorter à lui dire son amour au lieu de garder le silence, et lui avoue qu'elle le préfère depuis longtemps au comte de Vasconcelos que lui a choisi son père, le « *vergonzoso* » pousse un cri qui « réveille » Madalena… laquelle feint de n'y rien comprendre, se demande même ce que fait Mireno dans sa chambre !...

Et quand Mireno aborde le sujet amoureux – nous devinons avec quelle délectation Madalena feint de l'apprendre – cette dernière avoue ne se souvenir de rien, et lui demande de tout lui dire :

> **Don Dionís**. Je n'ose pas.
> **Madeleine**. Ce doit être quelque chose de bien mal puisque vous n'osez pas me le dire.
> **Don Dionis**. C'est quelque chose qui m'est trop favorable, c'est le seul sujet de ma crainte.

---

sur les dix pages qui constituent son chapitre XXIV… Viel-Castel commente sa traduction, et donne sa préférence à ce genre de « sentiments tendres et sincères qui se trouvent aux prises » en rapprochant cette intrigue amoureuse de celle du *Chien du jardinier* (*El perro del hortelano*), de Lope de Vega, *comedia* dont j'ai parlé ailleurs (voir mon article « La promesse et l'oubli dans *El perro del hortelano* (1618) (*Le Chien du Jardinier*) de Lope de Vega et *El burlador de Sevilla* (1630) (*L'Abuseur de Séville*) de Tirso de Molina », dans *Théâtres du Monde, La promesse et l'oubli au Théâtre*, Cahier n°10, 2000, p. 115-128). Mais en ce qui concerne d'autres aspects de la pièce célèbre de Lope, notamment l'extraordinaire *gracioso* qu'est Tristán, voir mon assez longue étude « Tristan ou les masques du *gracioso* dans *El perro del hortelano* de Lope de Vega », dans *Cuento, Novela y Comedia. Temas españoles…, op. cit.* (voir *supra* la note 5), p. 41-62. En ce qui concerne le texte original espagnol – qu'il serait trop long de citer ici – je renvoie le lecteur sachant lire l'espagnol à l'édition que j'utilise, très précisément aux vers 453-667, p. 125-131.

[20] Dans l'édition espagnole, voir les vers 712-716, p. 62.

Madeleine. Je veux absolument le savoir. Parlez, je l'exige.
Don Dionis. Tant d'insistance surmonte enfin ma timidité. Votre Excellence, dans son sommeil… mais je ne puis continuer.
Madeleine. Finissez donc enfin, vous me fatiguez.
Don Dionis. Votre Excellence a laissé voir qu'elle ne me hait pas.
Madeleine. Moi, comment ?
Don Dionis. Elle a éclairé ma jalousie, et elle m'a promis en songe…
Madeleine. Vraiment ?
Don Dionis. Que je serais préféré au comte de Vasconcelos. Sont-ce là de faibles marques de bonté ?
Madeleine. Don Dionis, ne croyez pas aux songes, car enfin… ce sont des songes[21].

Et doña Madalena s'en va, laissant bien confus son « timide » amant, qui dans un monologue lyrique en « *redondillas* »[22], commence par apostropher Madalena, puis s'adresse à lui-même en se référant à la roue de la Fortune, et s'estime mis dans une position bien incertaine entre le dédain et la faveur. Ce qui peut faire alors sourire le lecteur, c'est que la conclusion de Mireno va tout à fait à l'encontre de ce qu'espérait doña Madalena : « Je ne parlerai plus de ma vie »[23], et il envisage même de servir « de meilleurs maîtres », tout en répétant les derniers mots de celle-là, traumatisants, « car les songes ne sont que des songes »… Une subtile et fine ironie se dégage de ces mots et de cette situation : si doña Madalena croit avoir atteint son objectif en laissant son amant dans une telle confusion, par ailleurs elle l'a amené plutôt à renforcer sa « timidité » envers elle, son mutisme, puisqu'il n'est pas du tout pour l'instant encouragé à se montrer particulièrement entreprenant...

Selon Viel-Castel, par ailleurs, il y aurait peu après « une autre scène vraiment charmante, mais qu'il est impossible de traduire parce qu'elle se compose d'une suite d'équivoques étroitement liés au génie, au tour particulier de la langue espagnole »[24]. Et il en rend compte quand même sans tenter la moindre traduction jugée « impossible ». Je m'y suis pourtant arrêté, et il est vrai que certains jeux de mots ne peuvent être restitués en français de manière analogique, puisque, en effet, il n'y a aucune raison pour cela, à part le hasard, parfois. Cependant, si des notes peuvent attirer l'attention du lecteur sur les quelques difficultés en jeu, la traduction n'a rien d'impossible, et j'en propose celle-ci :

[21] Dans la traduction de Viel-Castel, *op. cit.*, p. 272-273. Quant à l'édition critique espagnole d'Everett Hesse, voir les vers 647-668, p. 130-131. Les derniers vers de cette scène sont plus remarquables en espagnol que dans cette traduction en français : « Don Dionís, no creáis en sueños, / que los sueños, sueños son. » Je remarque que Tirso emploie trois fois le mot-clé « sueños », qu'il le place la première fois en position de rime, qu'il le répète au vers suivant, et donc qu'en espagnol nous reconnaissons-là entre les vers 667 et 668 la figure de l'épanadiplose, et à l'intérieur du vers 668 la figure de l'épanalepse, tandis que Viel-Castel « allège » le texte, assurément, mais supprime du même coup l'épanadiplose…
[22] La « « *redondilla* » se présente comme une strophe de quatre octosyllabes rimant (ici aussi) le plus souvent selon ce schéma : 8a-8b-8b-8a. Ce monologue de Mireno comprend cinq « *redondillas* », soit vingt vers. Toute la scène du « rêve » de doña Madalena est écrite en « *redondillas* ».
[23] *El vergonzoso…*, *op. cit.*, v. 681, p. 131.
[24] *Essai sur le Théâtre espagnol…*, *op. cit.*, p. 273.

(Un écritoire est amené, et Mireno taille une plume)
Mireno. Voilà, Madame, je la taille.
Madalena. *(En colère.)* Finissez-en, car vous demeurez bien court[25].
Que Votre Excellence en juge :
il est tellement embarrassé qu'il ne sait
rien faire de profitable.
Duc. Néanmoins, je suis satisfait
de sa lettre.
Madalena. C'est chose grave
que de lui donner des avis ponctuellement,
sans qu'il en tire profit. Finissez donc.
Duc. Madalena, calmez-vous.
Mireno. Dois-je ne pas trop ouvrir le bec[26] ?
Madalena. Comme vous aimez rester court !
Je veux un bec bien ouvert, moi ;
taillez-la ainsi, ou alors n'en parlons plus.
Mireno. Madame, je vais bien effiler le bec.
Duc. Quelle méchante humeur !
Madalena. Un homme qui est intimidé
et peu bavard est toujours ennuyeux.
Mireno. La plume est maintenant bien taillée.
Madalena. Faites voir. Comme elle n'est pas bonne ! Mon Dieu !
(Elle l'essaie, et la jette.)
Duc. Mais pourquoi la jetez-vous ainsi ?
Madalena. Vous me la donnez toujours avec un cheveu !
Puisse le ciel me délivrer de vous !
Enlevez-le avec le couteau.
Je ne sais quoi penser de vous,
votre plume a toujours un cheveu,
(En aparté.) et votre langue a gardé son filet.
Mireno. *(En aparté.)* Les cieux me sont propices,
tout ceci est en ma faveur[27].

On le voit bien, cette scène – assez difficile à traduire, certes – ne manque pas d'intérêt, ni d'un certain talent comique et humoristique, d'une capacité d'observation psychologique chez notre moine mercédaire qui n'a pas échappé à Viel-Castel. N'a-t-il pas écrit ceci, toujours à propos de la scène dont il vient d'être question :

[25] En espagnol, en effet, ces deux premiers vers de la scène se terminent sur l'homonyme (et quasi homogramme) « *corto* », mais la première fois, il s'agit du verbe « *cortar* », et « *la corto* » renvoie à la plume d'oiseau que Mireno taille en effet, tandis que le deuxième « *corto* » employé par Madalena est un adjectif et surtout un reproche, avec le sens de « pusillanime », « très timide », mais aussi de « qui demeure court en parlant »… En fait, il s'agit d'une dilogie.
[26] En espagnol, nous avons « *puntos* » qui évoquent les poils effilés du bec de la plume. Et comme Mireno est secrétaire, et censé apprendre à bien écrire à doña Madalena, les doubles sens de certains mots sont parfaitement décodés par nos deux amoureux à l'insu du duc qui ne comprend pas bien l'emportement de sa fille contre Mireno-don Dionís.
[27] Dans l'édition espagnole utilisée, voir la page 145 (vers 1131-1159).

> La joie secrète de D. Dionis trouvant dans ces emportements la preuve non équivoque de la passion qu'il inspire, la bonhomie du vieux duc qui, prenant au sérieux la colère de sa fille, s'efforce de calmer ce qu'il regarde comme un caprice et de la réconcilier avec son précepteur, tout cela forme un jeu de théâtre plein de grâce, de naturel et de vrai comique[28].

Il est vrai que, bien obligé de faire des choix, je n'ai proposé ici que quelques échantillons de rire et de sourire tirsiens, et qu'il n'est pas jusqu'à la « fête » théâtrale qui ne soit présente dans cette ingénieuse et fort divertissante *comedia* de caractères. Sa densité et richesse étonnantes peuvent même dérouter le lecteur comme le fut Viel-Castel en son temps, jugeant presqu'inutile l'action secondaire – le comportement narcissique et les amours surprenantes à la fin entre l'autre sœur, Serafina, et le comte de Penela – don Antonio – qui se fait passer pour… don Dionis ! Jusqu'à la fin, l'humour et le sourire seront présents : que penser de cette scène où les deux sœurs croient avoir fait l'amour avec… un homme appelé mêmement don Dionis !... Sauf que, dans le cas de Madalena, il s'agissait vraiment de son « timide » amant – l'ex-Mireno, mais le vrai don Dionis, fils du duc de Coïmbra – tandis que Serafina, elle, s'est donnée au comte de Penela tout en croyant avoir affaire à un don Dionis du Portugal qui serait l'original du portrait ramassé dans son jardin, dont elle s'était éprise follement, et qui n'était autre… que son propre portrait !... La fête, c'est aussi la représentation d'une mini-*comedia* que donne la talentueuse comédienne doña Serafina dans le jardin ducal, capable de se mettre avec brio dans la peau de différents rôles, théâtre dans le théâtre qui est en même temps un plaidoyer de Tirso pour la *comedia* lopesque attaquée par un certain nombre de censeurs. Effectivement, ceci se passe à l'Acte II, et Serafina joue travestie en homme, semblant même regretter de n'en être pas un. Et la mini-pièce qu'elle se propose de jouer a un titre révélateur et qui semble la réfléchir: *La portuguesa cruel.* Bien que Serafina ne puisse nier qu'elle soit portugaise, elle se refuse à passer pour autant pour une femme cruelle, le fait d'être insensible à l'amour hétérosexuel n'étant pas pour elle un signe de cruauté, mais de liberté. Enfin, c'est aussi le final festif où tout finit bien, dans la joie, où tout le monde se marie – ou presque – puisque, au mariage des deux jolies sœurs avec l'homme qu'elles ont reçu nuitamment sans trop de scrupules dans leur chambre, succèdent celui du comte d'Estremoz avec Leonela, la sœur du secrétaire Ruy Lorenzo qu'il avait déshonorée et abandonnée – et de manière comique et parodique, *in extremis*, celui de Tarso avec l'opiniâtre Melisa, autrefois abandonnée et méprisée lorsque ce dernier partit chercher l'aventure avec son maître.

Je laisserai finalement le dernier mot à mon collègue et ami espagnol Ignacio Arellano, grand connaisseur du Théâtre du Siècle d'Or, dont je traduirai pour la circonstance l'appréciation critique de l'humour dramatique de Tirso de Molina :

> L'humour tirsien est une composante essentielle de son monde ; les situations – non exemptes de hardiesses qui scandalisèrent les réformateurs –, la lutte des sexes non dépourvue de fréquentes allusions érotiques, l'exploration de la grâce rustique et de la raffinée bourle courtisane, l'atmosphère ludique ambiante dans la majeure partie de son œuvre, l'extension des agents comiques

[28] *Essai sur le Théâtre espagnol…*, *op. cit.*, p. 274.

et la richesse des moyens linguistiques constituent un univers de plénitude ludique, surtout – comme cela est naturel – dans le genre des *comedias* divertissantes[29].

Christian ANDRÈS
Université de Picardie Jules Verne (Amiens)

[29] Dans *Historia de la literatura española*, Vol. II, *Renacimiento y Barroco*, par Jesús Menéndez Pelaez et Ignacio Arellano, Editorial Everest, León, 1993, p. 404. Le texte espagnol est le suivant: «El humor tirsiano es componente esencial de su mundo; las situaciones –con atrevimientos que escandalizaron a los reformadores-, la lucha de los sexos con frecuentes alusiones eróticas, la exploración de la graciosidad rústica y de la refinada burla cortesana, la dominante atmósfera lúdica en la mayor parte de su obra, la extensión de los agentes cómicos y la riqueza de los medios lingüísticos conforman un universo de plenitud lúdica, especialmente –como es natural-en el género de las comedias cómicas.»

DE LA RENAISSANCE ET DE L'ÂGE D'OR ÉLISABÉTHAIN À LA RESTAURATION (Angleterre) ET AU GRAND SIÈCLE (France)

Maurice ABITEBOUL ……..… p. 121
De l'esprit comique dans le théâtre de Shakespeare et dans la comédie de la Restauration
Raymond GARDETTE ……..….... p. 127
Vers une définition du rire élisabéthain : quelques exemples shakespeariens
Jean-Luc BOUISSON ……... p. 143
La parodie du duel et la mise en scène de la fête dans la comédie shakespearienne
Pierre SAHEL ……..... p. 157
Rires et sourires de la tragédie de *Hamlet* : Yorick, Osric et Cie
Jacques COULARDEAU ……..… p. 163
La justice et la fête dans le théâtre de Ben Jonson : *Bartholomew Fair* (1614)
Nadia J. RIGAUD …….. p. 199
George Etherege, auteur de comédies
René DUBOIS ……... p. 207
Cap sur le rire et rire sous cape dans *The School for Scandal (L'École de la médisance)* de Richard B. Sheridan
Emilia WILTON-GODBERFFORDE ……..…. p. 225
Rire et sourire… telle est la question : *Dom Juan* de Molière et la réponse du spectateur

DE L'ESPRIT COMIQUE DANS LE THÉÂTRE DE SHAKESPEARE ET DANS LA COMÉDIE DE LA RESTAURATION

Le comique shakespearien, par la variété de ses formes, la qualité de son esprit, la fonction et le rôle qu'il joue, même au sein des grandes tragédies, est certainement le plus riche et le plus complexe – le plus ambigu aussi parfois – de la littérature anglaise. Shakespeare n'a pas ignoré le comique de geste, qui caractérise la farce : en témoigne, par exemple, *La Mégère apprivoisée* ; rien n'y manque : grimaces, grands coups de gueule, cris et rires, rustres de joyeuse compagnie, comme on en découvre dans des « Fêtes de village » de Breughel. C'est d'une saine vigueur et l'on peut rire tout son soûl, et sans penser à mal, pour peu qu'on ait le cœur à rire. Une comédie comme *Peines d'amour perdues* soigne l'intrigue et cultive la parodie : c'est encore une autre forme de comique que Shakespeare n'a jamais dédaignée. Le principal personnage masculin, Biron, est jovial et plein de fantaisie ; l'intrigue, par moments, se complique à souhait, devient même d'un grotesque achevé, comme lorsque, par exemple, un premier personnage apprend le secret d'un deuxième, qu'un troisième les écoute en cachette, alors qu'un quatrième surprend, de même manière, les affaires de cœur des trois autres. Puis chacun, en une sorte de suite de réactions en chaîne, révèle ce qu'il sait de ce qu'il a surpris.

Dans cette même pièce, Shakespeare se livre à une autre forme de comique qu'il a toujours affectionnée : la parodie satirique du style affecté et ampoulé. C'est ainsi que l'un des personnages ridicules de la pièce, Don Adriano, annonce une représentation qui aura lieu « dans le postérieur du jour appelé après-midi par la vulgaire multitude », ce à quoi Holopherne réplique : « postérieur du jour, très généreux seigneur, est le terme adéquat, congruent et commensuré pour dire après-midi ». Critique donc du langage et du pédantisme vulgaire et grotesque adaptée à son propos, et qui appelle le commentaire ironique d'un troisième personnage, Moustique : « Ils sont allés à une grande fête de langage et ils ont ramassé les miettes ». Il faut bien voir, cependant, que ce comique verbal n'est jamais gratuit mais exprime, par la raillerie, l'attitude satirique et caustique d'un amateur de naturel et de simplicité. Shakespeare est d'ailleurs féru de jeux de mots et, non seulement ses comédies, mais ses tragédies, illustrent le recours à de tels procédés destinés à provoquer le rire. Un personnage de tragédie, comme Hamlet, par exemple, en proie à des obsessions et à des émotions de toutes natures, parvient ainsi, quoique imparfaitement, à libérer ses angoisses et à exorciser sa révolte et son sentiment de culpabilité conjugués. C'est aussi un moyen dramatique fort habile – mais dont le dramaturge sait ne point abuser – de traduire la folie, réelle ou simulée du protagoniste.

À un plus haut degré, Shakespeare nous offre le plaisir du comique de mœurs ou de caractère, quand il ridiculise l'hypocrisie, raille le pédantisme, satirise les prétentions et stigmatise, avec malice, les faux semblants et les affectations de toutes sortes. Il expose au rire et aux quolibets l'ignorance butée aussi bien que l'érudition ennuyeuse ou la science des cuistres, la vanité autant que la lâcheté : ses cibles sont impitoyablement caricaturées

mais le rire qu'il provoque chez le spectateur opère une fonction cathartique car ce sont les vices et travers de l'humanité qui sont, tour à tour, dénoncés et soumis à la critique de la froide intelligence qui, par le rire, prend ses distances vis-à-vis des imperfections humaines. À la limite, comme disait Anatole France, « le comique devient douloureux, dès lors qu'il est humain ». Mais c'est qu'il s'agit, « faisant rire, de réformer les mœurs » et le rire évite rarement de blesse quand il n'est plus simplement gratuit, pure opération de détente, mais se découvre une vocation didactique. En fait, le rire que suscite Shakespeare n'est jamais empreint d'amertume et s'il constitue une leçon, c'est, bien souvent, une leçon d'amour. C'est que notre dramaturge s'évertue à ne pas se prendre trop au sérieux et les valeurs que défendent ses comédies sont toujours trop saines pour que le sérieux de la leçon morale parvienne à les gâter. Son comique enseigne les vertus du réalisme et la simplicité contre les exagérations des aspirations trop idéalistes mais il rétablit un merveilleux équilibre en faisant la part du rêve et de la joie, là où une lucidité trop critique risquerait d'assombrir, voire d'étouffer l'esprit du rire et de la fête. À cet égard, dans *Comme il vous plaira*, le portrait de Jacques, ce mélancolique pessimiste, est le contrepoint exact du jovial Falstaff, heureux de vivre et de laisser éclater sa bonne humeur, qui s'illustre dans *Henry IV* et dans *Les Joyeuses Commères de Windsor*.

Outre certaines scènes et certains personnages qui donnent au spectateur l'occasion de manifester une franche gaieté om même de bénéficier des enseignements d'un rire de malice, Shakespeare nous présente une galerie de bouffons et de fous qui, tous, à des degrés divers, nous communiquent, dans un éclat de rire qui fait de nous leurs complices, une ironique leçon de sagesse. C'est que le clown, ou rustre, ou le fou, doté d'une vitalité et d'une exubérance qui font qu'on lui pardonne beaucoup, jouit du privilège de pouvoir s'exprimer librement et de dire à chacun ses vérités, de prononcer les avis et jugements les plus fâcheux, de tenir les propos les plus malséants et même de dire son fat au souverain qui doit « jouer le jeu » – pourvu, toutefois, qu'il exerce à plein la fonction qui est la sienne et qui est de *faire rire*. Le rire fait ainsi passer les vérités les plus amères, les moins audibles en principe : le burlesque est alors le véhicule du message, il est le sucre qui permet de faire avaler la pilule.

Il est notable que le rôle du bouffon ou du clown ne se limite pas à la comédie. On peut même soutenir, au risque de paraître affectionner le paradoxe, que c'est dans la tragédie qu'il lui est donné, grâce au pouvoir de « dédramatisation » qui est le sien, d'assumer pleinement sa nature. Quand l'atmosphère est ténébreuse, quand l'humeur est sombre, il procure le « soulagement comique » (*comic relief*) qui permet de « souffler » après qu'on a été tenu en haleine au cours d'une scène particulièrement dramatique ou ému par un personnage ou une situation pathétique.

C'est ainsi que dans *Macbeth*, par exemple, la « scène du Portier », joyeux braillard ivrogne, se situe juste après l'assassinat du bon roi Duncan. Elle constitue, par le rire qu'elle suscite, une soupape de sécurité pour notre tension. Mais, à un degré supérieur, elle comporte une ironie qui, pour peu que nous y soyons sensibles, fige le rire et lui donne saveur amère. En effet, les propos du Portier, au-delà de leur bouffonnerie de surface, suggèrent un commentaire ironique – et inconscient, ce qui donne plus de prix à l'ironie – de l'intrigue principale. Quand le Portier, dans son ivrognerie, se nomme lui-même « Portier

du diable », il annonce, sans s'en douter, une vérité dont le spectateur est, d'emblée, conscient : la scène se situe dans la plus noire des nuits, un meurtre innommable vient d'être commis, l'innocence a été assassinée et Macbeth subit les tortures morales dot souffrent, on peut l'imaginer, les damnés de l'enfer.

De même, dans *Hamlet*, la célèbre « scène des fossoyeurs », où les plaisanteries assurent le contrepoint apaisant au thème tragique de la mort, se situe juste avant la scène finale au cours de laquelle vont s'accumuler les cadavres, dans l'esprit grave de la tragédie. Les reparties qu'échange Hamlet avec les fossoyeurs sont pleines d'humour et nous oublions un instant le destin de ce grand personnage tragique. Il s'agit ici, bien sûr, d'un comique grinçant parce que la scène se situe dans un cimetière et que les plaisanteries portent sur la mort mais, en même temps, le thème tragique est souligné en filigrane par la suggestion qui nous est faite de la condition mortelle de l'homme (et la vue du crâne, *memento mori* par excellence, n'est pas faite pour rassurer). Ainsi le rire et la méditation sur la mort se retrouvent, en un mélange détonant, entremêlés dans ce passage où Hamlet, ramassant le crâne de l'ancien bouffon, Yorrick, évoque avec une vive nostalgie, voire avec un brin d'amertume et dans le plus pur esprit de la tradition des méditations *Ubi sunt*, les joies de jadis :

> Hélas ! Pauvre Yorrick ! C'était un garçon infiniment amusant, d'une fantaisie étonnante ; mille fois il m'a porté sur son dos ! Et qu'il est abominable maintenant pour mon imagination : Le cœur me lève à le voir !... Où sont aujourd'hui tes sarcasmes ? Où sont tes gambades et tes chansons ? Où sont-elles tes fusées de drôlerie dont s'esclaffait toute la table ? Plus une seule aujourd'hui pour narguer ton rictus ! Et quelle grimace lugubre tu fais !

Dans *Othello*, le clown ne fait que des apparitions furtives : l'on doit remarquer, là encore, que la présence du bouffon est d'autant plus appréciée qu'elle est ressentie comme un élément de détente qui intervient après une longue scène de passion tumultueuse, à l'acte III, au cours de laquelle Othello, rongé par le doute et la jalousie, décide finalement de donner libre cours à sa vengeance contre l'infortunée Desdémone : les jeux de mots du clown ramènent le spectateur à une vision moins sombre des choses et l'invitent, un instant, à reprendre souffle et à respirer l'air sain de la plaisanterie t de la drôlerie après qu'il a connu l'atmosphère oppressante du soupçon et de la jalousie et de la haine.

Autre exemple du rôle du comique dans les grandes tragédies: *Le Roi Lear*. Le bouffon, ici, rétablit l'équilibre de la pièce compromis par la folie du roi, grâce à ses perpétuels jeux de mots, chansons, reparties cocasses : ses propos sont toujours, sous leur apparente drôlerie, chargés d'une sagesse qui fait singulièrement défaut au roi. Et la fonction de ce personnage comique, qui atténue ce que la pièce peut comporter de pathétique ou de tragique, est si évidemment précise que, lorsque le bouffon a amené le roi à prendre conscience de sa propre folie, sa mission ayant pris fin, il disparaît mystérieusement de la pièce à l'acte III, scène 6, pour ne plus jamais reparaître – comme si, l'esprit comique ayant rempli son office, qui est de faire saisir le sens de la réalité, la conscience du tragique pouvait

alors se développer, se donner libre cours et assurer la purgation des passions, la *catharsis*, chère aux grands tragiques grecs.

C'est, cependant, dans la comédie – et qui pourrait s'en étonner ? – que s'épanouit l'esprit comique de Shakespeare. Dans une comédie comme *Beaucoup de bruit pour rien* – dans laquelle on ne peut éviter, très rapidement, de constater que le propos est grave (surtout dans l'intrigue principale entre Héro et Claudio) et que l'esprit comique se heurte assez tôt à des limites qui lui laissent finalement la portion congrue dans la pièce[1] –, on ne peut non plus éluder la part de la *vis comica* que comporte l'intrigue entre Béatrice et Bénédict : ces derniers, plaisamment surnommés par l'un et par l'autre « Lady Disdain » et « Signor Mountanto », offrent assurément un spectacle fort réjouissant, se livrant, dans une sorte de guerre en dentelles, une bataille de mots d'esprit et faisant assaut de reparties insolentes et de répliques qui ne manquent pas de faire mouche – à la grande joie du spectateur. Quant aux personnages de la troisième intrigue, l'intrigue grotesque, où apparaissent notamment Vergès et Dogberry, ils apportent au niveau qui est le leur, celui de la farce, des situations qui ne peuvent manquer de susciter le rire. Mais qu'il s'agisse de l'intrigue légère, avec son insouciance et sa gaieté, qui prêtent à sourire et réjouissent le cœur autant que l'esprit, ou qu'il s'agisse de la farce – dont les aspects grossiers ne sont pas dédaignés par le spectateur, lequel ne boude jamais son plaisir –, la comédie garde assez de force comique pour nous permettre de replacer l'intrigue principale dans un contexte festif. Car comment oublier la vocation première de la comédie shakespearienne ?

Une brève analyse de *La Nuit des Rois* nous permettra de confirmer cette vocation. Dans cette pièce, on peut dire que toutes les ressources de la veine comique trouvent à s'employer, mais toujours dans seule une intention : affirmer la puissance et la richesse de l'énergie vitale, exprimer, par la primauté absolue de la vie, qui est avant tout amour et indulgence, la sagesse de l'esprit comique. On trouve, dans cette comédie, des personnages d'une fantaisie pleine de légèreté aussi bien que des caricatures grotesques ; les intrigues se compliquent d'un chassé-croisé amoureux et donnent dans le conventionnel et même l'artificiel avec un imbroglio dans les identités des personnages, ce qui contribue à créer un climat d'invraisemblance, d'où le sérieux des choses est momentanément exclu. Les grotesques de l'intrigue secondaire ont bien les pieds sur terre et font contrepoids aux personnages romanesques de l'intrigue principale, trop enclins à chevaucher la chimère. Mais si le rire que provoquent Sir Tobie et Sir Andrews apporte la santé morale de la farce, c'est l'intelligence de l'esprit et le charme plaisant de l'humour qui confèrent à la comédie toute sa saveur. Par le ridicule dans lequel il laisse se débattre certains de ses personnages, Shakespeare stigmatise les attitudes de ceux qui veulent ignorer la réalité, soit qu'ils s'isolent dans le rêve, soit qu'ils tentent de se soustraire, par l'orgueil ou la stupidité, à la riche profusion de l'existence. Un Malvolio, par exemple, figé dans sa haine de la gaieté, est puni par le rire. Le rire tombe, en effet, comme un châtiment sur ceux qui, par affectation ou par étroitesse d'âme, par amour-propre ou par folie, restent fermés aux sollicitations de la vie, et sont dépourvus du sens de la fête et de la joie. Ainsi le rôle du fou, Feste (le bien-nommé), est-il de signaler à notre attention la cible qu'il faut à tout prix atteindre : la « rai-

[1] Maurice Abiteboul, « *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare ou les limites de la comédie », *Théâtres du Monde*, cahier n° 8, 1998, p. 47-57.

deur de l'esprit qui caractérise soit la sentimentalité, soit le sectarisme[2] ». Telle est la leçon morale, la sagesse profonde que comporte l'esprit comique de *La Nuit des Rois*, sous-titrée « Ce que vous voudrez » : la vie n'est rien si elle n'est amour et joie[3].

À l'inverse de la comédie shakespearienne, qui exalte, dans un esprit festif, les vertus de pardon et de bienveillance, qui inspire un sourire indulgent et incite à considérer le côté positif des choses – même si l'on y rencontre parfois des personnages d'une gravité insolite et même si le côté tragique de la vie n'est pas toujours absent du propos –, on ne peut manquer d'observer, en revanche, que la comédie de la Restauration (fin du XVII^{e} siècle) met principalement en œuvre un comique plus critique, plus *cérébral* peut-être, comique de mœurs qui repose essentiellement sur une satire de la société.

Cependant, si les dramaturges de la Restauration nous proposent des sujets de moquerie – destinés, bien sûr, à mettre en évidence les mœurs dissolues d'une époque et, d'une manière générale, les mauvais exemples qu'il convient de ne pas suivre –, ils font rarement appel à notre indulgence car c'est un rire malveillant que provoque le sentiment de mépris suscité par les dramaturges pour des personnages dénués eux-mêmes de bonté – sinon d'humanité. L'on a pu se poser la question : « Pourquoi la comédie de la Restauration ignore-t-elle l'humour ?[4] ». C'est qu'en effet l'on est loin, dans cette comédie de mœurs, de l'esprit généreux des saturnales qui imprégnait si souvent la comédie shakespearienne, loin de la mansuétude – voire de la narquoise gentillesse – de l'humour. L'on peut admettre que la Restauration, époque de « conditionnement social[5] » – succédant, après l'intermède puritain de la République de Cromwell, à la Renaissance, époque de foisonnement et d'exubérance – ait préféré une « psychologie mécaniste[6] » artificielle à des psychologies « d'orientation biologique ou alchimique[7] », plus proches de la vie et de la nature : on comprend qu'alors, à l'amour spontané éprouvé pour des personnages « de chair et de sang » (comme dit l'héroïne, dans *La Duchesse d'Amalfi* de John Webster) de la scène élisabéthaine, ait succédé la dilection un peu guindée pour les *types universels* et presque désincarnés d'un théâtre plus classique, plus formaliste.

Mais surtout l'on peut comprendre qu'une époque, à peine libérée du carcan oppressant du Puritanisme cromwellien, se soit lancée, jusqu'à l'excès, dans le plaisir et la gaieté, et ait recherché, après l'austérité, le luxe et le clinquant, après la sévérité, la pétulance et l'esprit ; après la rigueur morale, le relâchement et la licence. Les personnages de ces pièces, lorsqu'ils ne sont pas d'un cynisme révoltant ou d'une immoralité patente, évoluent dans des intrigues généralement artificielles et le seul plaisir qu'on éprouve provient des reparties spirituelles qui fusent, toujours à point nommé, et communiquent une gaieté un peu superficielle. La farce n'est pas automatiquement exclue de ces constructions de

[2] Félix Carrère et Camille Chemin, Introduction à : Shakespeare, *La Nuit des Rois*, Aubier-Montaigne, 1956, p. 69.
[3] Maurice Abiteboul, « *Twelfth Night* : Ombres et lumières de la comédie festive », in H. Suhamy, éd., *Shakespeare, Twelfth Night*, Paris, Ellipses, 1995, p. 9-30.
[4] Jean Auffret, *Aspects du Comique dans la littérature anglaise*, Paris, Didier, 1966, p. 15.
[5] *Ibid.*, p. 16.
[6] *Ibid.*, p. 15.
[7] *Ibid.*, p. 15.

l'intelligence que sont ces comédies bien montées, mais, jamais les sots, les prétentieux, les frivoles et les fats vulgaires qu'elles mettent en scène ne suscitent autre chose qu'un vague sourire méprisant ou, au mieux, un froid ricanement. C'est qu'en effet toute la *vis comica* de ces pièces fait appel presque uniquement à l'esprit, rarement au cœur.

On savoure les reparties spirituelles, on est piqué par l'ironie des saillies, ou bien encore s'exerce l'esprit critique provoqué par la verve satirique de l'auteur. L'on ne rit, en fait, jamais avec l'innocence de la bienveillance mais bien plutôt avec arrière-pensée : ici l'on rit d'un marché de dupes, là d'un stratagème ou d'un subterfuge ingénieux et, d'une manière générale, le cynisme ou l'immoralisme des personnages fige le rire, la satire d'un monde déplaisant glace l'ironie. C'est le caractère un peu mécanique des pièces de la Restauration qui donne à leur qualité comique ce côté froid, acide, artificiel, qui leur est d'ordinaire reproché. L'on ne retrouve plus la belle vitalité ni la tendre fantaisie des comédies shakespeariennes qui évoquaient généreusement toutes les catégories sociales.

La comédie de la Restauration, au contraire, restreint la portée psychologique dont on peut lui faire crédit en se limitant à des personnages, souvent grotesques, qui baignent dans un climat d'intrigues sexuelles, de coquetterie et de rouerie : elle se coupe ainsi, délibérément, d'une réalité plus vaste, exclut tout un domaine de l'expérience sentimentale et borne nécessairement son registre comique qui ne peut jamais s'enrichir des forces vives de la nature humaine. La cible principale d'un Congreve, par exemple, demeure avec persistance, à travers ses pièces, le personnage ridicule qui affecte d'être un bel esprit, et que sa copie peu fidèle de la classe mondaine qu'il imite maladroitement expose à la raillerie et aux quolibets. On voit où vont ses préférences quand il déclare dans sa dédicace au Comte de Montaigue, qu'il n'aime pas peindre les sots, « si lourds qu'ils appellent plutôt la pitié que le rire ». Cette profession de foi confirme, s'il en était besoin, l'aversion des auteurs de la Restauration pour tout ce qui touche, si peu que ce soit, la bienveillance de l'humour : on ne ménagera pas ses traits et ses sarcasmes et l'on ne donnera surtout pas dans la sentimentalité. Telle est la comédie de mœurs de la Restauration, souvent brillante mais artificielle, et le rire qu'elle provoque y est rarement l'effet d'une gaieté de cœur.

Les exemples tirés du théâtre de Shakespeare et de la comédie de la Restauration témoignent à l'envi de la riche complexité qu'offre la palette du rire et du sourire dans le théâtre anglais – tout en soulignant les différences de ton et d'intention qui les opposent inévitablement. Mais que n'aurions-nous pu dire, quant à la spécificité du comique selon les époques et les milieux sociaux, si nous avions pu seulement évoquer, à l'Âge Classique, *L'Opéra des Gueux* (le fameux *Beggar's Opera* de John Gay) de 1728, ou, au XVIII^{e} siècle, les comédies de Goldsmith, comme *Elle s'abaisse pour triompher* (*She Stoops to Conquer*) de 1760-62, ou de Sheridan, telle *L'École de la médisance* (*The School for Scandal*) de 1777 – sans parler, vers la fin du siècle suivant, des comédies satiriques de George Bernard Shaw, telle *Candida*, de 1898, et de ses *Pièces plaisantes et déplaisantes* ou des comédies plus légères mais scintillantes d'ironie d'Oscar Wilde, comme *De l'importance d'être Constant* de 1895, et sans parler non plus, au XX^{e} siècle, des pièces, par exemple, de Joe Orton ou de Tom Stoppard ?

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

VERS UNE DÉFINITION DU RIRE ÉLISABÉTHAIN : QUELQUES EXEMPLES SHAKESPEARIENS

La poésie, pour les théoriciens du XVI[e] siècle, ne saurait emprunter qu'à la philosophie. Même lorsqu'elle décrit la nature, elle se veut découverte d'un monde supra-humain, mise en œuvre de toutes les ressources de l'esprit, en vue d'une exploration des aspects inconnus ou mystérieux du monde sublunaire. L'alchimie du verbe recrée et rend tangible le monde des essences, que déforment les sens imparfaits de l'homme. L'inspiration poétique est d'ordre mystique. Certains poètes-philosophes la définissent même comme une incorruptible vertu de l'âme, capable de faire apparaître, au-delà des grossières apparences de l'univers, les catégories universelles :

> And thus, from divers accidents and acts
> Which do within her observation fall,
> She goddesses and powers divine abstracts :
> As Nature, Fortune, and the Virtues all[1].

La comédie de l'époque porte la marque de cette préoccupation. Dans le monde qu'elle nous présente, les dieux de la mythologie président toujours à la destinée des humains, même si nous ne les voyons plus mêler leurs passions à celles des mortels[2]. Ainsi les traditionnelles jouxtes entre Nature et Fortune procurent-elles une trame de conflits à la fois sérieux et comiques. Cette prétendue présence des dieux donne aux jeux du théâtre une justification philosophique. La gravité de toute démarche transparaît au cœur du divertissement. La comédie n'est pas l'image inversée de la tragédie, elle naît et se développe à ses côtés. Elle est la marge de liberté que les dieux laissent aux créatures incapables d'éternité :

> Then at the back of this, imposing not unity but some sort of stability, is what we may briefly call a sense of the presence of the gods[3].

La comédie shakespearienne, dépassant la satyre antique qui faisait naître le rire de la peinture des anomalies ou difformités sociales, entend représenter les incongruités de l'existence humaine. Elle ajoute au spectacle tragique d'une mutuelle destruction de forces hostiles celui de la maladroite adaptation l'un à l'autre d'irréconciliables, qui entendent ne

---

[1] « C'est ainsi, qu'à partir de cent actes divers / Qui subissent le règne de son regard, / Elle révèle les déesses et les pouvoirs divins / Tels que Nature, Fortune et autres Vertus. », Sir John Davies : *Nosce Teipsum*, in G. Bullett, ed. : *Silver Poets of the Sixteenth Century*, p. 36.

[2] La comédie antique faisait dépendre la comédie et le rire qu'elle inspire du bon vouloir et des caprices des dieux. Le Mercure de Plaute est un symbole dramatique de cette toute puissance : « *Je suis dieu. Je la transformerai. Cette même pièce, si vous le souhaitez, j'en ferai d'une tragédie une comédie, sans qu'un seul vers en soit changé.* », Plaute, *Amphytrion*, trad. P. Grimal, Gallimard, La Pléïade, 1971, p. 14.

[3] « Puis, en arrière-plan, façonnant une forme de stabilité, à défaut d'unité, il existe ce que l'on pourrait définir brièvement comme le pressentiment de la présence des dieux. », Virginia Woolf, *Notes on An Elizabethan Play*, *in Collected Essays*, ed. Hogarth, vol. 5, p. 5.

pas disparaître. L'opposition des forces de mort – toutes les formes d'usurpation – à celles de la vie – les coalitions, toujours renouvelées de la Jeunesse et de l'Amour – sert de trame à la peinture des passions. La lutte entre les partisans de la Nature – ceux qui s'exilent à des fins de régénération dans le domaine des éléments et trouvent refuge dans la forêt de Windsor ou celle, ténébreuse, d'Arden, sur des terres étranges ou des mers hostiles[4] – et les esclaves de Fortune, qui sacrifient la sagesse et la connaissance de soi aux plaisirs vains d'un pouvoir usurpé, dans les limites d'un Palais, telle est souvent la transposition shakespearienne du conflit. L'opposition de la Cour et de la Forêt éclaire en particulier la démarche de personnages dont le déguisement rend inextricable le labyrinthe des relations humaines, jusqu'à ce que des face à face heureux ouvrent la porte du mystère. La comédie des erreurs se fait vite, sous la plume du poète dramaturge, celle des méprises et de l'illusion. Dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, la ronde des sentiments se traduit par le jeu des déguisements. Celui-ci se reflète à son tour dans l'opposition du monde civilisé et du monde naturel. Les apparences (*shadows*) que recherche l'amour aveugle, dans les dédales du palais, se font substance au sein des ombres obscures d'Arden. Là, les véritables amants se retrouvent, et le retournement de Proteus doit être compris comme marquant la fin des illusions de l'amour et le début de la maturité. *Les Gaillardes Épouses de Windsor* reprend, sur un autre mode, le thème de la régénération par la connaissance de soi. La ronde des méprises, au sein de la Cité, n'est permise que par les déguisements à tous les niveaux. Les situations ridicules et grotesques se succèdent jusqu'à la résolution finale, dans la forêt. La cité emprunte ses charmes à la nature, les bourgeois se déguisent en fées. Le bon sens, pour l'emporter, a besoin de l'illusion.

L'opposition entre le cercle des hommes et le monde naturel conduit, le plus souvent, les *personae* à un véritable ballet des apparences, où la réalité prend corps sous les atermoiements et les afféteries. Prisonniers du masque qu'ils ont pris, ils sont guidés par le désir d'atteindre à la connaissance de soi. L'exacte mesure de leur nature apparaît lorsqu'ils prennent des libertés avec le naturel. La fête des artifices, le jeu, souvent verbal, où ils font assaut d'ingéniosité, se termine par la victoire de la nature. Cette comédie du déguisement et de la révélation consacre la victoire de la connaissance de soi sur l'imposture. Le bon sens l'emporte toujours sur les dérèglements :

> The trial and error by which we come to the knowledge of ourselves and of our world is symbolized by the distinguisings which are a recurrent element in all comedy, but are particularly common in Shakespeare[5].

La découverte du réel par l'entremise de l'artificiel, telle pourrait être une première définition de la comédie shakespearienne.

---

[4] Northtop Frye donne à ce monde du végétal, où s'effectuent les métamorphoses et où s'achève la résolution comique, une étiquette blakéenne : « the green world (le monde vert) », *The Argument of Comedy, in English Institute Essays*, 1948, réimp. L. Lerner ed. : *Shakespeare's Comedies* (Penguin), p. 321.

[5] « Les épreuves et errements, qui nous conduisent à la connaissance de nous-même et de notre monde, sont symbolisés par le déguisement, aspect récurrent de toute comédie, dont Shakespeare fait grand usage. », Helen Gardner : « As you like it », in J » Garrett, ed. *More Talking About Shakespeare*, réimp. L. Lerner, *op. cit*., p. 257.

Chez Shakespeare, les personnages de comédie sont voués à la joie de vivre, laquelle, souvent mentionnée, choisie, vantée, n'existe que dans la liberté. Les conseils de Hamlet, héros tragique entre tous, parce qu'il est à la fois l'esclave et l'instrument du destin, ne leur seraient d'aucun secours.

Le héros comique veut être le responsable de ses erreurs. L'impression d'heureuse improvisation, d'impulsivité et de jeunesse caractérise sa démarche. Son action, si elle est virtuellement tragique, ne débouche jamais sur la tragédie pure. Sans jamais s'arrêter aux aspects inquiétants de la vie, il déjoue les ruses de la violence, il se joue de la mort. Il l'emporte toujours sur ceux qui contreviennent aux règles non-écrites de sa propre existence. Don John, l'ennemi égoïste de l'Amour, et ceux qui, comme lui, font obstacle aux déroulements de la comédie humaine, sont exclus d'un monde dont ils refusent les lois. Shylock, symbole dramatique d'une cupidité dénoncée, au moment de sa venue au théâtre par les ballades du temps, est contraint, à la différence de ses équivalents tragiques, de quitter assez rapidement la scène de la comédie, où il a cru pouvoir régner. Le mélancolique malcontent, dont l'humeur fait l'objet d'innombrables satires, devient lui aussi le faire-valoir dramatique des personnages de comédie. Jacques incapable de s'en tenir à un pôle des sentiments humains, voué au rire et à la tristesse dans le même instant, doit céder la place : son départ représente la victoire de la gaîté et de la bonne humeur sur l'esprit de sérieux. Parmi les personnages grotesques, le même schéma se renouvelle : Falstaff, face à des commères délurées, Malvolio, en butte à l'esprit d'invention de joyeux compères, doivent convenir de leur déconvenue. Ils sont défaits parce qu'ils veulent imposer leur loi, rompre le rythme d'un univers où règne la liberté. Le monde de la comédie refuse la contrainte tragique. Il rejette la menace au nom de la Joie. Sans elle, l'amour serait-il à ce point complice d'une jeunesse incapable, selon le mot de Portia, de tristesse :

> … he [The County Palatine] hears merry tales and smiles not, (I fear he will prove the weeping philosopher when he grows old, being so full of unmannerly sadness in his youth)[6].

Le choix confiant de Bassanio, lorsqu'il rejette les apparences trompeuses et mérite de gagner à la loterie du monde, donne son ton à la comédie à laquelle il prend part :

> Thy paleness moves me more than eloquence,
> And here choose I, - Joy be the consequence ![7]

Sans la joie, comment les humains attendraient-ils à l'harmonie universelle ? Telle est la leçon de la comédie :

[6] « Il entend, sans un sourire, de joyeux contes (je crains qu'il ne se découvre, en vieillissant, philosophe pleurnichard, parce que sa jeunesse aura été marquée par une indigne tristesse.) », *The Merchant of Venice*, The Arden Shakespeare, ed. J. Russell Brown, 2006, I, 2, 46-49.

[7] « Ta pâleur m'émeut plus que l'éloquence, / Voici mon choix, - Que la joie en soit la conséquence ! », *The Merchant of Venice*, The Arden Shakespeare, ed. J. Russell Brown, 2006, III, 2, 106-107.

> HYMEN Then is there mirth in heaven
> When earthly things made even
> Atone together[8].

La montée vers les cieux est significative de la réussite terrestre que représente l'amour comblé.

L'apparente insouciance du personnage comique shakespearien lui donne une place privilégiée dans la longue liste des Sociétés Joyeuses. Il est pour son propre compte l'organisateur de divertissements (*revels*), l'inspirateur de Fêtes des Fous, qui reflètent et illustrent les anomalies du microcosme social[9]. Et les réjouissances auxquelles il participe n'ont pour lui rien d'amer. Elles sont le signe de la santé, souvent associée au rire et à la bonne humeur :

> For, like as joy comforteth the heart, nourisheth the blood, and quickeneth the whole body : so heaviness and care hinder digestion, engender evil humours, waste the principal parts, and with time consume the whole body[10].

Les rites hérités des tumultueuses processions dionysiaques en l'honneur du dieu de l'inspiration, et plus directement des Saturnales, sous leur forme populaire ou princière, donnent au personnage comique une place privilégiée. Laissé à son propre sort, ordonnateur et victime de ses erreurs, il appartient de plein droit au courant humaniste de la Renaissance. L'éloge de la folie des hommes, plutôt que la description des écarts de conduite des dieux, devient, sous son impulsion, le centre des préoccupations. Le passage des banquets de Jupiter aux fêtes des mortels est, en ce sens, significatif de l'évolution des esprits. Pour les contemporains de Shakespeare, la Folie est étonnée par la foule bariolée des fous de la terre, telle qu'on peut la voir depuis l'Olympe :

> Goode Lorde, what a Theatre is this worlde ? How many, and diuers are the pageantes that fooles plaie therin ?[11]

---

[8] « Alors la joie règne dans les cieux / Quand les choses terrestres, dans l'harmonie, / Savent se réconcilier. », *As You Like It*, The Arden Shakespeare, ed. Juliet Dusinberre, 2008, V, 4, 106-108.

[9] Le personnage comique shakespearien, par ses dons d'invention, est l'héritier direct du Prince des Sots (*Lord of Misrule*), ordonnateur des débordements au sein des Sociétés Joyeuses, forme sécularisée des anciennes Fêtes des Fous d'origine religieuse, qui, de la fin du XV^e^ siècle jusqu'au milieu du XVII^e^ siècle, en Allemagne et en France, établirent un schéma de fête à l'intérieur de la cité.

[10] « Car, de même que la joie réconforte le cœur, nourrit le sang, vivifie le corps tout entier, de même le poids des soucis entrave la digestion, fait naître les humeurs malignes, épuise les parties vitales et, à la longue, détruit le corps tout entier. », Thomas Wilson, *The Arte of Rhetorique* (1553), ed. G. H. Mair (1909), p. 65.
« Sans santé n'est la vie que langueur, la vie n'est que simulacre de mort. Ainsi doncques vous, estans de santé privez (c'est à dire mors) saisissez-vous de vie (c'est santé). », Rabelais, *Le Quart Livre* : Prologue, éd. La Pléiade, p. 525.
Dans le même esprit, Descartes, dans son *Traité des Passions de l'Âme*, donnera du « Ris » une définition physiologique.

Les dieux, pour leur part, ne dédaignent pas de se livrer à des disputes dignes des humains. Ainsi Amour et Folie se livrent-ils querelle et, pour certains écrivains, là se trouve l'origine de l'aveuglement de l'amour[12]. Les apologues du temps deviennent proches de nous lorsque les dieux qu'ils mettent en scène se prennent d'un rire humain :

> À ces mots, tous les vénérables dieux et déesses
> S'éclatèrent de rire comme un microcosme de mouches[13].

Voici la divinité désacralisée. Que les dieux soient capables de rire est une leçon pour une humanité anxieuse de sainteté. Que dire de l'homme lorsqu'il se prend pour une divinité ? Le spectacle de la comédie est la réponse qu'apportent les hommes d'esprit, les comédiens, à cette interrogation.

La comédie shakespearienne, si elle prend naissance sous le signe de la liberté, impose toutefois une limite au rire. L'esprit d'invention des personnages est toujours guidé par le sentiment de leur appartenance à la condition humaine. La liberté absolue est l'apanage des esprits et des fées, qui appartiennent à un autre monde. La conjonction de ces deux univers ne conduit jamais à un égarement total. Cette comédie ne saurait tolérer la démesure. Il est urgent que Falstaff, modèle du personnage d'invention, quitte le monde du rire quand ses capacités d'invention mettent en danger l'ordre du royaume. Il importe que les bouffons de scène, proches de nous « pour ce que rire est le propre de l'homme »[14], prennent une dimension plus grande, dès lors qu'ils illustrent les dangers susceptibles de nous assaillir. Le miroir que ces créatures nous offrent de notre destinée nous présente deux aspects opposés et complémentaires :

> One face, one voice, one habit, and two persons !
> A natural perspective, that is, and is not ![15]

Le « Comme il vous sied » shakespearien, écho direct de la devise des Thélémites[16] se relie au souci essentiel de tous les créateurs de la Renaissance : instruire et plaire,

---

[11] « O Ciel ! Quel Théâtre offre le monde d'ici-bas ! Que sont nombreux et divers les spectacles où se produisent les fous. », *The Praise of Folie / Moriae encomium / a booke made in Latine by that great clerke Erasmus Roterodame* / Englished by Sir Thomas Chaloner (1549), ed. Clarence H. Miller, O.U.P., 1965, p. 68.

[12] Dans *Le Débat de Folie et d'Amour* de Louise Labé (1555), traduit presque entièrement par Robert Greene sous le titre *The Debate between Follie and Love* (1587), la Folie revendique, autant que l'Amour, le titre de guide des poètes et créateurs.

[13] Rabelais, *Le Quart Livre : Prologue de l'auteur*, *op. cit.*, p. 5.

[14] Rabelais, *Gargantua : Aux lecteurs*, *op. cit.*, p. 2.

[15] « Un visage, une voix, un seul habit, mais deux personnes ! / Verre optique naturel, où ce qui est n'existe pas. », *Twelfth Night*, The Arden Shakespeare, ed. J. M. Lothian, T. W. Craik, 1994, V, 1, 214-215.

- « There be glasses also wherein one may see another man's image, and not his own. », Reginald Scot, *The Discoverie of Witchcraft*, Book XIII, ch. 19, cité par Francis Douce, Illustrations of Shakespeare, vol. I, p. 117.

concilier les attraits contradictoires de la terre et du ciel, de l'ange et de la bête, de la Muse céleste et de la Déesse de l'amour. Ceux qui chantèrent Vénus n'eurent pas l'intention délibérée d'offenser la loi divine. La comédie de la Renaissance s'inscrit dans cette démarche moralisante. L'épisode amusant ou trivial est justifié par référence à l'enseignement qu'il illustre ou vivifie. Les jeux de l'esprit (*pleasant conceits*) sont liés aux créations de la raison, afin de purger les passions, clarifier les humeurs, chasser la mélancolie ou raviver la foi défaillante. Il y a là une deuxième formule de la comédie. Considérée depuis Aristote comme une sorte d'interlude renvoyant aux aspects les plus vulgaires et les plus humbles de notre existence, elle devient pour Shakespeare et ses contemporains le point de rencontre du rire et du décorum, dédication au plaisir, au nom même de la liberté de conscience :

> Lis afin de t'instruire, ris comme il te sied, juge à ta guise[17].

L'avertissement, indéfiniment répété sous d'autres formes pendant plus d'un siècle, est comme le premier article d'une charte de l'interprétation littéraire, qui prend forme au cours de la Renaissance. Les humanistes surent utiliser la satire avec discernement, faire de la folie un des aspects de la sagesse, du plaisir un droit de la raison :

> That thynges spoken foolisshely, by Folie, maie be evin so taken, and not wrested to any bitter sence or application[18].

Définition du divertissement ou affirmation des droits de l'esprit, le ton est donné. La difformité de l'individu comme celle des temps est susceptible de critique. L'humaniste, au nom du naturel et des convenances littéraires, ne craint pas de se livrer à une anatomie du ridicule. Le rire trouve sa justification dans cette démarche, puisque nul n'est contraint de s'y livrer :

> Ventre d'un petit poysson ! rions. Ouvrez le livre : si un compte ne vous plaît, hay à l'autre… Riez seulement[19].

Audace tranquille, souvent contrainte par la tentative puritaine de mettre en relief les seules préoccupations morales et religieuses, mais qui réapparaît toujours sous diverses

---

[16] « Fay ce que vouldras. », *Gargantua*, ch. LVII, *op. cit.*, p. 159. L'équivalent shakespearien, « As you will », sert de sous-titre à *La Nuit des Rois*.

[17] « Read and be warnd, Laugh as you like, Judge as you find. », Robert Greene, *The Blacke Bookes Messenger* (pamphlet relatant la vie de Ned Browne et autres gredins). La devise citée fait partie du titre.

[18] « Que les choses dont parle, de folle façon, la Folie, puissent être prises comme telles, qu'on ne les contraigne point à quelque amère signification ni à de sérieuses implications. », Chaloner, *The Praise of Folie*, *op. cit.*, To the reader, p. 4. Le traducteur d'Érasme devient l'interprète d'un mouvement de pensée, lorsqu'il ne voit dans un livre écrit pour l'amusement, « a toye to stirre laughter (un jouet qui produit l'éclosion du rire) » d'autre risque d'offenser que celui que porte en lui le lecteur.

[19] Bonnaventure des Periers, *Nouvelles récréations* (1558). R. D. ou T. D. (Thomas Deloney ?) adaptateur du livre, sous le titre : *The Mirror of Mirth, and Pleasant Conceits* (1583), remplace le prologue initial par une proclamation de vertu. Cité par F. P. Wilson : *The English Jest-Books of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries*, in *Huntington Library Quarterly*, janvier 1939, 121-158, p. 139.

formes. D'innombrables écrivains reprennent l'image classique de l'abeille qui fait son butin de toutes fleurs. Ainsi, l'avertissement au lecteur d'un imprimeur-libraire se flattant d'offrir aux esprits curieux un éventail de genres littéraires, tragiques, comiques ou moraux, où chacun peut puiser à loisir :

> You shall not be constreined to smell of the floures therein cõteined all at once, neither yet to take them up in such order as they are sorted : But you may take any one flowre by it selfe, and if that smell not so pleasantly as you wold wish, I doubt not yet, but you may find some other which may supplie the defects thereof[20].

La comédie shakespearienne s'inscrit dans un moment de civilisation où le rire, à la suite de l'annihilation du théâtre religieux, sous l'impulsion des Réformistes, offre une réponse aux besoins d'expression populaire. Rire dosé, souvent grave, toujours conscient. Il ne s'agit point de gaîté folle, mais plutôt d'un désir de joie que la présence de la mort ne fait point disparaître. Les livres de dévotion de l'époque en témoignent, l'attitude des personnages historiques également[21]. Il est bon d'apprécier, à la lumière de l'époque, l'inspiration comique. Elle évite de réduire les personnages à des schémas ou à des types, sans contrevenir au mécanisme complexe de la vie.

Le souci de le prouver appartient aux humanistes, défenseurs et illustrateurs des créations en langue vulgaire. En terre anglaise, lorsqu'il s'agit de définir le plaisir intellectuel (*delight*) que procure le théâtre, ils donnent en effet l'impression de s'avancer vers leurs adversaires puritains. Les pièces de théâtre, selon les théories de la fin du XVI^{e} siècle, sont acceptables si elles expriment la *comitas* des Anciens et non son excès (*scurrilitas*), si elles justifient les manquements au naturel (*indecorum*), en particulier les déguisements, par le désir de révéler les débordements de la nature humaine[22]. L'acteur qui joue les rois, le bouffon qui simule la folie ne sauraient être assimilés à la réalité du pouvoir ou de la démence ; l'un et l'autre ne sont que des apparences, la formule dramatique d'un commentaire sur le monde. Le rire, pour un élisabéthain, ne peut naître que du spectacle des manquements à sa propre formule humaine. Il fait appel à la dignité de l'homme. Les spectacles fondés uniquement sur une action grotesque sont donc condamnables, au nom même du plaisir :

---

[20] « Tu n'es point tenu de respirer les fleurs ici offertes toutes à la fois, ni même de t'en saisir dans l'ordre où elles sont disposées ; mais tu peux prendre l'une d'entre elles isolément et si elle n'est pas aussi odorante que tu le souhaiterais, je n'ai crainte que tu ne puisses en trouver une autre, qui suppléera au défaut que tu auras relevé. », *A Hundred Sundrie Flowres bounde up in one Small Poesie…*, Imprinted for Richarde Smith (1576), The Printer to the Reader, ed. C. T. Prouty (1942), p. 47. Ce recueil, où le jeune Shakespeare pouvait trouver la traduction, par G. Gascoigne, de *I Suppositi* de l'Arioste, source de *La Comédie des Erreurs*, est un modèle d'éclectisme.

[21] Marie Stuart, écrit le chroniqueur, écouta son acte d'accusation « With so merry a countenance, as if it had been a pardon from her Majesty for her life (dans une attitude tellement emplie de joie, que l'on eût dit que Sa Majesté lui accordait la vie) », *Strype : Annals of the Reformation* (1709), vol. III, p. 385.

[22] Voir M. T. Herrick, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, Illinois Studies in Language and Literature, vol. 23, 1950, *passim*.

> I need not to tell that scurrilitie, or ale-house iesting, would be thought odious, or grosse mirth would be deemed madnesse[23].

Le rire, phénomène accidentel, ne trouve de justification que dans le cadre d'une vision globale des passions humaines, où l'accord des sens et de l'âme succède à la discorde, la grâce à la difficulté. Il ne peut pas supplanter le ravissement qui naît du spectacle de l'harmonie :

> For delight wee scarcely doo, but in thinges that have a conveniencie to our selves, or to the generall nature : Laughter almost ever commeth of thinges moste disproportioned to our selves, and nature. Delight hath a joy in it either permanent or present. Laughter hath onely a scornful tickling[24].

L'impératif qui dicte l'attitude des théoriciens comme celle des hommes de théâtre n'est autre que la règle d'or de la réflexion antique, le respect du *decorum* dans tous les domaines de l'activité humaine. Les personnages fictifs sont contraints au respect des limites qu'imposent l'âge, le sexe, la fortune, le caractère. La règle de bienséance interdit aux acteurs de s'écarter de leur rôle. Le décorum assigne à chaque genre des acteurs adaptés au ton et au style de la pièce, à la conception que l'on se fait des thèmes représentés symboliquement sur la scène. L'improvisation, en particulier l'organisation, empruntée à la *commedia dell'arte*, d'interludes comiques, est elle-même soumise aux lois du personnage. Lorsqu'il s'agit de plaire, la convenance est de règle. Les créations verbales qui transgressent les conventions du langage commun doivent satisfaire à la fois l'oreille et l'esprit. Les attitudes indécentes, inhabituelles, inattendues doivent se justifier par le ravissement qu'elles sont susceptibles de créer. Les absurdités sont la cause essentielle du rire, réflexe de l'esprit raffiné qui entend les récuser. Les fous, idiots ou bouffons qui les imitent, ne font rire que lorsque leur démarche est contrefaite et contrevient aux lois, naturelles ou artificielles, de leur nature vraie :

> for in every uncomlinesse there must be a certaine absurditie and disproportion to nature, and the opinion of the hearer or beholder to make the thing ridiculous[25].

---

[23] « Il n'est nul besoin de dire qu'odieuses seraient la vulgarité ou les plaisanteries de buveur ni que la joie grossière serait tenue pour folie. », Thomas Wilson, *The Arte of Rhetorique*, *op. cit*., p. 4.

[24] « Car le plaisir vrai, nous l'éprouvons rarement, et seulement au spectacle de ce qui convient à notre être ou à l'ensemble de la nature ; le rire est presque toujours provoqué par ce qui est en désaccord avec notre être et la nature. Le plaisir possède en lui-même une joie présente, sinon permanente. Le rire n'est que l'agacement qui naît du mépris. », Sir Philip Sidney, *The Defence of Poesie* (1583, 1595) in *Prose Works*, ed. A. Feuillerat, vol. III, p. 40.

[25] « Car pour qu'il y ait inconvenance, il faut une certaine absurdité, hors de toute harmonie avec la nature et grâce au jugement de l'auditeur ou du spectateur, afin de sanctionner le ridicule. », George Puttenham, *The Arte of English Poesie* (1589), ed. G. D. Willcock and A. Walker, Cambridge University Press, 1936, réimp. 1970, p. 29.

Pour l'homme de la Renaissance, la discordance, en oblitérant les exigences de l'esprit, ne pouvait susciter que le rire, forme temporelle du mépris à une époque agitée, voire dangereuse. Maria, dans *Love's Labour's Lost*, en est une illustration :

> Folly in fools bears not so strong a note
> As foolery in the wise when wit doth dote[26].

Le bouffon, grâce à ses mots d'esprit, est au service de la sagesse.

Il est donc deux sortes de bienséance : celle qu'impose le commentaire philosophique sur la vie, la fidélité à la nature, la recherche du réel par-delà le factice, mais aussi celle qui naît de l'indispensable harmonie entre le personnage et la situation où il se trouve, loi essentielle du théâtre, où l'artifice acquiert ses lettres de noblesse[27].
La comédie est un reflet du monde, où la nature doit s'effacer devant le naturel de l'acteur. Elle prend naissance dans le conflit entre la bienséance de la vie et celle du théâtre. Le rire naît, alors, au moment où le personnage cesse de s'identifier à son destin.
Les rêves audacieux et lyriques, fallacieux et poétiques de créatures soucieuses de s'évader du monde réel ont une facture humaine, en particulier lorsqu'ils reposent sur les ressources du langage. Les premières comédies de Shakespeare sont colorées par l'ivresse verbale, la soif d'invention, le besoin d'aventure. Les personnages semblent animés du désir de briser le cercle de perfection où se cantonnait la pensée médiévale. Ils sont pris dans un tourbillon, où s'établissent provisoirement de nouvelles hiérarchies. Ils se prêtent à des rondes successives, dont l'interférence fait naître des rapports inattendus. Cette comédie de la jeunesse, reflet timide des suggestions coperniciennes, traduit, en termes d'amusement, l'impossibilité pour l'homme de vaincre l'univers[28]. Lorsqu'un personnage quitte la sphère qui est la sienne, il doit aussitôt affronter des dangers nouveaux auxquels il essaie de faire face, grâce à une richesse d'invention verbale. Il vit alors en sursis, son audace ne peut durer qu'un moment. Sa tentative, sans illusion, de vivre dans l'imposture lui donne sa dimension humaine. Et c'est dans le contraste entre ce qu'il est et ce qu'il essaie d'être, sa nature profonde et sa nature empruntée, qu'apparaît le comique de sa démarche. Semblable à l'homme de science qui découvre un nom pour toutes les planètes mais ne voit plus où il marche, il est d'une certaine manière le résultat de ses contradictions. Il est objet de rire. L'intrusion d'un personnage grotesque dans un monde de fantaisie et de rêverie met ainsi en lumière les inconséquences de la nature humaine, ses aspirations secrètes mais encore plus ses limites. Tout se passe comme si divers cercles concentriques, par exemple des guildes d'artisans ignorants, une cité de philosophes, le monde mystérieux des fées et des elfes, étaient soudain conduits à s'entrecouper par une sorte d'erreur de la nature, dont le

[26] « La folie du bouffon n'a guère plus d'importance / Que la bouffonnerie du sage lorsque l'esprit déraisonne. », *Love's Labour's Lost*, The Arden Shakespeare, ed. H. R. Woudhuysen, 1998, V, 2, 75-76.
[27] Les remarques d'Érasme sur la Comédie et les deux sortes de décorum, tirées de *De Ratione Studii*, sont analysées dans M. T. Herrick, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, op. cit., p. 140-141.
[28] Le monde décrit par Shakespeare évoque les bouleversements de l'astronomie, à partir de 1600 environ. Voir J. Bronowski, « Shakespeare and the Scientific Revolution », *The Listener*, 23 avril 1964, p. 678-698.

signe dramatique est l'étourderie d'une créature immortelle. *A Midsummer Night's Dream* est une illustration théâtrale de la formule du cosmogone :

> Il faut plutôt se conformer à la sagesse de la Nature qui, de même qu'elle a craint au plus haut degré de produire quelque chose d'inutile et de superflu, a le plus souvent doté une même chose de plusieurs effets[29].

Comédie copernicienne, héliocentrique, pour ainsi dire, dans la mesure où les humains sont entraînés vers la reconnaissance de leurs erreurs, où ils découvrent et font eux-mêmes la démonstration que la Terre n'a pas la prééminence dans l'univers. Les personnages font preuve de folie en s'enfonçant dans la forêt de leurs erreurs, ils se livrent aux excès de leurs passions et, avec la complicité des esprits de la nuit, donnent le spectacle de la confusion. Ils s'accordent, un moment, l'illusion que l'ordre de l'univers peut être organisé autour de la supériorité terrestre, ainsi que le soulignent les intrusions désordonnées des fées sous l'influence lunaire et l'interlude tragi-comique des artisans, en train de mimer l'importance de la Lune et de la Terre[30]. Mais ces dérèglements ne sont dus qu'à un égarement passager de l'esprit, capable d'oublier un instant les lois de l'harmonie universelle :

> Ciel, Quels bouffons, ces mortels ![31]

Puck définit la folie des hommes. Qui plus est, il participe aux fêtes de folie qu'il organise, avant de rejeter, dans une dernière pirouette, son habit de forêt, afin que les impressions de rêve puissent colorer les pensées de ses complices les spectateurs. Son attitude de comédien conscient donne sans doute à la comédie son sens le plus profond. L'évasion dans le monde de l'inhabituel, de l'étrange, du fantastique, permet aux hommes de prendre conscience de leurs insuffisances, ou de leur suffisance :

> La plus grande folie du monde est penser qu'il y ayt des astres pour les roys, papes et gros seigneurs plustost que pour les pouvres et souffreteux[32].

Le personnage comique attire, à sa façon, l'attention de son auditoire sur l'inconvenance des démarches insensées et des attitudes égoïstes. Il refuse, dès l'abord, de se laisser prendre au tragique de l'existence : la joie de vivre est sa justification première. Il trouve une seconde raison d'exister dans un pouvoir d'imagination qui l'autorise à échapper aux contraintes et à s'évader des sentiers battus : le rire que suscite son apparition prend corps dans la licence qu'il s'accorde de vivre à son gré. Son troisième rôle, authentiquement comique cette fois, naît du face à face avec lui-même, de la conscience, claire ou confuse, qu'il a de son rôle. Sauf lorsque l'impitoyable satire le rejette loin des tréteaux, ses

---

[29] Copernic, *De Revolutionibus*, Livre I, ch. 10, cité par Alexandren Birkenmajer, « Copernic comme Philosophe », in *Le Soleil à la Renaissance*, Université libre de Bruxelles, PUF, 1964, p. 17.

[30] L'hymne à la Lune de Pyramus (*Le Songe d'une Nuit d'été*, V, 1, 264-7) est un contrepoint grotesque à la glorification du soleil chez les Copernicien. Voir Giordano Bruno, *Dialoghi Italiani*, où la lumière du soleil devient la vérité.

[31] « Lord, what fools these mortals be ! », *A Midsummer Night's Dream*, The Arden Shakespeare, ed. Harold F. Brooks, 1979, 2007, III, 2, 115.

[32] Rabelais, *Pantagrueline Prognostication*,éd. Pléïade, p. 900.

mésaventures se terminent toujours par la défaite de ses aspirations les plus folles et le renvoient au cœur de la sphère qui lui est propre. À ce titre, son existence est exemplaire. Elle trouve une sorte de garant dans le monde comique lui-même. La censure du rire ne condamne pas Bottom, modèle du personnage ridicule, mais elle le conduit vers une plus sûre approximation de lui-même. Le personnage de comédie est conduit à faire l'apprentissage de la liberté, et il en apprend vite les contraintes. C'est dans les moments de clairvoyance, c'est-à-dire ceux où il prend conscience de ses propres insuffisances, où il se joue de la convention dans laquelle il existe, que prend naissance la comédie.

Le personnage comique par excellence, c'est le bouffon (*fool*), dont le modèle naturel apparaissait aux élisabéthains comme une réalité humaine déformée :

> He is a kind of a shadow of a better substance, or like the vision of a dreame that yeelds nothing awake[33].

Sur scène, le bouffon exploite cette ambiguïté. Il ne cesse d'affirmer, au besoin par des plaisanteries à double sens, son droit absolu à la lucidité. Il contrefait le fou naturel, mais garde son équilibre intellectuel et ses raisonnements étonnent l'auditeur par leur rigueur et leur logique. Dans ce dédoublement, il trouve à la fois une raison de vivre, puisque dire leur fait aux princes et aux grands de ce monde est son métier, et un épanouissement. Il ne saurait être amer, même dans les pires circonstances. D'où la difficulté de saisir et de punir en lui l'insolence. Cette situation d'acteur privilégié n'est pas toutefois sans danger. Quand il cesse de faire rire, il est vite rejeté au rang des fous naturels, il redevient Sir Toby, Sir Andrew Aguecheek ou Dogberry. Son vrai rôle est de susciter le rire, en renvoyant un reflet des errements du monde à ceux qui l'observent. Il est à la fois un signe et un garant de santé intellectuelle et morale. Ce joueur par excellence, comédien en devenir, est le témoignage de l'instabilité de la vie. En lui, l'acteur et l'homme semblent se rencontrer ; il incorpore son existence dans une vision désabusée du monde. La frontière est quelquefois indécise entre la folie réelle et la folie simulée. Ses audaces sont, par conséquent, à la limite de l'humain tel qu'il doit être pour convenir au goût. Elles traduisent la qualité inquiète du rire qui est, par son entremise, prise de conscience du monde.

Dans cette optique, la pièce comique est, à l'évidence, celle qui donne une place centrale aux joyeux drilles, héritiers des « honnestes joyeusetés et esbattements » du Moyen Âge et des « *feste veneziane* »[34], dont la sagesse, si l'on en croit Montaigne, a pour fondement « l'esjouissance », c'est-à-dire la joie dans l'invention et la création. *La Nuit des Rois* est l'un de ces divertissements. Tous les participants aux rites de la comédie déguisent leurs sentiments, au point de ne pas vouloir en être tenus pour responsables. Olivia et Viola en

[33] « Il est, en quelque sorte, l'ombre d'une substance plus noble, ou encore une vision onirique, qui ne révèle rien au réveil. », Nicolas Breton, « A Foole », *The Good and the Badde / or Decription of the Worthies and Unworthies of this Age where the Best may see their graces and the Worst discover their Baseness* (1616), ed. Rev. A. B. Grosart, *The Works of Nicolas Breton* (18979), réimp. AMS Press, New York, 1966, vol. 2, p. 11.

[34] Voir G. Renieri-Michiel, *Le Feste veneziane*, Venise, cité in J. Heers, *Fêtes, jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Âge* (1917), p. 58.

prennent à témoin la Destinée ou le Temps, l'ironique Feste et Malvolio s'adressent à Jupiter ; mais le désir qu'ils éprouvent d'échapper aux conséquences de leurs actes fait, peu à peu, place à la réconciliation avec le réel. La lucidité des bouffons est convaincante, appropriée leur vision d'un monde en habit d'arlequin, bariolé et insolite :

> Any thing that's mended is but patched : virtue that transgresses is but patched with sin, and sin that amends is but patched with virtue[35].

Inoffensive du même coup, la tentation généralisée de déguisement. La danse des fous autour du puritain, méprisable, parce qu'il croit appartenir à un élément supérieur et à une planète différente, est au cœur des événements. Telle la ronde du Soleil autour de la Terre, elle rappelle à chacun la nécessité de se conformer à la nature des choses :

> Foolery, sir, does walk about the orb like the sun, it shines everywhere[36].

Le rire est issu d'une atmosphère de jeu, où la revanche sous forme de vengeance n'a point de part. Par sa moquerie transformée en mode de vie et son rire de sagesse, le bouffon, sous tous ses visages, nous enchante et nous instruit. Il sert de contrepoint au jeu des méprises et nous en donne la clé :

> What is love ? 'Tis not hereafter,
> Present mirth hath present laughter[37].

À l'intérieur du cadre romanesque et fantasque, la lucidité est reine. Ainsi, *As You Like It* nous présente des humains qui jouent aux dieux, et telle pourrait être leur devise :

> For since the little wit that fools have was silenced, the little foolery that wise men have makes a great show[38].

Le genre comique veut que la vraie sagesse ne s'exprime que dans un monde d'illusion, sous le couvert du faux-semblant et de la tricherie, au cœur de la forêt d'Arden. Les miracles auxquels prétendent les Rosalinde, Viola, Beatrice ou Kate prennent toujours fin, parce qu'elles demeurent « terrestres » (*terrestrial*). Le personnage de comédie reste toujours conscient des limites qu'impose la vie à ses ambitions et à ses espoirs. Qu'il ne prenne pas au tragique ses propres limitations est d'ailleurs la meilleure définition de la dimension de son rôle. Dans *Love's Labour's Lost*, le rire naît de la mise à nu des ressorts

[35] « Rien de ce que nous amendons n'est tout d'une pièce, la vertu qui transgresse est seulement raccoutrée avec du vice, le vice qui s'amende n'est que raccoutré de vertu. », Feste, *Twelfth Night*, The Arden Shakespeare, ed. J. M. Lothian et T. W. Craik, 1988, I, 5, 44-47.

[36] « La folie, monsieur, se déplace vraiment autour du globe, à la façon du soleil, elle brille de toutes parts. », *Ibid.*, III, 1, 39-40.

[37] « Qu'est-ce donc que l'amour ? Il n'est pas de là-bas, / La joie d'aujourd'hui veut un rire d'ici-bas. », Feste, *Twelfth Night*, II, 2, 48-49.

[38] « Car depuis que le peu d'esprit qu'ont les fous a été réduit au silence, le peu de folie que possèdent les sages est un fabuleux spectacle. », Celia, *As You Like It*, ed. Juliet Dusinberre, The Arden Shakespeare, 2006, I, 2, 87-89.

secrets de l'esprit humain. La succession des erreurs de chacun entraîne un éclatement des intrigues artificielles. Mais une fois rejetés les masques, les acteurs se livrent, en toute connaissance de cause, au jeu des méprises. Ils se prennent à jouer aux divinités, tout en sachant à quel point ils sont soumis à leurs propres humeurs. Le déguisement se fait alors verbal. Nul ne joue impunément avec la sensibilité humaine et, à un certain stade de dissimulation, l'acteur est amené à rejeter la livrée du langage, à remplacer les reflets trompeurs des soies et des taffetas par les couleurs plus franches de la bure et du drap, à accepter de perdre au jeu des serments afin de ne pas perdre au jeu de la vie :

> Let us once lose our oaths to find ourselves,
> Or else we lose ourselves to keep our oaths[39].

Une fois contraints de constater la faillite de leur croyance en la vertu du langage, les compagnons de Biron se jouent de leur défaite, des artifices par lesquels ils sont amenés à jouer un rôle, de la comédie en tant qu'instrument de la gaîté. Dans leur bouche, les traditions idéalistes de la Renaissance, en particulier la déification de la femme, deviennent un moyen de se moquer d'eux-mêmes. Leur philosophie, celle des vrais sages, « ne presche que feste et bon temps »[40]. Elle est attitude de vie, choix délibéré du rire le plus lucide et le plus conscient.

> But they say, he may laugh that winnes, at least till he loose againe… but let them laugh till they be wearie, it is a good world when we are merrie[41].

La comédie romanesque de Shakespeare illustre le propos. Elle consacre les droits de la nature face aux imprévisibles caprices de la fortune. Elle fait sa part à l'inévitable, sans retirer leur chance aux forces d'improvisation. Elle donne à la rhétorique du théâtre la valeur d'un authentique art de vivre. L'originalité de la comédie shakespearienne, sous sa forme romanesque, réside dans le défi qu'elle oppose au reproche aristotélicien de vulgarité. Elle acquiert ses lettres de noblesse non dans la seule imitation de la vertu, mais par la reconstitution d'existences humaines, où il entre une part de désordre.

À partir de ce que la vie a d'incomplet, elle essaie de reconstituer un ordre capable de perfection. Les aspects les moins nobles de la condition humaine, ceux qui suscitent le mépris et le rire, sont au cœur de l'acte comique. Cette comédie de l'Amour ne saurait, pour autant, se construire à partir d'un mépris des catégories de perfection. Loin de reproduire les cérémonies d'un *kômos* orgiastique où le rire naissait de la grossière reconstitution d'actes vulgaires, elle s'inspire des traditions de l'amour courtois et elle cherche à créer, selon un rituel sophistiqué de complications multiples, une harmonie propre à faire naître l'admiration. Le rire, dans cette perspective, n'est pas débordement de sensualité mais plu-

---

[39] « Sachons une fois sacrifier notre serment, afin d'être nous-mêmes, / Au risque de nous sacrifier, afin de garder notre serment. », Berowne, *Love's Labour's Lost*, The Arden Shakespeare, ed. H. R. Woudhuyssen, 1998, IV, 3, 334-335.

[40] Montaigne, *Essais*, Livre Premier, Chapitre XXVI.

[41] « On dit qu'il peut bien rire celui qui gagne, en attendant du moins qu'il perde à nouveau… Mais que l'on rie jusqu'à en être las : il fait bon vivre là où règne la joie. », Nicolas Breton, *A Poste with a Packet of Mad Letters* (1603), ed. Rev. A. G. Grosart, réimp. N. Y., 1966, Letter n° 57.

tôt manœuvre et jeu. Il donne au dieu de l'amour, et aux hommes qui l'imitent, la licence d'organiser leurs rites de fantaisie. L'amusement qui naît de leurs inconséquences, comme l'atteste sur scène le rire des personnages courtois, est au cœur de son propos. Si le personnage de la comédie romanesque prend plaisir à découvrir en lui-même ou chez les autres le ridicule de sa propre condition, il ne s'y attarde point. Le rire, un des rites de l'amour, est alors réaction de défense contre les débordements de la nature. La satire n'y a point de part. Cette comédie ne se transforme pas en un spectacle de dérision où les hommes, livrés au désir incontrôlé de se conduire en dieux terrestres, seraient incapables de mesurer l'exacte limite de leur condition. Elle refuse la persévérance dans l'erreur qui caractérise les personnages allégoriques d'un Ben Jonson. L'anatomie à laquelle se livre la satire révèle, chez l'homme, un automatisme de l'aveuglement qui le pousse à s'enfermer dans le cercle de ses erreurs. Toutes ses démarches le condamnent à l'isolement. Sa solitude devient tragique, dans la mesure où, prisonnier de ses défauts, il ne peut vaincre la fatalité de sa nature. Limitée à sa propre révolution, la sphère qui est la sienne ne saurait recouper d'autres sphères humaines. Ainsi s'organise l'enfer terrestre qui entre en concurrence avec les œuvres du diable[42].

À l'opposé, la vie romanesque consacre la victoire inéluctable de la mesure et justifie le droit à la lucidité. Le théâtre qui la met en scène décrit des acteurs tout à la fois conscients de leurs limites et désireux de les repousser sans cesse. Elle affirme le droit à l'existence du comédien. C'est à partir de la conscience digne de sa propre humanité que s'organise la comédie, dont il est le ressort essentiel. La démesure y apparaît sous une forme atténuée, celle de l'enjouement. Il est significatif que le déguisement soit à la fois un des moyens du rire et de l'amour. L'héroïne shakespearienne se déguise toujours lorsqu'elle est vraiment amoureuse ; ce faisant, elle alimente le jeu comique. À l'inverse, le personnage masculin de la satire cache son identité afin de permettre aux « énormités » humaines de mieux se dévoiler. Il est logique et naturel que la commère Joie (*gossip Mirth*) prenne une part active au spectacle satirique et justifie les artifices de la gaîté (*sport*), que nous présente le théâtre :

> I am Mirth, the daughter of Christmas, and spirit of Shrovetide. They say, It's merry when Gossips meet, I hope your Play will be a merry one ![43]

La présence de la joie dans la comédie romanesque est, à l'inverse, plus discrète. Pour se jouer d'elle-même, elle n'a pas besoin d'intervenir en personne. Ce que peut avoir de vulgaire son apparition est d'ailleurs clairement dénoncé comme une atteinte à la juste mesure. La mascarade où, dans l'esprit de la Foire de Barthélémy, l'ivrogne Christopher Sly disparaît pour toujours derrière le rôle de spectateur, le rappelle opportunément. Le protecteur avisé des comédiens, organisateur de leur spectacle, refuse le grotesque au nom de la mesure :

---

[42] Tel est le thème de *The Devill is an Asse*, où Pug, envoyé malchanceux du Diable sur la terre, organisateur infructueux du désordre dans un monde humain, où règne le péché, apparaît comme l'image inversée de Puck, l'organisateur talentueux de *A Midsummer's night Dream*.

[43] « Je suis Joie, fille de Noël, esprit de Mardi-Gras. On dit qu'elle est joyeuse, la rencontre des commères. J'espère que votre pièce sera joyeuse ! », Ben Jonson, *The Staple of News*, ed. Herford & Simpson, vol. VI, p. 279.

… Haply my presence
May well abate the over-merry spleen
Which otherwise would grow into extremes[44].

Loin d'être une turpitude de l'esprit[45], le rire selon Shakespeare, par la conscience même qu'ont les acteurs de son imperfection, est le garant du divertissement.

Raymond GARDETTE
Université de Paris IV-Sorbonne

[44] « Ma présence, nul doute, / Saura réduire cet excès d'humeur joyeuse / Qui, autrement, s'abandonnerait à l'attrait des extrêmes. », *The Taming of the Shrew*, The Arden Shakespeare, ed. Brian Morris, 1981, Induction, scene 1, 134-6.

[45] Selon Ben Jonson, qui cite Aristote, « la naissance du rire est, dans la Comédie, une erreur, une sorte de turpitude (the moving of laughter is a fault in comedie, a kind of turpitude). », *Timber, or Discoveries*, ed. Herford & Simpson, vol. VIII, p. 643.

LA PARODIE DU DUEL ET LA MISE EN SCÈNE DE LA FÊTE DANS LA COMÉDIE SHAKESPEARIENNE

Il est difficile de trouver une homogénéité entre les pièces – quatorze au total – qui composent la comédie shakespearienne. Les influences sont nombreuses, de la comédie latine au fabliau médiéval, sans oublier la *Commedia dell' arte*, toutes alimentant le burlesque, la parodie, la moquerie afin de donner naissance à des situations comiques et de provoquer un rire libérateur. Le point commun de toutes ces comédies qui mettent en scène des lieux, des époques, des personnages, des mondes très divers et très différents est, bien entendu, leur dénouement heureux. Contrairement aux pièces historiques ou aux tragédies composées par le dramaturge, le titre des comédies ne désigne pas uniquement un personnage, mais fait plutôt référence à une situation. Cette situation ne permet pas au duel de se matérialiser concrètement, sans quoi la pièce prendrait une tournure trop tragique. Elle fait la part belle aux intrigues amoureuses, au sein desquelles les amants se provoquent en duel sans jamais se tuer, et souvent sans même croiser le fer. Cette parodie du duel est source de comique et caractérise bien souvent la comédie shakespearienne, une comédie qui intègre également la musique, instrumentale ou vocale, afin de servir le comique et donner des airs de fête à la pièce.

Duel amoureux et chanson au service de la farce

Dans les comédies, la guerre opposant deux nations ou deux factions rivales est remplacée par une querelle de caractère individuel. Elle a l'amour pour motif, mais elle n'oppose pas des guerriers. Les rivaux sont des amants qui mettent en jeu leur honneur en provoquant l'autre prétendant en duel. Cette querelle est souvent désamorcée par un comique de situation qui ridiculise la jalousie en transformant la querelle en parodie du duel. L'intrigue se noue et se développe autour du duel, ou plutôt de l'amorce de duel. Semblable à un pétard mouillé, la querelle n'éclate pas et le pire se transforme en rire. L'amour ne tourne pas au tragique et la situation se rétablit sans effusion de sang ni perte de vie, dans la gaieté générale qui se concrétise souvent par la musique et la danse. Le duel oriente donc une partie de l'action dont certains épisodes s'organisent également autour des chansons d'amour. Elles se retrouvent au cœur de l'expression dramatique, servent d'articulation à certains épisodes et donnent donc à l'action telle ou telle direction. Chansons et querelles d'amour organisent donc les différents épisodes du drame et bâtissent ainsi la structure de la pièce. Ce rôle structural de la musique et du duel est totalement illustré par *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, une pièce qui met en scène Falstaff, personnage bouffon, symbole de la corruption et du vice dans *Henry IV*. Il n'évolue plus dans le contexte tragique des drames historiques. Il devient le dindon de la farce dans *Les Joyeuses Épouses de Windsor*[1],

[1] Pour un portrait précis du personnage dans les pièces où il apparaît (les deux parties de *Henry IV* et *Les Joyeuses Épouses de Windsor*), voir H. B. Charlton, *Shakespearian Comedy* (London : Methuen and Co, 1938) 161-207.

pièce où le duel ne fait pas de victime et où la chanson d'amour remplace la musique militaire.

Dès le début de la pièce, l'allusion à Pandarus de Troie est utilisée à des fins burlesques. L'histoire d'amour prend une autre direction que celle prise dans *Troïlus et Cressida* où Pandarus est un entremetteur salace, lorsque Pistolet refuse à Falstaff de porter sa lettre à Mistress Page et de jouer ainsi les entremetteurs :

> *Deviendrai-je un sire Pandarus de Troie,*
> *Moi qui porte l'acier au côté ?*
> *Que plutôt Lucifer nous emporte tous.*[2]

Le duel perd aussi son caractère tragique avec ce même personnage dont l'acier qu'il porte au côté évoque plus le sabre de bois d'un pantin rustaud que l'épée d'un preux chevalier. Cette tournure comique sous laquelle le duel est présenté dans la pièce transparaît aussi dans le dialogue de Slender qui, malgré ses vantardises, a plus l'allure d'un bretteur gringalet que l'étoffe d'un escrimeur chevronné :

> *[...] Je me suis meurtri le tibia l'autre jour en faisant des armes avec un maître d'escrime...*[3]

On retrouve cette vantardise chez son oncle qui dénigre l'école d'escrime italienne et fanfaronne quant à ses talents d'escrimeur lorsqu'il était jeune :

> *[...] Aujourd'hui, vous insistez sur les distances, vos passes, vos estocades, et je ne sais quoi. Le cœur, maître Page! tout est là. J'ai vu le temps où avec ma longue épée j'aurai fait déguerpir comme des rats quatre forts gaillards comme vous.*[4]

Cette ironie de l'auteur, dans la présentation et le discours des personnages qui désamorce l'aspect tragique du duel, s'exprime pleinement dans le défi de Pistolet à Slender :

> *Ha çà ! étranger des montagnes ! Sir John, mon maître,*
> *Je demande à me battre avec ce sabre de bois.*[5]

L'intrigue continue de s'organiser de façon comique autour du duel à la fin de ce premier acte. Elle s'articule par rapport à l'amour, avec Anne Page comme motif de la que-

---

[2] "Shall I Sir Pandarus of Troy become, / And by my side wear steel? / Then Lucifer take all." (I. iii. 69-70)
[3] "[...] I bruised my shin th'other day, with playing at sword and dagger with a master of fence..." (I. i. 263-265)
[4] "[...] In these times you stand on distance- your passes, staccados; and I know not what. 'Tis the heart, Master Page; [showing his rapier-passes] 'tis here, 'tis here. I have seen the time with my long sword I would have made your four tall fellows skip like rats." (II. i. 210-215)
[5] "Ha, thou mountain-foreigner! Sir John and master mine, / I combat challenge of this latten bilbo." (I. i. 147-148)

relle. Ainsi, le docteur Caïus provoque par écrit Sir Hugh Evans en duel, croyant que ce dernier veut conquérir Anne Page :

> *[...] C'est un cartel, palsambleu ! Ze veux lui couper la gorge dans le parc; et ze veux apprendre à ce mauvais faquin de prêtre à se mêler ainsi de tout et à faire l'officieux!*[6]

Shakespeare se sert du contraste entre, d'une part, le caractère solennel et grave du code de l'honneur et du duel et, d'autre part, le peu de crédibilité des personnages qui s'y conforment. Ils sont présentés de façon burlesque et ne peuvent pas être pris au sérieux. Dans son traitement du duel, le dramaturge prépare la farce à venir. Le duel, ou l'amorce du duel, sert de catalyseur. Il met en place l'intrigue et ses protagonistes en leur donnant une dimension farcesque. Ce phénomène est bien illustré par le choix de la personne que Caïus désigne pour mesurer les épées du duel, phase obligatoire du pré-duel :

> *[...] Palsambleu, ze veux tuer ce faquin de prêtre, et z'ai fait choix de mon hôte de la Zarretière pour mesurer nos épées... Palsambleu! ze veux Anne Paze.*[7]

Cette référence à l'Ordre de la Jarretière accentue la tournure comique de l'épisode qui s'organise autour du duel en appliquant un code, celui de la chevalerie, à des personnages qui ne sont que des personnages grotesques. *Henry VI* mettait en scène la corruption, la chute et la mort progressive de cet idéal chevaleresque. Il disparaît au fur et à mesure que ses dignes représentants tombent sur le champ de bataille. Lord Talbot, trahi à deux reprises par John Falstaff, destitue ce dernier de l'Ordre de la Jarretière. Il ne s'agit pas du même Falstaff que l'on retrouve dans la deuxième tétralogie et dans *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, mais ces personnages ont en commun, en plus de leur nom, une bassesse d'esprit qui les éloigne du statut de noble chevalier. Ce personnage et l'allusion à l'Ordre de la Jarretière dans *Les Joyeuses Épouses de Windsor* sont ici l'écho et l'illustration humoristique de la dégradation des valeurs nobles représentées par le code de l'honneur. Shakespeare s'en sert pour ridiculiser ses personnages qui n'ont pas l'envergure, ni physique ni morale, des chevaliers de l'Ordre de la Jarretière. Cette jarretière se charge de connotations beaucoup plus grivoises au contact de personnages qui, à travers leurs desseins amoureux et leurs querelles, donnent une image frivole de l'amour. Cette image est parfaitement illustrée par les lettres que Falstaff fait parvenir à Mistress Page et à Mistress Ford :

> *Par moi,*
> *Ton véritable chevalier,*
> *De Jour ou de nuit,*
> *A toute espèce de lumière,*
> *Prêt à se battre pour toi,*

[6] "[...] By Gar, it is a shallenge. I will cut his throat in de Park, and I will teach a scurvy jackanape priest to meddle or make." (I. iv. 104-106)
[7] "[...] By Gar, I vill kill de jack priest. And I have appointed mine Host of de Jarteer to measure our weapon. By Gar, I will myself have Anne Page." (I. iv. 112-115)

Avec toutes ses forces.[8]

Une même lettre adressée à deux femmes différentes dans le même but de les séduire toutes deux afin de tirer profit de leur corps et de leur fortune. Falstaff s'y peint en chevalier de l'amour alors que la platitude des rimes reflète la platitude de son honneur. Dans cette parodie du monde chevaleresque, le défi lancé par le docteur Caïus prend des allures de farce, comme l'indique Robert Shallow, le juge de paix de campagne, à George Page :

> *Notre joyeux hôte a été chargé de mesurer leurs épées; et je crois qu'il leur a indiqué à chacun un rendez-vous différent; car, sur ma parole, j'ai ouï dire que le pasteur ne plaisante pas. Écoutez, je vais vous conter toute la farce.*[9]

La trame continue de se tisser autour du duel et les épisodes s'articulent autour de cette querelle d'amour, en alternance avec les machinations déjouées de cet autre « chevalier de l'amour » qu'est Falstaff. On retrouve ainsi le docteur Caïus dans le parc de Windsor, attendant avec son valet Rugby l'arrivée de son adversaire. Celui-ci ne venant pas, il s'impatiente et, une nouvelle fois, le duel crée un épisode comique qui tourne le personnage en ridicule :

> Caïus : *Palsambleu, ze le tuerai comme un hareng saur. Prenez votre rapière, Zack; ze veux vous montrer comment ze le tuerai.*
> Rugby : *Hélas ! monsieur, je ne sais pas tirer.*
> Caïus : *Maraud, prenez votre rapière.*
> Rugby : *Arrêtez ; voici de la compagnie.*[10]

La farce continue de s'articuler par rapport au duel aux dépens du docteur. L'Hôte qui a mis en place le stratagème se moque de Caïus qui lui demande ce que lui, Shallow, Slender et Page sont venus faire :

> Caïus : *Un, deux, trois, quatre. Que venez-vous tous faire ici ?*
> L'Hôte : *Nous venons te voir combattre, te voir tirer une botte, te voir te tenir en garde, te voir de-ci, de voir de-là, te voir pousser ta pointe, ton estocade, ta riposte, ta parade, ta tierce.*[11]

---

[8] "By me, thine own true knight, / By day or night / Or any kind of light, / With all his might / For thee to fight." (II. i. 13-17)

[9] "[...] My merry Host hath had the measuring of their weapons, and, I think, hath appointed them contrary places. For, believe me, I hear the parson is no jester. Hark, I will tell you what our sport shall be." (II. i. 193-197)

[10] *Caius [drawing his rapier] :* By Gar, de herring is not dead so as I vill kill him. Take your rapier, Jack. I vill tell you how I vill kill him. *Rugby :* Alas, sir, I cannot fence. *Caius :* Villainy, take your rapier. *Rugby :* Forbear : here's company. (II. iii. 11-16)

[11] *Caius :* Vat be all you, one, two, three, four, come for? *Host :* To see thee fight, to see the foin, to see thee traverse, to see thee here, to see thee there; to see thee pass thy punto, thy stock, thy reverse, thy distance, thy montant. (II. iii. 21-25)

Ces mots ne sont pas sans rappeler ceux de Mercutio dans *Roméo et Juliette* lorsqu'il décrit Tybalt à Benvolio[12]. Dans cette tragédie de l'amour, le duel, omniprésent, joue également un rôle structural essentiel. On le retrouve au début de la pièce dans les combats qui opposent les représentants des deux maisons ennemies, au centre du drame avec les duels de Tybalt contre Mercutio et Roméo, ainsi qu'à la fin avec l'affrontement de Paris et Roméo devant la tombe de Juliette. Ces trois duels représentent l'édifice sur lequel repose la pièce :

> *L'architecture de la pièce peut être envisagée comme reposant sur le trépied constitué par ces trois duels créés ou transformés par Shakespeare afin de définir, d'un point de vue structurel, le début, le milieu et la fin de cette tragédie.*[13]

Toutefois, dans cette pièce, l'affrontement n'en reste pas au stade des railleries et il sera fatal aussi bien à Mercutio qu'à Tybalt et Paris. Ici, dans *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, grâce au soin de l'Hôte de la Jarretière, le duel ne revêt pas sa forme tragique. Ainsi, le docteur Caïus attend Sir Hugh Evans à Windsor, alors que ce dernier attend le docteur dans un tout autre lieu, un champ près de Frogmore, au début du troisième acte. Si le docteur paraissait impatient de se battre dans la scène précédente, le curé semble beaucoup plus soucieux et troublé par ce duel. Ce trouble se manifeste par et dans la chanson que Sir Hugh entonne pour se donner du courage. Cette chanson vient renforcer la structure qui s'organise autour du duel afin de rendre l'épisode encore plus comique. Dans sa confusion, il intercale un vers du Psaume 137, « Quand j'étais à Pabylone[14] », qu'il déforme avec son accent gallois, entre ceux d'un madrigal, *The Passionate Pilgrime* de Christopher Marlowe. Ce Psaume 137, de l'ancienne version duquel ce vers est tiré, mentionne également les rivières et le chant. Ce mélange du sacré et du profane est source de comédie. Aucune affirmation n'est envisageable quant à l'air sur lequel le curé Evans chante les paroles de cette chanson. L'air de *Come live with me*[15], qui correspond au texte de Marlowe que reproduit Hugh Evans, est une possibilité. Très populaire chez les Élisabéthains, cet air fut adopté pour plusieurs ballades. Connu du public, la présence du vers du Psaume aurait été immédiatement décelée et le contraste chanson d'amour/vers pieux aurait eu un effet comique instantané. Il est également possible d'envisager la solution selon laquelle le curé gallois chante sa chanson sur l'air du psaume; l'utilisation de deux airs pour marquer ce contraste semble toutefois exclue :

---

[12] "[...] He fights as you sing a pricksong : keeps time, distance, and proportion. He rests his minim rests : one, two, and the third in your bosom; the very butcher of a silk button. A duellist, a duellist; a gentleman of the very first house of the first and second cause. Ah, the immortal *passado*, the *punto reverso*, the *hai*." (II. iii. 18-24).

[13] Joan O. Holmer, *Studies in Philology* III (1991) : 362 : "The play's architecture might be thought of as resting on the tripod of these three fights created or transformed by Shakespeare to define structurally the opening, midpoint, and ending of this tragedy."

[14] "When as I sat in Pabylon" (III. i. 23)

[15] *Airs populaires anglais du XVII^e siècle*, dir. Jeremy Barlow, Harmonia Mundi, HMA 1901039, 1980/1983.

> *L'aspect comique de la scène dans laquelle le pasteur Evans attend nerveusement l'heure de son duel contre le Docteur Caïus repose, plus plausiblement, sur le fait qu'il se trompe de paroles plutôt que de mélodie. Un pasteur connaissant certainement l'air du psaume, il est probable que celui-ci ait servi de mélodie pour la totalité de sa chanson. Un public qui chantait des psaumes à l'église aurait sûrement été amusé d'entendre un pasteur chantant une chanson d'amour érotique sur le même air*.[16]

Les vers de Marlowe rappellent que c'est bien l'amour qui est le motif de la querelle et le vers du Psaume semble traduire l'égarement du religieux. Il reflète peut-être une prise de conscience, masquée par la peur, de l'homme d'Église qui se rend compte qu'il s'éloigne du droit chemin. Cette négation de la religion s'exprimerait alors par un autre verset de ce Psaume 137 qui pourrait s'appliquer à la propre situation d'Evans : « Comment chanter[ais-je] les cantiques de l'Éternel sur une terre étrangère ? » S'il utilise l'air du Psaume sur le lieu du duel, il se rend compte qu'il ne peut pas y adapter les paroles car son esprit est confus ; au contraire, s'il utilise la mélodie de *Come live with me,* le vers du Psaume traduit la même confusion, le même égarement. Cette confusion est reflétée par l'irrégularité des rimes lorsque le curé introduit le vers du psaume dans le madrigal, cassant ainsi la succession des rimes suivies. Dans les deux cas, ce mélange d'érotisme et de piété sert à désamorcer le côté tragique qu'aurait pu prendre le duel. Ce rôle de chevalier de l'amour ne convient pas à Evans. Il va reprendre son armure de chevalier de Dieu en se réconciliant avec le docteur. Le duel est totalement désamorcé par l'Hôte, Shallow et Page qui séparent les deux duellistes sur le point de croiser le fer :

> Page : *Ah ! mon bon pasteur, rengainez votre épée.*
> Shallow : *Et vous la vôtre, mon bon docteur.*
> L'Hôte : *Désarmons-le, et laissons-les discuter : Qu'ils conservent leurs membres, et qu'ils hachent notre anglais.*[17]

L'Hôte dévoile l'intrigue aux deux adversaires qu'il a dupés pour leur bien et les réconcilie. Le comique est accentué par la présence de Slender qui aurait dû être le véritable rival du docteur et qui se promène sur le lieu du duel en soupirant à plusieurs reprises « O suave Anne Page ! » L'humour est renforcé par l'accent du Gallois et du Français qui font plus de mal à la langue anglaise qu'ils ne s'en feront à eux-mêmes. Ainsi, dans cette première moitié de la pièce, querelle et chanson d'amour dirigent l'action et structurent les épisodes en leur donnant une allure de farce.

---

[16] Peter J. Seng, *The vocal songs in the plays of Shakespeare: A critical history* (Cambridge : Harvard University Press, 1967) 164 : "The comedy of the scene in which Parson Evans nervously awaits his duel with Dr. Caius depends more plausibly on his evident confusion of the lyrics than of the melodies. Since a parson would certainly know the psalm tune, this probably would have been the melody for the whole of his song. An audience that had sung the metrical psalm at church would surely have been amused to hear a parson singing an erotic love song to the same tune."

[17] *[Evans and Caius draw and offer to fight.] Page :* Nay, good Master Parson, keep in your weapon. *Shallow :* So do you, good Master Doctor. *Host :* Disarm them and let them question. Let them keep their limbs whole, and hack our English. *[Shallow and Page take Caius's and Evans's rapiers.]* (III. i. 69-72)

La suite de la pièce met en scène les histoires d'amour des prétendants d'Anne Page et celles qui tournent en ridicule Falstaff dans son rôle d'amant éconduit. Tout comme le duel servait de sujet de plaisanterie dans les épisodes précédents, les intrigues amoureuses et l'adultère deviennent sujet de railleries. La jalousie n'aura pas les mêmes conséquences tragiques que dans *Othello* où la mort vient punir l'épouse, d'autant plus injustement qu'elle était restée fidèle au Maure qui lui ôte la vie. Dans *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, le duel, né de la jalousie qui aveugle le docteur, est désamorcé par la farce élaborée par l'Hôte de la Jarretière. Ensuite, le caractère tragique qu'aurait pu revêtir la jalousie de Master Ford est évacué dans le panier à linge qui emporte l'amant déconfit et par le déguisement en Mother Prat qui ridiculise de nouveau le gros Falstaff. La punition trouve son apogée dans l'épisode orchestré par la chanson des fées dans la dernière scène de la pièce. La tradition en vigueur chez les Élisabéthains associe la manifestation des événements surnaturels à la musique et le folklore perpétue l'idée selon laquelle les fées tourmentent les mortels en les pinçant. Ceci est illustré par les chansons des elfes et fées de la cour de Titania et Obéron qui orientent le cours de l'action dans *Le Songe d'une nuit d'été* ou par les craintes de Caliban qui a peur de se faire pincer par les fées dans *La Tempête* (I. ii. 328-231, II. ii. 4, V. i. 279). Dans *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, Shakespeare s'inspire sûrement d'une pièce de Lyly, *Endimion*, qui met en scène un épisode semblable. Toutefois, le texte de la chanson ne figure pas dans le quarto de 1591 de *Endimion* où seule une indication scénique indique la présence d'une chanson : *[The Fayries daunce and with a song pinch him...]*. Pour la pièce de Shakespeare, la chanson apparaît pour la première fois dans le premier in-folio en 1623, version qui semble restituer le plus fidèlement la vérité et l'esprit de l'auteur. Shakespeare, en effet, intègre parfaitement la chanson à l'action. La trame se tisse à l'acte IV. iv. La chanson, dont la musique est malheureusement inconnue une fois de plus, devient l'élément qui structure l'épisode et achemine la pièce vers son dénouement. Elle réunit toutes les intrigues d'amour développées dans la pièce autour du duel et du personnage de Falstaff. Elle représente pour le dramaturge le moyen le plus efficace de mettre en scène la déconfiture de Falstaff et de conclure l'histoire d'amour d'Anne Page, comme le précise l'indication scénique :

> *[Durant ce chant, les fées pincent Falstaff. Le docteur Caïus arrive d'un côté et enlève une fée habillée de vert ; Slender arrive d'un autre côté, et enlève une fée vêtue de blanc; puis Fenton arrive et enlève Anne Page.]*[18]

Tous les vices représentés par Falstaff, personnage qui rappelle celui du Vice des Moralités médiévales, sont punis. L'adultère est châtié et l'amour triomphe à travers l'union approuvée de Fenton et Anne Page.

Dans cette pièce, musique et duel jouent un rôle structural primordial. La querelle d'amour est plus présente que la personne qui fait l'objet de cette dispute, Anne Page en l'occurrence. Elle est désamorcée par l'humour qui trouve son apogée dans la chanson de Hugh Evans. La pièce prend alors des allures de farce sous la direction de la musique et du duel. L'intrigue parallèle, qui a pour objet la punition de Falstaff, prend forme dans le

[18] [During the song, enter Doctor Caius one way, and exit stealing away a fairy in green; enter Master Slender another way, and exit stealing away a fairy in white; enter Master Fenton, and exit stealing away Anne Page.] (V. v. 101)

masque qui se construit et s'articule autour de la chanson des fées. Ces êtres célestes contrastent avec les vices bassement terrestres personnalisés par Falstaff. Mais, ici, tout est imitation. La querelle n'est qu'une parodie de duel et la chanson est chantée par des « fausses » fées. La musique et le duel créent donc une structure d'emboîtement qui réalise une mise en abyme artistique au sein de laquelle naturel et surnaturel, rêve et réalité se confondent. Ils sont, avec le costume, l'essence même du théâtre, les instruments de l'illusion. Ils reflètent le goût prononcé du spectacle chez les Élisabéthains. *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, comme en témoigne ce feu d'artifice de couleurs et de sons, illustre parfaitement ce phénomène. L'élaboration et l'intégration de ce qui est en fait un masque à la fin de la pièce donnent à supposer que la pièce a été jouée à la cour. La présence probable de jeunes choristes pour jouer le rôle des fées, et la légende selon laquelle la reine Élisabeth aurait commandé à Shakespeare une pièce dans laquelle Falstaff serait un amoureux, peuvent effectivement justifier une représentation à la cour. Shakespeare trouve dans la musique et le duel le meilleur moyen de satisfaire son public. Il leur donne des allures de querelles et de chansons d'amour qui articulent les épisodes entre eux et structurent ainsi l'ensemble de la pièce.

Musique et duel au service de la parodie du romanesque

Alors que les fanfares, les roulements de tambours et la guerre permettent de mettre en scène des épisodes de l'histoire anglaise et matérialisent la puissance (ou la déchéance) royale dans les pièces historiques et certaines tragédies, au contraire, dans la comédie, la chanson et la parodie du duel mettent en scène l'amour d'une façon romanesque et engendrent un humour qui devient, à son tour, parodie du romanesque. Si la guerre était l'occupation première des rois de l'époque, l'amour, quant à lui, ne laisse guère de place au duel, si ce n'est lorsqu'il est source de rivalité entre deux courtisans qui convoitent la même femme. Cette annihilation des ardeurs guerrières par l'amour est illustrée par le discours d'Armado, cet Espagnol fantasque, dans *Peines d'Amour perdues* :

> *[...] Pourtant Salomon a été séduit, comme moi, et il avait une fort grande sagesse. La flèche de Cupidon est trop acérée pour la massue d'Hercule; aussi est-elle irrésistible pour la rapière d'un Espagnol. Les premières règles de l'art ne me serviront de rien; il ne se soucie pas de l'escrime, il se joue des lois du duel ! Son humiliation est d'être appelé enfant, mais sa gloire est de vaincre les hommes. Adieu, valeur ! Rouille-toi, rapière ! Silence, tambours ! Votre maître est amoureux; oui, il aime !... Que quelque dieu de la rime impromptue m'assiste ! car, à coup sûr, je vais tourner au faiseur de sonnets. Rêve, esprit ! Écris, plume ! Car j'ai à produire des in-folio entiers !*[19]

[19] "[...] Yet was Salomon so seduced, and he had a very good wit. Cupid's butt-shaft is too hard for Hercule's club, and therefore too much odds for a Spaniard's rapier. The first and second cause will not serve my turn : the passado he respects not, the duello he regards not. His disgrace is to be called boy, but his glory is to subdue men. Adieu, valour; rust, rapier; be still drum : for your manager is in love; yea, he loveth. Assist me, some extemporal god of rhyme, for I am sure I shall turn sonnet. Devise wit, write pen, for I am for whole volumes, in folio." (I. ii. 166-176)

L'art du duel, qu'Armado se vante de maîtriser, est impuissant face à l'amour. Son traitement donne naissance au comique du passage. L'Espagnol, par le biais de l'escrime, se met au même rang que des personnages aussi illustres que Salomon et Hercule. Son discours le rend ridicule; le langage devient ici parodie du romanesque et de l'épique lorsqu'il sert à ridiculiser le personnage transi d'amour que devient Armado. Le discours remplace l'action. Mais, lorsqu'il devient trop ampoulé, trop précieux, il perd son caractère naturel et sonne faux. Cette transmutation d'Armado est à l'image du traitement de la musique et du duel dans les comédies. Elle l'illustre parfaitement. Le duel est relégué au rang du discours, comme en témoigne la profusion d'images relatives à la guerre et aux armes[20] dans cette pièce où la « guerre civile d'esprit[21] » est au cœur du divertissement. Le phénomène « duel » perd sa fonction essentielle d'action. Il devient ainsi parodie du duel à travers les mots qui détruisent sa vitalité. Il retrouvera une certaine dignité dans le verbe sous forme de stichomythies. C'est le cas dans *Beaucoup de Bruit pour rien* où les conversations entre Bénédict et Béatrice sont de véritables duels verbaux comme l'illustre la remarque de Bénédict au sujet de Béatrice : « Elle parle des poignards, et chaque mot frappe.[22] » On retrouve les mêmes allusions à la mythologie, au personnage d'Hercule en l'occurrence : « Elle aurait fait tourner la broche à Hercule... oui, et elle lui aurait fait fondre sa massue pour allumer le feu.[23] » Cette dégradation du héros, accomplie par le biais d'un langage humoristique qui crée une image ne correspondant aucunement à la représentation traditionnelle du personnage, illustre le phénomène de parodie du duel. Comme dans *Peines d'Amour perdues*, le langage tourne en ridicule l'homme d'épée, le guerrier. L'amour et les femmes prennent le dessus. Ce renversement se reflète dans le style du combattant dénaturé par l'amour, se traduit par une parodie du duel sous les effets du langage qui remplace l'action, et marque le ton comique qui définit le genre de ces pièces. La remarque d'Armado : « [...] comme un soldat s'abaisse à aimer, je suis amoureux d'une fille de bas étage[24] » correspondrait à la définition aristotélicienne selon laquelle la comédie met en scène des personnages bas.[25] Dans certains cas, en effet, ce sont des personnages de rang social inférieur, des bretteurs vantards, parfois ivrognes invétérés, qui sont les instruments du comique, souvent à leurs propres dépens. Le traitement parodique du duel passe par eux, par leur langage excessif qui transforme l'action en paroles, le duel véritable en exploits imaginaires. Falstaff en est la meilleure illustration. Toutefois, dans les comédies, les duellistes sont souvent des personnages nobles que l'amour pousse à la querelle. Le duel prend alors un ton un peu plus grave, une tournure plus sérieuse et des allures plus menaçantes. Ainsi, la haine que contient le défi de Bénédict chasse le comique que la désinvolture et les jeux de mots de Claudio essaient de préserver :

> *Vous êtes un misérable. Je ne plaisante pas. Je vous le prouverai comme vous voudrez, avec ce que vous voudrez, et quand vous voudrez. Rendez-moi rai-*

[20] Voir Spurgeon 271-273.
[21] "civil war of wits" (II.i. 226)
[22] "She speaks poniards, and every word stabs." (II. i. 230-231)
[23] "She would have made Hercules have turned spit, yea, and have cleft his club to make the fire, too." (II. i. 235-236)
[24] "[...] as it is base for a soldier to love, so am I in love with a base wench." (I. ii. 56-58)
[25] Aristote, *La Poétique*, trad. É. Dupont-Roc et J. Lallot (Paris : Éditions du Seuil, 1980) chap. 5, 49 : « La comédie est [...] la représentation d'hommes bas... »

> *son, ou je déclarerai que vous êtes un lâche : vous avez tué une femme charmante, sa mort doit retomber sur vous.*[26]

Le duel est ici envisagé dans son intégralité : le défi qui le déclenche et la mort qui le clôt. Toutefois, cette dimension tragique, qui met un terme à la vie de l'un des deux duellistes, ne prend pas forme. Le duel garde cet aspect dérisoire que lui confère l'attitude de Claudio, et devient parodie du duel. L'amour désamorce le duel et donne à la pièce son caractère de comédie romanesque en détournant le tragique. Ainsi, après le défi de Bénédict, l'amour reprend ses droits. Ce dernier demande à Marguerite de lui obtenir une entrevue avec Béatrice. Il s'ensuit une conversation, véritable joute oratoire, qui traduit le caractère inoffensif que prend le duel dans la comédie, et illustre le traitement ironique de l'art de l'escrime par le dramaturge :

> Bénédict : *Ton esprit est aussi vif que la gueule du lévrier : il mord.*
> Marguerite. *Et le vôtre, aussi obtus qu'un fleuret d'escrime : il frappe sans blesser.*
> Bénédict : *C'est un esprit viril, Marguerite, qui ne voudrait pas blesser une femme. Je t'en prie, veuille appeler Béatrice : je te rends mon bouclier.*
> Marguerite : *Donnez-nous les épées, messieurs : les boucliers sont de notre côté.*
> Bénédict : *Si vous voulez manier l'épée, Marguerite, commencez par mettre la pointe dans un étau : c'est une arme dangereuse pour les filles.*[27]

Ce dialogue, avec ses traits d'esprit et ses connotations sexuelles[28], fait prendre au duel une toute autre direction que celle qui le caractérise dans les autres genres dramatiques. Cette légèreté, ces personnages rivalisant d'esprit, préfigurent la comédie de la Restauration qui va mettre cette utilisation de l'esprit, « *wit* », au cœur de son théâtre. Le duel ainsi parodié devient source de comique. Shakespeare l'intègre à un système de parodie qui se moque des personnages, mais aussi de certains aspects de la société lorsque les défauts dénoncés reflètent l'air du temps. Ainsi, le moment où Bénédict se retrouve seul, lorsque Margaret va chercher Béatrice, est l'instant choisi par le dramaturge pour se moquer du personnage et, comme dans *Peines d'Amour perdues,* de la façon qu'ont les amoureux rimailleurs de faire la cour.

Tout comme le duel est générateur du ton comique, la chanson est également un des éléments caractéristiques de la comédie. Ainsi, dans cette scène, Bénédict, qui a été présenté comme un farouche misogyne dès le début de la pièce (I. i. 214-21), est tellement épris de Béatrice qu'il entonne les vers d'une célèbre ballade :

---

[26] "You are a villain. I jest not. I will make it good how you dare, with what you dare, and when you dare. Do me right, or I will protest your cowardice. You have killed a sweet lady, and her death shall fall heavy on you." (V. i. 145-149)

[27] *Benedick* : Thy wit is as quick as the greyhound 's mouth, it catches. *Margaret* : And yours as blunt as the fencer's foils, which hit but hurt not. *Benedick* : A most manly wit, Margaret, it will not hurt a woman. And so I pray thee call Beatrice. I give thee the bucklers. *Margaret* : Give us the swords. We have bucklers of our own. *Benedick* : If you use them, Margaret, you must put in the pikes with a vice - and they are dangerous weapons for maids. (V. ii. 10-21)

[28] Pour les connotations sexuelles de *sword and buckler,* voir Partridge 196.

Le Dieu d'amour
Qui siège là-haut
Et me connaît, et me connaît,
Sait combien je suis pitoyable...[29]

La musique permet à Shakespeare de montrer, ici, le personnage sous un angle surprenant, qui ne correspond pas du tout au portrait qu'il en a dressé auparavant. De ce contraste naît le rire. Bénédict se retrouve, en effet, dans la situation de l'amant bêtifié par son amour; amant dont il se moquait et auquel il était si sûr de ne jamais ressembler dans les scènes précédentes. Comme Hotspur dans *Henry IV,* il méprise les arts et les artistes en général, la musique[30] et les faiseurs de ballades en particulier. On se rappelle sa fanfaronnade :

[...] Prouvez-moi que l'amour me fait plus perdre de sang que le vin ne m'en rend, et je veux bien qu'on me crève les yeux avec la plume d'un faiseur de ballades...[31]

Il est ainsi littéralement aveuglé par l'amour, comme en témoigne son recours à ces vers de ballade. La popularité de cette chanson de William Elderton, célèbre acteur et faiseur de ballades élisabéthain, garantit au dramaturge le succès de l'effet recherché, à savoir le comique provenant du ridicule de Bénédict qui devient presque « Bénédict, l'homme marié[32] ». Même si, dans le discours qui suit les vers de cette ballade (V. ii. 28-38), il conclut qu'il n'est « pas né sous une planète rimeuse[33] », il semble bien être devenu l'homme qu'il avait affirmé ne jamais vouloir être. Ironie de l'amour qui se dramatise et qui transforme le fougueux jeune homme en amoureux courtois. L'amour, véhiculé par la chanson, devient l'instrument de l'ironie dramatique et donne à la pièce son ton comique. La musique transforme le personnage, et désamorce la tension née du défi en duel lancé par Bénédict à Claudio. Cette querelle ne sera « rien qu'un échange de mots aigres[34] » et le duel restera verbal tout au long de la pièce. La musique prend le relais du duel, ainsi parodié, pour donner à la pièce son cachet de comédie. Ainsi, la scène où le prince et Claudio se rendent sur la tombe de Héro pourrait avoir des accents tragiques; mais le public sait que Héro n'est pas morte. De ce fait, l'hymne solennel qu'ils dédient à la « défunte » se charge d'ironie et le côté mystificateur de la scène crée l'humour aux dépens de ces deux personnages. Le chant est adressé à Artémis, déesse de la nuit et protectrice des vierges, alors que les protagonistes accomplissent un rituel chrétien, comme l'indique le lieu du rite, l'intérieur d'une église en l'occurrence. Ce passage du chrétien au païen traduit l'inconsistance et le manque de sincérité de Claudio notamment. Toutefois, Claudio et Don Pedro sont bien les victimes de l'iro-

[29] "The god of love / That sits above, / And knows me, and knows me, / How pitiful I deserve, -" (V. ii. 24-27)
[30] Ce mépris de Bénédict se manifeste avant et après la chanson "Sigh no more, ladies, sigh no more" que chante Balthazar (II. iii. 59-76).
[31] "[...] Prove that ever I lose more blood with love than I will get again with drinking, pick out mine eyes with a ballad-maker's pen... (I. i. 224-226)
[32] "Benedick the married man." (I. i. 240)
[33] "I was not born under a riming planet" (V. ii. 37-38)
[34] "Only foul words" (V. ii. 45)

nie dramatique qui transforme la sérénade que les personnages avaient prévue de « faire jouer sous la fenêtre de madame Héro » (II. iii. 88-89) en hymne funèbre. Une certaine équité morale est ainsi rétablie aux yeux du public : Héro, injustement calomniée, est ici louée par Claudio, instrument de sa déchéance. Cette scène prépare la « résurrection » de Héro et la réconciliation des deux amants. La musique fait donc évoluer l'action vers un retour à l'ordre final. Elle transforme les deux duellistes potentiels, Bénédict et Claudio, en maris pacifiques. La chanson désamorce le tragique. Le duel, tourné en dérision, ne se matérialise pas et cède sa place à la musique. La comédie propose un aller-retour de l'amour à la haine en empruntant les voies de la musique et du duel. Bénédict, de manière conventionnelle, fait appel à la musique dans la dernière scène de la pièce, placée sous le signe de la réconciliation et du mariage. Ceci reflète l'harmonie interne du personnage qui fait la paix avec Claudio : « Allons ! allons ! nous sommes amis; dansons avant de nous marier[35] » et les mots de Bénédict qui closent la pièce traduisent l'allégresse générale : « En avant les flûtes ![36] » On s'éloigne du son des tambours et des trompettes, de cet ordre « *strike up drums* » que l'on rencontre si souvent au cœur des batailles dans les drames historiques. Le ton change avec les comédies. Ce traitement différent de la musique avec des instruments plus variés et le détournement du duel par le biais de la parodie permettent de souligner le rôle essentiel de ces deux arts dans la définition du genre dramatique. *Beaucoup de Bruit pour rien* se termine en musique, avec une danse générale. Ce ballet final est – avec la danse qui se trouve juste avant l'épilogue de *Comme il vous plaira* – le seul exemple dans le théâtre shakespearien, mais toutes les comédies, excepté *La Comédie des Erreurs*, contiennent de la musique, des chansons notamment, et ont un traitement du duel semblable. Ce phénomène se confirme et s'affirme dans la chronologie des comédies. La musique prend une part de plus en plus importante dans la structure et l'action de ce genre de pièce. Le duel est souvent mentionné, mais ne prend jamais forme. Cette intégration au drame de la musique et du duel à des fins comiques trouve sa plus parfaite illustration dans les « vraies » comédies, les mieux réussies avant que le dramaturge ne bascule dans un genre plus noir, la tragédie. Ces pièces, où l'art de la comédie est le mieux servi par Shakespeare, sont *Beaucoup de Bruit pour rien*, *Comme il vous plaira* et *Le Soir des Rois*, toutes composées vers 1600. Dans ces deux dernières pièces, le traitement de la musique et du duel, afin de donner sa tournure comique à la représentation, est identique à celui analysé dans *Beaucoup de Bruit pour rien*. Dans *Comme il vous plaira*, Pierre de Touche raconte qu'il a « failli » se battre en duel, explique le code qui régit cette pratique (V. iv. 67-80). Finalement, il conclut que le duel n'a pas dépassé le stade préliminaire consistant à mesurer la longueur des épées des deux duellistes :

> *Je n'osais dépasser le Démenti Conditionnel et il n'osa me donner le Démenti Direct et ce fut ainsi que nous mesurâmes nos épées et nous nous séparâmes*.[37]

[35] "Come, come, we are friends. Let's have a dance ere we are married" (V. iv.115-116)
[36] "Strike up, pipers!" (V. iv. 125)
[37] "I durst go no further than the Lie Circumstancial, nor he durst not give me the Lie Direct; and so we measured swords, and parted." (V. iv. 83-85)

Le duel ne se matérialise pas et l'amour reprend tous ses droits. Le ton romanesque de la comédie se traduit en musique et en chanson. Ces éléments accompagnent la cérémonie de mariage sur laquelle la pièce se termine gaiement. Les notes plus graves émises par le duel sont résorbées en chanson. La musique reflète l'harmonie retrouvée et permet ce *happy end* qui définit et caractérise le genre. Ce phénomène est également parfaitement illustré par *Le Soir des Rois* où de nombreux personnages tirent l'épée, sans toutefois que le duel, manigancé, se matérialise. Une fois de plus, les chansons, celles de Feste en l'occurrence (le plus « musical » des Fous)[38], détournent le tragique et expriment l'harmonie de l'amour. La musique est vraiment omniprésente du début de la pièce qui s'ouvre sur les mots du Duc « Si la musique est l'aliment de l'amour...[39] » jusqu'à la fin, avec la chanson de Feste qui clôt la représentation. L'abondance de musique exprime l'engouement du public élisabéthain pour le masque. Si toutes ces manifestations musicales dans les comédies ne sont pas toujours de véritables masques, elles en rappellent les traits principaux et exercent le même attrait auprès du spectateur, friand de ce type de divertissements. Le duel et la parodie du duel, l'amour et la parodie de l'amour, dont le caractère romanesque est parfaitement représenté (et satirisé) par la musique, sont les éléments majeurs de la comédie. La musique et le duel diffusent l'humour, imprègnent la pièce de ce comique qui définit le genre dramatique. Il ne s'agit plus de musique militaire ni d'exploits guerriers. Ces deux arts se chargent de cette légèreté, de cette gaieté, de cet amour que l'on rencontre au cœur des relations entre les femmes et les hommes qui cultivent l'art de faire la cour, et non la guerre. Ils trouvent leur plus parfait accomplissement dans les trois *comedies of wit* susmentionnées, véritables chefs-d'œuvre du genre.

Conclusion

Après *Le Soir des Rois*, pièce considérée comme la dernière des « vraies » comédies de Shakespeare, le dramaturge s'écarte de la comédie romanesque. Le ton change quelque peu et annonce les grandes tragédies composées après 1603, date à laquelle on fixe le début de la dernière période de production dramatique de l'auteur, période considérée comme l'apogée de ses accomplissements dramatiques. Ces pièces de transition, *Tout est bien qui finit bien*, *Mesure pour Mesure* et *Troïlus et Cressida*, sont souvent appelées « pièces à problèmes » par la critique. Cette dénomination témoigne d'une différence au sein même du genre. Cette évolution affecte le traitement de la musique et du duel, véritable note sensible du genre dramatique. Ainsi, le duel est absent de ces deux premières pièces. Le traitement parodique du duel, élément générateur du ton comique dans les comédies précédentes, fait ici défaut au genre. Même si le discours de Paroles (qui, voulant faire croire qu'il s'est battu pour récupérer le tambour perdu à la guerre, pense à casser son épée pour prouver son courage[40]) rappelle parfois celui de Falstaff ou celui d'Armado (« Rouille-toi, épée ![41] »), l'unité comique ne se réalise pas de façon aussi parfaite que dans les trois

[38] Fluchère vol. 2 xxix.
[39] "If music be the food of love..." (I. i. 1)
[40] "Je voudrais que des entailles à mes vêtements suffisent, ou même la fracture de mon épée espagnole!" (IV. i. 46-47)
[41] "Rust, sword!" (IV. iii. 326)

« vraies » comédies. Cette homogénéité de ton qui s'organisait autour du duel, et de la musique également, s'estompe. Le traitement de la musique diffère aussi : les chansons sont moins nombreuses, les danses disparaissent et les trompettes et les tambours font de nouveau leur apparition. Le ton devient plus grave et la comédie romanesque devient comédie « noire ». Lorsque le duel reparaît avec *Troïlus et Cressida*, il n'est plus parodié et il reprend sa forme sérieuse, sanglante et son issue fatale. La présence de la mort et sa dramatisation par le duel montrent que le ton a définitivement changé. Ainsi, si *Troïlus et Cressida* est parfois dénommée « comédie satirique », elle s'apparente beaucoup plus à la tragédie qu'à la comédie, et dans ce cas, le rire côtoie souvent les larmes.

Jean-Luc BOUISSON
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

RIRES ET SOURIRES DE LA TRAGÉDIE DE *HAMLET* : YORICK, OSRIC ET Cie[1]

Si tous les amuseurs des tragédies de Shakespeare pouvaient se donner la main – le Portier de *Macbeth* converserait avec le Fou du *Roi Lear*, Yorick les écouterait en dodelinant du crâne… – ils feraient bien une ronde tout autour de ces sombres pièces. Oui, mais voilà où l'on achoppe (« *Ay, there's the rub* », *Hamlet*, III. 1. 65) : ils ne le peuvent pas sans fantaisies illicites. Le fantasque lecteur peut bien, lui, au prix d'un syncrétisme quelque peu amphigourique, créer un théâtre en fête, mais ce n'est point celui de Shakespeare dont chaque pièce est une entité indépendante, avec ses propres situations, ses propres styles, ses propres personnages, lesquels, possédant le statut de *personae*, n'ont pas la faculté de vagabonder, ne serait-ce que vers une autre pièce. C'est une des raisons pour lesquelles le présent article (dont l'auteur est assurément un maussade et rigoureux shakespearien plutôt qu'un fantasque lecteur) se borne à étudier, au sein d'une seule tragédie, *Hamlet*, la farandole dansée par le héros éponyme – qui s'applique à faire le fou (I.5. 180) – en compagnie d'un fou de cour, Yorick (ou de ce qu'il en reste) (V. 1) puis d'Osric, un des retardataires sur cette autre grande scène de fous (*Le Roi Lear*, III. 6) qu'il prend précisément pour un nième bouffon (V. 2).

Étrangement, les rires fusent, maints sourires se dessinent dans cette pièce dont la scène finale a pourtant été comparée par un de ses personnages à un champ de bataille couvert de morts (V. 2. 406-407). C'est d'abord que l'œuvre est écrite dans une langue alerte, sûrement superlative[2]. Shakespeare autorise son héros à se servir d'une verve souvent éclatante et avec une liberté effrénée que lui donnent son statut social – le prince est proclamé roi en second tôt dans la pièce (I. 2. 122) – et la folie, qu'il ne reconnaît pas toujours comme la tare qui affecte « le pauvre Hamlet » (V. 2. 231). Il manie sa folie comme un instrument parfois pour explorer un monde où grouillent hypocrites et espions et toujours pour jouir de la licence de mettre en doute ici la bonté du roi (I. 2. 65) ou même son humanité (IV. 2. 27), ailleurs la vertu de la reine (III. 4), la pureté d'Ophélie (II. 1. 103-115) ou l'honnêteté de Polonius (II. 2. 175-179). Par la folie encore, le prince se permet l'ironie vis-à-vis de ceux qui prétendent le guérir, et l'humour et la parodie ; par elle, il lance ainsi cette version percutante de la grande chaîne de l'être (des êtres ?) que les vieilles barbes et les érudits trop sérieux de notre temps ont oublié de méditer :

[1] Les citations de la pièce réfèrent au texte de *Hamlet* établi par Harold Jenkins, The Arden Shakespeare, London, New York, 1982. Les passages en français sont, sauf exception, empruntés à la traduction établie par François Maguin, GF – Flammarion, Paris, 1995.

[2] Les études sur le style de *Hamlet* sont extrêmement nombreuses. Pour une réflexion très dense sur les principales techniques dramatiques, on pourra consulter Pierre Sahel, « les tremblements du langage dramatique de *Hamlet* ». *Cahiers Élisabéthains*, 52, 1997, 83-87.

> Le ver est le seul empereur en matière de manger. Nous engraissons toutes les autres créatures (…) Roi gras et mendiant maigre (…) Un homme peut pêcher avec le ver qui a mangé un roi, et manger le poisson qui s'est nourri de ce ver (…) Un roi peut aller en procession par les tripes d'un mendiant (IV. 3. 22-31).

Vouloir illustrer tous les aspects du comique du prince reviendrait à citer une bonne partie du texte de la tragédie. Car le protagoniste, qui compose sans charité l'épitaphe de Polonius en le nommant un « fol et caquetant pendard » (III. 4. 215), est lui-même particulièrement volubile. Non seulement il prononce dans la pièce plus d'une douzaine de monologues mais, à son dernier souffle, il charge encore Horatio de parler en son nom (V. 2. 342-344).

Shakespeare n'a pas ajouté l'ingrédient du comique à l'élaboration du seul Hamlet. L'ironie frappe Polonius ou son fils, même en l'absence du prince. On entend par exemple Laërte répéter à sa manière et au (très relatif) bénéfice d'Ophélie les pesantes injonctions moralisatrices que son père vient de lui infliger quelques instants auparavant (I. 3). Est-ce un paradoxe si le personnage à qui, non sans raison, la reine demande de s'exprimer avec plus de matière et moins d'art (II.2. 95) donne lui-même une superbe définition du *wit* :

> La brièveté est l'âme de l'esprit (V. 2. 92) ?

Ou est-ce que la formule peut se muer en une autre leçon destinée aux trop diserts érudits mentionnés *supra* ?

En tout état de cause, Shakespeare a disposé des sourires au fil des répliques des uns et des autres. Ce n'est probablement pas sans une moqueuse ironie que la reine souligne l'amusante gémellité des courtisans qui viennent de faire assaut de féales promesses et de faciles flatteries. Elle reprend le « merci, Rosencrantz, et noble Guildenstern » (II. 2. 33) du roi par un « merci, Guildenstern, et vous, noble Rosencrantz » (II. 2. 34). Et, sans briller autant que les étincelantes fusées tirées par Hamlet en II. 2, le *wit* des deux compagnons, d'ordinaire si ternes, luit lors des adresses de bienvenue de Hamlet : « mes excellents amis. Comment vas-tu, Guildenstern ? » L'autre sait répondre sobrement : « Heureux, de n'être pas trop heureux » (208).

Shakespeare insère même des scènes de pure comédie lors de moments de pur drame, comme s'il voulait par avance donner du grain à moudre aux commentateurs adeptes de l'unité de ton d'une œuvre dramatique. Ainsi Polonius, dont les contresens pour interpréter le comportement du prince équivalent à des clowneries, père noble entêté et bouffon perdu dans une tragédie qui le dépasse, persiste dans l'art de l'espionnage en donnant des instructions détaillées à son propre espion, Reynaldo, pour découvrir les possibles frasques de son fils en terre parisienne (II. 1). Plus encore, le Fantôme, normalement (s'il est permis de parler de normalité) terrifiant visiteur d'outre-tombe, que le dramaturge construit avec minutie et en développant à l'extrême l'art du suspens, n'est pas loin de se métamorphoser en amuseur involontaire. Il est d'abord aperçu puis décrit, puis interrogé, et il fait attendre ses premières paroles par une insolite procrastination. Lui qui, certes, inspire à toutes les *personae* terreur et pitié – et glaça d'effroi les premiers spectateurs du drame – est qualifié par son unique interlocuteur, qui l'entend maintenant sous ses pieds, de « brave homme à la cave », de « brave spectre » de « valeureux sapeur » et même de « vieille

taupe » (I. 5). La seule révélation que Hamlet consentira à faire à ses compagnons à la suite de son entretien avec l'ombre de son père sera une fausse confidence, une platitude tenant de la tautologie :

> Il n'est pas un scélérat vivant au Danemark
> Qui ne soit une franche canaille (I. 5. 129-130)

Déçu par cette mince révélation, Horatio en fera un sobre commentaire :

> Il n'était pas utile (…) qu'un fantôme
> Sortît de la tombe pour nous dire cela (I. 5. 130-132)

Sans doute ne sont-ce là que les «folles et fantasques paroles» (I. 5. 133) d'un personnage qui s'apprête à appliquer à son visage le masque du bouffon et n'a cure de rapporter un quelconque message métaphysique.

Fou ou pas, Hamlet s'avance masqué dans presque toutes les scènes du drame. Ce rôle culmine à l'acte V, lorsque cet autre bouffon qu'est le fossoyeur (puisqu' «il chante en creusant des tombes») lui remet le crâne du célèbre amuseur de la cour en des temps anciens, Yorick. C'est aussi le moment le plus brillant de ce symposium des fols qu'est l'ensemble du drame.

Le comique, teinté parfois de touches sardoniques, est évident dans le passage dédié à Yorick. La légendaire interjection, « hélas, pauvre Yorick ! » lance bien un morceau comique en dépit de l'adverbe et de l'épithète qu'elle contient. La tirade qui suit, adressée au crâne d'un personnage mort un quart de siècle auparavant aurait pu, sans la présence de Horatio, être un monologue. Ce crâne, blason évident de la mort, a connu une vie extra-dramatique aussi paradoxale que dynamique. Devenu un accessoire indispensable au théâtre, il a poussé de victorieuses – et, bien sûr, souvent illégitimes – incursions dans bien des romans, des peintures, des pages philosophiques, des bandes dessinées… Détaché qu'il est du corps de Yorick, très officiel fol à la cour du Danemark, il est chargé dans notre pièce d'une puissance de comédie jamais atteinte ailleurs. La tirade où Hamlet décrit la gloire de Yorick brille d'une vigueur linguistique par les questions rhétoriques du locuteur, ses hyperboles – Yorick a joué avec Hamlet un millier de fois –, ses superlatifs laudatifs – Yorick avait « une verve infinie », sa fantaisie était « la plus exquise ». Elle est encore riche de bruits qui connotent le bonheur : chansons, éclats de rire… Elle accumule des vignettes brèves et pittoresques : sans parler du shampoing au vin du Rhin administré par Yorick au fossoyeur, elle évoque les grimaces du bouffon, les joyeux galops de Hamlet, alors bambin, à califourchon sur le fou ou le couvrant de baisers, une table de banquet…

Or le passage est fermement ancré dans un univers tragique dépourvu d'allégresse, pas seulement parce que les beuveries bruyantes (I. 2 et I. 4) qui ont remplacé les fêtes animées par Yorick sont hypocrites et sans joie, mais aussi parce que de Yorick, hormis les souvenirs, ne demeure (précisément) qu'un crâne probablement souillé et qui, Hamlet le remarque (V. 1. 194), sent mauvais.

La première scène de l'acte V est aussi riche des évocations des facéties du bouffon de cour que de variations jouées sur le thème des *ubi sunt* : où sont allés les rires de

Yorick, ses chansons, ses grimaces… ? Qu'est devenue la beauté de la dame ? Aujourd'hui, Yorick pue et la dame est sans fard. Si grands que soient les hommes, ils n'en deviennent pas moins poussière. Telle est la leçon philosophique que génère l'échange entre le crâne et Hamlet. Paul Valéry ne dira pas autre chose lorsque, dans un sobre lyrisme, il écrira : « la rouge argile a bu la blanche espèce ». Hamlet, lui, est moins sobre lorsqu'avec Horatio il évoque la gloire devenue glaise de César et d'Alexandre le Grand. C'est pourtant une leçon bien ancienne qu'énonçait déjà le Livre de Job (« … et nu j'y rentrerai »). Or l'Hamlet du premier Acte ne la connaissait pas.

Ainsi va le drame de *Hamlet*. Ses personnages sourient, éclatent même de rire. Ses metteurs en scène – pas les meilleurs – veulent parfois briller par l'originalité en le reconstruisant en tragicomédie. Or le rire ici s'appuie sur un socle tragique. Shakespeare réactive cette technique en nous menant, juste avant le dénouement, vers une autre situation comique animée, cette fois, par un cousin euphonique de Yorick : Osric.

L'intention satirique de Hamlet, sinon de Shakespeare, se manifeste dès l'arrivée sur la scène de ce nouveau personnage qualifié d'emblée de « libellule ». Qu'est-ce à dire ? Que ce tard-venu dans la pièce est efféminé autant que maniéré ? On pense au *popinjay* (perroquet) de *1 Henri IV* qu'enrichissaient plusieurs images féminines, et ce n'est pas le cas ici. Le personnage de la pièce antérieure, de surcroît, méritait son surnom car il n'était chargé que d'imiter, en la répétant, la voix de son maître, le roi. En revanche, s'il y a en Osric quelque chose d'aérien ou qui évoque le vol de la libellule ou encore la proximité d'une pièce d'eau, Shakespeare ne le rend pas visible[3]. En tout état de cause, l'intention réductrice, sinon péjorative, de Hamlet n'échappe pas, en principe, à Horatio ni, bien entendu, au spectateur ou au lecteur. Et le dramaturge autorise son protagoniste à adopter une attitude supérieure et moqueuse vis-à-vis d'Osric qu'il prie avec insistance de rester couvert. L'autre alors développe une politesse proche de l'obséquiosité. Il donne au prince du « monsieur », du « gentil seigneur » ou du « votre seigneurie », tout en le saluant à grands coups de chapeau jusqu'à contraindre son interlocuteur à lui rappeler que l'usage d'un couvre-chef est de couvrir la tête. Fort de sa perception de l'indubitable raillerie autant que du jeu gestuel, le lecteur d'aujourd'hui peut penser que la scène est proche des situations de la comédie de la Restauration, peuplée autant de fats que de *cavaliers* empanachés. Mais le comique verbal complète les jeux visuels. La scène est aussi le *remake* d'un moment dramatique où le prince, déjà, taquinait un fat servile. Comparons les deux scènes.

> III. 2 :
> *Hamlet.* Vous voyez ce nuage-là qui a presque la forme d'un chameau ?
> *Polonius.* Par la messe, mais c'est vrai… on dirait bien un chameau.
> *Hamlet.* À mon sens, il ressemble à une belette.
> *Polonius.* Il a le dos de la belette.

[3] François Maguin étude citée, p. 391, se contente de traduire « *water-fly* » par « insecte ». Pourquoi pas ? On pourrait penser à « demoiselle ». Mais, outre que les images féminisantes sont absentes du texte shakespearien, « demoiselle » n'a pas été introduit dans notre langue avec le sens de « libellule » qu'au début de XIX^{e} siècle.

Hamlet. Ou de la baleine.
Polonius. Il a tout de la baleine.

V. 2 :
Hamlet. Rendez à votre chapeau son juste usage ;
C'est pour la tête.
Osric. Je remercie votre seigneurie. Il fait très chaud.
Hamlet. Non, croyez-moi ; il fait très froid.
Le vent est au nord.
Osric. Il fait assez froid, monseigneur, en effet.
Hamlet. Pourtant il me semble qu'il fait une chaleur étouffante pour ma constitution.
Osric. Excessivement, Monseigneur, étouffante…
Comment dire ?… Je ne saurais dire à quel point.

Dans la deuxième « version », Hamlet se plaît, par le jeu langagier, à se moquer de la langue melliflue de son interlocuteur ; il la parodie même, ou bien l'imite, ou, à l'occasion, la corrige, certain qu'il est que l'autre ne peut rien lui refuser et qu'il abondera toujours dans son sens. Le sourire, bientôt, se mue en rire, et le ton de l'entretien touche aux limites du burlesque, tant est grande la volonté du prince (ou celle de Horatio, lequel participe aux efforts amusés de Hamlet) de dégonfler le verbe ampoulé d'Osric et de mettre à nu ses affectations.

Pourtant, la scène est proche du dénouement tragique. C'est que le rire fait plus que s'acoquiner avec le ton sombre des derniers instants de la pièce. Il y conduit. Sous les dehors d'un courtisan – les didascalies le désignent ainsi – et d'un fat, Osric est chargé d'une mission qui doit mener Hamlet à sa perte. Car qui est Osric ? La dernière recrue de Claudius. Il tient la place de Polonius, le fidèle conseiller et l'espion-en-chef, transpercé par les soins involontaires du prince. Il tient aussi la place de Rosencrantz et de Guildenstern, les deux barbouzes du régime (selon la juste expression de Henri Fluchère)[4] mortes en service commandé sur le sol anglais. Rosencrantz et Guildenstern avaient été cooptés par le nouveau régime. Osric, lui, est jeune ; le fait est mentionné deux fois ; il a été nourri dans le sérail. C'est un parvenu, comblé par le pouvoir qu'il sert. Le prince dit de lui qu'il a reçu beaucoup de terres et des meilleures, que c'est un paysan enrichi capable, doit-on comprendre, d'affecter le beau parler de la cour. Dans le cas présent, il est chargé de faire des courbettes et risettes à Hamlet afin de servir les intérêts de son maître. Il lui faut convaincre son interlocuteur d'accepter de se mesurer en combat singulier à Laërte, mission politique importante car Claudius veut la mort de Hamlet. Le duel projeté n'est pas le jeu amical pour lequel le roi voudrait le faire passer. Il est un euphémisme pour désigner un assassinat qui ne dit pas son nom. La lame de Laërte sera, à l'insu de tous, démouchetée et empoisonnée, comme sera empoisonnée la coupe préparée pour désaltérer le prince en sueur, si toutefois il a survécu aux premiers engagements avec Laërte. On peut dès lors fort bien supposer que

[4] Dans son introduction à la traduction de *Hamlet* dans l'ancienne édition de la Pléiade des œuvres de Shakespeare.

l'évidente battologie pompeuse du discours d'Osric n'est qu'une apparence. Son affectation même doit être affectée. Chaque fois que son princier interlocuteur digresse ou (brillamment) s'éloigne de la raison pour laquelle Osric a voulu le rencontrer, le courtisan-fonctionnaire lui rappelle sa requête en termes affables : Hamlet accepte-t-il ou non d'affronter Laërte en duel ? Et de faire valoir que Laërte est un très vaillant escrimeur, que le roi compte fermement sur la présence, sinon sur la victoire, du prince. En d'autres termes, Osric joue de la courtoisie et des belles manières. Il sourit et fait rire, même à ses dépens. Mais il est la mort[5].

La mort de Claudius est, elle, presque fortuite. Il n'est pas vaincu par Hamlet. Dans la joute qui, au fil des scènes de la pièce, a opposé les deux hommes par pièges et contre-pièges interposés, le roi était bien le plus fort. Hamlet, « insouciant, généreux et incapable de fomenter une intrigue » (IV. 7. 130) n'était pas de taille[6]. Au retour de son escapade maritime, c'est bien à tort qu'il ne se méfie pas de Claudius et se croit maître du temps qui le sépare du moment où il sera confronté au roi (V. 2. 71-73). Il se trompe, et c'est bien Claudius qui va mettre le temps à profit pour ourdir son dernier complot : le duel-assassinat. Rouage de ce complot, Osric est certes un personnage comique. La mort, dans *Hamlet*, peut arborer un visage jovial. Le crâne de Yorick exhibait un rictus. Les rires se mêlent aux propos assassins et aux projets criminels. Il faut imaginer qu'Osric est trop heureux que Hamlet voie en lui une « libellule ». Mais Hamlet ne sait pas que la libellule est à peine moins grosse que le scorpion noir dont la piqûre est presque toujours mortelle. Certes, le théâtre, s'il est bien joué, est une fête. Mais notre pièce nous rappelle que « l'on peut bien sourire et être un scélérat ». Ce n'est pas si évident pour le héros, qui s'empresse de noter la formule sur ses tablettes (I. 5. 108-109).

Pierre Sahel,
Université d'Aix-en-Provence

[5] Pour un autre jeu de mot et de mort dans la pièce, voir Margaret W. Ferguson « *Hamlet* : Letters and spirits » *in Shakespeare and the Question of Theory*, ed. Patricia Parker *et al*, New York and London, 1985, pp. 302-303.

[6] Trait qui aide à comprendre l'essence de la tragédie bien plus que la "psychologie" du héros.

LA JUSTICE ET LA FÊTE *DANS BARTHOLOMEW FAIR (LA FOIRE DE LA SAINT-BARTHÉLÉMY)* DE BEN JONSON (1614)

Delight meditant, offense searchant, wit allurant and freewill rampant
Or Law and Justice, the servant-monster Caliban[1]

Ben Jonson annonce la couleur dès son Introduction de *Bartholomew Fair* avec son accord entre l'auteur et le public scellé par le paiement du droit d'entrée et par les applaudissements. Un des points de cet accord est celui-ci :

> « It is further covenanted, concluded and agreed, That how great soever the expectation be, no person here is to expect more than he knows, or better Ware than a *Fair* will afford: neither to look back to the Sword and Buckler-age of *Smithfield*, but content himself with the present. »[2] (The Induction on the Stage, 101-105)

Cette pièce n'aurait donc aucune dimension historique, ni vers le passé, ni bien sûr vers l'avenir et serait exclusivement contrainte dans le moment présent. Ainsi cette pièce serait condamnée à n'être qu'un divertissement lié à un moment précis et donc ayant aujourd'hui, presque quatre siècles plus tard, perdu tout sens et toute valeur.

Il semble que cette approche soit un peu courte, mais que ce soit aussi une défense de Ben Jonson pour éviter toute complication dans une période difficile. Mais il semble aussi, comme le signale T.S. Eliot dans un essai sur Ben Jonson, que, depuis plus, bien plus d'un siècle, cet auteur ait été largement sous-estimé.

> « The reputation of Jonson has been of the most deadly kind that can be compelled upon the memory of a great poet. To […] be damned by the praise that quenches all desire to read the book. […] Jonson has provided no creative stimulus for a very long time; consequently we must look back as far as Dry-

[1] Mots tirés de l'introduction de la pièce : « Le plaisir qui médite, l'insulte qui se met en chasse, l'esprit qui vous aguiche et le libre arbitre qui s'insinue partout, ou la loi et la justice (le juge) en Caliban, le monstrueux serviteur ». Les quatre participes présents français sont une moquerie des termes de justice tirés justement du français, la langue pédante des juges de ce temps-là, et Caliban est bien sûr le personnage de Shakespeare dans *The Tempest*.

[2] « Il est de plus convenu, conclu et accepté que, aussi grandes que les attentes puissent être, personne ici ne doit attendre plus que ce qu'il sait déjà, ni des marchandises d'une nature supérieure à ce qu'une Foire peut apporter ; ni non plus contempler l'ancien temps de l'épée et du *buckler* [« L'utilisation d'un petit bouclier métallique, ne protégeant que la main gauche, était très répandue au Moyen-Âge et au début de la Renaissance, tout particulièrement dans les Highlands écossais. » http://www.armae.com] à Smithfield, mais se contenter du temps présent. » Notons que nous avons là une allusion à l'Écosse. Nous y reviendrons mais gardons en mémoire que le roi d'Angleterre est un Stuart et est aussi le Roi d'Écosse pour la première fois dans l'histoire des deux pays par décision d'Elizabeth I, incapable d'assurer la pérennité des Tudors.

> den—precisely, a poetic practitioner who learned from Jonson—before we find a living criticism of Jonson's work. […] In *Bartholomew Fair* it is hardly a plot at all; the marvel of the play is the bewildering rapid chaotic action of the fair; it is the fair itself, not anything that happens to take place in the fair. In *Volpone*, or *The Alchemist*, or *The Silent Woman*, the plot is enough to keep the players in motion; it is rather an "action" than a plot. The plot does not hold the play together; what holds the play together is a unity of inspiration that radiates into plot and personages alike. […] The worlds created by artists like Jonson are like systems of non-Euclidean geometry. They are not fancy, because they have a logic of their own; and this logic illuminates the actual world, because it gives us a new point of view from which to inspect it. »[3] (T.S. Eliot, *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, 1922).

Doit-on alors conclure avec T.S. Eliot, et en accusation de tous les metteurs en scène, directeurs de théâtre, critiques et publics, que : « There is a brutality, a lack of sentiment, a polished surface, a handling of large bold designs in brilliant colours, […] It is the transition of a form of art—even of a form which existed for but a short generation—into "literature," literature cast in a form which has lost its application. »[4] (idem). J'ai alors l'impression de faire œuvre archéologique, voire de tenter de *résurrecter*[5] des morts.

Cela ne doit pas épouvanter un public de théâtre moderne qui en a vu d'autres avec les effets spéciaux du théâtre comme du cinéma et ces genres à peine nouveaux que sont l'horreur, la science fiction, l'épouvante, le catastrophique, l'apocalyptique et bien d'autres. Nous allons essayer d'expliciter l'opinion de T.S. Eliot, de rechercher du sens où personne n'en voit, mais surtout de replacer *Bartholomew Fair* dans son contexte, ce qui devrait lui rendre une profondeur que nous qualifierons en conclusion : inconsistance griveleuse ou bien provocation historique ? Dans un premier temps nous allons analyser cette foire dans son propre développement historique. Puis nous considérerons l'image de cette foire dans la pièce. Nous nous interrogerons enfin sur la dimension idéologique ou historique de la pièce à partir de scènes particulières.

---

[3] « La réputation de Jonson est des plus mortifères que l'on puisse imposer à la mémoire d'un grand poète. Être damné par la louange qui étouffe tout désir de lire le livre. Jonson ne nourrit aucune énergie créative depuis fort longtemps ; en conséquence nous devons remonter le temps jusqu'à Dryden – précisément un praticien de la poésie qui fut l'élève de Jonson – pour trouver une critique vivante de l'œuvre de Jonson. Dans *Bartholomew Fair* nous n'avons pratiquement pas d'intrigue ; le miracle de la pièce est la célérité époustouflante de l'action rapide dans la foire ; c'est la foire elle-même, et non, quoi que ce soit qui pourrait arriver dans cette foire. Dans *Volpone* ou *The Alchemist* ou *The Silent Woman*, l'intrigue suffit à faire se mouvoir les acteurs ; ici c'est plus une 'action' qu'une intrigue. L'intrigue ne charpente pas la pièce; ce qui charpente la pièce, c'est l'unité d'inspiration qui rayonne aussi bien dans l'intrigue que dans les personnages. Les mondes créés par des artistes comme Jonson sont comme des systèmes de géométrie non-euclidienne. Ce ne sont pas des mondes imaginaires car ils ont une logique propre, et cette logique illumine le monde réel, car elle nous donne un nouveau point de vue à partir duquel nous pouvons examiner ce monde réel. »

[4] « Il y a une brutalité, une absence de sensibilité, une surface bien polie, une manipulation de grands motifs osés dans des couleurs brillantes. C'est la transition d'une forme d'art – même d'une forme d'art qui n'existait que depuis une petite génération – en 'littérature', une littérature coulée dans une forme qui a perdu sa raison d'être. »

[5] néologisme courant dans la planète des jeux électroniques, probablement un anglicisme aujourd'hui repris dans le domaine de la musique populaire.

I. / Bartholomew Fair et Smithfield

Un ouvrage essentiel existe à propos de cette foire. Il s'agit de *Memoirs of Bartholomew Fair* de Henry Morley, 1859. C'est la première histoire de cette foire, de sa naissance à sa mort (1133-1855). Nous allons examiner cette histoire à partir de la date de 1614 (et nous négligerons bien sûr l'histoire postérieure à cette date (création de la pièce le 30 octobre 1614 selon Ben Jonson lui-même, date qu'il faut corriger de la correction grégorienne du calendrier non exécutée encore en Angleterre (ce qui donnerait le 9 novembre 1614), réforme qui n'interviendra que beaucoup plus tard du fait d'une forte résistance au calendrier catholique grégorien.

1- La rénovation de 1614

La pièce est une véritable célébration d'un temps nouveau qui vient d'être inauguré pour la *Bartholomew Fair* d'août 1614.

> « SMITHFIELD […] ceased to be a broken plain of mud, and of the filth of men and beasts. Rain, and the cattle brought thither for sale, had made the place often almost impassable ; and so foul had been its general state, that there were many who would even doubt the power of art to transform it into hard and level ground. Bartholomew Fair, in a wet August before the year 1614, must have been a slough of pleasure, difficult indeed to struggle through. But a king's letter having ordered the Lord Mayor to pave the place, and thereby to remove the scandal brought upon the city by its ruinous and dangerous condition, in the year 1614 Smithfield was no longer, in that respect, a public nuisance. At an expense of sixteen hundred pounds the paving was accomplished. The ground was greatly raised in the middle, whereby it became a clean and spacious walk ; channels were made to drain away the water ; and a strong railing was set round about the market-place for the security of foot passengers from the danger of coaches, carts, horses, and other cattle, of which Smithfield was then seldom empty. The horse-pool was decayed, and the springs being flopped up, only the land water fell into a small bottom, enclosed with brick, and called the Smithfield Pond. […] [W]e should add, it was about this time that the citizens, who were also first enjoying a more ample water supply than was furnished by the springs on their own soil, began to pave the margins of the streets before their doors with broad flagstones for the convenience of foot passengers. […] In the year of the paving of Smithfield, Ben Jonson represented in a Comedy, what Bartholomew Fair, then a most ancient London festival, was in his time. » (Morley, 145-146) [6]

[6] « Smithfield cessa d'être une plaine de boue et des ordures et déchets des hommes et des bêtes. La pluie et le bétail amené ici pour y être vendu avaient rendu cet endroit souvent presque impraticable ; et son état général avait été si pollué que beaucoup de gens doutaient même que l'homme puisse par son travail le transformer en un terrain ferme et plan. La Foire de Bartholomew, en un mois d'août humide avant l'année 1614, devait être une fondrière de plaisir, vraiment difficile à traverser sans peine. Mais une lettre du roi ayant ordonné au *Lord Mayor* de paver ce lieu, et d'ainsi supprimer le

Cette rénovation n'est que la dernière étape de la transformation qui a commencé avec la « suppression » des ordres religieux par Henry VIII en mai 1539. Mis à part l'église de Saint Bartholomew et l'hôpital qui était attaché au prieuré de Saint Bartholomew, l'une devenue propriété de l'église anglicane, et l'autre passé sous le contrôle de la City of London en 1537 puis sous le contrôle du roi en 1544 et rendu à la City of London le 27 décembre 1546, l'essentiel du prieuré, des bâtiments conventuels et du terrain appartenant au prieuré et ne comprenant donc pas la plus grande partie de Smithfield qui était originellement un marché royal passé sous le contrôle de la City of London, ont été vendus à Lord Rich pour 1064 livres 11 shillings et 3 pence, et ce à une date non spécifiée en 1536 (probablement, par recoupement des documents, après le *First Suppression Act*). Cet achat avait entraîné de vastes modifications des terrains conventuels avec la construction de lignes de maisons là où des enclos vides existaient, particulièrement une à la place du mur le long de la « Long Lane » fermant les terrains conventuels au nord et ensuite une parallèle à celle-ci à l'intérieur des terrains conventuels. Cette cession a été confirmée par Edward VI, puis infirmée par Mary I et finalement et définitivement confirmée par Elizabeth I. La City of London était devenue l'autorité de la Bartholomew Fair en 1604. Être l'autorité de tutelle de la foire impliquait le collectage des droits des exposants et forains divers, et cela était un enjeu économique important.

2- L'héritage religieux

Le prieuré et le monastère ainsi que l'hôpital de Saint Bartholomew furent créés par décret royal de Henri I (1068-1135) avec le soutien de l'évêque de Londres et confiés à Rayer, un ancien « fou » du roi devenu moine. Morley n'utilise pratiquement que le nom courant de cet homme alors que dans les autres documents on n'utilise pratiquement que le nom latin de l'homme (Rahere, Raherus ou même Raherius).

> « His name, which is probably of Frankish origin, occurs as that of a witness in several charters of the district on the Eastern boundary of Brittany, and the fact that Rahere was a follower of Richard de Belmeis († 1128) [q.v.] makes it possible that he came from La Perche. He first appears as a frequenter of the dissolute court of William Rufus (ORD. VIT. pt. iii. bk. xc. p. 2: Liber Fundacinis c.s) and adopted the church as a career. His patron, Richard de Belmeis, became bishop of London in 1108, and the bishop's nephew, William, dean of St. Paul's in 1111, so that the occurrence of his name as a

---

scandale imposé à la ville par l'état lamentable et dangereux du lieu, en 1614 Smithfield n'était plus, à ce niveau, un danger public. Au prix de mille six cents livres le pavage fut réalisé. On releva fortement le terrain en son milieu, ce qui le transforma en un vaste espace piétonnier propre ; des canaux furent créés pour évacuer les eaux ; et une solide rampe fut installée tout autour du foirail pour la protection des piétons contre le danger des voitures, charrettes, chevaux et autres bestiaux, dont Smithfield était rarement privé. L'abreuvoir pour les chevaux fut largement réduit, et les sources étant reprises, seule l'eau de ruissellement s'accumulait dans un petit bassin bâti en briques et appelé la mare de Smithfield. Nous devons aussi ajouter que ce fut dans cette période que les habitants, qui pour la première fois jouissaient d'une alimentation en eau plus généreuse que n'assuraient les sources sur leur propre terrain, commencèrent à paver les bords des rues devant leurs pas de porte avec de grandes dalles pour le confort des piétons. Dans l'année où Smithfield fut pavé, Ben Jonson représenta dans une Comédie ce que la Foire de Bartholomew, alors un des plus anciens événements festifs de Londres, était en son temps. »

> prebendary of St. Paul's, in the stall of Chamberleyneswode (Le Neve, ii. 374) is easily understood. » [7] (http://www.raheresgarden.com/rahere.html)

Outre l'erreur sur [Le] Perche et non La Perche, l'origine franque peut aisément être remise en question car un fou du roi dans la tradition qui va donner les troubadours et plus tard les trouvères est en France, et donc en Normandie, un « railleur » du bas latin '*ragere'* qui correspond à l'anglais '*to rail'*, '*to rally'* et au Français 'raillery' et 'railleur'. On voit l'enjeu du nom courant du fondateur qui est le nom de sa profession auprès du roi. Il s'agit pour lui d'un choix à la fois spirituel et social d'une carrière dans l'Église. D'où son nom d'église latin. Spirituel dans ce qu'il dit au roi de sa motivation : une vision par Rayer, à son retour de Rome, de l'apôtre Saint Barthélemy, aussi connu sous le nom de Nathaniel, mort écorché vif, où le saint lui ordonne de créer une église qui lui soit dédiée à Smithfield à Londres avec un monastère attaché et un hôpital pour les pauvres et les malades.

L'église et l'hôpital furent fondés en mars 1123. Ce n'est qu'en 1133 selon Henry Morley, mais 1137 (deux ans après la mort du roi, sans précision dans cette source, selon l'information du http://www.raheresgarden.com) qu'une charte royale donnée par Henry I attribue au Prieuré de Saint Bartholomew le droit d'organiser à son bénéfice une foire sur trois jours pour la fête du saint (24 août).

Henry Morley est très « mitigé » sur les nombreux miracles du temps de Rayer qui établissent la réputation du site et lui assure son succès :

> « Rayer, whose fame as a saint nobody has questioned, was a juggler [...] It was by the production of false miracles at the feast and fair of St. Bartholomew, that Rayer made his institution famous and drew crowds to Smithfield [...] Though Rayer was an impostor, and denounced as such in his last days by his own people, it does not follow that every miracle worked at the Feast of St. Bartholomew in his time and in the days of his immediate successors was invented at the Priory. »[8] (p. 27)

---

[7] « Son nom qui est probablement d'origine franque intervient comme celui d'un témoin de plusieurs chartes de la région à la limite est de la Bretagne, et le fait que Rahere était un partisan de Richard de Balmeis († 1128) [*quod vide*] rend possible qu'il vînt de La Perche [*sic* : La Perche est un village entre Bourges et Montluçon, code postal 18200, alors qu'ici on parle **du** Perche en Normandie, proche du village d'origine de ce Richard de Belmeis, à savoir Beaumais, code postal 14620 avec une église Notre Dame du début du douzième siècle dédiée à Richard de Beaumais, évêque de Londres de 1108 à 1127. Il s'agit donc d'une erreur du site du Barts et du Musée de Saint Bartholomew à Londres.] Il apparaît au début comme un assidu de la cour dissolue de William Rufus (ORD. VIT. Pt. Iii. Bk. Xc. P. 2 : Liver Fundacinis c.s) et il s'engagea ensuite dans une carrière religieuse. Son patron [protecteur], Richard de Belmeis, devint évêque de Londres en 1108, et le neveu de l'évêque, William, doyen du chapitre de Saint Paul en 1111 ; de telle sorte qu'il est facile de comprendre la présence de son nom [Rahere] comme prébendier de Saint Paul dans la stalle de Chamberleyneswode (Le Neve, ii. 374). »

[8] « Rayer, dont la célébrité comme saint n'est mise en doute par personne, était un jongleur [homme de mauvaise foi, on voit le jeu sur la profession de fou du roi de Rayer, le sens cependant est celui de charlatan]. Ce fut par la production de faux miracles à la fête et à la foire de Saint Barthélemy que Rayer rendit son institution célèbre et attira la foule à Smithfield. Bien que Rayer fût un imposteur, dénoncé en tant que tel à la fin de sa vie par ses propres gens, il ne s'ensuit pas que tous les miracles

Cette dimension religieuse disparaît avec le *First Suppression Act* (1536) et le *Second Suppression Act* (1539) qui ferment et sécularisent le prieuré, et pourtant redevient ou reste un enjeu de cette Foire avec les débats introduits par les Puritains contre les idoles et autres pratiques considérées comme inacceptables d'un simple point de vue chrétien. Nous y reviendrons.

3- Un lieu morbide et mortifère

Smithfield est le lieu des exécutions capitales avant même de devenir le site du prieuré de Saint Bartholomew. Il le restera jusqu'en 1611. Il a été le site d'exécutions particulièrement célèbres. Les exécutions étaient interdites le jour même de la fête du saint, mais elles étaient largement pratiquées la veille, attirant des foules énormes qui en plus assuraient le succès de la foire elle-même qui durait trois jours, la veille, le jour et le lendemain de la Saint Barthélemy.

La plus célèbre exécution est probablement celle de William Wallace, le 23 août 1305. Elle est importante ici car le mythe de William Wallace était parfaitement vivant et même vivace en Angleterre et surtout en Écosse du vivant de Ben Jonson, et surtout parce que le roi d'Angleterre, James I, est aussi Roi d'Écosse et originaire d'Écosse, étant un Stuart. Écoutons Henry Morley pour la description de l'ambiance de cette exécution.

> « On the Eve of St. Bartholomew, the first day of the Fair, in the year 1305, the traders and pleasure seekers, the friars and the jesters, clothiers, tumblers, walkers upon stilts, hurried across the grass of Smithfield from the side on which the Fair was being held to the gallows under the Elms, where officers of state and a great concourse of men awaited a most welcome spectacle. The Priory was indeed built on the site of a gallows ; but in that suburban gathering-place of the people, place of executions, place of tournaments, place of markets, place of daily sport, place of the great annual fair, one gallows tree was not enough to satisfy a justice that loved vengeance and had slight regard for life. […] An execution during Fair time on that ancient exhibition ground, was entertainment rarely furnished to the public ; for the Church forbade, among other work, fulfillment of a sentence of the law on any holy day of festival, and a Fair was a Saint's holiday. But on this occasion, law was eager to assure the execution of its vengeance. The redoubtable Wallace, hero of the Scottish people, had been taken. The rugged patriot, strong of heart and strong of hand, had been brought to London in his chains the day before the Fair was opened, and on the day of the opening of the Fair was arraigned and condemned at Westminster as a traitor, and without even a day's respite, at once sent on to his death. Under the Elms, therefore, in Smithfield, stood all the concourse of Bartholomew Fair, when William Wallace… »[9] (Morley, 71)

---

opérés à la Fête de la Saint Barthélemy en son temps et sous ses directs successeurs fussent tous inventés au Prieuré. »

[9] « La veille de la Saint Barthélemy, le premier jour de la Foire, en 1305, les marchands et les fêtards [bambocheurs], les religieux et les railleurs [ménestrels, jongleurs], les drapiers, les contorsionnistes, les échassiers traversèrent rapidement l'espace herbeux de Smithfield du côté où se tenait la Foire pour aller au gibet sous les ormes ou des officiers de police et un grand nombre d'hommes attendaient

Je ne vais pas donner la description de l'exécution fournie par Morley, car une autre description plus récente, et sans doute plus juste, est donnée par la BBC :

> « Wrapped in an ox hide to prevent him being ripped apart, thereby shortening the torture, he was dragged by horses four miles through London to Smithfield. There he was hanged, as a murderer and thief, but cut down while still alive. Then he was mutilated, disembowelled and, being accused of treason, he was probably emasculated. For the crimes of sacrilege to English monasteries, his heart, liver, lungs and entrails were cast upon a fire, and, finally, his head was chopped off. His carcass was then cut up into bits. His head was set on a pole on London Bridge, another part went to Newcastle, a district Wallace had destroyed in 1297-8, the rest went to Berwick, Perth and Stirling (or perhaps Aberdeen), as a warning to the Scots. »[10](http://www.bbc.co.uk/history/scottishhistory/independence/features_independence_wallace.shtml)

On notera que Paul Hentzner, un répétiteur allemand voyageant à Londres en 1598 (il publia ses notes sou le titre *Itinerarium*), compta plus de trente têtes de traîtres sur le Pont de Londres quand il y passa.

Nombreux furent les hérétiques brûlés vifs à Smithfield. Et les souvenirs ne peuvent pas manquer dans les mémoires du temps de Ben Jonson. D'autres victimes de ces supplices à Smithfield furent par exemple, brûlées dans une barrique :

---

un spectacle des plus prisés. Le prieuré, il est vrai, était construit sur un ancien lieu d'exécution ; mais dans ce lieu de rassemblement des gens hors les murs, lieu d'exécutions, de tournois, foirail, lieu d'activités physiques quotidienne et site de la Foire annuelle, un simple gibet ne suffisait pas à satisfaire une justice qui aimait la vengeance et avait peu de respect pour la vie humaine. Une exécution pendant la Foire sur cet ancien lieu de dénonciation et exécution publiques était une distraction rarement fournie au public ; car l'Église interdisait, entre autres choses, l'exécution d'une condamnation de justice un quelconque jour saint de fête religieuse, et une Foire était le jour de fête d'un Saint. Mais à cette occasion, la justice était impatiente d'assurer l'exécution de sa vengeance. Le redoutable Wallace, héros du peuple écossais, avait été pris. Le patriote rustre, haut en cœur et à la main lourde, avait été amené à Londres dans ses chaînes le jour avant que la Foire n'ouvrît, et le jour de l'ouverture de la Foire il fut mis en jugement et condamné à Westminster comme traître et sans même lui donner un jour de répit immédiatement envoyé à sa mort. Sous les ormes, donc, à Smithfield, étaient dressés tous les stands de la Foire de Bartholomew, quand William Wallace … »

[10] « Enveloppé dans une peau de bœuf pour éviter qu'il soit trop abimé, ce qui aurait eu pour effet de raccourcir la torture, il fut traîné par des chevaux sur quatre miles à travers Londres jusqu'à Smithfield. Là il fut pendu, en tant qu'assassin et voleur, puis descendu encore vivant. Puis il fut mutilé, vidé de ses entrailles et, accusé de trahison, il fut probablement émasculé. Pour le crime de sacrilège contre des monastères anglais, son cœur, son foie, ses poumons et ses entrailles furent brûlés, et finalement sa tête fut tranchée. Son corps fut alors coupé en morceaux. Sa tête fut mise sur une pique sur le Pont de Londres, une autre partie de son corps fut envoyée à Newcastle, une région que Wallace avait détruite en 1297-98, le reste fut envoyé à Berwick, Perth et Stirling (ou peut-être Aberdeen) en avertissement pour les Écossais. »

> « John Badby († 1410), one of the early Lollard martyrs, was a tailor (or perhaps a blacksmith) in the West Midlands, and was condemned by the Worcester diocesan court for his denial of transubstantiation. »[11] (Wilkipedia)

La période de Henry VIII, Edward VI, Mary I et Elizabeth I est riche en exécutions pour divers délits religieux avec les changements d'allégeance religieuse d'un souverain à l'autre. Il faut penser à *Titus Andronicus* de Shakespeare pour avoir une idée de l'horreur de la torture et des châtiments corporels, capitaux ou non. Notons que Ben Jonson fait référence à cette pièce dans *Bartholomew Fair*. (Oxford Edition, *The Induction on the Stage*, ligne 95).

Signalons encore :

> « Grotwell, or Cartwell, was the name of the man himself a hangman who was hanged, with two others, in Henry the Eighth's time, for robbery of a booth at Bartholomew Fair. They were executed in the wrestling-place at Clerkenwell. »[12] (Morley, 121)

Pour conclure sur cet héritage du lieu, signalons que les derniers hérétiques à être brûlés à Smithfield le furent en 1611, trois ans donc avant la pièce de Ben Jonson :

> « In 1611 the ashes of the last martyr-fire in Smithfield smouldered out. The victim was Bartholomew Leggatt, a pious Unitarian, burnt for distrust of the Athanasian and Nicene creeds by James the First, at the sentence of John King, newly made bishop of London. »[13] (Morley, 144)

On remarquera bien sûr le prénom de cet hérétique et toute l'importance que Bartholomew Cokes attache à son prénom en prétendant que la Foire de Bartholomew est sa propre foire, et donc qu'il est à *sa* fête plus qu'à *la* fête. Comment imaginer que Ben Jonson et le public aient oublié les exécutions de 1611 ?

4- L'émergence d'une économie de marché féodale

C'est en 1133 (ou 1137) que la charte royale de Henry I a été donnée au Prieuré de Saint Bartholomew pour organiser une foire de trois jours à l'occasion de la fête du Saint patron du prieuré, donc les 23, 24 et 25 août. La partie religieuse de cette foire se déroule dans le prieuré même, initialement dans le cimetière attaché à l'église, tandis que la partie « commerciale » de la foire se déroule sur le terrain de Smithfield. Remarquons que Rayer avait veillé au tout début à ce qu'une partie du terrain dédié au marché royal aux chevaux

[11] « John Badby († 1410), un des premiers martyrs lollards, était tailleur ou peut-être forgeron dans les Midlands occidentaux, et il fut condamné par la cour du diocèse de Worcester pour sa négation de la transsubstantiation. »

[12] « Grotwell ou Cartwell était le nom de l'homme, lui-même un bourreau [pour pendaison], qui fut pendu, avec deux autres, sous le règne de Henry VIII, pour vol à l'étalage à la Foire de Bartholomew. Ils furent exécutés dans l'arène de combat de Clerkenwell. »

[13] « En 1611, les cendres du dernier bûcher de martyre à Smithfield s'éteignirent. La victime était Bartholomew Leggatt, un pieux Unitarien, brûlé pour son rejet des croyances athanasienne [Athanase d'Alexandrie] et nicéenne [Concile de Nicée] sur ordre exécutoire de James I de la condamnation par John King, nouvellement promu évêque de Londres. »

soit incluse dans la dotation de terrain, avec les droits attachés à cet événement et à cette parcelle.

Le succès est assuré par les miracles religieux, guérisons et autres bienfaits, car cela attire des foules dans un temps de pleine expansion féodale à tous les niveaux, une expansion portée par les Bénédictins (*Black Friars*) considérés comme les ingénieurs du Moyen Âge. Notons que le terme de *Black Friars* couvre aussi en Angleterre les Dominicains qui sont issus des Bénédictins mais qui s'illustreront de façon spectaculaire dans les croisades du sud de la France et dans la reconquête de l'Espagne avec la célèbre Inquisition. Justement, cela nous ramène au problème des exécutions à Smithfield. Elles aussi amènent des foules et sont bonnes pour la Foire quand elles ont lieu en ouverture.

La Foire de Bartholomew est typique de l'économie de marché féodale qui se développe en Europe à partir du X^e^ siècle. Cette économie de marché est fondée sur le mouvement connu comme la Paix de Dieu qui deviendra, à la fin du XI^e^ siècle en France, la Paix du Roi. En Angleterre, c'est la conquête par Guillaume de Normandie qui marque ce virage avec l'instauration du féodalisme centralisé. Immédiatement, Guillaume le Conquérant fait bâtir la Tour de Londres qui sécurisera la rivière et bien sûr assurera le développement de la ville entièrement fortifiée, même si les fortifications le long de la Tamise ne sont pas entretenues et sont rapidement abandonnées du fait de la sécurité assurée par la Tour, sans compter les châteaux en amont de Londres. Notons aussi que Guillaume le Conquérant a récupéré la tradition anglo-saxonne de faire soutenir le souverain par la City of London qui sera ultérieurement dotée d'un *Mayor*. Le premier *Mayor* de la City of London est Henry Fitz-Ailwin de Londonestone (1135-1212) qui fut *Mayor of London* de 1189 à 1212. Le titre de *Lord Mayor* sera donné en 1347.

Smithfield est hors les murs et donc ne dépend pas de la City of London. Les marchés réguliers (hebdomadaires pour certains), sont sous l'autorité royale et les droits payés par les marchands le sont au roi. On vient de signaler que Henry I avait donné un morceau de ce foirail au Prieuré de Saint Bartholomew ainsi que les droits attachés à cet espace. Ce revenu est loin d'être négligeable.

Quand le roi donne la charte qui autorise la Foire de Bartholomew, il donne aussi au prieuré, officiellement pour entretenir l'hôpital, les droits afférents à cette foire, et là encore ce n'est pas un maigre cadeau. D'autres foires existeront à Londres, dont une à Southwark mais celle de Bartholomew est la première et la plus importante.

Le roi dote cette foire de deux privilèges qui vont faciliter son fonctionnement et qui sont standard en Europe continentale à l'époque.

Le premier est l'absolue sécurité (« *firm peace* » ou « *firmest peace* ») pour les marchands venant à la foire ou en repartant, ainsi bien sûr que la sécurité pendant toute la durée de la foire. Dans un temps où les routes ne sont pas des plus sûres, c'est là un privilège important. Les marchands, d'ailleurs, prendront aussi l'habitude de voyager ensemble et d'être armés pour leur protection. Bartholomew Fair, comme les autres grandes foires européennes de l'époque, est ouverte aux marchands venus du continent. Ainsi Bartholomew Fair devient un centre du commerce anglais mais aussi un centre d'échanges internationaux. On notera que la proximité immédiate avec le Port de Londres ne peut que faciliter ces échanges. Notons en passant que ce développement est nouveau en Europe, n'est possible que grâce à l'extinction des pratiques de pillage des Vikings, et autres groupes venus de Scandinavie. Les grandes migrations sont terminées et des organisations commerciales vastes sont mises en place. Notons en passant que ce privilège est donné aux foires allemandes pour Otto I le Grand au dixième siècle, élu roi le 7 août 936, couronné empereur le

2 février 962, mort le 7 mai 973, premier empereur du Saint Empire Romain (euphémisme pour Saint Empire Germanique) depuis Charlemagne.

Le second privilège est le droit à une justice spécifique sur la foire et pendant la durée de la foire pour les seuls délits concernant les activités spécifiques de la foire. Cette cour de justice porte un nom français, la Cour des Pieds Poudreux, devenu « *the Pie Powders Court* » et plus tard « *the Piepowder Court* ». Le juge qui la préside est un des personnages centraux de la pièce de Ben Jonson. Notons en passant que c'est une cour de justice à jury et que le jury est désigné par les marchands de la foire. Cette cour de justice a sa propre police (présente dans la pièce de Jonson) mais, encore une fois, seuls les délits concernant les activités de la foire sont pris en compte. Calomnier par exemple (« *slandering* ») ne peut concerner qu'un marchand ou ses produits mais en rien une personne extérieure pour être pris en compte par la *Piepowder Court*. Cette cour enfin ne peut siéger que pendant les trois jours de la foire et des délits relevant d'elle qui ne peuvent pas être jugés avant la fin de la foire seront reportés à la foire suivante.

Ainsi ces deux privilèges royaux donnent à cette foire une importance énorme quand on y ajoute son ouverture aux marchands étrangers. Cela reflète aussi le développement, du moins en milieu urbain, d'une vraie économie de marché fondée sur l'existence et la circulation d'une monnaie fiable, et surtout l'exis-tence d'une masse suffisamment grande de gens ayant accès à cette monnaie. Le féodalisme qui se développe à ce moment-là, après la révolution technologique agricole, puis proto-industrielle, la révolution urbaine et artisanale, la révolution économique et la révolution démographique, sans compter la grande réforme des ordres religieux et de la religion elle-même, est un féodalisme qui permet à la plus grande partie de la population d'avoir accès par ses propres activités à la monnaie. Même le serf agricole peut, en droit, développer des activités propres supplémentaires comme des activités textiles (filage, tissage, etc.) lui donnant accès à cette monnaie. On a longtemps négligé cet aspect du Moyen Âge. L'empire romain n'avait absolument pas atteint ce niveau de développement bloqué par l'esclavage qui tenait hors du système économique et monétaire la majorité de la population.

En 1614, cette révolution commerciale est totalement achevée et s'ouvre à une économie de marché régulière que l'on peut voir dans la construction de rues entières de maisons de marchands par Lord Rich à la place des terrains *intra muros* du prieuré. C'est le développement d'une activité commerciale permanente avec une classe de marchands totalement sédentaires. On est loin encore de la circulation des marchandises et non plus des marchands, mais on a fait un grand pas dans cette direction. Avec Lord Rich, l'économie de marché féodale commence à céder la place à une économie de marché urbaine et bourgeoise qui deviendra la base de la révolution puritaine d'Oliver Cromwell. Ben Jonson est exactement positionné entre les deux événements, point médian marqué par le pavage de Smithfield, donc l'urbanisation et la sédentarisation de ces activités commerciales.

5- L'émergence d'une civilisation des loisirs

Le christianisme, reprenant la tradition romaine, organise la vie religieuse de la société comme un outil de contrôle et de développement de la société. C'est la réforme religieuse qui impose au X^{e} siècle le strict respect des dimanches, des trois semaines de fêtes religieuses (Nativité, Passion et Assomption), plus les fêtes de saints locales, et ainsi impose à la société de retirer environ 70 à 80 jours de la vie économique et du travail par an. C'est cette réforme (qui va faire partie du mouvement très populaire de la Paix de Dieu

animé par l'église) qui impose les révolutions techniques et sociales nécessaires à cela et qui vont produire la révolution démographique.

C'est ce contexte qui impose un vaste mouvement d'éducation religieuse. Immédiatement l'Église crée un vaste mouvement culturel et artistique pour cette fin. Sans entrer dans l'architecture et les autres arts immobiliers de l'époque qui font partie intégrante de ce mouvement d'éducation des hommes, des femmes et des enfants, notons que les chapiteaux historiés ou les peintures dans les églises sont des livres d'images qui fonctionnent comme des bandes dessinées et racontent des histoires fondamentales à l'éducation religieuse des gens.

L'Église encourage aussi les arts dans les foires, fêtes et marchés. Il s'agit essentiellement des arts dramatiques (texte, jeu dramatique et musique avec chant) issus de l'intérieur de l'église et se déplaçant vers l'extérieur, d'abord sur les marches de l'église devant le porche de la façade ouest, puis sur le parvis et la place devant l'église, puis enfin sur des tréteaux dans les rues.

Quatre formes de théâtre se développent dans ces foires, fêtes et marchés. D'abord les « *miracle plays* »[14] qui racontent la vie des saints ou leurs interventions directes dans la vie des gens. Notons que la référence aux miracles de Rayer doit couvrir, pour une partie au moins, ces formes dramatiques originelles qui ne sont donc pas des miracles en soi (guérisons ou autres) mais des saynètes plus ou moins vastes concernant les miracles de la vie des saints et en particulier leurs supplices et martyres. Ensuite les « *Mysteries* »[15] qui racontent les épisodes mystérieux de la Bible. Par mystérieux et mystères on doit entendre (du fait de l'étymologie du mot 'mystère') des épisodes qui nécessitent une initiation, des épisodes que seuls les religieux initiés peuvent comprendre – et éventuellement expliquer. Ces « *Mysteries* » sont une forme essentielle de l'éducation des fidèles, tout comme les chapiteaux historiés et les peintures dans l'église. Le premier opéra, *Ludus Danielis*, créé à la fin du XIII^{e} siècle dans la cathédrale de Beauvais (dont l'évêque-comte se veut autonome du Roi de France, donc penchant vers son voisin normand, et dont les corporations textiles des métiers de la laine qui contrôlent le gouvernement municipal soutiennent le Roi de France du fait de la concurrence anglaise et normande qui leur est faite) est un tel « mystère » sur le prophète Daniel en exil à Babylone et la célèbre fosse aux lions. On notera aussi que l'imprimerie sera longtemps appelée « *mystery* » en Angleterre du fait de l'initiation, ici technologique, qu'elle nécessite. Puis, et plus tard, les « *Moralities* »[16] mettent en scène des vérités morales en personnifiant certaines valeurs négatives ou positives et donc en s'intéressant à la dimension humaine de la vie. C'est d'ailleurs de cet intérêt pour la vie réelle que la quatrième forme s'est développée : la farce, satirique ou non, mais on touche là à une autre forme de théâtre longtemps confié aux marionnettes qui de par leur sifflet (« pratique » dans la bouche du marionnettiste qui déforme sa voix humaine) sont tolérées comme des caricatures qui peuvent critiquer y compris les personnages publics. Un théâtre de farce spécifique va se développer qui utilise masques et déguisements pour jouer sur scène. Les « *Masques* » sont un genre en soi du théâtre anglais dont Ben Jonson sera un très fertile illustrateur (28 « *Masques* » recensés par http://hollowaypages.com/Jonson.htm. plus 6 « *Entertainments* »). Ce mouvement de développement des marionnettes et des théâtres masqués doit bien sûr nous faire penser à *Punch and Judy* à Londres (signalés pour la première fois à Covent Garden en 1662 par Samuel Pepys et célébrés tous les ans en mai à

[14] « Les miracles »
[15] « Les mystères »
[16] « Les moralités »

Covent Garden par un festival de marionnettes et un défilé depuis 34 ans, 1975) et à la *Commedia dell'arte* italienne. Notons la remarque de Morley :

> "The devil of the mediaeval stage was always a comic character, and his conventional dress admitted of much variety in the grotesque shaping of the mask, but all the forms abided closely by the one standard conception... The character was represented in life, as [a] picture shows him, by the use of a leather dress trimmed with feathers or with hair. He was, as the Chester plays describe him, "the devil in his feathers all ragged and rent ;" or, as the Coventry account books show, a person carrying three pounds of hair upon his hose. Having once found his way into Bartholomew Fair, this personage never quitted it, and was to the last, with a few variations of costume, a regular performer there. »[17] (Morley, 87-88)

Il nous fait penser au « *madman* »[18] de Ben Jonson, qui finit même habillé d'une simple poêle à frire.

La *Bartholomew Fair* est aussi un haut lieu du débat d'intellectuels, principalement professeurs et étudiants des écoles de Londres. Voilà la description que Henry Morley en donne, empruntée à John Stow dans son *A Survey of London* (1598, 1603), si on en croit son Index :

> « Three centuries later we learn from Stow, that there was observed in the Priory churchyard the same practice which Fitz Stephen thus describes as having been established from the first: " On festivals at those churches where the feast of the patron saint is solemnized, the masters convene their scholars. The youth on that occasion dispute, some in the demonstrative way, and some logically. These produce their enthymemes, and those more perfect syllogisms. Some, the better to show their parts, are exercised in disputation, contending with one another, whilst others are put upon establishing some truth by way of illustration. Some sophists endeavour to apply, on feigned topics, a vast heap and flow of words, others to impose on you with false conclusions. As to the orators, some with their rhetorical harangues employ all the powers of persuasion, taking care to observe the precepts of art, and to omit nothing apposite to the subject. The boys of different schools wrangle with one another in verse; contending about the principles of grammar, as the rules of the perfect tenses and supines. Others there are who in epigrams or other compositions in numbers, use all that low ribaldry we read of in the an-

[17] « Le diable de la scène médiévale était toujours un personnage comique, et son habit traditionnel admettait beaucoup de variations dans la mise en forme grotesque du masque [déguisement], Mais toutes les formes s'en tenaient strictement à une seule forme standard… Le personnage était représenté dans la vie, comme une image le montre, par l'utilisation d'un habit de cuir monté de plumes ou de poils. C'était comme les pièces de Chester le décrivent, 'le diable dans ses plumes tout dépenaillé et déguenillé' ; ou bien, comme les livres de comptes de Coventry le montrent, une personne portant trois livres de poils sur ses haut-de-chausses. Une fois qu'il eût trouvé sa voie dans la Bartholomew Fair, cette représentation du personnage ne le quitta jamais plus, et il fut, jusqu'au dernier instant, avec quelques variations de costume, un acteur régulier en son sein. »

[18] Fou au sens de dérangé mental et non d'amuseur.

> cients; attacking their schoolmasters, but without mentioning names, with the old fescennine licentiousness, and discharging their scoffs and sarcasms against them; touching the foibles of their schoolfellows, or perhaps of greater personages, with true Socratic wit, or biting them more keenly with a Theonine tooth." [This proverbial expression was derived from Theon, a poor freed-man of Rome, in Horace's time; a man of malignant wit, who, provoking his master, was turned out of his house, with the present of a small coin, and told to go and buy a rope to hang himself. Maclean's Notes on Horace, ep. i. 18, 82 : " Qui dente Theonino cum circumroditur," &c.] The school-books upon which these wits had been trained were chiefly Priscian's grammar with the commentary of Remigius, Aristotle's Logic, and the Rhetoric of Cicero and Quintilian. »[19] (Morley, 61-63)

Ces débats se transporteront dans le Mulberry Garden[20] quand il sera développé dans le cadre de la reconstruction du prieuré à partir de 1410.

À côté de ces loisirs intellectuels il y a tous les loisirs physiques (que l'on pratique soi-même) ou distractifs (que l'on contemple pratiqués par d'autres que soi). Voici une liste non exhaustive de ces « divertissements » : marionnettes, lutte, avaleurs de feu, nains, la danse de l'ours, singes et singeries, tigres en cage, contorsionnistes, funambules, astrologues (diseurs de bonne aventure), potions miraculeuses, sans compter bien sûr les acteurs involontaires des exécutions capitales, ou des mises au pilori par décision de la Cour des Pieds Poudreux. D'autres distractions sont les possibilités de consommation : denrées alimentaires, boissons, bière, tabac dès la fin du XVI^{e} siècle, signalé comme courant avec des pipes par Paul Hentzner, et bien sûr, au croisement de tout cela avec un quasi rite, celui du porc rôti. On peut aussi acheter diverses denrées : jouets, pain d'épices, souricières, chiots, bourses, oiseaux chanteurs, poupées, etc. Le bruit est considérable : cris divers, du public

[19] « Trois siècles plus tard, nous apprenons de Stow que l'on pouvait voir dans le cimetière du prieuré les mêmes événements que Fitzstephen décrit comme ayant existé dès le départ : 'Lors des festivals de ces églises où la fête du Saint patron est célébrée avec solennité, les maîtres réunissent leurs étudiants. Les jeunes à cette occasion débatent, certains de façon démonstrative et d'autres de façon logique. Les premiers produisent leurs enthymèmes, les seconds leur syllogismes plus élaborés. Certains, les meilleurs démonstrateurs, sont entraînés à de tels débats, s'affrontant les uns les autres, tandis que d'autres s'efforcent d'établir une vérité au moyen d'une illustration. Certains sophistes essaient d'appliquer à des sujets simulés un vaste flot accumulé de mots, de vous faire admettre de fausses conclusions. Quant aux orateurs, certains dans tous leurs discours rhétorique utilisent tous les pouvoirs de persuasion, prenant soin de respecter les préceptes de l'art, et de ne rien omettre en relation avec le sujet. Les garçons de diverses écoles s'affrontent les uns les autres en vers ; débatant des principes de la grammaire, comme des règles des temps perfectifs et des supins. D'autres, en épigrammes ou autres compositions métriques, utilisent toute la vulgaire grivoiserie dont on nous parle dans les écrits des anciens ; attaquant leurs maîtres, mais sans mentionner des noms, avec le vieux dévergondage fescennin, et vociférant leurs moqueries et sarcasmes contre eux ; abordant les défauts de leurs camarades de classe, ou peut-être de personnalités plus importantes, avec une vraie finesse socratique, ou les mordant avec plus d'allant qu'une dent théonine.' [Cette expression proverbiale était dérivée de Théon, un pauvre affranchi de Rome, du temps d'Horace ; un homme d'un esprit agressif qui, provoquant son maître, fut expulsé de sa maison avec en cadeau une petite pièce et à qui l'on dit d'aller s'acheter une corde pour se pendre. Note de Maclean sur Horace, ep. i. 18, 82 : " *Qui dente Theonino cum circumroditur*," &c.] Les manuels sur lesquels ces esprits avaient été entraînés étaient principalement la grammaire de Priscien avec les commentaires de Remigius, la Logique d'Aristote, et la Rhétorique de Cicéron et Quintilien. »

[20] Le jardin de mûriers

ou des vendeurs, fifres (qui deviendront des violons plus tard), tambours et tambourins, crécelles, etc. Deux personnages hauts en couleurs règnent dans cette foire, le personnage invisible qu'est le pickpocket ou coupeur de bourse, et le personnage plus que visible, franchement exhibitionniste, la prostituée. Au temps de Ben Jonson, le grand commerce, le négoce a disparu. En fait, Elizabeth I a règlementé ce commerce en le limitant au commerce de gros et à des denrées réduites en nombre, sur la foire elle-même. Mais Lord Rich a entretemps transformé le terrain nord du prieuré en alignements de maisons de commerce, transformant le quartier en un centre commercial dans le textile et autres denrées, avec en plus les auberges et autres *public houses*, ces bars-restaurants-hôtels avant même que ces concepts ne soient inventés.

Voilà ce que l'on peut dire sur la *Bartholomew Fair* au temps de Ben Jonson. Sa pièce reflète donc la tradition avec des échos au passé et ses héritages, mais aussi célèbre comme il se doit le pavage de Smithfield qui fait de ce foirail boueux un lieu de fête et de réjouissance confortable et respectable. Nous allons maintenant passer à la pièce elle-même.

II. / La *Bartholomew Fair* dans la pièce éponyme de Ben Jonson

Nous allons ici relever les éléments de cette foire tels qu'ils apparaissent dans la pièce, sans en analyser le sens global pour l'instant.

1- Le porc rôti, la grande bouffe

Le mot '*Fair*' est utilisé neuf fois dans l'introduction et le mot '*pig*', l'est trois fois. Il ré-intervient dans la scène 5 de l'acte 1 une fois, puis dix fois dans la scène 6 du même acte avec la même densité pour '*fair*' : Une fois dans la scène 4, onze fois dans la scène 5 et 17 fois dans la scène 6. L'enjeu dans ces scènes, c'est que John Littlewit et son épouse Win Littlewit veulent aller à la foire pour deux raisons différentes. John parce qu'une pièce de marionnettes qu'il a écrite va y être jouée et Win parce qu'elle veut manger du porc rôti et simplement faire la fête car elle est enceinte. Mais sa mère, Dame Purecraft, va arriver et, comme elle fait la cour à, ou se laisse faire la cour par, un puritain du nom de Zeal-of-the-land Busy, elle arbore des attitudes austères et ne fait que ce que ce Busy autorise. Les deux Littlewit convainquent donc tout le monde de participer à l'expédition dans l'attente de l'arrivée de Busy qui devra trancher par oui ou par non. La question centrale reste l'envie de manger du porc rôti de Win Littlewit qui doit être sanctifiée par Busy. Tous s'en remettent au jugement et à la décision de celui-ci, mettant en avant que c'est le désir de Win Littlewit qui est enceinte et qui risquerait de faire une fausse-couche si elle ne satisfaisait pas son désir de cochon rôti.

Quand il arrive, il aligne tous les arguments qu'il peut, *pour* d'abord, car cette envie est naturelle, surtout chez les femmes, puis *contre*, car un « *Bartholomew-pig* » est une marque d'idolâtrie, puis *pour*, mais en déguisement d'un *contre*, à savoir : faire quelque chose de mal mais avec une conscience et une âme pure donc de façon purement casuiste pour ne pas dire hypocrite, en ayant tiré un voile dissimulateur sur le mal qui vous entoure dans cette Foire, à condition de rester modéré, et enfin un argument final *pour*, plus que saugrenu et antisémite et qui justifie même l'excès qu'il avait condamné dans l'argument précédent, car manger avec excès du porc c'est faire la preuve qu'il n'est pas juif, malgré sa propension, comme tous les Puritains, à citer par trop l'Ancien Testament :

> « *Busy.* Verily, for the Disease of Longing, it is a Disease, a carnal Disease, or Appetite, incident to Women: and as it is carnal, and incident, it is natural, very natural: Now Pig, it is a Meat, and a Meat that is nourishing, and may be longed for, and so consequently eaten; it may be eaten; very exceeding well eaten: but in the *Fair*, and as a *Bartholomew*-Pig, it cannot be eaten; for the very calling it a *Bartholomew*-Pig; and to eat it so, is a spice of *Idolatry*, and you make the *Fair* no better than one of the high *Places.* This I take it is the state of the question. A high place. […] Surely, it may be otherwise, but it is subject to construction, subject, and hath a face of offence with the weak, a great face, a foul face, but that face may have a veil put over it, and be shadowed as it were, it may be eaten, and in the *Fair*, I take it, in a Booth, the Tents of the wicked: the place is not much, not very much, we may be Religious in midst of the profane, so it be eaten with a reformed Mouth, with *sobriety*, and humbleness; not gorged in with gluttony, or greediness; there's the fear: for, should she go there, as taking pride in the place, or delight in the unclean dressing, to feed the vanity of the Eye, or the lust of the Palate, it were not well, it were not fit, it were abominable, and not good. […] In the way of comfort to the weak, I will go and eat. I will eat exceedingly, and prophesy; there may be a good use made of it too, now I think on't: by the public eating of swine's Flesh, to profess our hate and loathing of *Judaism*, whereof the Brethren stand taxed. I will therefore eat, yea I will eat exceedingly. […] Very likely, exceeding likely, very exceeding likely. »[21] (Acte 1, Scène 6, lignes 43-51, 60-70, 83-87, 92)

Ce type de discours est analysable dans le moindre détail pour montrer comment cet esprit est contourné et quelque part pervers. Il fera d'ailleurs exactement ce qu'il vient

[21] « Busy : Vrai, car la maladie de l'envie, c'est une maladie, une maladie de la chair, un appétit, incident aux femmes ; et puisque cette envie est charnelle et incidente, elle est naturelle, très naturelle. Maintenant le cochon, c'est une viande, et une viande qui est nourrissante, et on peut en avoir envie, et on peut conséquemment en manger ; on a le droit d'en manger ; d'en manger a satiété. Mais dans la Foire, et en tant que cochon de Barthélemy, on ne peut pas en manger, car le fait même de l'appeler cochon de Barthélemy, et de le manger sous cette appellation, est une pointe d'idolâtrie, et vous transformez cette Foire en rien de mieux qu'un des Hauts Lieux [allusion au temple de Salomon et à la destruction par Josias des Hauts Lieux idolâtres et l'expurgation des temples des objets attachés à Baal et d'autres divinités, ainsi que les prostituées sacrées, 2 *Rois*, 23]. C'est là l'essence de la question. Un Haut Lieu. […] Il peut sûrement en être autrement, mais il nous faut construire l'argument, construire, et cela a un côté offensant pour les faibles, un grand côté, un côté répugnant, mais on peut jeter un voile sur cet aspect des choses et le repousser dans l'ombre en quelque sorte ; on peut manger du cochon, et dans la Foire, j'imagine, dans un stand, les tentes des impurs. L'endroit importe peu, très peu, on peut être religieux au milieu des profanes, si bien que si le cochon est mangé avec une bouche réformée, avec sobriété, et humilité ; non pas dévoré avec gloutonnerie ou avidité ; là est le danger : car, si elle allait là en prenant gloire du lieu, ou en tirant plaisir du décor impur, pour nourrir la vanité de ses yeux ou la concupiscence de son palais, ce ne serait pas bien, ce ne serait pas acceptable, ce serait abominable, ce serait mal. […] En quelque sorte pour aider les faibles, j'irai et je mangerai. Je mangerai avec excès et je prophétiserai ; on peut peut-être en faire bon usage maintenant que j'y pense : en mangeant publiquement du porc pour professer notre haine et notre dégoût du judaïsme dont on accuse tant nos frères. Ainsi donc je mangerai, oui, je mangerai avec excès. […] Très probable, excessivement probable, très excessivement probable. »

de dire. Il va se gorger de porc et autres bonnes choses, puis il faudra l'emmener et il reviendra pour prêcher et se retrouver au pilori pour perturbation de l'ordre public. Sa foire à lui, c'est bambocher puis prêcher puis subir le châtiment de son excès de prêche comme si c'était un martyr qui effaçait ses autres excès.

2- Le commerce

Le grand commerce a disparu. À côté de la bouffe et de la boisson, du porc et de la bière, il ne survit que le petit commerce des babioles, poupées, bibelots, bourses, fanfreluches, bonshommes en pain d'épices. Il existe aussi un autre commerce cette fois culturel et de divertissement. La société a atteint un niveau de développement qui permet à de grands nombres de personnes d'avoir un budget loisir car la société produit suffisamment de valeur ajoutée pour qu'une portion de celle-ci soit consacrée à ces loisirs. Le premier de ces loisirs que nous rencontrons est la chanson, certes chantée, mais aussi imprimée et vendue. C'est là bien sûr une marque importante de l'évolution depuis Gutenberg. Avant de passer à la chanson qui est chantée et vendue sur cette Foire, signalons une autre denrée vendue largement sur la Foire, à savoir les prostituées. Le maître de celles-ci est Jordan Knockem, qui loue des chevaux et surtout surveille le parc de Turnbull où le gibier est celles que l'on appelle les « *soiled doves* »[22]. Nous y reviendrons avec la pièce de marionnettes.

La chanson a un rôle important à jouer. Le vendeur de chanson présente sa marchandise dans l'acte II :

> « Nightingale. Ballads, ballads! fine new ballads:
> Hear for your love, and buy for your money.
> A delicate ballad o' 'The Ferret and the Coney.'
> 'A preservative again' the Punk's evil.'
> Another of 'Goose-green Starch, and the Devil.'
> 'A Dozen of Divine Points', and 'The Godly Garters.'
> 'The Fairing of Good Counsel', of an Ell and three quarters.
> What is't you buy?
> 'The Wind-mill blown down by the Witch's Fart!'
> Or 'Saint George, that O! did break the dragons heart!' »[23]
> (Acte II, Scène IV, 10-19)

Vous n'avez que l'embarras du choix avec le grossier, le diable, le mal et un peu de religion dans tout ça, et quelques animaux traditionnels, bien sûr un renard, bien sûr un lapin, etc. Mais La ballade présentée en entier dans l'acte III n'est aucune de celles-ci.

C'est un avertissement ('*Caveat'*) en forme de ballade sur un jeune coupeur de bourses. Le chanteur attire le monde, vend la chanson éventuellement, mais surtout fascine

[22] « Colombes souillées»

[23] « Des ballades, des ballades, de bonnes ballades toutes neuves : Écoutez-les pour le plaisir et achetez-en pour votre argent. Une délicate ballade sur 'Le renard et le conil'. 'Une précaution contre le mal du diable'. Une autre sur 'L'empois caca d'oie et le diable'. 'Une douzaine d'arguments de Dieu' et 'Le jardin Divin'. 'Le peaufinage des bons conseils', le tout en une aune trois quarts. Alors qu'est-ce que bous voulez acheter ? 'Le moulin à vent abattu par la sorcière qui pète !' ou encore 'Saint Georges qui brisé le cœur du dragon !' »

le public pendant que le coupeur de bourse officie sans être vu. Ben Jonson met cela en scène. Cependant, ce personnage est bien plus important qu'il n'y semble.

Reprenons la chanson :

« **Nightingale**
My Masters and Friends, and good People draw near,
And look to your Purses, for that I do say;
And tho' little Money, in them you do bear.
It cost more to get, than to lose in a day.
You oft have been told,
Both the young and the old;
And bidden beware of the Cut-purse so bold:
Then if you take heed not, free me from the Curse,
Who both give you warning for, and the Cut-purse.
Youth, youth, thou hadst better been starved by thy Nurse,
Than live to be hanged for cutting a Purse.

It hath been upbraided to Men of my Trade,
That oftentimes we are the Cause of this Crime.
Alack and for pity, why should it be said?
As if they regarded or Places, or Time.
Examples have been
Of some that were seen,
In Westminster *Hall, yea, the Pleaders between,*
Then why should the Judges be free from this Curse,
More than my poor self, for cutting the Purse?
Youth, youth, thou hadst better been starved by thy Nurse,
Than live to be hanged for cutting a Purse.

At Worcester 'tis known well, and even i' the Jail,
A Knight of good Worship did there show his Face,
Against the foul Sinners, in zeal for to rail,
And lost (ipso facto) *his Purse in the place.*
Nay, once from the Seat
Of Judgment so great,
A Judge there did lose a fair Pouch of Velvet.
O Lord for thy mercy, how wicked or worse,
Are those that so venture their Necks for a Purse!
Youth, youth, thou hadst better been starved by thy Nurse,
Than live to be hanged for cutting a Purse.

At Plays and at Sermons, and at the Sessions,
'Tis daily their practice such booty to make:
Yea, under the Gallows, at Executions,
They stick not the Stare-abouts' *Purses to take.*
Nay one without grace,
at a better Place

At Court, *and in* Christmas, *before the King's Face,*
Alack then for pity must I bear the Curse,
That only belongs to the cunning Cut-purse?
[*Youth, youth, thou hadst better been starved by thy Nurse,*
Than live to be hanged for cutting a Purse.]

But O, you vile Nation of Cut-purses all,
Relent and repent, and amend and be sound,
And know that you ought not, by honest Men's fall,
Advance your own Fortunes, to die above Ground,
And though you go gay,
In Silks as you may,
It is not the high way to Heaven, as they say.
Repent then, repent you, for better, for worse:
And kiss not the Gallows for cutting a Purse.
Youth, youth, thou hadst better been starved by thy Nurse,
Than live to be hanged for cutting a Purse. » [24]

[24] « Maîtres et Amis, Braves Gens approchez, Et surveillez vos bourse, car ça je vous le dis ; et bien que vous ne portiez que peu d'argent dedans. C'est plus dur de le gagner que de le perdre en un jour. On vous l'a souvent dit, Les vieux comme les jeunes ; et priez de vous garder du coupe-bourse si courageux. Et si vous n'écoutez pas le conseil, libérez-moi de l'opprobre, moi qui vous ai prévenus, ainsi que du coupe-bourse. Jeune homme, jeune homme, ta nourrice aurait mieux fait de te laisser mourir de faim, plutôt que de te laisser vivre pour être pendu pour avoir coupé des bourses. Il a été raconté aux hommes de ma profession, Que souvent nous sommes la cause de ce crime. Hélas et par pitié pourquoi cela devrait-il être dit ? Comme si ils considéraient et le lieu et le temps. Il y a des exemples de ce crime qui ont été vus, À Westminster Hall, entre les plaideurs, Alors pourquoi les Juges seraient-ils exemptés de cette opprobre, Plus que mon pauvre moi, de couper des bourses ? Jeune homme, jeune homme, ta nourrice aurait mieux fait de te laisser mourir de faim, plutôt que de te laisser vivre pour être pendu pour avoir coupé des bourses. À Worcester il est bien connu, et même à la prison, Qu'un chevalier de bonne réputation a montré là son visage, Contre les vicieux pécheurs, pour par zèle les railler, Et a perdu (*ipso facto*) sa bourse dans ce lieu. Non, une fois dans le siège de la grande justice, Un juge là y a perdu une belle bourse en velours. O Seigneur dans ta miséricorde, combien vicieux ou pire, Sont ceux qui ainsi mettent en péril leur cou en coupant une bourse ! Jeune homme, jeune homme, ta nourrice aurait mieux fait de te laisser mourir de faim, plutôt que de te laisser vivre pour être pendu pour avoir coupé des bourses. Au théâtre et à l'église, et même au parlement, C'est leur pratique quotidienne de faire un tel butin : Oui, sous l'échafaud pendant les exécutions, Ils n'hésitent pas à prendre les bourses des badauds. Non, un homme sans grâce, dans un bien meilleur endroit, Au tribunal, et à Noël, sous les yeux du Roi, Hélas donc par pitié dois-je porter l'opprobre, Qui n'appartient qu'au seul fourbe coupe-bourse ? [Jeune homme, jeune homme, ta nourrice aurait mieux fait de te laisser mourir de faim, plutôt que de te laisser vivre pour être pendu pour avoir coupé des bourses.] Mais oui, vile nation de tous les coupe-bourse, réfléchissez et repentez-vous, amendez-vous et soyez clairs, Et sachez que vous ne devez, par la perte des honnêtes gens, faire progresser votre fortune, au point d'en mourir au-dessus du sol, Et bien que vous soyez joyeux, Tout habillés de soie, Ce n'est pas la grande route qui mène au ciel, comme ils disent. Repentez-vous donc, repentez-vous, pour le meilleur et pour le pire : Et n'embrassez pas l'échafaud pour avoir coupé une bourse. Jeune homme, jeune homme, ta nourrice aurait mieux fait de te laisser mourir de faim, plutôt que de te laisser vivre pour être pendu pour avoir coupé des bourses. »

Le plus surprenant dans cette chanson, c'est le thème social. On peut se demander si c'est un conseil de précaution aux badauds ou si c'est un conseil de prudence au coupe-bourse. Il n'en reste pas moins que dans la pièce c'est le moyen utilisé par le chansonnier, Nightingale, pour attirer l'attention des spectateurs, des badauds, sur sa performance pendant que son complice, le coupe-bourse Ezekiel Edgworth, officie sans être repéré avant de remettre la bourse à Nightingale. En fait il est repéré par Quarlous and Winwife qui suivent les déplacements de la bourse de Bartholomew Cokes. La dramatique recherche du coupable du vol est plus que comique encore car les vrais coupables ne sont pas identifiés alors que le Juge Overdo, déguisé en fou, accuse le prédicateur Busy, mais Bartholomew Cokes et Mistress Overdo se retournent contre ce fou qui accuse Busy. Et la situation se retourne quand, restés seuls avec Edgworth, Quarlous et Winwife proposent à celui-ci, en échange de leur non-révélation de ses actes, de voler la licence de mariage qui est dans la boîte que transporte Bartholomew Cokes, mais sans la boîte, ce qui rend l'acte bien plus amusant, surtout que l'on peut prévoir la suite quand Bartholomew Cokes découvrira que sa licence de mariage a disparu.

Ce thème est d'autant plus surprenant que l'on trouve très peu de chansons dessus. Le thème principal reste l'amour, heureux ou malheureux, ensuite la politique et en particulier la politique religieuse, mais pratiquement jamais ce thème du vol. J'ai cependant trouvé une autre chanson sur ce thème à http://www.renfaire.com/Language/songs.html, dans « *Songs Of and About Elizabethan Times* »[25]. C'est l'histoire, grivoise au premier abord, d'une jeune fille effrontée qui vole un cheval à un gentleman, par ruse d'abord et sous la menace d'un pistolet ensuite. Dans ce cas précis, on peut se demander si c'est vraiment le vol qui intéresse la chanson, ou plutôt la façon dont le gentleman se fait rouler – dans la farine – par la fille.

« THE ROBBER GIRL
Come listen a while and I'll tell you a story
of three merry gentlemen riding along
They met a fair maiden and unto her did say,
"We're afraid this cold morning might do you some harm."
"Oh no, kind sir," said the maid, "you're mistaken
to think this cold morning might do me some harm.
Yet there is one thing I crave,
and it lies twixt your legs sir
if you give me that it will keep me warm."
"Oh since you do crave it, my dear you shall have it,
if you'll come with me under yonder green tree.
oh since you do crave it, my dear you shall have it,
I'll make these two gentlemen witness to thee."
The gentleman lighted and straight way she mounted,
and looking the gentlemen hard in the face, said,
"ye knew not my meaning,
you wrong understood me."
and away she went galloping down the long lane.
"Come gentleman lend me one of your horses,

[25] « Chansons du temps d'Elizabeth et autour de ce temps ».

that I might ride after her down the long lane.
If I over-take her, I warrant I'll make her
return unto me own horse again."
This young maid was watching,
she saw them a-coming,
She instantly then took her pistol in hand, said,
"doubt not my skill,
or it's you I shall kill
and I'll have you stand back
or you are a dead man."
"Oh why do you spend all your time here in talking,
oh why do you spend all of your time here in vain?
Come give her a penny, it's what she deserves,
and I warrant she'll give you your horse back again."
"Oh no, kind sir," said the maid, you're mistaken,
for if it's his loss then it is my gain,
and you are a witness that he gave it to me."
And away she went galloping over the plain.[26]

Pour vraiment trouver ce thème de la « perdition sociale », il faudra attendre William Hogarth et son « *A Rake's Progress* » (1733) qui inspirera un opéra à Igor Stravinski autant que le « *Portrait of Dorian Gray* » [27] d'Oscar Wilde. Et encore il s'agit de la perdition sociale d'un riche qui dilapide sa richesse, et non d'un pauvre qui prend aux riches pour être moins pauvre. Dans le premier volume de « *The Roxburghe Ballads* » édité par Charles Hindley (London, Reeves and Turner, 1873), on trouve une évocation de ce Tom Rakewell (notons le nom à la Ben Jonson de ce personnage). Voici la première strophe sur douze :

BEDLAM BOYS
For to see mad Tom of Bedlam

[26] **La fille voleuse**. Venez écouter l'histoire que je vais vous raconter de trois messieurs bien en joie à cheval sur une route. Ils rencontrent une jolie fille et ils lui disent, 'Nous avons peur que ce matin froid vous cause quelque désagrément.' 'Oh non, bon monsieur,' dit la fille, 'vous avez tort de penser que ce froid matin puisse me faire du mal. Pourtant il y a une chose dont j'ai envie, et cette chose est entre vos jambes, Monsieur et si vous me la donniez elle me tiendrait bien chaud.' 'Oh, puisque tu en as envie, ma petite chérie, je vais te la donner, si seulement tu pouvais venir avec moi sous cet arbre vert là-bas.. Oh puisque tu en as envie, ma petite chérie je vais te la donner, Et je ferai de ces deux messieurs tes témoins.' Le monsieur descend de son cheval et immédiatement elle monte dessus, et regardant le monsieur droit et dur dans les yeux, dit 'Tu n'as pas compris ce que je voulais dire. Tu t'es trompé.' Et elle s'en va dans le chemin au galop. 'Messieurs, veuillez me prêter l'un de vos chevaux que je puisse la poursuivre dans ce chemin. Si je la rattrape soyez assurés que je lui ferai me rendre mon cheval.' La jeune fille regardait et elle les vit arriver. Elle tira alors immédiatement son pistolet et dit, 'Ne doute pas de mon habileté, sinon je te tuerai et je t'ordonne de reculer sinon tu es un homme mort.' 'Oh ! pourquoi gaspilles-tu ton temps à discuter, O ! pourquoi gaspilles-tu ton temps en vain ? Donne-lui donc un penny, c'est ce qu'elle mérite, et je te garantis qu'elle te rendra ton cheval.' 'Oh ! que non, mon bon monsieur,' dit la fille, tu te trompes, car si c'est sa perte c'est alors mon gain, et tu es témoin qu'il me l'a donné.' Et elle partit au galop à travers la plaine.

[27] « Le portrait de Dorian Gray »

Ten thousand years I'll travel
Mad Maudlin goes on dirty toes
for to save her shoes from gravel
Still I sing bonny boys,
bonny mad boys
Bedlam boys are bonny
For they all go bare and they
live by the air (Hold)
And they want no drink nor money[28]

Ce fou, d'ailleurs, nous ramène à la pièce car un des personnages est réellement fou. Il ne jure que par le juge Overdo et il finira nu comme dans la chanson. Quarlous justement lui volera ses vêtements pour se faire passer pour fou et le fou lui-même, Trouble-All, apparaîtra à la fin de la pièce nu et simplement habillé d'une poêle à frire qu'il a prise à Ursula, la vendeuse de cochon rôti, qui hurle bien sûr au vol.

3- *Bartholomew Fair*, la Foire des déguisements

Rappelons-nous que le Diable était toujours de la partie, non pas parce que Busy le voit partout, mais parce qu'il est un personnage capital avec ses plumes et ses poils. Il s'agit, bien sûr, du diable de Marlowe, le Méphistophélès de Faust, un diable qui donne le pouvoir et la jeunesse mais pour que l'on tourne le monde en bourrique et que l'on fasse tous les tours pendables aux autres.

Le premier masque est le fou, j'entends le « *madman* », le malade mental, pas le « *jester* » ou « railleur », le fou ou le bouffon du roi. Il n'est pas lui-même. Il est un autre. Il ne jure que par un autre, le juge Overdo, et dans ce cas l'habit fait le fou. Le déguisement sert à ne pas être reconnu. Ainsi le juge Overdo se déguise en fou pour ne pas être reconnu, et il sera si peu reconnu qu'il sera mis au pilori sans que personne ne s'aperçoive de la méprise. Au cinquième acte, il arrivera en tenue de « *porter* »[29]. Quarlous, avec les habits du fou, est capable de tromper Dame Purecraft à qui il fait la cour en fou, alors même que jusqu'alors il la lui faisait en Quarlous sain d'esprit et elle ne s'aperçoit pas de la supercherie. C'est pour cela aussi que Win Littlewit et Mistress Overdo sont déguisées, apparemment masquées, au dernier acte, pour jouir de la fête en toute liberté.

Un autre jeu de masque est la méthode de Grace pour départager ses deux amoureux, Quarlous et Winwife. Ils doivent s'en remettre au sort du choix aveugle d'une tierce personne entre deux mots ou noms de deux ou trois syllabes qu'ils auront remis préalablement à Grace qui interpellera la tierce personne, en principe la première venue. Ce qu'ils font. Quarlous choisit 'Argalus' et Winwife 'Palemon', deux personnages littéraires anciens : Argalus est l'amant noble de Parthenia dans l'Arcadie de Sidney, tandis que Palemon est l'un des deux prétendants d'Émilie dans Boccace et Chaucer (*Le Conte du Chevalier*). Et c'est Quarlous déguisé dans les habits du fou qui va être la tierce personne. En cours de route il a décidé d'épouser Dame Purecraft (pour ses moyens financiers) qui accepte pour échapper au vertueux Busy qui était son officiel prétendant, et donc il va apposer

[28] Les garçons de Bedlam. Pour voir Tom le fou à Bedlam / Je voyagerai dix mille ans / Maudlin la folle avance sur ses orteils sales / pour économiser ses chaussures sur le gravier ! / Je chante toujours les gentils garçons, / les gentils garçons fous / Les garçons de Bedlam sont gentils / Car ils se promènent tous nus / et ils vivent [d'eau pure et] d'air frais (Tenir) / Et ils ne veulent ni alcool ni argent.
[29] Porteur, manutentionnaire

le mot de Palemon dans le livre de Grace donnant Grace à Winwife, car Grace n'est pas riche et comme elle va échapper au beau-frère du juge Overdo, son gardien, qui a donc autorité sur elle pour la marier, il faudra qu'elle rembourse ce que le juge a payé pour avoir sa garde. Quarlous cherche plutôt l'argent qu'une dette. Mais ici encore, la procédure générale est un déguisement lexical, et un déguisement de l'une des deux parties concurrentes permet à cette partie de tricher au profit de l'autre, et donc en dernière analyse à son profit.

La tombée des déguisements à la fin de la pièce révèle l'effroyable cécité du juge, qui même déguisé n'a rien vu de vrai. Il n'a pas vu le coupe-bourse qu'il considère comme un charmant garçon. Il n'a pas vu les deux dames déguisées pour prendre du plaisir dans la Foire. Il n'a pas vu d'innombrables autres petits trafics. Si l'habit fait le fou, il ne fait certainement pas le juge, et si un juge se déguise en fou, on peut être sûr alors qu'il sera vraiment fou et aveugle.

Ce jeu de déguisement est extrêmement prisé dans le théâtre de l'époque, que ce soit Shakespeare ou Ben Jonson ou les autres. N'oublions pas que, sur les scènes élisabéthaines, il n'y avait pas de femmes et donc que tous les personnages féminins étaient joués par de jeunes garçons qui faisaient leur apprentissage d'acteurs. Le public était donc habitué à ces décalages et les acteurs avaient une parfaite maîtrise de jouer tous les rôles possibles.

Il y a un dernier déguisement intéressant dans la pièce. C'est un déguisement lexical. Nulle part on ne parle de prostituées ou d'entremetteurs. Mais des mots qui n'ont tien à voir avec ces professions sont systématiquement utilisés. Ainsi Knockem est un tel entremetteur car il est qualifié de « *ranger of Turnbull* » et c'est une des expressions pour désigner cette profession car Turnbull est un des lieux de cette profession. De la même façon il ne propose pas vraiment de monter des chevaux, mais de monter sur des « *hobby-horses* » :

> « *Howsoever,* he prays you to believe, his *Ware* is still the same, else you will make him justly suspect that he that is so loth to look on a *Baby,* or an *Hobby-horse* here, would be glad to take up a *Commodity* of them, at any laughter or loss in another place. »[30] (Induction to the Stage, 143-146)

Ce jeu permanent sur les mots est appelé « *wit* » à l'époque, et la préciosité en moins c'est un esprit qui peut devenir un peu lassant. Shakespeare l'utilise largement mais de façon plus dramatique : les jeux de mots de Mercutio sur le parvis de l'église quand il est en train de mourir ont une dimension terriblement tragique, et le célèbre sonnet des pèlerins de *Roméo et Juliette* a une dimension sentimentale extrêmement puissante dans le contexte d'un amour interdit dans un lieu où Roméo lui-même est interdit et masqué. Ce déguisement lexical et linguistique se retrouve en premier lieu dans les noms des personnages. Ils sont tous quelque part des déguisements : Littlewit (qui croit avoir beaucoup d'esprit), Purecraft (qui manipule Busy et Quarlous à son seul avantage de veuve qui doit se remarier mais cherche plutôt quelqu'un qui lui donnera du plaisir plutôt que des sermons), Zeal-of-the-land Busy (‘*a busy beaver’*, un castor travailleur de la foi nouvelle), Winwife (qui y gagnera la femme qu'il veut), Quarlous (plutôt soupe-au-lait), Bartholomew Cokes (rien à dire sur Bartholomew, il en parle assez, et ‘*coke’*, ou en *Middle English ‘kolk’*, le cœur

[30] « Cependant il vous prie de croire que sa marchandise est toujours la même, sauf à le faire douter justement que lui qui est si adonné à la contemplation d'un Bébé, ou d'un Cheval-jupon [ou Cheval de bois] serait heureux d'en louer les services temporaires, pour le plaisir d'en rire et aux dépens d'un autre lieu. »

d'une pomme, devenu '*the core of an apple*' par emprunt d'un mot français d'origine latine 'cor', le cœur, et Cokes ne sera que cela car en définitive on lui vole tout, ses bourses, sa licence de mariage, et même son épouse promise : il n'est vraiment qu'un trognon de pomme), Wasp (et elle pique, la sale guêpe), Adam Overdo (Adam est le bon, prénom pour ce naïf qui ne voit pas le serpent là où il est), Grace Wellborn (alors qu'elle n'est qu'une pupille achetée par le juge), Lantern Leatherhead (à la fois la Lanterne de la scène d'un théâtre et cette tête de cuir qu'un manipulateur de marionnette est : on ne voit jamais sa tête), Joan Trash (cela dit tout sur la qualité de ses bonshommes en pain d'épices), Ezekiel Edgworth (le trône de dieu de la vision d'Ezekiel sera plutôt un échafaud et il connaîtra tôt ou tard le fil tranchant d'un hachoir d'amputation ou d'une hache de décapitation, ou simplement des outils d'éviscération après la pendaisons sans que mort s'en suive), Nightingale (le doux chanteur), etc.

Dans ce jeu de déguisements il faut bien sûr parler des marionnettes qui, en tant que personnages, sont des représentations en bois d'êtres humains qui n'ont pas de sexe, comme nous le verrons bientôt. Ces représentations sont elles-mêmes des représentations de personnages fictifs, mythiques ou simplement absents. Et en plus la voix est celle d'un acteur derrière elles que personne ne voit, une voix qui est multiple et se déguise à souhait selon le personnage qu'elle incarne. Et en plus la pratique, ce sifflet spécial des marionnettistes, permet de donner aux marionnettes toute une palette de voix déguisées deux fois, par la déformation pour coller au personnage et par la pratique elle-même.

4- La foire des « *humours* »

Cette foire des déguisements nous amène naturellement à poser la question des personnages, et donc de ce que Ben Jonson appelle dans la pièce elle-même les « *humours* ». Définir ce qu'il entend par là est extrêmement difficile. Partons d'abord de Ben Jonson lui-même dans l'introduction de sa pièce *Everyman Out of His Humour* :

> « As when some one peculiar quality
> Doth so possess a man, that it doth draw
> All his effects, his spirits, and his powers,
> In their confluctions, all to run one way,
> This may be truly said to be a humor.
> But that a rook, by wearing a py'd feather,
> The cable hatband, or the three-pil'd ruff,
> A yard of shoe-tye, or the Switzer's knot
> On his French garters, should affect a humor!
> O, it is more than most ridiculous. »[31]
> (Jonson, *Everyman Out of His Humour*, Induction)

[31] « Comme quand une quelconque qualité particulière possède tellement un homme qu'il amène tous ses effets, son esprit et ses pouvoirs en confluence les uns avec les autres pour ne plus aller que dans un seul sens, cela peut alors vraiment être appelé une '*humeur*'. Mais qu'un filou, en portant une plume bigarrée, un câble comme ruban de chapeau, ou une fraise à trois étages, un mètre de lacet, ou le nœud suisse sur ses jarretières françaises, puisse générer une '*humeur*' ! c'est on ne peut plus ridicule. »

On a bien l'impression qu'il s'agit de concentrer les personnages chacun sur un trait distinctif, mais un trait qui, quand il est répété, devient comique en soi ou bien dans le contraste avec son environnement. Un excellent exemple est le discours de Trouble-All :

> « ***Trouble-All***. By whose Warrant, Sir, have you done all this?
> ***Cokes***. Warrant? Thou art a wise Fellow indeed; as if a Man need a warrant to lose any thing with!
> ***Trouble-All***. Yes, Justice Overdo's Warrant, a Man may get and lose with, I'll stand to't. »[32]
> (Acte IV scène III, 77-82)

La référence sempiternelle de ce fou au "mandat du juge Overdo" est risible en soi mais aussi risible de par les choses auxquelles le fou l'applique et les contextes dans lesquels il intervient, ici la perte (comprenez le vol) de quelque chose, une bourse, une épée, une cape, un chapeau, etc.

On trouve alors la définition donnée par Dryden :

> « Among the English by humor is meant some extravagant habit, passion, or affection, particular to some one person, by the oddness of which he is immediately distinguished from the rest of men ; which being lively and naturally represented, most frequently begets that malicious pleasure in the audience which is testified by laughter; as all things which are deviation from the common customs are ever the aptest to produce it. (...) The description of these humors, drawn from the knowledge and observation of particular persons, was the peculiar genius and talent of Ben Jonson. »[33] (Dryden, John, in Essays, ed. by W. P. Ker. Oxford, 1900, I, 85, 86)

Cela ne nous éclaire pas entièrement sur la nature et le ressort de ces '*humeurs'*. Il faut pour y voir plus clair se tourner vers T. S. Eliot (qui compare Ben Jonson avec Shakespeare et Marlowe, comparaison que nous négligerons ici) :

> « Largely on the evidence of the two Humour plays [*Everyman in his Humour*, *Everyman out of his Humour*], it is sometimes assumed that Jonson is occupied with types; typical exaggerations, or exaggerations of type. The Humour definition, the expressed intention of Jonson, may be satisfactory for these two plays. *Every Man in his Humour* is the first mature work of Jonson

[32] « ***Trouble-All***. Par le mandat de qui, Monsieur, avez-vous fait cela ? ***Cokes***. Le mandat ? Tu es vraiment un type intelligent ; comme si on avait besoin d'un mandat pour perdre quelque chose ; ***Trouble-All***. Si, avec le mandat du juge Overdo on a la permission de trouver ou perdre, je m'en porte garant. »

[33] « Chez les Anglais on désigne par '*humeur'* quelque extravagante habitude, passion, ou affection, typique d'une personne particulière qui, de par sa bizarrerie, le distingue immédiatement des autres ; laquelle bizarrerie, quand elle est répétée de façon vive et naturelle, la plupart du temps provoque ce malin plaisir du public qui se manifeste dans son rire ; puisque toute chose qui s'écarte de la norme courante est toujours la plus apte à le produire… La description de ces '*humeurs'*, tirée de la connaissance et de l'observation de personnes spécifiques, était le génie et le talent particuliers de Ben Jonson. »

> […]; but it is not the play in which Jonson found his genius: it is the last of his plays to read first. If one reads *Volpone* […]*;* then returns to Jonson and reads *Bartholomew Fair*, *The Alchemist*, *Epicoene* and *The Devil is an Ass*, and finally *Catiline*, it is possible to arrive at a fair opinion of the poet and the dramatist. The Humour, even at the beginning, is not a type […], but a simplified and somewhat distorted individual with a typical mania. In the later work, the Humour definition quite fails to account for the total effect produced. […] Volpone's life, on the other hand, is bounded by the scene in which it is played; in fact, the life is the life of the scene and is derivatively the life of Volpone; the life of the character is inseparable from the life of the drama. This is not dependence upon a background, or upon a substratum of fact. The emotional effect is single and simple. […] [I]n Jonson it is given by the way in which the characters *fit in* with each other. The artistic result of *Volpone* is not due to any effect that Volpone, Mosca, Corvino, Corbaccio, Voltore have upon each other, but simply to their combination into a whole. And these figures are not personifications of passions; separately, they have not even that reality, they are constituents. »[34] T.S. Eliot, op cit)

On est ainsi dans une autre logique. Il n'y a rien d'amusant ou de comique dans un fou qui répète quelque chose mais cela devient comique quand ce fou répète sa chose en contraste et, raison de plus, en contradiction avec ce à quoi il l'applique. Dans l'exemple donné plus haut, c'est absurde car Cokes a perdu sa bourse, en fait Cokes a confié tous ses effets, de son épée à son chapeau, aux deux pickpockets de la place qui se sont empressés de disparaître avec. Quelque part, même la possession d'un mandat avant de confier ses effets à un inconnu serait une bonne idée pour empêcher les gens distraits de se faire délester de leurs biens. Il y a ainsi chez ce Trouble-All de fou une logique qui en est d'autant plus amusante. Et cette logique de T.S. Eliot fait que nous ne jouons pas avec des grotesques, des clowns d'une sorte ou d'une autre, certainement pas des caricatures. En fait chacun n'est que ce que la foire l'autorise à être, directement sans déguisement ou déguisé pour être ce qu'il ne pourrait pas être autrement. Le juge se déguise pour être un vrai ba-

[34] « Essentiellement par référence aux deux pièces *Humeur* [*Everyman dans son 'humeur'*, *Everyman hors de son 'humeur'*], il est parfois considéré que Jonson s'occupe de types ; types d'exagérations et exagérations de types. La définition d'*humeur*, l'intention exprimée de Jonson peut être satisfaisante pour ces deux pièces. *Everyman dans son Humeur* est la première œuvre mature de Jonson ; […] mais ce n'est pas la pièce dans laquelle Jonson a trouvé son génie : c'est la dernière de ses pièces à lire en premier. Si on lit *Volpone* […] ; puis pour retourner à Jonson si on lit *Bartholomew Fair*, *The Alchemist*, *Epicoene* et *The Devil is an Ass*, et finalement *Cataline*, il est possible d'arriver à une juste opinion du poète et du dramaturge. L'Humeur, même au début, n'est pas un type […], mais un individu simplifié et quelque peu déformé avec une manie typique. Dans les œuvres tardives, la définition de *'Humeur'* échoue complètement à rendre compte de l'effet total produit. […] La vie de Volpone, de l'autre côté, est délimitée par la scène dans laquelle elle est jouée ; en fait, la vie est la vie de la scène et est de façon dérivée la vie de Volpone ; la vie du personnage est inséparable de la vie de la pièce. Ce n'est pas dépendre d'un arrière-plan ou d'un substrat factuel. L'effet émotionnel est unique et simple. […] Chez Jonson, il est donné par la façon dont les personnages s'articulent les uns sur les autres. L'effet artistique de *Volpone* n'est dû à aucun effet que Volpone, Mosca, Corbaccio, Voltore ont les uns sur les autres mais simplement leur combinaison en un tout. Et ces personnages ne sont pas la personnification de passions ; séparément, ils n'ont même pas cette réalité, ils sont des constituants. »

daud, mais il oublie qu'en se déguisant en fou il n'est pas n'importe quel badaud mais un fou et alors qu'il voulait voir la vérité, il ne la verra pas, car un fou ne voit pas cette vérité, car un fou est enfermé dans la vision qui est la sienne. De même les femmes qui se masquent pour être anonymes n'ont pas d'autre moyen de jouir de la fête, et en premier lieu de se faire courtiser de façon grivoise éventuellement. Il est alors amusant de voir Quarlous courtiser Dame Purecraft déguisée alors qu'il vient d'obtenir sa main d'elle-même après l'avoir courtisée de façon ouverte. Purecraft devrait en être inquiétée mais elle ne l'est pas car la foire c'est de tels jeux. Bien sûr, de notre point de vue, l'humour et le comique naissent de l'articulation de tels personnages puisque nous sommes les seuls à savoir l'identité réelle des déguisés.

Inutile, dans cette perspective, d'insister sur les marionnettes. Elles vont nous servir à analyser la valeur de la pièce. Mais bien sûr elles fonctionnent comme un double déguisement du maître de marionnettes, le vrai acteur, et en plus d'un déguisement générique de l'être humain, comme nous allons le voir. Et Ben Jonson fait de ces décalages qui n'ont de valeur que si on les articule les uns sur les autres la matière même de sa comédie, la matière même de son discours idéologique, peut-être politique.

Certes il y a traitement caricatural, mais ce n'est pas le traitement caricatural qui est comique c'est les hiatus que les divers traitements caricaturaux créent en s'articulant les unes sur les autres.

III. / *Bartholomew Fair* a-t-elle une profondeur au-delà de la fête ?

Cette comédie utilise largement, comme ressort de son comique, la satire des individus comme de la société. Mais la structure de la pièce donne à la pièce de marionnettes et aux marionnettes un rôle capital dans la perspective de cette satire sociale ou individuelle, ne serait-ce que parce que ces marionnettes occupent l'essentiel de l'acte cinq. Mais nous allons considérer d'abord les éléments antécédents qui, selon nous, sont plus ponctuels, moins élaborés idéologiquement.

1- Quatre actes de touches satiriques

Il y a d'abord le langage qui est systématiquement utilisé à des fins malicieuses de déstabilisation interne de la pensée par les jeux sur les mots qui prennent des sens doubles ou triples. C'est ce que l'on appelle en ce temps-là le « *wit* », la finesse d'esprit, l'esprit qui consiste à faire preuve de ce dit esprit pour faire rire ou désarçonner son adversaire ou simplement son allocuteur. Nous pourrions écrire des pages sur cet esprit et ses techniques et moyens, ainsi que ses sujets. Mais là n'est pas le propos. C'est cependant cet esprit qui dicte les noms des personnages, noms qui se veulent descriptifs mais qui sont en contradiction avec la prétention des personnages eux-mêmes, comme Littlewit qui se veut et se proclame le plus spirituel des hommes, ce dont il est loin. En fait, l'un des tous premiers jeux de mots de ce Littlewit décrit parfaitement son style :

> « ***Littlewit*** : Let 'em carry thee out o' the Arch-deacons Court into his Kitchen, and make a *Jack* of thee, instead of a *John.* (There I am again la!) »[35] (Acte I scène I, 14-16)

[35] ***Littlewit***: laisse-les te démettre de la Cour des Archidiacres à sa cuisine et faire de toi un 'Jack' au lieu d'un 'John' (Et voilà que j'y suis encore, tac !).

'Jack' est d'abord le diminutif de John, mais il désigne aussi toujours une personne de petite envergure sociale ou autre, renvoyant ici à sa révocation de la cour de justice la plus basse à l'époque dont il serait démis pour être rétrogradé à l'échelon inférieur à savoir rien du tout. C'est aussi un simple marin, un '*Jack of all trades*', un Michel Morin en français, quand ce n'est pas un '*Jack in the box*', un diable à ressort. Mais en plus il désigne tout mécanisme qui permet de soulever une charge, comme un cric de voiture, ou faire tourner quelque chose, comme la manivelle qui permet de faire tourner une broche, sens ici impliqué par la cuisine. On remarquera bien sûr la suffisance du personnage dans sa parenthèse qui se flatte lui-même pour son bon mot.

C'est la satire d'une société et d'une culture où l'individu, pour être reconnu, se doit de briller comme un clown, un amuseur. Il est évident que l'on a là un écho du fondateur de la *Bartholomew Fair* qui portait le nom de cette fonction de cour, le railleur, anglicisé en Rayer.

Mais, très vite, la satire devient situationnelle et sociale. Le premier acte crée le besoin d'aller à la Foire parce que Win Littlewit est enceinte et a besoin de manger du porc pour nourrir son enfant à venir. On remarquera la vacuité de l'argument, mais c'est celui qui va permettre à Busy, celui que tous appellent le *'rabbi'*, ou rabbin, d'accepter de parler de la Foire. C'est autour de ce cochon rôti qu'il va articuler son argumentation, donc autour de la grossesse et de ses besoins que l'on ne peut pas et ne doit pas nier. On a vu l'argumentation et comment il renverse l'argument de l'idolâtrie et de l'immoralité de cette Foire par l'occasion d'y prêcher la bonne parole et de rejeter tout judaïsme. La satire reste là très sémantique. Simplement, dès l'acte II, Ben Jonson montre un Busy très occupé (il porte bien son nom) à se goinfrer de porc et de bière au point d'en être on dira un peu malade et de devoir sortir pour se reposer. Puis il reviendra pour prêcher (et il porte alors bien son nom religieux de Zeal-of-the-Land et on ne peut s'empêcher de penser qu'il y a un jeu de mot ici avec le Zeeland aux Pays-Bas et l'île danoise de Zealand en anglais, Sjælland en danois, avec la vision de cette société protestante très austère des marchands du Zeeland, habillés de noir, avec leurs grands chapeaux noirs, vivant dans des maisons presque sans lumière, aux fenêtres minuscules, et dont le clair-obscur est la norme lumineuse. Rembrandt en sera le digne peintre ainsi que tout ce que l'on appelle l'école flamande.) et sera accusé de perturber l'ordre public et sera mis au pilori, ce dont bien sûr il tire gloire jusqu'à sa libération à la fin de l'acte IV. On a bien là la satire d'un hypocrite qui prêche mais fait le contraire de ce qu'il prêche et tire gloire de la répression que son prêche excessif entraîne. Il est comme un pompier pyromane qui hurlerait à la persécution sociale quand la société le mettrait en prison pour ses incendies volontaires.

La décision du juge Overdo, dont le nom est bien sûr amusant car il signifie 'en faire trop', donc 'excessif', de se faire clandestin par déguisement et donc de descendre '*underground*', ce qui rend encore plus amusant son nom ('*over*' est le contraire de '*under*') est bien sûr une critique sur la justice aveugle qui ne peut rien voir, ou qui ne *veut* rien voir. Le juge en verra-t-il davantage ? Toute la pièce est une démonstration de sa cécité et, comme je l'ai dit, le fait d'être un fou l'amène à ne même plus pouvoir voir quoi que ce soit. La démonstration sera faite avec les louanges qu'il va décerner au pickpocket ou coupe-bourse. La fin même fera sortir la vérité et la justice non pas du juge qui a tout vu et rien vu à la fois mais de Quarlous qui a utilisé le coupe-bourse à ses propres fins de voler une licence de mariage. Mais on touche là à un autre niveau qui ne peut être considéré qu'après l'acte des marionnettes.

Il y a aussi une satire sociale. La vanité et la suffisance de Bartholomew Cokes sont tournées en ridicule de façon quasi cruelle. Il porte bien son nom, comme il le dit, et la *Bartholomew Fair* est sa fête et c'est bien sa fête, en anglais bien sûr : '*it's going to be your day*' (ça va être ta fête) :

> « ***Cokes*** : Nay, never fidge up and down, *Numps,* and vex itself. I am resolute *Bartholomew* in this; I'll make no suit on't to you; 'twas all the end of my Journey indeed, to show Mrs. *Grace* my *Fair*. I call't my *Fair,* because of *Bartholomew:* you know my Name is *Bartholomew*, and *Bartholomew Fair*. »[36] (Acte I, Scène V, 55-59)

La subtilité n'est pas le fort de Cokes qui, lui aussi, porte bien son nom. « *Mrs Grace my Fair* » peut être compris comme un nom suivi d'une qualification : il veut donc dire « Madame Grace ma Belle ». Mais on peut aussi comprendre un objet indirect et un objet direct au verbe '*show'*, et dans ce cas il veut montrer ma *Fair* (foire, fête, etc.) à Mrs Grace. Et cette Foire va être non pas la finalité de son voyage mais la fin de son voyage, bref sa fête. On lui vole une première bourse. Il achète n'importe quoi à n'importe quel prix y compris des '*hobby-horses*' que l'on sait désigner des prostituées. Il se fait voler une seconde bourse qu'il a montrée à tous comme sa bourse secrète de réserve après qu'on lui eut volé sa première bourse, puis tous ses effets y compris épée, chapeau, manteau, etc.

Face à ces nantis, Ben Jonson positionne des démunis mais qui ont le sens de l'entreprise, que ce soit la vente de bonshommes en pain d'épices ou le vol à la tire, ou même la prostitution. Ben Jonson va même plus loin en montrant comment un coupe-bourse peut être fort utile pour détourner une licence de mariage, ce qui va permettre le mariage de la veuve Purecraft à Quarlous et ainsi, pour Purecraft, d'échapper à Busy, ce qui laisse la place libre pour Winwife auprès de Grace, ce qui fait échapper cette Grace au mariage avec le frère de son gardien, à savoir justement le dénommé Cokes qui est vraiment réduit ainsi, grâce à ce pickpocket à un trognon de pomme rejeté par tous. Le nanti en argent, en beaux habits et en promesses de mariage est celui qui est dessaisi de tout par les moins nantis grâce à l'art du vol à la tire du coupe-bourse qui trouve donc là une justification sociale, ce qui est une critique d'une société où il faut voler quelque chose pour rétablir une certaine justice. Robin Hood est toujours bien vivant. On peut ajouter bien sûr à ce discours la ballade de Nightingale qui va en sens inverse, mais n'est qu'un miroir aux alouettes pour les badauds..

Dans l'acte IV, des circonstances désordonnées vont faire que le pilori va être utilisé non pas pour une personne mais pour trois d'un seul coup, chacun y mettant une main ou un pied. Avant de voir le détail de ce désordre remettons-nous en mémoire le passé de ce lieu au niveau de la justice exécutoire. Réduire ces exécutions capitales nombreuses à un simple jeu de clownerie autour d'un pilori qui devient un élément comique relève d'une certaine provocation et fait preuve d'un haut niveau de catharsis. Mais voyons le détail.

Le juge, déguisé en fou est mis au pilori par la garde à l'acte IV, scène I, puis libéré et emmené par la garde juste avant l'entrée de Busy qui va commencer à prêcher et à

[36] « ***Cokes***: Non, ce n'est pas la peine de sauter dans tous les sens, Numps, et de se mettre en émoi. Je suis fermement un Bartholomew en cela ; Je ne te ferai pas le moindre procès. C'était toute la finalité de mon voyage en vérité de montrer à Mrs Grace ma Fête. Je l'appelle ma Fête, à cause du fait que mon nom est Bartholomew, comme vous le savez, et de *Bartholomew Fair*. »

semer le trouble. En fin d'une scène de vol généralisé sur plusieurs personnes, Wasp, le serviteur de Cokes, est accusé, saisi et emmené par la garde. La garde revient avec Wasp en plein tohubohu et met Wasp, pour se libérer les mains, au pilori. La garde, à savoir deux personnes, Bristle et Haggis, est impuissante devant les désordres du fait de l'absence du juge et c'est alors que des officiers amènent deux prisonniers qui sont mis au pilori pour avoir perturbé l'ordre public. L'un est Busy, ironie du sort dont il va tirer gloire, et l'autre est le juge déguisé qui va continuer à regarder la vérité en face. Quand le pilori est ré-ouvert pour y mettre ces deux personnages, Wasp a échangé sa main dans un soulier à la place de son pied et il peut ainsi s'échapper, ce qui crée encore plus de désordre. Bristle vérifie que le pilori est bien verrouillé, mais à ce moment-là le fou, le vrai fou, intervient et frappe Bristle et se bat avec les gardes qui laissent le pilori ouvert. Les deux autres prisonniers prennent la fuite et le juge réapparaîtra à l'acte suivant dans un nouveau déguisement.

On peut se demander si la critique que porte cette farce autour du pilori est une demande de voir disparaître ces châtiments corporels et ces exécutions capitales. On sait que sous Charles II tout continuera avec quelques ablations d'oreilles par exemple pour écrits licencieux. On me dira que cela a peu à voir avec l'amputation de la main droite au hachoir et au maillet de John Stubbs sous Elizabeth I, ni avec les trois hérétiques brûlés ici en 1611. Alors est-ce le reflet d'un adoucissement des pratiques de cette justice royale ? Difficile à dire. On est loin d'avoir fait le travail de recherche sur ces questions : les châtiments corporels, natures, statistiques annuelles, etc. Le discours final de la pièce sur le besoin de clémence semble aller dans les deux sens : une évolution positive que la satire comique essaie d'amplifier.

2- Les marionnettes.

Rappelons que nous avons ici de nombreux niveaux d'éloignement et donc de déguisement. Présentons verticalement ces niveaux :

1- Marionnettes

1aa- L'acteur de marionnette invisible
1ab- La voix de l'acteur de marionnette déguisée
par le sifflet ou pratique
1ac- La voix ainsi déguisée manipulée
pour assurer plusieurs personnages
1ba- Les marionnettes sont des êtres humains asexuels
1bb- Les marionnettes ne sont que les personnages de leur costume et de leur « voix »

2- la pièce, les acteurs

2a- Le spectacle de marionnettes est dans la Foire
2b- Le public de ce spectacle est lui-même un spectacle de scène
2c- Les acteurs ne sont que ce que leurs costumes les font
2d- Plusieurs acteurs sont déguisés et d'autres masqués
(pour être démasqués plus tard)

3- *Bartholomew Fair* de Ben Jonson

Ce spectacle n'est qu'un spectacle donc
Bartholomew Fair n'est qu'une mascarade
de ce que Bartholomew Fair était vraiment.

4- Le Public réel

Ce public était divers et chacun, chaque groupe, regardait le spectacle avec des yeux différents

La pièce elle-même ne sera pas jouée jusqu'au bout car elle sera interrompue par Busy. Il s'agit de l'entremêlement de deux thèmes antiques repositionnés à Londres. Le premier est Léandre et Héro vivant respectivement à Abydos du côté anatolien du détroit de l'Hellespont et à Sestos du côté grec de ce même détroit. Léandre, amoureux de Héro, traverse l'Hellespont à la nage de nuit suivant une chandelle dans la tour de Héro pour rejoindre son amoureuse, jusqu'au jour où une tempête le prend dans la traversée et éteint la chandelle de Héro. Il se perdra dans la nuit et se noiera dans le détroit. Transposée, la situation devient Léandre vivant à Puddle Wharf près de Fish Hill sur la rive nord de la Tamise, donc à Londres, tandis que Héro vit sur la Bankside de la Tamise, donc la rive sud, le quartier des tavernes, des théâtres et de la prostitution. Clairement donc, Héro est une prostituée qui traverse avec un passeur pour aller à Fish Hill et voit la jambe nue de Léandre et en tombe amoureuse. Léandre travaille dans les ateliers textiles, teinture, etc. Avec l'aide du passeur, Léandre peut visiter l'autre rive et donc Héro. Ils se content fleurette dans une taverne quand interviennent deux autres escogriffes qui vont les provoquer. Il s'agit de Damon et Pythias, une autre histoire grecque. Damon et Pythias voyagent un jour à Syracuse. Pythias est accusé de complot et le tyran local, Dionysos, le condamne à mort. Pythias demande à rentrer chez lui pour régler ses affaires et Damon prend sa place en garantie. Pythias revient juste à temps pour arrêter l'exécution et raconte comment il a été pris par des pirates et jeté à l'eau et qu'il a ensuite rejoint Syracuse à la nage (le point commun avec le premier conte). Dionysos, touché par la fidélité des deux amis, les libère tous les deux. Transposés à Londres, ils deviennent deux visiteurs des tavernes et, devant les deux jeunes gens qui se courtisent, ils deviennent agressifs et accusent Héro d'être une prostituée, ce que le contexte confirme, et cela fait de Léandre un entremetteur. D'où une querelle. Damon et Pythias jettent la prostituée, Héro, à la porte et Léandre s'oriente vers une bataille quand le spectre de Dionysos, évoquant à la fois le monarque de Syracuse qu'il n'est pas et le maître d'une école de « *scriveners* » (notaires, tous ceux qui sont en charge des écritures au XVI^{e} siècle tant dans l'administration royale ou religieuse que dans le commerce) qu'il est, avec bien sûr derrière le dieu du vin et de la fête, fils de Sémélé et Zeus, dont la mère mourut dans la foudre et la tempête déclenchée par son vœu de voir Zeus dans toute sa splendeur, d'une certaine façon comme Léandre qui en mourut ou comme Pythias qui en réchappa.

C'est alors que Busy intervient et interrompt la pièce en interpellant Dionysos justement. Nous allons y revenir.

Cette pièce extrêmement grivoise, certains diront grossière, voire ordurière, est possible car ce sont des marionnettes et les marionnettes ont le droit de dire et de faire des choses que des acteurs ne pourraient pas faire, encore moins dire, ou l'inverse. L'invite de Héro à l'adresse de Pythias est de ce niveau : « Kiss the whore o' the Arse. »[37]

Il ne s'agit donc pas d'une satire de la société ou de quoi que ce soit mais d'une marque de la liberté du théâtre de donner une image de Londres particulièrement provocante. Cela rappelle, bien sûr, certains personnages de Shakespeare (Falstaff) ou de Mar-

[37] « Embrasse la pute sur le cul. »

lowe (Faustus). Les marionnettes sont la fête dans la fête car on peut appeler une '*whore'* de son vrai nom et non de son déguisement de '*hobby-horse*' ou '*baby'*, etc.

Mais le génie de Ben Jonson, c'est d'articuler cette pièce de marionnettes sur la pièce d'acteurs et alors de faire se confronter le personnage Busy avec le personnage Dionysos qui n'est pourtant que l'invocation par les marionnettes d'un spectre, d'un fantôme qui, au moment où il intervient dans la pièce de marionnettes, allait rendre la justice et rappeler à Damon et Pythias la nécessité d'être tolérant et clément.

Nous allons terminer sur cette scène qui a une énorme valeur idéologique. Ce dialogue n'a rien de surprenant dans la tradition des marionnettes. D'ailleurs, durant la pièce de marionnettes elle-même, Cokes et parfois d'autres sont intervenus pour poser des questions, faire des commentaires, interpeller les marionnettes. C'est le contenu de cette joute oratoire qui est un fait nouveau et dramatiquement puissant. Busy l'hypocrite déguisé en puritain, va attaquer sur le fond l'existence même des marionnettes en dialoguant avec le spectre d'un personnage historique représenté dans une marionnette et dont la voix est celle du marionnettiste, Lantern Leatherhead.

La tactique du débat est toujours la même que dans le reste de la pièce : le « *wit* », donc le jeu sur les mots d'une façon ou d'une autre. Dionysos est bien placé pour être la voix contre les puritains que Busy représente en tant que puritain lui-même.

L'attaque de Busy est simple : il passe de Damon à Dagon, On a là une référence aux Philistins dans la Bible et aux dieux païens des Amorrites. Les Philistins s'emparent de l'arche de Dieu et la déposent dans le temple de Dagon, leur dieu. Nuit après nuit, Dagon sera jeté à terre, puis amputé de ses mains et de sa tête. Busy réduit cela à : « *Down with Dagon* »[38]. De cette référence à l'Ancien Testament (1 Samuel 5) il passe au Nouveau Testament (Matthieu et Luc) avec un jeu sur les célèbres paille et poutre dans l'œil du voisin et de soi-même introduite par une référence à Dagon, une idole païenne qui est cette poutre.. Mais la poutre, il la met dans l'œil de ses frères, jetée là par les marionnettes. C'est donc la marque d'une attaque contre les puritains. Voici les éléments connectés à cette « *beam* » :

> « Beam, very Beam, **NOT** Beam of sun, Beam of moon, Beam of balance, house-Beam, weavers Beam, **BUT** Beam in the Eye, in the Eye of the Brethren, a very great Beam, exceeding great Beam »

La structure de cette attaque est signifiante: 2 *Beam* – NOT 5 *Beam* – BUT 1 *Beam* (2 *Eye*) – 2 *Beam*. **NOT** renvoie au monde extérieur et à la nature, donc à une référence non biblique, et il y a cinq éléments, un pentacle, donc Dionysos lui-même, Bacchus, le diable Satan. On retrouve cette figure 5 avec les cinq autres références à *Beam*, 2 avant le pentacle, puis 1 et 2 après le pentacle. Mais ce second pentacle explosé est étendu par les 2 *Eye*. On passe donc à 7, la semaine sainte, référence à la Passion comme à la résurrection. On retombe dans la norme chrétienne. C'est pratiquement de l'ordre d'une invocation, d'une incantation. Et Busy en rajoute juste après avec un autre pentacle accusant les marionnettes : « your *Stage-players, Rhymers,* and *Morris-dancers* » 2 + 1 + 2, qui est, en plus, une trinité pervertie qui se fait l'écho de l'autre pentacle étendu de cinq à sept par les deux '*eye'*.

[38] « À bas Dagon »

Leatherhead proteste contre le fait que cette pièce ait été autorisée (« *licensed* »). Busy joue sur ce mot et accuse qu'elle est « *all license-Licentiousness, Shimei* »[39] La référence à Shiméï est une référence à David et à l'homme qui l'attaqua quand David atteignit Bahurim, lui lançant des imprécations et des pierres. Leatherhead se défend à nouveau en invoquant l'autorisation venue de la « *Master of Revell's hand* »[40]. La réponse est cinglante et réfère à la « *Master of rebels hand* »[41], identifié à celle de Satan puis à Baal, ou Baal-Zebub, un dieu des Philistins à nouveau (2 Rois 1) et Busy défie en débat Leatherhead qui, après consultation du public, accepte le débat mais sous l'identité de Dionysos avec la conclusion de Quarlous : « *I know no fitter match than a Puppet to commit with an Hypocrite!* »[42] Le sens de '*match'* est celui d'un égal, d'une personne à la hauteur du défi. Le défi vient d'un 'hypocrite' et est relevé par un autre 'hypocrite', mot souvent employé en ce temps-là pour un acteur. Une marionnette est donc un 'hypocrite' puissance au moins 2. Systématiquement, la marionnette Dionysos va donner une réponse que le marionnettiste Leatherhead va répéter comme pour la valider.

Le premier argument de Busy est : « *I say unto thee Idol, thou hast no Calling.* »[43] Le terme '*calling'* est essential ici. Il a trois sens : l'appel divin et donc la vocation religieuse de tout fidèle dans la perspective puritaine (la marionnette est donc sans foi), la profession d'un homme dans la société (la marionnette n'a pas de profession, être marionnette ce n'est pas une profession) et le nom que l'on vous a donné (la marionnette n'a donc pas de nom). Leatherhead répond que la marionnette s'appelle Dionysos. Busy rétorque qu'il veut dire : « *no vocation […], no present lawful Calling* »[44] La réponse de Leatherhead est de retourner l'attaque en question : « *Is yours a lawful Calling?* »[45] Busy rétorque, jouant probablement sur le mot '*calling'* que la sienne est '*of the Spirit*', donc spirituelle, sans jeu de mot comme en français car les deux sens de spirituel en français se rendent par deux mots différents en anglais : '*spiritual'* (pensons aux Negro Spirituals) et '*witty'*. Leatherhead rétorque alors que puisque le '*calling'* (vocation ici) de Busy vient de l'Esprit (Saint bien sûr), le '*calling'* (nom) qu'il a donné à la marionnette en l'appelant '*idol'* fait que ce '*calling'* (nom) vient aussi de l'Esprit (Saint bien sûr) par transfert transitif.

Busy, après un aparté avec Cokes jouant sur '*hobby-horse*' que l'on sait désigner des prostituées mais que Busy prend au premier niveau en l'accusant de hennir en utilisant les deux verbes anglais pour désigner la chose (« *neigheth and hinnyeth* ») que l'on pourrait rendre avec « brait et hennit » ou « gratte et hennit » pour suivre en cela le Littré qui dans ses citations historiques donne ces deux doublons, le premier utilisant le verbe attribué aux ânes et le second utilisant un verbe faisant référence au bruit causé par le grattage du sol par le sabot du cheval impatient. Mais Busy revient au débat avec l'accusation que « *his* (de la marionnette ou du marionnettiste) *Calling, his Profession is profane* »[46]. La réponse est : « *It is not profane!* »[47] Dionysos se lance alors dans un échange répété trois fois de ce doublon de phrases positives et négatives. Mais Leatherhead fait remarquer que jouer du NOT

[39] « rien que 'licence', 'licencieuse' [au sens de dévergondé, pervers, irrévérencieux], Shiméï »
[40] « main du Maître des Festivités »
[41] « main du maître des rebelles »
[42] « Je ne connais rien de mieux qu'une marionnette pour affronter un hypocrite. »
[43] « Je te dis Idole que tu n'as pas de profession. »
[44] « pas de vocation, de profession réelle et légale »
[45] « Et la vôtre, c'est une profession légale ? »
[46] « sa '*calling'*, sa profession est profane »
[47] « elle n'est pas profane »

ne fait pas avancer le débat mais accuse Busy de ne faire que du « *base noise* »[48] ce à quoi Busy rétorque en l'accusant de ne faire qu'un « *treble creaking* »[49], grincement qui fait allusion au sifflet du marionnettiste et que Busy identifie au grincement des roues du chariot de Satan. Et il se déclare : « *zealous for the Cause* »[50] interrompu par Leatherhead qui prolonge la déclaration de Busy avec : « *As a Dog for a Bone* »[51].

Busy va alors élargir le champ de son accusation jusqu'au profane. « And I say, it is profane, as being the page of pride, and the waiting woman of vanity. »[52] (Acte V, Scène V, 71-72).

Busy attaque là au niveau des péchés capitaux. La réponse est cinglante et attaque au niveau des professions mercantiles de ces puritains qui vivent du commerce de l'orgueil et de la vanité (on repense alors à l'allusion au Zeeland du nom de ce zélé puritain). Les professions citées sont : « *tire-women, […] feather-makers, […] their perukes and their puffs, their fans and their huffs, […] a bugle-maker, […] the confect-makers, […] your French fashioner.* »[53] Ces gens-là sont-ils des pages de l'orgueil et des chambrières de la vanité ? Busy refuse de répondre et attaque à nouveau avec « Dagon » auquel Dionysos répond « Dagonet », diminutif ironique.

Cela amène l'argument suivant de Busy que ces marionnettes sont des « abominations ». Ceci est une allusion à l'Ancien Testament : Deutéronome, 22:5

> « Une femme ne portera pas un costume masculin, et un homme ne mettra pas un vêtement de femme ; quiconque agit ainsi est en abomination à Yahvé ton Dieu. » (Bible de Jérusalem)

La réponse de la marionnette est d'abord humoristique et rhétorique :

> « ***Puppet***. *You lie, you lie, you lie abominably.*
> ***Cokes***. Good, by my Troth, he has given him the lie thrice. »[54] (Acte V Scène V, 89-90)

Répéter quelque chose trois fois en fait une vérité, mais non une preuve. Alors la marionnette lève son habit et découvre à Busy et au public qu'elle, la marionnette, est asexuée, sans sexe, « *neither male nor female* »[55]. Ce qui est une « démonstration » (preuve par monstration). Il est alors prêt à envoyer l'estocade :

> « Nay, I'll prove against e'er a Rabbin of 'em all, that my standing is as lawful as his; that I speak by inspiration, as well as he; that I have as little to do with

[48] « bruit sans valeur »
[49] « grincement aigu [aigre] »
[50] « plein de zèle pour la Cause »
[51] « comme un chien pour un os »
[52] « Et je dis qu'elle est profane, en étant le page de l'orgueil et la chambrière de la vanité. »
[53] « couturières, faiseurs de plumes, leur perruques et leurs bouffettes (choux de ruban), leurs éventails et leurs épaulettes, un facteur de bugle, confiseurs, tailleurs français. »
[54] « Tu mens, tu mens, tu mens abominablement. Bien, en vérité, il l'a fait mentir trois fois. »
[55] « ni mâle, ni femelle » [ni homme ni femme]

> learning as he; and do scorn her helps as much as he. »[56] (Acte V, Scène V, 97-100)

Il abandonne totalement les arguments qui se veulent pleins d'esprit pour n'employer que des arguments lourdement logiques, rationnels. De '*calling'* on passe à '*standing'* qui a le même sens mais ne prête plus le flanc aux jeux de mots. La référence à l'inspiration fait référence au principe des puritains qu'ils sont inspirés par le Saint Esprit et Dieu avec lequel ils sont capables d'être en relation directe. Le renvoi du '*learning'*, d'ailleurs féminisé, est aussi commun aux deux, même si ce n'est pas la même chose dans les deux cas. On rejoint là un débat important sur la nécessité d'acquérir le savoir minimum pour pouvoir parler en religion, et ce savoir minimum incluait le latin, le grec et l'hébreu. Voir en cela Nicholas McDowell, *The English Radical Imagination, Culture, Religion and Révolution, 1630-1660,* OUP, 2003. Les Puritains méprisent ce savoir lettré au profit du contact direct avec Dieu. On voit bien ici que Dionysos donne le même sens à '*learning'* mais l'emploie pour désigner son refus de respecter les formes anciennes qu'il emprunte, en particulier son droit de transférer Léandre et Héro dans le Londres de 1614. Mais on a alors un tour de force théâtral qui amène la fin :

> « **Busy**. I am confuted, the Cause hath failed me
> **Puppet**. Then be converted, be converted.
> **Lantern Leatherhead**. Be converted, I pray you, and let the Play go on!
> **Busy**. Let it go on. For I am changed, and will become a beholder with you! »[57] (acte V, Scène V, 101-105)

Mais c'est alors qu'Overdo se révèle comme étant le Juge et il arrête la pièce et s'apprête à dire les énormités qu'il a découvertes.

Pour conclure sur cette scène, il est évident ici que Ben Jonson prend ses rêves pour des réalités. Les Puritains ne se laisseront pas convaincre et ils fermeront les théâtres en 1642. En fait, la bataille est ancienne et le propriétaire du '*Theatre'* à Shoreditch (construit en 1576), Giles Allen, exclura Shakespeare en 1597, le '*Globe Theatre*' est ouvert en 1599, il brûlera en 1613 et ré-ouvrira en 1614, année de la création de *Bartholomew Fair*. L'hostilité des Puritains au théâtre en général et au *Globe* en particulier ira jusqu'à le détruire en 1644 sur ordre du propriétaire du terrain, Sir Matthew Brend. On voit donc par ce débat et sa conclusion que les arguments ont peu à voir avec le théâtre qui est nié en tant que représentation iconique d'êtres humains qui ne sont pas ce qu'ils prétendent être. On est dans l'ordre du mensonge. L'objectif du théâtre est de divertir avec ces mensonges iconiques et donc de détourner l'homme de Dieu. Enfin le théâtre et ses jeux sur les sexes des personnages avec un seul sexe sur scène (voire aucun dans le cas des marionnettes) tombe sous le coup du puritanisme sexuel pour qui un homme est un homme et une femme une femme. Ils héritent en cela de longs siècles de répression sexuelle, effectivement impulsé

[56] « Non, je prouverai contre tous les rabbins du monde que ma profession est aussi légale que la sienne ; que je parle par inspiration tout comme lui ; que j'ai aussi peu à faire avec le savoir que lui ; et méprise ses partisans autant que lui. »

[57] « Je suis déconfit (battu), la Cause m'a abandonné. Alors convertis-toi, convertis-toi. Convertis-toi, je t'en prie, et laisse continuer la pièce. Qu'elle continue. Car j'ai changé et je deviendrai un admirateur comme vous ! ».

après la chute de l'Empire Romain, et même peut-être à partir de la conversion de Constantin.

Mais Ben Jonson fait comme s'il croyait à la conversion des Puritains. Cela est un peu pathétique, comme la conversion du Juge Overdo quand il est confronté à la vérité du vol à grande échelle dans la Foire et qu'il invite le coupe-bourse à venir dîner cher lui.

Conclusion

Il n'y a certes pas inconsistance griveleuse car les acteurs ne vont pas plus loin que chez Shakespeare et les auteurs élisabéthains, et que le grivois, l'obscène même est attribué aux marionnettes qui ont ce privilège. La place dans l'histoire est bien plus intéressante et difficile à trancher – en admettant même que l'on doive la trancher. Reflet d'un adoucissement de la justice et donc des châtiments corporels et capitaux. Cela est probable. John Stubbs fut le dernier amputé de la main. Les hérétiques de 1611 furent les derniers brûlés. Certes les pendaisons spectaculaires (j'entends avec fioritures barbares) ne sont pas encore terminées, et la peine de mort par pendaison est loin d'être abandonnée. La décapitation n'est pas non plus terminée. Il semble bien qu'il y ait un adoucissement de certains châtiments, mais le changement majeur est que le souverain est en train de perdre son pouvoir discrétionnaire de justice – et, plus encore, l'évêque de Londres ou l'archevêque de Canterbury. On est encore loin de la *Bill of Rights* (1689) qui établira l'égalité devant la justice et le jugement par jury. Mais il y a bien avancée dans cette direction. On notera même que le conflit entre les puritains et Charles I au niveau de la « *Court of Star Chamber* » (abolie en 1641 par le Parlement) qui est justement un tribunal, et même peut-être plus, non contrôlé par le Parlement, donc une institution de privilège royal, allait commencer avec l'accession au trône de Charles I (1625) et mener entre autres à la crise que l'on appelle souvent une révolution, la république du Commonwealth. En même temps la pièce ne peut apparaître, puisque la réalité n'a pas encore radicalement changé, que comme un appel à une plus grande clémence et justice. L'allusion à Dionysos en liaison avec les héros mythiques que sont Damon et Pythias va entièrement dans ce sens même si l'inter-ruption par Busy montre le danger puritain, même si l'interruption par le Juge Overdo montre le danger royal, même si l'interruption par Quarlous qui semble représenter les modérés dans la classe bourgeoise enterre par sa répétition ternaire la cause concernée qui ne sera donc pas entendue. Mais c'est justement l'esprit de la *Bartholomew Fair* qui l'emporte : on est là pour faire la fête pas pour faire l'histoire. Cela rejoint totalement T.S. Eliot, même si cela frustre terriblement un public moderne potentiel, sauf à faire de cette pièce une farce à mi-chemin entre la *Commedia dell'arte* et le spectacle théâtral de ces clowns de scène qui prospèrent du côté de Lille avec les Clowns du Prato ou du côté de Marseille avec le Cartoun Sardines Théâtre. Ben Jonson mérite une réévaluation et probablement une renaissance.

Jacques COULARDEAU
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Bibliographie

-------, *La Bible de Jérusalem*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998

-------, *Songs Of and About Elizabethan Times*, http://www.renfaire.com/Language/songs.html,

Eliot, T.S., *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen, 1922

Hamilton, Edith, *La Mythologie*, Marabout, Paris, 1978,

Hindley, Charles, ed., *The Roxburghe Ballads*, London, Reeves and Turner, 1873)

Jonson, Benjamin, *Bartholomew Fair*, in *The Alchemist and other plays*, Campbell, Gordon, ed, Oxford University Press, 1995

McDowell, Nicholas, *The English Radical Imagination, Culture, Religion and Revolution, 1630-166*0, Oxford University Press, 2003

Morley, Henry, *Memoirs of Bartholomew Fair*, Chapman and Hall, London, 1859, dont l'exemplaire de Joseph Finchet daté de 1864 a été numérisé par Microsoft pour la bibliothèque de l'Université de Californie à Riverside en PDF, accès libre sur l'Internet.

GEORGE ETHEREGE, AUTEUR DE COMÉDIES

Rire ou sourire au théâtre. Voilà qui implique le spectateur, tout en reléguant l'auteur, ses intentions et ses procédés au second plan. La proposition est dans le droit fil d'une forme de critique déjà cinquantenaire, si ce n'est plus, réclamant pour chaque lecteur le loisir de comprendre selon son inclination, son environnement, sa « culture » en un mot.

Elle s'applique particulièrement bien à la comédie du XVII^{e} siècle. Celle-ci en effet met en scène des personnages qui n'ont plus cours aujourd'hui. Le *country squire*, par exemple, suscite-t-il encore la moquerie de nos jours, cet être riche, mal dégrossi, cible privilégiée à l'époque aussi bien des canailles citadines que des gens du monde policés de la capitale ? N'apparaît-il pas plutôt comme un personnage étrange peut-être, mais qui « a droit à sa différence » ? Tout au plus, si cette différence est par trop flagrante, sera-t-on amené à le considérer à l'égal d'un hôte de jardin zoologique. Rit-on vraiment au zoo ?

Plus proches de nous, mais combien lointaines, les comédies de Labiche ou de Sacha Guitry font-elles encore rire, elles qui déploient devant nos yeux écarquillés de perplexité des personnages sans cervelle et des situations d'une autre planète ? Si le spectateur ne découvre aucun point de tangence avec les personnages et leur contexte, par lequel il pourrait s'identifier à eux (ou identifier son voisin, ce qui fait l'affaire aussi bien), à quoi accrochera-t-il la clochette de l'incongruité qui, selon les autorités les plus fiables, signale la source de l'hilarité ?

Ce qui fut incongru à une autre époque a dû faire rire, mais le spectateur d'aujourd'hui sera plutôt enclin à simplement constater que les choses ont bien changé. Le grand seigneur, dans la pièce de Congreve, *Love for Love*, se gaussant bruyamment (et le public avec lui, j'imagine) du vague à l'âme [*spleen*] qu'un valet se permettait de ressentir (II, 1) suscitera aujourd'hui toute une chaîne de réflexions sur l'égalité, les droits de l'homme, et que sais-je encore ; mais on ne rira plus, l'incongruité s'est éteinte.

Qui sourira du double sens de l'invective lancée au comte, à la veille de la Révolution Française, par Figaro « *vous vous êtes seulement donné la peine de naître* », hormis les lettrés sensibles à l'histoire des mots ?

Pour que le vaudeville fasse rire au lieu de paraître tout bonnement invraisemblable, ce qu'il est dans l'écrasante majorité des cas, il faut que de l'humanité se laisse entrevoir derrière la mécanique. C'est ce qui permet aux pièces de Feydeau ou d'Etherege de survivre malgré un contexte suranné. Le spectateur a, depuis quelques siècles, acquis une conscience psychologique qui lui fait exiger une cohérence de la part des personnages. Si cette cohérence est prise en défaut, alors éclate l'incongruité, et à sa suite l'hilarité. Ce qui donc nous amusera dans la comédie d'Etherege, *She Wou'd if She Cou'd*, ce n'est pas tant que le mari surgisse au moment où sa femme est sur le point de monter dans la calèche avec son amant potentiel, mais les atermoiements de la jeune femme écartelée entre son désir de jouissance et son désir de sauver les apparences.

De même que l'idiot du village, s'il existe encore, ne semble plus du tout comique à nos yeux compatissants, en cette ère médicalisée où nous vivons, de même le malheureux syphilitique – tiré sur scène à son corps défendant, porteur du tonneau de sudation où sa maladie le contraignait à s'enfermer – ne ferait plus rire les spectateurs de *The Comical Revenge* si la pièce était montée, le caractère maintenant insolite de la thérapie provoquerait plus d'étonnement que de raillerie.

Mais trêve de restrictions bougonnes. Leur négativité est digne de Hobbes, aux yeux de qui les rieurs étaient gens de peu de substance, qui ne savaient s'estimer eux-mêmes qu'en se déclarant par la moquerie supérieurs à leur victime. Il est vrai par ailleurs, cela a été dit et redit, que le rire a une fonction cathartique. En faisant prendre conscience au spectateur du ridicule d'autrui, le rire peut inciter à ne pas tomber soi-même dans le travers représenté.

A toutes ces considérations on pourra rétorquer que pourtant on rit au théâtre, et que les procédés adoptés par les auteurs restent encore efficaces, fût-ce partiellement, lorsqu'ils sont intelligemment mis en valeur par les acteurs.

Concentrons donc notre étude, et penchons-nous sur les moyens qu'employa Etherege pour amuser les spectateurs. Cet homme du monde peu prolifique dans le registre théâtral – il n'écrivit que trois comédies – est particulièrement intéressant du point de vue que j'ai esquissé, de l'obsolescence des ferments comiques, car il en avait une conscience aiguë. Du début à la fin de sa carrière, douze ans s'écoulèrent, au cours desquels il évolua notoirement, au point d'abandonner complètement des instruments qui avaient été propices à déclencher le rire en 1664, mais dont il ne voyait plus la nécessité d'user en 1676. Voyons-les en détail[1].

Dans *The Comical Revenge or Love in a Tub* les artifices extérieurs, visibles, tels que le déguisement, sont largement mis à contribution pour duper les benêts qui s'y laissent prendre. Deux canailles, Wheadle et Palmer, s'ingénient à se faire passer pour des gens de bien, afin d'extorquer de l'argent au riche provincial, Sir Nicholas Cully. Tandis que le premier lui prodigue des conseils soi-disant amicaux, le second se fait passer une première fois pour un riche éleveur et lui inflige une perte de mille livres sterling en truquant une partie de dés (II, 3); puis, une deuxième fois, Palmer prétend être Lord Bevill (personnage de l'intrigue noble par ailleurs) afin d'inciter Sir Nicholas à épouser celle qu'il présente comme la riche sœur de ce dernier, alors qu'elle est en réalité la maîtresse enceinte de Wheadle (IV, 2). Le spectateur, mis au courant, dès le premier acte (sc. 3), des machinations de la paire d'escrocs, ne manque certainement pas de rire de la sottise de Sir Nicholas qui se laisse chaque fois berner.

Ce chevalier est d'autant plus comique qu'à la naïveté il ajoute la couardise, élément hilarant en soi : refusant de payer les mille livres perdues au jeu, il accepte dans un premier temps de se battre en duel avec Palmer, mais perd, de manière spectaculaire, tout courage une fois sur le pré (III, 5).

Le goût d'Etherege pour doubler les situations se retrouve dans les aventures du second chevalier de la pièce, Sir Frederick Frollick. Ce bouillant jeune homme, briguant en vain les faveurs de la véritable sœur du vrai Lord Bevill, la Veuve Rich, imagine stratagème sur stratagème pour s'introduire dans sa maison. Prétendument tué au cours de l'autre duel, celui de l'intrigue héroïque (chose que le spectateur sait être fausse, le duel ayant eu lieu sur scène), il arrive dans une bière portée par des croque-morts qui ne sont autres que ses violoneux déguisés, bref moment pathétique pour la Veuve qui ne le hait point (IV, 7). Le surgissement inopiné de son valet, Dufoy, bizarrement accoutré d'un tonneau de sudation,

1 L'édition utilisée est celle de Michael Cordner : *The Plays of Sir George Etherege,* Cambridge U.P., 1982. Les chiffres romains suivant l'indication de l'acte et de la scène renvoient aux lignes.
Il est à noter que lorsque les pièces furent écrites et jouées, leur auteur n'était pas encore anobli.

effraie les faux croque-morts qui lâchent la bière, ce qui fait sursauter le faux mort, et éclater de rire la Veuve. Probablement aussi les spectateurs.

Malgré sa déconfiture, Sir Fred ne se découragera pas. Il reviendra sous les fenêtres de la Veuve (V, 2), apparemment poursuivi par des huissiers tentant de l'emprisonner pour dettes, ce qui apitoie un moment la jeune femme et les spectateurs, mais de nouveau le valet Dufoy bondit en scène, coiffé d'un heaume et armé d'un grand sabre pour protéger son maître, et de nouveau s'enfuient les prétendus huissiers, car – les spectateurs cette fois dupés eux aussi le comprennent enfin – les violoneux avaient été de nouveau déguisés. Le rire du public se teinte alors d'autodérision. Mais une compensation lui sera offerte : deux scènes plus loin, Sir Frederick re-déguisera ouvertement ses violoneux en sergents pour confondre les escrocs, qui se croiront réellement arrêtés, restitueront la reconnaissance de dette à Sir Nicholas et, pour faire bonne mesure, Wheadle se verra contraint d'épouser sa maîtresse enceinte. Le public peut finalement éclater de rire sans arrière pensée car tout est en ordre, les dupeurs sont dupés.

Les déclencheurs de l'hilarité dans cette pièce se situent ainsi à divers niveaux. La situation des escrocs ne devient comique que *in extremis*, alors que Sir Nicholas est d'entrée de jeu ridicule après la restauration de la royauté puisqu'il a été anobli par Cromwell. Il l'est également, on l'a vu, par sa sottise et sa pusillanimité ; il l'est enfin par le spectacle qu'il offre lorsqu'il se présente dans un état d'ivresse avancée chez la Veuve Rich pour l'épouser (V, 2). Sir Frederick, par contre, n'est pas ridicule en lui-même. S'il échoue dans ses entreprises, ce n'est nullement par sa faute, puisque les deux fois c'est son valet qui, avec les meilleures intentions du monde, les fait capoter. Il n'est comique que par contamination, par transfert de la source pour ainsi dire : la véritable source du comique rejaillissant sur Sir Frederick, c'est le valet Dufoy.

Dufoy a une vocation comique dès la première scène de l'acte I, où il apparaît la tête entourée d'un bandeau, personnage de farce qui a reçu des coups de bâton. On n'a pas le temps de le plaindre, car son accent français prononcé fait rire dès qu'il ouvre la bouche[2]. A la différence de Sir Nicholas, le ridicule qui émane de ses interventions n'est pas inhérent à sa personnalité – qui serait plutôt pathétique à nos yeux puisqu'il est atteint d'une maladie incurable – mais aux accessoires qui l'encombrent[3]. Ceux-là engendrent, au XVII^{e} siècle comme au nôtre, une situation d'incongruité, qui est, comme nous l'avons rappelé, une source assurée de comique.

Un dernier aspect du comique etheregien (hérité, comme il est traditionnel de le remarquer, du célèbre dialogue entre Béatrice et Bénédik), apparaît toutefois dès le début de sa carrière : il s'agit de la joute d'esprit (le *wit*) appelée à devenir la caractéristique majeure de la comédie de la Restauration et destinée à la fois à faire sourire le public et à masquer les sentiments des personnages tout en laissant deviner des profondeurs inexprimées. Sir Frederick et la jeune Veuve Rich échangent à plusieurs reprises des dialogues dédaigneux et moqueurs où, loin de la farce, nous sommes confrontés à une forme de manifestation intellectuelle qui hausse d'un coup le niveau de la comédie.

[2] Le procédé du comique d'énonciation est repris jusque dans l'intrigue héroïque de la même pièce, où le chirurgien s'exprime en un galimatias digne de ses confrères brocardés par Molière.
[3] Voir ci-dessus.

Dans sa première pièce, Etherege a donc usé d'une panoplie de recettes éprouvées pour faire rire, et il y est parvenu. Si je n'ai jamais ri personnellement en la lisant, c'est probablement parce que, universitaire ployant sous le harnais, j'étais trop hantée par le besoin d'analyser et synthétiser – ce qui n'était pas du tout le cas de mes étudiants insouciants et dépourvus de préjugés, qui me déclaraient avoir, eux, ri de bon cœur à la lecture de telle ou telle des scènes que je viens de relater.

Si l'auteur s'est permis ces recours à la tradition comique, il les a équilibrés par une intrigue héroïque très sérieuse dont il serait déplacé de parler plus longuement ici[4]. Son tempérament, cependant, le poussait à jeter un regard lucide, ironique, mais toujours bienveillant sur le monde. Aussi a-t-il quasiment abandonné les deux formes théâtrales extrêmes à l'œuvre dans *The Comical Revenge* (farce et intrigue héroïque), pour se concentrer majoritairement, dans sa deuxième comédie, *She Wou'd if She Cou'd*, sur une forme beaucoup plus originale, le vaudeville, dont il semble être le premier promoteur en Angleterre, tout en accentuant une tendance vers cette discipline nouvelle qu'était la psychologie[5].

Une situation y perdure toutefois, épisodique et récurrente, qui implique des gentilshommes campagnards, personnages dont le ressort comique ne se démentira pas sur la scène londonienne pendant plus de quarante ans encore. Sir Oliver Cockwood remplit ce rôle lorsqu'il se produit, par deux fois, en état d'ivresse (II, 2 et à la fin de l'Acte IV), ou revêtu de sa seule chemise de nuit en ville, son épouse ayant confisqué son habit (se rappeler que les garde-robes d'alors n'étaient pas ce qu'elles sont devenues en notre ère de surproduction) pour l'empêcher (en vain) de sortir pour aller courir la prétentaine (III, 3). A la question « Qu'est-ce qui fait sourire ici ? » la réponse ne saurait désigner la chemise en elle-même, celle de Lady Macbeth n'avait rien de comique. En cause sera donc plutôt la faiblesse du mari, incapable de s'organiser efficacement et la supériorité de l'épouse, capable, elle, de renverser une situation à son profit. Nous voyons poindre ici une psychologie du comportement qui déborde déjà la seule intentionnalité du comique de geste/situation. L'escalade du ridicule sera assurée lorsque Sir Oliver, toujours aussi dépourvu de volonté, ne saura refuser à un chevalier d'industrie de lui acheter une perruque, une épée et autres babioles qui ne masqueront nullement, au contraire, l'incongruité de sa tenue.

Un résidu de comique de geste/situation subsiste également dans la scène initiale où, deux visiteurs inattendus survenant l'un après l'autre, le jeune premier Courtall pousse successivement ses précédents interlocuteurs, l'un dans un cabinet, l'autre dans une resserre à bois, pour éviter un face à face inopportun (I, 1). Dès le début de l'Acte II, une variante plus sobre est introduite avec les apparitions et disparitions successives, dans Mulberry Garden[6], des deux jeunes héroïnes, Ariana et Gatty, échappant espièglement aux tentatives de rencontre des deux jeunes gens Courtall et Freeman. Loin d'être de simples jeux de scènes, ces situations matérielles seront révélatrices des circonstances psychiques (et non

[4] J'y reviendrai néanmoins plus loin.

[5] Alors que le comique fondé sur l'exagération du trait caractérisait la comédie des *humeurs* et enfermait les personnages dans une typologie préétablie, le comique beaucoup plus subtil vers lequel Etherege évolue participe d'une attention de plus en plus grande portée à l'individu dans sa singularité, qui sera l'objet de la psychologie.

[6] Nous sommes d'emblée dans le milieu de la bonne société qui a le loisir de se promener dans ce jardin londonien pour y observer le sexe opposé en vue d'opérer un rapprochement éventuel.

plus simplement stratégiques comme dans la comédie précédente) motivant les personnages. D'où il résulte que le rire fera souvent place au seul sourire.

Le cas sera réitéré à l'Acte V : pour éviter que son second amant potentiel (Freeman) ne soit surpris par le premier (Courtall), Lady Cockwood le cache dans le placard, puis, afin d'empêcher son mari (Sir Oliver) de tomber sur Courtall, elle pousse celui-ci sous la table. Sir Oliver y ayant malencontreusement fait rouler une orange, il est sur le point d'y découvrir le jeune homme, heureusement la soubrette enlève prestement la seule bougie en fonction, le mari doit couper court à sa poursuite et Lady Cockwood l'entraîne hors de la chambre. C'est alors que tout ce remue-ménage – jusqu'ici ressortissant au traditionnel comique de geste/situation – atteint un niveau psychologique (et dramatique en ce qu'il conduira droit au dénouement de la comédie) : les deux jeunes héroïnes, Ariana et Gatty, arrivent sur les lieux et s'y confient mutuellement leur amour naissant pour les deux jeunes héros encore dans leur cache (où les spectateurs réjouis les ont rejoints pour tout entendre avec eux)… et cela se résoudra par une perspective de double mariage.

Le comique essentiel de la pièce, propre à faire parfois seulement sourire plutôt que rire aux éclats, participe donc dans l'ensemble du comique de répétition en ce sens que les procédés sont repris un certain nombre de fois et se manifestent *crescendo*. L'aspect *vaudeville* consiste dans les interventions inopinées des personnages venant contrarier, par leur seule présence, les intentions de ceux qui occupent déjà la scène. Mais, à la différence de ce que nous avons vu dans la première comédie, les trouble-fêtes ne sont plus, à une exception près, affublés d'accessoires surprenants dans un contexte turbulent ; l'auteur a franchi un degré sur l'échelle de l'analyse psychologique ; la situation engendrée n'est plus du domaine des réactions épidermiques comme chez les violoneux de *The Comical Revenge*, elle se loge dans l'esprit des personnages concernés.

J'ai cité les confidences mutuelles que se font les deux jeunes filles à la fin de l'Acte V, dont le spectateur ne manque pas de sourire en songeant que ces aveux atteignent les oreilles des deux intéressés masculins dissimulés dans leur cachette. Plus important (et exprimé par le titre de la pièce) est le cas de Lady Cockwood dont la frustration initiale – due à la préférence de son mari pour la boisson au détriment du lit conjugal, – puis accentuée par tous les rendez-vous manqués et interventions inopportunes, n'est amusante qu'au premier abord dans le tourbillon de l'action. Le moment le plus révélateur de son déchirement mental est celui où elle se refuse, en raison de la présence d'une tierce personne, à monter dans la calèche de Courtall où l'attendait une jouissance longtemps espérée, par souci de son « honneur » – nous dirions aujourd'hui souci du qu'en dira-t-on (III, 1).

Ici se pose une question : ce que je dis aujourd'hui être du domaine de l'investigation psychologique, n'était-il pas perçu à l'époque comme primordialement parodique ? La récurrence excessive du mot *honneur* dans la bouche de Lady Cockwood[7] porterait à croire que l'auteur a voulu d'abord provoquer le sourire. Etherege, dont les fréquentations mondaines et le talent étaient tournés vers la comédie, a peut-être saisi ici une occasion de mettre de son côté les détracteurs du drame héroïque, par ailleurs également en vogue, où la notion d'honneur était un ressort important.

Pareille interprétation me reporte au problème que je n'ai jamais résolu de l'intrigue héroïque dans *The Comical Revenge.* N'était-elle pas, déjà, entièrement parodique

[7] J'ai développé cette hypothèse dans *George Etherege, Dramaturge de la Restauration anglaise*, P.U. Lille, 1980, pp. 317-321.

et destinée à attirer l'attention sur les excès du goût pour les grands sentiments hors du quotidien, propres surtout à escamoter l'individu au profit de principes inculqués, extérieurs à sa vraie personnalité ? Nous tiendrions alors une source de sourire qui, dès la première comédie, signalait l'étendue du registre des potentialités comiques d'Etherege.

Voilà qui nous amène directement à la troisième comédie, la plus célèbre, *The Man of Mode*, sous le signe de l'ambigüité. Rappelons-nous que l'*épilogue* en a été écrit par Dryden, auteur célèbre de non moins célèbres drames héroïques. Certes, mais Dryden était un « professionnel » excellant dans tous les genres. Etherege, le « *Court Wit* » qui deviendra Sir George, ne pouvait-il pas se permettre aussi bien de railler l'*héroïsme*, dans chacune de ses pièces, que de rémunérer un poète pour ajouter la touche finale à sa dernière comédie ? Comme le titre le laisse entendre, la pièce est quasiment un hymne à la gloire de Londres, dont les faits et gestes de la société aristocratique sont passés au crible de la critique avec une relative indulgence. Rien d'étonnant donc d'y trouver une fois de plus le faire-valoir de ce beau monde, le gentilhomme campagnard, Old Bellair. A l'encontre de ses devanciers, cependant, il est très peu déplacé dans cette société. Quelques tics de langage le singularisent, la cour qu'il fait à la jeune Emilia qu'il compte épouser est certes cocasse mais occupe peu de place (IV, 1, 85-102). Il aime vider une bonne bouteille entre amis, mais ne s'enivre aucunement. La chanson à boire dont il régale l'entourage est plutôt la preuve d'une tradition théâtrale que d'une intention comique (IV, 1, 464-473).

Un tournant a été franchi. La province n'est plus pourvoyeuse de matériau hilarant. Elle est devenue source d'effroi pour les londoniens, si l'on en juge par l'une des dernières répliques de la brillante héroïne, Harriet, brossant un tableau sinistre de la vie loin de Londres : « […] *ce triste endroit. Il me semble déjà entendre l'horrible bruit que font les corbeaux – croâ, croâ, croâ – à Londres, il y a de la musique dans les pires cris* » ([…] *that sad place. Methinks I hear the hateful noise of rooks already – kaw, kaw, kaw – there's music in the worst cry in London…* ») (V, 2, 480-482). Car l'intérêt s'est ici concentré sur la capitale, où l'on trouvera inévitablement d'autres sources de comique. En l'occurrence, ce sera au premier chef Sir Foppling Flutter, riche et stupide mais homme de la ville.

Le ressort comique essentiel de ce personnage réside dans son incapacité à remarquer que les autres protagonistes se moquent de lui. Par exemple, au lieu d'admirer son élégance sous l'angle de l'harmonie générale émanant de sa personne, comme c'est le cas pour Dorimant, le héros de la pièce (I, 1, 392), ses « amis » lui font détailler une à une les pièces de son habillement, réduisant ainsi l'homme à un état de pantin laborieusement décoré (III, 2). Mais le fait même qu'il ne remarque pas la moquerie tempère dans la salle l'hilarité – déjà contenue – que la situation engendre à la scène, en procurant au personnage une certaine hauteur sereine, puisque inconsciente, tout au plus apte à faire sourire. On peut à peine le dire dupé, au rebours de ses prédécesseurs campagnards, car il ne subit aucun dommage matériel et son égocentrisme le protège de tout dommage moral. Prenons un exemple : à l'instigation de Dorimant, il avait fait à Loveit quelques avances favorablement accueillies ; mais après s'être fait ensuite publiquement rabrouer par elle, il se contente de se détourner en la déclarant folle, satisfait de pouvoir enfin se consacrer entièrement à son projet de ballet (V, 2, 395-450).

Extrêmement amoureux de Paris, il émaille tous ses discours de mots français, offrant une variante de l'accent du Dufoy de la première heure, Cependant, comme ces mots sont utilisés à bon escient, le personnage est dénué de l'aspect caricatural attaché au valet.

Là encore, le sourire du spectateur n'ira probablement même pas jusqu'à entrouvrir ses lèvres.

On peut à la rigueur ajouter à la panoplie comique de Sir Foppling une scène où, même en employant les ficelles traditionnelles alors que maintenant les accessoires ne jouent plus qu'un rôle très mineur, Etherege va au-delà du simple comique de situation ou de gestes. Quand on voit Sir Foppling arriver tout échevelé à cause du vent (V, 2, 388-390), s'il prête à sourire, voire à rire, c'est surtout parce que son état est peu congruent avec sa réputation de freluquet toujours tiré à quatre épingles. Toute la teneur de sa personnalité est mise en cause par là et nous sommes à nouveau sur un terrain où la perception psychologique l'emporte sur le rire franc et direct que suscitait, par exemple, l'apparition de Dufoy enchâssé dans un heaume et brandissant une grande épée d'un temps déjà révolu à l'époque.[8]

Un autre personnage était censément porteur d'une charge comique : Loveit, l'amoureuse délaissée de Dorimant, éclate en imprécations (II, 2) qui rendraient un son cohérent dans un drame héroïque, mais sont déplacées dans un milieu où l'affichage des sentiments n'est pas de mise. Elle prête donc le flanc à la moquerie, et il est probable que le public du XVII[e] siècle la trouvait ridicule ; ce ne doit plus être le cas à notre époque compassionnelle.

Bref, *The Man of Mode* n'est pas une pièce où l'on rit.

Par contre, c'est une pièce où l'on sourit souvent, où l'on sourit d'aise intellectuelle au spectacle des très nombreux déploiements de *wit*. Un exemple parmi tant d'autres est fourni par la fin de la première scène de l'Acte III. S'il s'agit encore d'une entreprise de duperie, celle-ci est fortement édulcorée en ce sens qu'elle ne se traduira par nulle déconfiture[9] et se limitera à une performance verbale étincelante. Harriet et le Jeune Bellair – que leurs parents veulent marier mais qui n'éprouvent aucune inclination l'un envers l'autre – projettent de gagner du temps en se prétendant consentants aux yeux de ces respectables personnes qui les voient de loin. Ils se livrent à une pseudo-scène de passion amoureuse triplement comique.

Tout d'abord, le spectateur naturellement favorable aux jeunes gens (Molière n'est pas loin) se réjouit à l'idée que les parents seront bernés.

La représentation de la passion est ensuite comique de deux points de vue : non seulement le nôtre au vingt et unième siècle où la situation moquée et mimée par les deux jeunes gens frappe par sa désuétude ; mais aussi celui de l'époque car il faut garder à l'esprit le dédain exprimé par les beaux esprits – dont Etherege fut un fleuron – à l'égard de toute manifestation trahissant une absence de maîtrise de soi et la passion exhibée en était une.

La scène est enfin subtilement comique en raison même de cette maîtrise de soi révélée par l'attitude des deux protagonistes jouant à faire semblant. On peut imaginer le

[8] J'ai analysé de manière synthétique et beaucoup plus nuancée les caractéristiques du bouffon etheregien dans ma thèse d'État référencée plus haut, pp. 467-489.

[9] Malgré un bref moment d'humeur (V, 2, 244) lorsqu'il apprend que son propre fils vient d'épouser la jeune fille qu'il se destinait à lui-même, Old Bellair fait vite montre d'une générosité sans arrière-pensée envers les jeunes mariés (V, 2, 384 sq.).

spectateur de l'époque, devenant complice des personnages, partageant avec un sourire de satisfaction la démonstration de leur supériorité sur les parents trompés par les apparences.

La pièce entière est si souvent émaillée de saillies spirituelles que la critique du début du siècle dernier évoquait volontiers Oscar Wilde à son propos. Si nombreux sont les exemples de *wit* qu'en citer quelques uns serait sembler rejeter les autres, et surtout oublier qu'ils prennent toute leur valeur dans le contexte. Une pièce de théâtre n'est pas une anthologie de bons mots, mais un lieu où vivent des personnages. A l'inverse du comique issu des protagonistes malgré eux, le *wit* est, dans la société intelligente représentée, le moyen pour ceux qui en sont pourvus, d'exprimer leur personnalité et leur maîtrise des situations. Les joutes d'esprit, déjà présentes dans *The Comical Revenge*[10], sont ici au service de la description psychologique des participants, de leur recherche d'une forme de pouvoir, de la revendication de leur liberté (p. ex. III, 3, 75-119). Freud estimait que la différence entre comique et *witz* résidait dans *l'intentionnalité* qui anime celui-ci. Effectivement, le comique produit par un personnage dans une situation quelconque n'est jamais le fait de sa volonté (sauf s'il est clown dans un cirque, bien sûr), alors que le *wit* est toujours concerté, voire élaboré, par le locuteur pour mettre en valeur ses propres capacités intellectuelles.

Je suggérerai donc, en conclusion, que si le lecteur désire *sourire*, nulle comédie ne saurait mieux l'y amener que *The Man of Mode.*

Nadia J. RIGAUD
Université de Provence à Aix

[10] Voir plus haut.

CAP SUR LE RIRE ET RIRE SOUS CAPE DANS *THE SCHOOL FOR SCANDAL (L'ÉCOLE DE LA MÉDISANCE)* DE RICHARD B. SHERIDAN

Sheridan ou les derniers feux d'une filiation foisonnante mais éphémère

À partir de 1642 et durant toute la période dite du Commonwealth (1649-1660), sous la houlette puritaine des Cromwell père (Oliver) et fils (Richard), le théâtre en Angleterre était devenu inexistant par suite de la fermeture de tous les lieux de spectacle[1]. Le retour de Charles II sur le trône fut marqué par une explosion de joie dans le domaine théâtral après tant d'années de disette. Les promoteurs exilés à Versailles avec leur monarque mettent les bouchées doubles pour reconstruire les salles de spectacles et y monter les pièces des nombreux dramaturges rentrés d'exil ou jusqu'alors réduits au silence. Les deux théâtres londoniens de l'époque, Drury Lane et Covent Garden, rivalisent d'activité et offrent au public des pièces nouvelles dites du « Théâtre de la Restauration » ainsi que des reprises du répertoire élisabéthain et plus particulièrement shakespearien. Les longues années d'exil sur le continent ont inculqué à l'aristocratie anglaise les goûts français pour un théâtre brillant du point de vue technique aussi bien que linguistique. Machinisme, musique et danse viennent enrichir la pièce pour en faire un spectacle complet, mais l'innovation la plus remarquable, toujours d'influence française, demeure l'introduction des femmes sur les planches, qui, désormais, endossent les rôles féminins traditionnellement tenus jusqu'en 1642 par la gent masculine.

Le public, d'abord confiné aux cercles aristocratiques puis gagnant les couches bourgeoises, vient autant pour voir la pièce que pour applaudir les actrices dont Elizabeth Barry fut la plus célèbre entre 1685 et 1713. Cette tendance va croissant durant tout le XVIII^{e} siècle et la présence féminine devient quasi prépondérante vu l'importance qui lui est accordée dans nombre de pièces. Mais ceci va de pair avec les poncifs comiques hérités de Molière et de la comédie italienne : la grivoiserie excessive, les quiproquos, les retournements de situation inattendus, la présence du roué dont le libertinage atteste d'un théâtre libéré du carcan puritain et avide de griseries à forte connotation sexuelle. La combinatoire de tous ces facteurs aboutit à la production de comédies dont le cynisme acerbe, le langage osé et les facéties les plus burlesques provoquent chez le public un rire grossier propre à une jouissance ponctuelle, immédiate et donc superficielle. L'immoralité affichée par ce théâtre, fortement appréciée de, et souvent encouragée par les milieux aristocratiques, se trouve en butte à la réaction des gens bien pensants à l'esprit moralisateur tels que l'évêque Jeremy Collier[2] dont les imprécations – renforcées par les protestations d'une gent féminine outrée par des pièces qu'elle considère comme scandaleuses à son égard – parviennent à réduire quelque peu le caractère indécent de ces œuvres dramatiques. On peut affirmer qu'à

[1] Fermeture décidée par décret parlementaire en 1642, dès lors que les Puritains avaient la main mise sur le Parlement.

[2] Collier, dans son pamphlet publié en 1698 et intitulé *A Short View of the Immorality and profaneness of The English Stage*, attaque violemment Dryden, Vanbrugh et Congreve.

partir de 1676, les mœurs théâtrales outrancières marquent le pas en se réformant avec l'ultime grande pièce de Wycherley écrite dans cette veine sulfureuse – *The Plain-Dealer* – soit un an après son autre pièce à succès de scandale, *The Country-Wife*. À partir de là, la comédie sentimentale – que Horace Walpole appelle *comédie larmoyante*[3] – se fraie un chemin qui conduira à son apogée aux alentours de 1700, en réponse à la demande croissante d'un public de plus en plus bourgeois.

Sans entrer dans les méandres des analyses très érudites d'un spécialiste tel que Robert D. Hume, on peut convenir avec l'auteur que le siècle qui sépare les principaux dramaturges de la Restauration – à savoir, George Etherege, William Wycherley et William Congreve – de leurs derniers émules que sont Richard B. Sheridan et Oliver Goldsmith, comporte une multitude de pièces qu'il est malaisé de classer dans des catégories bien définies et qui souvent coexistent, dans le vaste éventail allant de la comédie sérieuse au mélodrame en passant par la comédie sentimentale ou larmoyante, la *Reform Comedy* en réaction aux outrances de la Restauration, et la comédie « amusante » – *the Laughing Comedy* – chère à Goldsmith. La situation se complique d'autant plus que le public, nous dit Hume, continue, après 1700, d'applaudir les reprises des vieilles productions à succès de la Restauration alors qu'il boude les nouvelles pièces jugées trop insipides et dénuées d'intérêt théâtral. Si bien que Goldsmith et Sheridan apparaissent comme les ultimes héritiers d'une tradition relativement brève, et leurs succès, restés sans postérité immédiate, constituent un véritable chant du cygne, ce que Allardyce Nicoll qualifie de « *The Last Flickers of Comedy* [4]» en cette seconde moitié de siècle marquée par la prose classique des romans et la sentimentalité bon marché non seulement des récits romanesques mais aussi et surtout d'un théâtre enclin aux larmes :

> *Oliver Goldsmith et Richard Brinsley Sheridan étaient tous deux vivement opposés à la mièvrerie sentimentale et considéraient avec nostalgie les comédies d'un passé révolu. […] Si Goldsmith trouvait un refuge spirituel dans les comédies romantiques de l'ère élisabéthaine, Sheridan conservait le souvenir des beaux esprits qui gravitaient autour de Charles II. Il s'efforçait de faire revivre la comédie de mœurs. Il était à la fois un opportuniste et un homme de théâtre, ce qui lui permit d'ajouter une touche de cette mode sentimentale à des scènes construites essentiellement pour leur intérêt comique alors qu'il était fondamentalement opposé au sentimentalisme, et, de surcroît, de cesser aussitôt toute imitation de Etherege et de Congreve.*[5]

[3] Hume, Robert D. : " *Sentimental comedy – or as he specifically calls it, comédie larmoyante – Walpole understands as a deliberate attempt to create a new, intermediate form.*" *The Rakish Stage*, Southern Illinois University Press, 1983, p. 235.

[4] Nicoll, Allardyce, *World Drama*, Harrap London, 1949, p. 325.

[5] Nicoll, Allardyce, *ibid.*, p. 326-327 : "*Both Oliver Goldsmith and Richard Brinsley Sheridan were utterly opposed to the mawkishly sentimental, and both looked back with nostalgic regret at the vanished comedy of the past. […] If Goldsmith discovered his spiritual home in the romantic comedies of the Elizabethan era, Sheridan lived in spirit with the wits who surrounded Charles II. His endeavour was to revive the comedy of manners. At the same time he was an opportunist and himself a theatrical manager, with the consequence that, fundamentally opposed though he was to sentimentalism, he permitted a faint flavor of that style to colour scenes penned mainly for their laughter, and, moreover, soon abandoned the effort to emulate Etherege and Congreve*".

Le succès à contre courant de Sheridan impose certaines de ses pièces au répertoire du théâtre anglais qui continue de les produire avec un succès jamais démenti à travers tout le monde anglo-saxon. Des neuf œuvres du dramaturge[6], *The School for Scandal* est restée la plus célèbre et la plus souvent représentée. Quelles sont les raisons d'un tel succès ? En quoi le comique dans cette pièce se différencie-t-il des autres formes de comique, et partant, comment contribue-t-il à l'originalité et à la pérennité de celle-ci ? Puisant sans vergogne dans le fonds comique préexistant mais au contact de la prose classique imposante des romans de la seconde moitié du XVIII[e] siècle, Sheridan offre au public un théâtre assagi, plus policé, dont le comique suscite davantage que le rire hilare, sans retenue, des premières pièces de la Restauration, le sourire et le rire sous cape et surtout l'admiration pour la gaieté, la verve et le bel esprit qui les sous-tendent. Afin de saisir la particularité du comique shéridien, il nous faut établir un état des lieux du rire dans *The School for Scandal*, en montrer les traits saillants et l'efficacité scénique. L'étude de cette pièce ne saurait passer sous silence le projet de tout dramaturge qui se respecte, à savoir comment joindre l'utile à l'agréable tout en amusant la galerie, ce que nous tenterons de dégager dans un deuxième temps, et ce faisant, nous serons amenés à nous interroger sur la place de Sheridan à mi-chemin entre classicisme et modernité.

The School for Scandal : l'état du rire et le rire dans tous ses états

En tant qu'héritier policé des dramaturges de la Restauration, Sheridan reprend à son compte leurs techniques théâtrales les plus courantes mais aussi les plus efficaces. En tout premier lieu, les noms des personnages comportent en eux-mêmes tout un programme : Lady Sneerwell fait écho à Maskwell dans *The Double-Dealer* de Congreve, de même que Sir Teazle évoque Pinchwife dans *The Country Wife* de Wycherley, avec, bien entendu, toute la distance qui les sépare des personnages de la Restauration. Autant ces derniers sont agressifs, grossiers et apparaissent antipathiques, autant les personnages shéridiens affichent une grande finesse dans leurs paroles comme dans leur comportement. Nous retrouvons les mêmes caractéristiques verbales chez tous les colporteurs de médisance dont Lady Sneerwell est la meneuse : Snake, Backbite et Crabtree rivalisent d'ingéniosité dans les flèches qu'ils décochent à leurs victimes. Le ton comique est donné dès le début de la pièce lorsque Lady Sneerwell, se posant en victime de la médisance des autres, prend les remarques ironiques de Snake pour un compliment :

> **Snake** *[…] Tout le monde reconnaît que Lady Sneerwell peut faire bien plus avec un mot ou un regard que la plupart des gens avec des détails les plus laborieux, même s'il leur arrive d'avoir un peu raison.*
> **Lady Sneerwell.** *Oui, mon cher Snake, et je n'aurai pas l'hypocrisie de renoncer à la satisfaction que je tire du succès de mes efforts.* (I, i)[7]

[6] *The Rivals* (1775), *Saint Patrick's Day* (1775), *The Duenna* (1775), *A Trip to Scarborough* (1777), *The School for Scandal* (1777), *The Camp* (1778), *The Critic* (1779), *Robinson Crusoe* (1781) et *Pizarro* (1799).

[7] Toutes les citations, traduites par moi-même, sont tirées de : *Richard Brinsley Sheridan, The School for Scandal, and Other Plays*, Oxford World's Classics, Oxford University Press, 2008 : "**Snake** *[…]*

Procédé éculé sans doute mais fort efficace, l'investissement du comique dans les noms des personnages – déjà utilisé par Sheridan dans sa première pièce *The Rivals* avec le Capitaine Absolute et surtout l'inénarrable Mrs Malaprop[8] – relève certes de la distinction qu'établit E. M. Forster entre les *round characters* ou personnages complexes et les *flat characters* ou personnages prévisibles, mais aussi d'une autre distinction propre au théâtre de la Restauration en général et à celui de Sheridan en particulier, celle que Robert Hogan perçoit entre le langage de l'humeur et celui de l'esprit :

> *Les deux principaux langages comiques sont le langage de l'humeur et le langage du bel esprit. Le langage de l'humeur domine dans* The Rivals*, et le langage du bel esprit dans* The School for Scandal*. […] Dans le langage de l'humeur le public perçoit un usage déplacé des mots provenant d'un défaut de caractère, et le rire qui s'ensuit relève de la critique. Dans le langage du bel esprit le public perçoit un art consommé des mots provenant des hautes qualités de caractère, et le rire qui s'ensuit relève de l'admiration. En termes plus simples, le langage de l'humeur suscite le rire critique face à la stupidité tandis que le langage du bel esprit suscite des sourires admiratifs face à l'intelligence remarquable.*[9]

Hogan en conclut, non sans raison, que *The School for Scandal* doit son succès à ce recours perpétuel à la verve spirituelle. Nous constatons donc un glissement chez Sheridan du rire franc dans *The Rivals* au rire sous cape ou sourire médusé dans *The School for Scandal*. Les personnages shéridiens sont bien des *characters* emblématiques d'une fonction spécifique, mais loin d'être de simples caricatures ils marquent le public par la justesse et la qualité de leurs discours tout en renforçant l'intensité comique de multiples scènes. Il n'est pas jusqu'aux valets de Charles Surface qui n'y contribuent : Trip et Careless, aux noms si évocateurs, tout en singeant leur maître, s'affichent en doubles hyperboliques de celui-ci de par leurs goûts dépensiers, leur effronterie et leur arrogance, ce qui ne cesse de

---

Everybody allows that Lady Sneerwell can do more with a word or a look than many can with the most laboured detail, even when they happen to have a little truth on their side to support it. / **Lady Sneerwell** *Yes, my dear Snake, and I am no hypocrite to deny the satisfaction I reap from the success of my efforts*" (I, 1).

[8] Le langage à double entendre de Mrs Malaprop fait terriblement écho à celui employé par certains personnages tels que Tabitha Bramble et surtout Winifred Jenkins dans le roman épistolaire de Tobias Smollett, *The Expedition of Humphry Clinker*, paru en 1771, soit six ans avant la pièce de Sheridan. Le recours à ce langage à la fois subtil et divertissant remonte, en fait, aux comédies de Shakespeare.

[9] Hogan, Robert, *Plot, Character, and Comic Language in Sheridan*. Comedy from Shakespeare to Sheridan, edited and with an Introduction by A. R. Braunmuller and J. C. Bulman, Newark : University of Delaware Press, London and Toronto : Associated University Press, 1986, p. 278 : "*The two main kinds of comic language are the language of humour and the language of wit. The language of humour predominates in* The Rivals*, and the language of wit in* The School for Scandal*. […] In the language of humour, the audience perceives a misuse of words that stems from a character fault, and the resultant laughter is critical. In the language of wit, the audience perceives a consummate use of words that stems from excellences of charater, and the resultant laughter is admiring. More simply, the language of humour occasions critical laughter at stupidity, and the language of wit occasions admiring smiles at brilliance."*

choquer Sir Oliver venu tester Charles, son roué de neveu. Autant Sir Oliver se scandalise, autant le public se réjouit d'un tel état des choses.

Le discours hyperbolique que tient le clan des médisants provient directement de Molière et apparaît donc comme une technique pérenne du comique. Les exemples sont légion dans la pièce et culminent dans la scène ii de l'acte V où Crabtree donne, concernant la fin de la visite de Sir Peter chez Joseph Surface, sa version des faits avec une conviction et un luxe de détails hilarants. De même, autre emprunt à Molière, le comique est porté à son comble dans la scène i de l'acte IV lorsque Careless fait à Sir Oliver, venu sous les traits d'un prêteur sur gages du nom de Premium, son propre portrait avec une impertinence et un dénigrement sans pareils. La verve shéridienne ne tarit pas dans l'invective comme dans la présentation des faits : elle renferme une charge comique d'une intensité exceptionnelle, notamment dans les échanges verbaux des scènes conjugales mémorables que Hogarth a immortalisées dans ses toiles, peintes en 1736 et intitulées « *Before* » et « *After* » – *Avant* et *Après*, sous entendu, le mariage. Les disputes entre Lady Teazle et Sir Peter demeurent un chef-d'œuvre du genre car si la critique a pu reprocher à Sheridan le manque de construction cohérente et de progression soutenue dans la pièce, les deux scènes conjugales (II, i et III, i), en revanche, sont élaborées avec une concision extrême.

Donnant un aperçu tout à fait fidèle de la réalité de l'époque concernant les rapports entre époux âgés et jeunes épouses, ainsi que la subordination de celles-ci face à ceux-là, ces scènes illustrent les mœurs du temps avec un sens du comique exceptionnel. Les accusations, incriminations, reproches mutuels entre les deux protagonistes fusent, se croisent, s'entrechoquent en un combat jamais douteux car la gent féminine, sur les planches, doit prendre sur les hommes sa revanche que la vie réelle lui refuse. Ce sont là des scènes miroirs de la vie dont la spécularité est jubilatoire : Lady Teazle est une *country-wife* aguerrie dont les armes se sont forgées au contact de la capitale et de ses colporteurs de médisance. De son côté, Sir Peter n'est pas irréprochable et porte bien son nom *Teazle* car c'est invariablement lui qui provoque Lady Teazle dont il ne peut se passer malgré tout.

Construites avec un sens théâtral consommé, ces scènes font ressortir chez les deux époux leur caractère respectif en dévoilant leurs travers et le genre de rapports conflictuels mais aussi délicieusement malicieux qu'ils entretiennent. La deuxième scène de ménage (III, i), notamment, est remarquablement orchestrée : comparable à un concerto tronqué à deux instruments, elle commence sur un rythme d'*adagio*, se poursuit en *andante*, puis en *crescendo*, culmine en *allegro* par le biais des invectives, et s'achève sur un *fortissimo* qui aurait pu être tragique sans la légèreté et l'ironie avec lesquelles Lady Teazle prend congé de son mari laissé seul face à sa fureur. La tension croissante est minutieusement dosée à travers les remarques désobligeantes de Lady Teazle et le *crescendo* du lexique faussement amoureux – « *my angel* », « *my love* », « *my life* » – que Sir Peter insère ironiquement dans ses mises en garde. L'itération des querelles conjugales dans un registre varié répond à l'attente d'un public averti sur le sujet épineux des relations entre époux à l'époque[10] : Sheridan a pris soin de présenter le couple conflictuel des Teazle sous des couleurs différentes d'une scène à l'autre pour terminer sur la fameuse scène du paravent (IV, iii) où les deux époux se réconcilient après avoir fait tomber le masque de l'hypocrite Jo-

[10] Voir l'excellente analyse de Robert D. Hume à ce sujet dans *The Marriage Question in Life and Drama*, The Rakish Stage, *op. cit*. p. 179-187.

seph Surface. La comédie ne saurait s'achever autrement que sur une note de gaieté et d'optimisme, sur un dénouement idyllique sur lequel nous reviendrons en dernière analyse.

D'ores et déjà, on peut constater qu'à côté des personnages caricaturaux à l'humeur prévisible, le couple Teazle ainsi que l'ambigu Joseph Surface témoignent de l'existence de personnages plus fouillés, plus substantiels, ce qui assure le renouvellement des techniques théâtrales tout en renforçant ainsi l'intensité comique de la pièce. D'autres procédés comiques viennent s'ajouter à cette caractéristique fondamentale de *The School for Scandal*, notamment le recours fréquent à l'inversion, au renversement des valeurs : comme dans *II, ii*, la voix de la raison, incarnée par Sir Peter, est constamment battue en brèche par les voix des médisants aux yeux desquels c'est Sir Peter lui-même qui apparaît comme un monstre ou une étrange créature pour son opposition aux calomniateurs et aux détracteurs. Dans l'esprit de ces derniers, l'ordre naturel des choses repose sur le droit à la calomnie « *Miséricorde ! Sir Peter, vous voudriez donc nous priver de nos privilèges ?* »[11] s'écrie Lady Sneerwell, scandalisée par l'éthique intraitable de ce dernier. Dans ce monde à l'envers c'est la déviance morale qui est portée aux nues tandis que la rectitude morale est totalement déconsidérée ; et ceci va de pair avec l'affirmation des contre-vérités, art que Lady Teazle maîtrise parfaitement : ainsi, si Sir Peter se lamente de la passion immodérée de son épouse pour les fleurs à Noël, il lui faut s'en prendre aux défauts du climat et non à elle car, pour sa part, elle ne souhaite qu'une chose – que « *le printemps dure toute l'année et que les roses poussent naturellement sous nos pieds* » (*II, i*). Dans le même ordre d'idées, Charles Surface trouve normal de se défaire des livres laissés en héritage par ses ancêtres car il ne saurait sans honte refuser de partager tant de savoir, comme il trouve aussi normal d'expédier aux enchères les portraits familiaux pour satisfaire ses besoins d'argent car : « *Par ma foi, quand un homme a besoin d'argent comment diable pourrait-il obtenir assistance s'il ne peut user librement avec les siens !* [*To be sure, when a man wants money, where the plague should he get assistance, if he can't make free with his own relations !*] » (III, iii)

Au comique suscité par l'impertinence désarmante de Lady Teazle, la légèreté déconcertante de Charles Surface et les propos cyniques, voire pervers, de l'ensemble des médisants, s'ajoute le comique de situation résultant des stratagèmes empruntés également à Molière : fausse identité de Sir Oliver Surface qui se fait passer pour Premium afin de tester Charles et Joseph, ses deux neveux, et qui se trouve embarqué dans des situations cocasses où il doit endurer tous les sarcasmes visant l'oncle Oliver ; le double-jeu de Joseph Surface qui en courtisant à la fois Maria et Lady Teazle espère neutraliser celle-ci pour obtenir la main de celle-là, et qui se trouve pris à son propre piège ; le double jeu de Snake qui se donne au plus offrant sans aucun état d'âme lorsqu'il s'agit de trahir Lady Sneerwell et Joseph Surface, ses anciens acolytes, et qui, comble du comique, insiste, après avoir été démasqué, pour qu'on lui conserve sa réputation d'homme malhonnête : « ***Snake.*** *Ah, Monsieur, considérez que je vis grâce à ma mauvaise réputation ! Je ne peux compter que sur mon caractère d'infâme ! Et si jamais on apprenait que je me suis laissé entraîner à com-*

[11] Sheridan, Richard Brinsley, op. cit. II, ii, p. 229 : "*O lud, Sir Peter, would you deprive us of our privileges ?*"

mettre une bonne action, je n'aurais plus aucun ami au monde »[12] ; la chute des masques provoquée par la chute chez Joseph Surface du paravent derrière lequel s'est cachée Lady Teazle dans la mémorable scène iii qui clôt l'acte IV ; la déconfiture de tous les médisants et hypocrites dont la véritable nature perverse se révèle au grand jour dans le cinquième et dernier acte. Les personnages intègres triomphent, le roué fait amende honorable et promet de se réformer en obtenant la main de son aimée, les autres disparaissent de la scène telle une nuée de guêpes neutralisées mais dont le dard demeure intact jusqu'au dernier moment comme le montre Lady Sneerwell qui s'adresse à Lady Teazle en ces termes : « *Vous aussi, Madame ? Provocatrice ! Insolente ! Puisse votre époux vivre encore cinquante ans !* »[13].

La morale est sauve et le public peut se rassurer à l'issue de cette confrontation entre deux clans d'un même monde mais dont les états d'esprit diffèrent profondément. *The School for Scandal* fait la part belle aux mauvaises langues dans une pièce dont le titre en lui-même renferme un véritable oxymore, juxtaposant *School* et *Scandal*, *École* et *Médisance*, éthique et frivolité. Où l'on voit le dessein profond de Sheridan qui, conformément à la tradition de la grande comédie, s'attache, ici davantage que dans *The Rivals*, à divertir le public autant qu'à l'instruire. À la différence des pièces de la Restauration, le comique a perdu, chez Sheridan, de sa gratuité, ce qui permet d'affirmer avec C. J. L. Price : « *[Sheridan] a écrit une comédie de mœurs qui présentait davantage de situations remarquables qu'aucune autre comédie anglaise. Ses personnages ravissaient le public tout en le faisant réfléchir* ».[14]

L'utile et l'agréable dans le comique shéridien : sur les traces de l'idéal classique

L'art de Sheridan consiste en un savant dosage entre le rire et le sérieux, entre la jouissance de l'instant et la réflexion qui l'accompagne ou qui lui est sous-jacente. Certes, les effets comiques sont omniprésents dans *The School for Scandal* dont ils constituent la raison d'être. Toutefois, le rire s'est assagi depuis la Restauration à cause de l'évolution des mœurs de l'époque davantage tournés vers la sensibilité mise en avant par les écrits de Shaftesbury. Il s'est aussi affiné avec le développement du bel esprit, des bons mots spirituels, de l'ironie caustique propre à la seconde moitié du XVIII[e] siècle, et que l'on rencontre surtout en France : les médisants de Sheridan, dans leurs bavardages, ont abandonné la satire méchante de la Restauration pour la causticité spirituelle de leur temps et les flèches que Lady Sneerwell et sa suite décochent à leurs victimes n'ont rien à envier à celles que Voltaire décochait à Jean Fréron[15] dont il raillait l'écriture pesante, si bien que la postérité se souvient davantage de l'insulteur que de l'insulté.

---

[12] **Snake** "*Ah, Sir, consider I live by the badness of my character ! I have nothing but my infamy to depend on ! And if it were once known that I had been betrayed into an honest action, I should lose every friend I have in the world.*" *Ibid*, V, iii, p. 285.

[13] *Ibid*. "*You too, Madam ? Provoking ! Insolent ! May your husband live these fifty years !*"

[14] Price, C. J. L., An Introduction to *The School for Scandal*, Oxford University Press, 1971, p. 12-13: "*[Sheridan] constructed a comedy of manners that had more striking situations in it than any other in English. His characters delighted an audience and made it think*".

[15] La fameuse épigramme de Voltaire à l'encontre de Jean Fréron donne une idée du génie verbal de l'époque de Sheridan : « L'autre jour au fond d'un vallon, un serpent piqua Jean Fréron. Que croyez-vous qu'il arriva ? – ce fut le serpent qui creva ».

La verve irlandaise de Sheridan, tout en reflétant fidèlement la frivolité d'une société sensible aux plaisirs des sens autant qu'à la puissance du verbe, se dote tout au long de la pièce d'une dimension supplémentaire : la *profondeur* qui bannit du discours toute superficialité stérile. Le discours shéridien, éblouissant et pétillant en surface, couve très souvent des vérités irréfutables, ce qui suscite invariablement le sourire d'admiration devant tant d'esprit et tant d'acuité dans la perception du monde. Il suffit d'écouter Lady Sneerwell qui résume la teneur de la pièce en ces termes : « *Il n'est guère possible d'être spirituel sans être quelque peu malveillant. La malice d'un bon mot ne pique que grâce au dard qu'elle lui procure* » [*"There is no possibility of being witty without a little ill nature. The malice of a good thing is the barb that makes it stick"*] (I, i). Et c'est encore elle qui, se faisant le porte-parole de l'auteur, affirme avec une grande pertinence cette vérité concernant la médisance et les hommes : « *Eh bien, je ne vais pas ergoter pour savoir jusqu'où peut aller la médisance ; mais chez un homme elle est toujours vile. Nous avons l'orgueil, l'envie, la rivalité, et quantité d'autres sujets de dénigrement pour nous accabler mutuellement ; mais l'homme qui se livre à la médisance doit avoir la lâcheté d'une femme pour pouvoir persifler son prochain.* » [*"Well, I'll not debate how far scandal may be allowable ; but in a man I am sure it is always contemptible. We have pride, envy, rivalship, and a thousand motives to depreciate each other; but the male slanderer must have the cowardice of a woman before he can traduce one*."] (I, i).

De même, lorsque Mrs Candour et Maria échangent quelques propos acerbes, certains traits de la société sont étalés au grand jour :

> **Mrs Candour** *Ah Maria, mon enfant, quoi ! la liaison serait donc terminée entre vous et Charles ? Ses extravagances, je suppose. Toute la ville ne parle que de cela.*
> **Maria** *Je suis vraiment désolée, Madame, que la ville n'ait rien de mieux à faire.*
> **Mrs Candour** *Très juste, mon enfant ; mais qu'y peut-on ? Les gens ne peuvent s'empêcher de jaser. […] Les colporteurs de ragots sont aussi nuisibles que les faiseurs de ragots. C'est un vieux constat tout plein de vérité, mais que peut-on y faire, comme je l'ai dit ?Comment pouvez-vous empêcher les gens de jacasser ?* (I, i).
>
> [**Mrs Candour** *Ah Maria, child, what, is the whole affair off between you and Charles? His extravagance, I presume. The town talks of nothing else.*
> **Maria** *I am very sorry, ma'am, the town has so little to do.*
> **Mrs Candour** *Very true, child; but what's to be done? People will talk; ther's no preventing it. […] Tale-bearers are as bad as the tale-makers. 'Tis an old observation and a very true one, but what's to be done, as I said before ? How will you prevent people from talking?* (I, i).]

Ainsi va le train du monde et rien n'y peut changer quoi que ce soit : il faut s'en accommoder et en rire sous peine de devoir en pleurer. Toutefois, selon le grand idéal classique qui remonte au théâtre grec et aux définitions d'Aristote concernant l'art de la comédie, Sheridan a pris soin dans ses pièces de suivre la double injonction du divertissement et de l'instruction. C'est ainsi qu'ici, face au groupe de médisants, se dresse l'ensemble des personnages bien pensants, à savoir Sir Peter Teazle, Maria, Sir Oliver et l'ancien intendant Rowley. Ces derniers font entendre la voix de l'éthique, de la raison, et de la bienséance, même si, à chaque confrontation entre les deux groupes, les mauvaises langues semblent l'emporter sur eux. Quand Maria critique la médisance – « *Quant à moi, je dois avouer, Madame, que je n'éprouve plus nul respect envers l'esprit auand il a pour compagne la méchanceté* » [*"For my part, I own, Madam, wit loses its respect with me when I see it in company with malice"*] (I, i) – elle se trouve aussitôt contredite par Lady Sneerwell qui lui oppose un argument de poids : le bel esprit sans une pointe de malveillance n'est d'aucune utilité, ce qui constitue en soi une vérité bien reconnue. Ainsi, une vérité énoncée se trouve contrée par une autre forme de vérité : deux états d'esprit sont ici placés sur un pied d'égalité et s'affrontent dans un duel feutré et avec leur logique respective, offrant aux spectateurs avertis deux points de vue qui ne peuvent être réfutés. Cette technique habile se prête à une analyse en profondeur sur laquelle nous reviendrons ultérieurement.

Le même processus de même teneur se rencontre de nouveau dans les échanges entre Sir Peter et Lady Sneerwell :

> **Sir Peter Teazle** *Ah Madame, le bel esprit est davantage allié à la bienveillance que vous ne pouvez l'imaginer.*
> **Lady Sneerwell** *Vous avez raison, Sir Peter. Je crois qu'ils sont si proches l'un de l'autre qu'ils ne peuvent jamais s'unir.* (II, ii).
>
> [**Sir Peter Teazle**. *Ah, madam, true wit is more nearly allied to good nature than your ladyship is aware of.*
> **Lady Sneerwell** *True, Sir Peter. I believe they are so near akin that they can never be united*. (II, ii)]

Les paroles de Lady Sneerwell sont aussitôt renforcées par la comparaison de Sir Benjamin Backbite qui reflète une vérité de l'époque en même temps qu'elle fait allusion aux désaccords conjugaux du couple Teazle : « *Ou plutôt, imaginez-les mari et femme, Madame, car on les voit si rarement ensemble* » [*"Or rather, madam, suppose them man and wife, because one so seldom sees them together"*] Et son oncle Crabtree de renchérir : « *Eh bien, pour ma part, je suis convaincu qu'il n'y a jamais eu d'histoire scandaleuse sans quelque fondement*. » [*"Well, for my part, I believe there never was a scandalous tale without some foundation"*]. Les vérités se succèdent et se contredisent dans un feu roulant qui laisse les spectateurs, parfois perplexes, souvent curieux quant à l'issue des joutes oratoires, et toujours pleinement divertis par le déploiement de tant d'esprit mis à la disposition du bon sens autant que de la frivolité dotée d'un fond de vérité.

La dénonciation des travers d'un monde enclin au libertinage, à la calomnie et à la satire n'est jamais agressive ou cynique dans *The School for Scandal* : les multiples révisions du texte l'attestent qui ont débouché sur l'usage d'une langue extrêmement policée dont l'élégance et la subtilité tranchent avec les excès langagiers des auteurs de la Restaura-

tion. Sheridan ne se contente pas de dénoncer les mœurs du temps : fond et forme se conjuguent dans son discours pour accompagner le ridicule – et donc le risible – d'une certaine profondeur propice à la réflexion, sans pour autant verser dans la comédie sérieuse ou sombre. C'est là une des caractéristiques qui a contribué au succès pérenne d'une pièce où, frivolité et mesure, se présentant en heureuse symbiose, mettent en pratique les exigences de la comédie classique. Afin de préserver les codes éthiques, Sheridan contraste la chose comique et la chose sérieuse soit à travers le bavardage des calomniateurs, soit à travers le comportement de certains personnages : ainsi, à l'apparence trompeuse et à la vérité hideuse qui se cristallisent chez Joseph Surface s'opposent le libertinage divertissant et l'insouciance généreuse de son frère Charles. En d'autres instances, c'est à travers un même personnage que les deux tendances s'opposent : Sir Peter affiche deux personnalités, l'une véritablement comique face à Lady Teazle et à lui-même, et l'autre foncièrement morale face au cercle des médisants. Par ailleurs, Sir Oliver, de par son humour, sa bonhomie et son bon sens, sert d'interface à Sir Peter, tout comme la chaste Maria, la future épouse modèle d'un Charles réformé, sert d'interface à une Lady Teazle momentanément contaminée par le monde brillant mais creux qu'elle côtoie. On peut voir chez Maria et Charles l'image rédemptrice d'un futur couple serein et harmonieux destiné à éradiquer, ou du moins à réduire, le nombre de « *vieilles filles ["old maids"]* » et de « *veuves dépitées ["disappointed widows"]* » enclines à la médisance, que déplore Sir Peter et dont fait partie Lady Sneerwell.

Le mariage de l'éthique et de la frivolité, dans sa forme comique, relève d'une posture sociétale qui vise à exorciser la tribu : la médisance, sous ses dehors de légèreté gratuite, apparaît en dernier ressort profondément cathartique à travers sa propre déconfiture finale. Rien de pervers ou de subversif ici : le rire franc, ou le sourire admiratif, ne s'atténue que lorsque l'ombre de l'éthique le recouvre tel le rabat-joie que constitue la présence de Sir Peter au sein du groupe de calomniateurs (II, ii). Cependant, à aucun moment l'éthique ne prévaut et à aucun moment le personnage comique ne sombre dans la dérision destructrice. Dans *The School for Scandal*, on rit aux dépens de certains personnages qui se condamnent eux-mêmes et nous apparaissent ainsi plus sympathiques que repoussants. De nouveau, ici, Sheridan s'éloigne de ses prédécesseurs en créant une véritable empathie entre public et personnages : les créatures shéridiennes demeurent attachantes et se font aisément pardonner leurs méfaits car elles affichent un tel raffinement dans leurs défauts que ces derniers eux-mêmes finissent par séduire le spectateur : c'est le cas notamment de Lady Teazle dont le public autant que Sir Peter Teazle pardonnent volontiers les extravagances, contrairement à la Margery de Wycherley dans *The Country-Wife*, dont on ne retiendra que les outrances verbales dignes de soudards. C'est certainement là que réside toute l'originalité de l'auteur : la vision shéridienne d'un personnage de comédie est toujours nuancée, jamais tranchée, signe d'une dramaturgie comique à résonance moderne dans laquelle la proximité de l'auteur et de ses personnages se traduit par un certain degré d'affect mais aussi de complexité quant aux effets d'un tel regard sur la chose théâtrale. Sommes-nous toujours entièrement immergés dans la tradition classique intrinsèque ? Doit-on considérer *The School for Scandal* simplement comme un pur produit, et donc un servile reflet, de cette tradition ou davantage comme un nouveau départ à partir d'un tremplin solide mais suranné ?

The School for Scandal : *de l'emprise du classicisme aux prémisses de la modernité*

Il est pour le moins curieux de constater que le théâtre de Sheridan n'a été suivi d'aucune postérité immédiate. Il faudra, en effet, attendre plus d'un siècle pour voir resurgir la veine théâtrale comique profondément réminiscente de Sheridan : les premières comédies d'Oscar Wilde et de George Bernard Shaw n'apparaissent qu'à partir de la dernière décennie du XIX[e] siècle[16]. L'époque, dominée d'abord par la poésie romantique ensuite par le règne sans partage du roman, était marquée par le triomphe de l'esprit victorien dont la vertu puritaine ne permettait pas le développement de cet art considéré comme trop frivole qu'est la comédie. On peut donc affirmer sans risque d'exagération que le théâtre de Sheridan, emblématique d'un renouveau empreint d'une certaine modernité, constitue une expérience tronquée bien que fort prometteuse.

S'inspirant du théâtre de la Restauration, Sheridan s'en écarte par sa propre conception du comique, si bien que les traces d'une certaine comédie classique s'estompent devant la prépondérance d'une vision autre, devant la création plus élaborée et par conséquent plus complexe de personnages dont les rapports entre eux témoignent de la distance qui sépare notre auteur des dramaturges de la Restauration. Ainsi, une analyse plus poussée du couple Teazle permettra de dégager la spécificité shéridienne :

> *Un genre de duologue qui, dans la comédie de la Restauration, explore à dessein les sentiments amers de l'indifférence, l'emprisonnement et la trahison au sein d'une union qu'aucune loi ne peut casser, engendre ici une rencontre d'un registre tout à fait différent dans laquelle la verve satirique constitue par elle-même et en partie le ciment d'un mariage durable. […] À l'issue de la pièce Lady Teazle devra faire preuve de soumission de nouveau, et sans doute pour un temps ; mais les sentiments de son époux pour elle sont intimement liés au délice que lui procure l'aplomb avec lequel elle le défie et se gausse de lui. […] mais le lien qui les unit est en partie modelé par le don satirique de la moquerie qui l'a menée au cercle des médisants en premier lieu.*[17]

Le radicalisme, l'outrance de la Restauration n'ont plus cours ici où des ressorts psychologiques entrent en jeu et enrichissent les rapports des personnages entre eux. Dans cet ordre d'idées, le jugement que Lady Sneerwell porte sur Mrs Clackit dans la scène i de l'acte I, résume clairement l'écart entre Sheridan et ses prédécesseurs : « *Elle a certaine-*

[16] Oscar Wilde écrit *The Importance of Being Earnest* en 1895 ; George B. Shaw achève *You never Can Tell* en 1897, et *Pygmalion* seulement en 1912.

[17] Cordner, Michael, Introduction to *Richard Brinsley Sheridan, The School for Scandal*, World's Classics, Oxford University Press, 2008, p. 32 : "*A style of duologue which in Restoration comedy characteristically explores bitter feelings of estrangement, imprisonment, and betrayal within a union which cannot legally be ended breeds here a quite different mode of encounter, in which satiric wit itself provides some of the cement which will ensure the marriage's continuance. […] The play's ending will demand of Lady Teazle a new, if perhaps temporary, submissiveness ; but her husband's feelings for her are intimately entwined with his relish for the aplomb with which she has defied and spoofed him. […] but the bond which unites them is partly fashioned from the talent for satiric mockery which drew her to the club in the first place.*"

ment des talents mais sa manière est crue » [*"She certainly has talents, but her manner is gross"*] Cependant, la particularité shéridienne apparaît plus remarquable encore dans la conception et la compréhension du personnage comique. Celui-ci s'inscrit dans un double rapport : son rapport aux autres personnages et son rapport au public. Le médisant shéridien est comique à double titre : d'une part parce que la description qu'il fait de ses victimes fait mouche dès lors que ces dernières sont en elles-mêmes comiques ; son regard persifleur n'est point gratuit car son objet, bien identifié par le public de l'époque, est saisi sur le vif, dans sa réalité sociale objective et non inventé de toutes pièces. D'autre part, il apparaît comique dans son essence – de par son nom, la typicité de son discours, sa gestuelle, ses automatismes et dispositions naturelles – sans pour autant en être conscient, et surtout sans que les personnages « sérieux » dans la pièce n'en soient conscients. Seul le public est à même d'en percevoir toute la dimension comique du personnage, et seul le public peut éprouver de l'empathie pour ce dernier du fait qu'il appréhende les péripéties de la pièce de l'extérieur, à un niveau second pour ainsi dire, alors que, dans la pièce, les autres personnages réagissent au premier niveau à tout ce qu'ils perçoivent, ajoutant ainsi à l'intensité du comique de situation et de paroles. La conclusion que l'on peut tirer de ceci est que tous les personnages shéridiens se meuvent dans une bulle, une sphère dans laquelle le public se reconnaît, et le rire qui en découle relève à la fois de la scène et du monde. Nous rejoignons ici la définition que Robert Hogan donne au comique de Sheridan :

> *Il semble généralement admis que les persifleurs de Sheridan sont de tristes personnages, mais on n'a pas beaucoup remarqué que leurs critiques sont justes. Leurs plaisanteries n'auraient pas fait rire le public si leurs victimes n'étaient pas risibles. […] Toutes ces victimes méritent le fouet de la satire, et le public rit de ces prétentions familières à juste titre dénigrées. I s'ensuit que les persifleurs sont des plaisanteurs et, comme tout plaisanteur, ce sont nécessairement des moralistes. Pourquoi donc sont-ils eux-mêmes drôles ?*
>
> *Tout naturellement parce qu'ils évoluent dans des serres. La jouissance qu'ils tirent des défauts des autres est intimement liée à une totale ignorance de leurs propres défauts. Une fois de plus Sheridan refond de vieux matériaux tout en formulant ses vérités par le canal de l'extravagance.*[18]

Il s'agit bien de manipulation significative, d'arrangement habile d'anciens matériaux afin d'en faire émerger un nouveau produit mieux adapter aux mœurs du temps. Dans *The School for Scandal* Sheridan se livre à un tour de force d'une grande nouveauté dans le monde du théâtre d'alors en établissant un interface fécond entre personnages et public : ces personnages, risibles mais qui donnent à réfléchir, ne sont-ils pas les dignes successeurs des

[18] Hogan, Robert, *op. cit.* p. 279-280 : "*It seems generally taken for granted that Sheridan's scandalmongers are deplorable, but it has not been much noticed that their critiques are correct. An audience would not laugh at their jokes unless their victims deserved laughter. […] All of these victims deserve the lash of satire, and the audience laughs at popular pretensions deservedly deflated. The scandalmongers, then, are joke makers and, like all joke makers, are necessarily moralists. Why, then, are they themselves funny? The reason, of course, is that they live in glass houses. The delight they take in other people's failings is wedded to their perfect ignorance of their own. Once again Sheridan worked a new twist upon old material and conveyed his truths by the vehicle of folly."*

bouffons médiévaux et de ceux de la Renaissance – nous pensons ici aux fous de Shakespeare – dont les paroles sont moins folles qu'il n'y paraît puisque elles rendent furieux ceux qui sont leurs victimes tout en faisant rire les autres ? Nous assistons donc à une transmutation des fous du Roi en médisants de l'ère moderne et les clowns de Sheridan apparaissent comme les ultimes avatars d'un genre que l'on croyait disparu.

Toutefois l'alchimie shéridienne ne repose pas uniquement sur l'affect résultant de l'empathie entre public et personnages. Elle est aussi solidement ancrée dans la polyphonie des voix qui s'étend du duo au chœur, et qui concerne également la dualité inhérente à certains personnages. Nous avons déjà signalé qu'il se dégage des échanges verbaux une double vérité : d'une part celle des médisants et, de l'autre, celle des esprits bien pensants. De même, cette double vérité se vérifie au sein d'un même personnage, notamment chez Joseph Surface et Sir Peter Teazle. Les voix s'accompagnent, s'entremêlent, se contredisent et se livrent un combat douteux jusqu'à la dernière scène où, comédie oblige, les mauvaises langues doivent être réduites au silence. Cependant, on constatera que tout au long de la pièce la vérité de la médisance s'érige en interface de la vérité de l'éthique : un dialogue inattendu et brillant mais surtout incontournable s'est établi entre les deux camps en présence, celui dit de l'extravagance et celui de la bienséance. Les vérités qu'ils véhiculent coexistent mais ne peuvent ni ne doivent parvenir à une osmose harmonieuse : Sheridan ne pouvait faire l'économie d'une telle interface sous peine de devoir endosser une vision manichéenne du monde. Le monde, en effet, n'est ni pure éthique, ni pure méchanceté, mais les deux à la fois pour le plus grand plaisir du public car la scène dit tout haut ce que celui-ci pense tout bas des travers sociaux de son siècle. C'est ici que réside en partie la modernité de Sheridan chez qui l'insondable légèreté humaine n'apparaît pas comme l'apanage de la société décadente d'une fin de siècle – en l'occurrence le XVIII^{e} siècle – mais comme inhérente à toute société libérée de tout carcan politico-religieux. L'auteur présente les choses telles qu'elles sont, dans toute leur extravagance, leur insouciance, voire leur absurdité : pourquoi un personnage tel que Joseph Surface – souvenir palot d'un tartuffe autrement complexe – existe-t-il ? La question pour Sheridan ne se pose pas car le personnage *est*, tout simplement, trouble mais non troublant. De la même façon, Sir Peter a ses points forts et ses faiblesses : autant il est lucide et ferme face aux détracteurs de la société, autant il apparaît inconsistant et soumis face à Lady Teazle. Joseph et Sir Peter se donnent à voir comme des prototypes non encore approfondis, dont la psychologie embryonnaire sera développée un siècle plus tard, lors de la renaissance de la comédie. Sheridan affirme donc l'emprisonnement du monde enserré dans les rets de l'*ainsité* de l'existence qui recouvre le meilleur comme le pire.

Le discours shéridien est, par conséquent, un discours double, une valse-hésitation entre la médisance irraisonnable et la retenue sentencieuse ; l'enchevêtrement des voix témoigne de cette hésitation entre deux pôles irréductibles dont la confrontation est constamment placée sous le signe salutaire de la comédie – salutaire car en certaines situations la frontière entre le comique et le drame apparaît si fragile qu'il s'en est fallu de peu que la pièce ne sombre dans le tragique et les larmes.[19] On peut vérifier ici le désir constant de

[19] Le couple Teazle se déchire à plusieurs reprises et frise la séparation n'eût été le ton comique qui prévaut dans leurs disputes conjugales ; les manigances de Lady Sneerwell et de Joseph Surface auraient pu causer beaucoup de tort et de souffrance à Maria et Charles Surface, leurs victimes ; enfin, la scène du paravent aurait pu avoir des conséquences incalculables concernant à la fois le couple

Sheridan de se départir de la comédie larmoyante mais, au-delà de ce constat culturel relevant de la distinction des genres comiques de l'époque, c'est l'arrière-plan de la technique théâtrale qui nous intéresse ici, c'est-à-dire l'aspect dialogique de la pièce : cette oscillation récurrente dans la perception du monde entre deux pôles d'égale importance mais dont l'un – celui de la frivolité – est rejeté par le manichéisme intransigeant de l'autre, celui de l'éthique, relève en effet d'une certaine forme de dialogisme à travers une polyphonie des voix qui, pour comique qu'elle soit, ne repose pas moins sur un substrat de nature dialogique au sens bakhtinien du terme. Les deux exemples suivants permettront de mieux saisir notre propos :

> **Joseph Surface** […] *Aïe, pauvre Charles ! Comme je souhaite de pouvoir lui venir vraiment en aide, car celui qui ne partage pas l'infortune d'un frère, même si elle est le fruit de sa mauvaise conduite, mérite –*
> **Lady Sneerwell** *Ciel ! **V**ous voilà bientôt moralisateur alors que nous sommes entre amis.*
> **Joseph Surface** *Ma foi, vous avez raison. Je vais réserver cela pour le moment où je verrai Sir Peter.*[…] (I, i)
>
> [**Joseph Surface**. *[…] Ay, poor Charles! I'm sure I wish it was in my power to be of any essential service to him, for the man who does not share in the distresses of a brother, even though merited by his own misconduct, deserves –*
> **Lady Sneerwell**. *O lud, you are going to be moral and forget that you are among friends.*
> **Joseph Surface.** *Egad, that's true. I'll keep that sentiment till I see Sir Peter. […].* (I, i)]

De même :

> **Lady Sneerwell.** *Sir Peter, vous nous quittez ?*
> **Sir Peter Teazle.** *Il vous faudra m'excuser gente dame ; je suis appelé pour affaire me concernant. Mais je laisse ma réputation derrière moi.* (II, ii)
>
> [**Lady Sneerwell**. *Sir Peter, you are not leaving us?*
> **Sir Peter Teazle.** *Your ladyship must excuse me; I'm called away by particular business. But I leave my character behind me.* (II, ii)]

Dans les deux scènes, les protagonistes se comprennent à demi-mot car ils partagent un univers commun ou du moins connu de tous, ce que Todorov appelle « *l'horizon commun des interlocuteurs* », dans lequel ils se reconnaissent et qu'ils n'ont point besoin d'expliciter. Des liens tacites les lient les uns aux autres dans cette sphère commune et leurs échanges verbaux sont constitués d'énoncés qui se font écho, se réfléchissent dans un jeu de

---

Teazle et Joseph Surface, conséquences évoquées, de nouveau ici, sur le mode du rire et de la légèreté qui non seulement neutralisent les allusions au tragique mais encore les tournent en ridicule.

miroir où chacun se reconnaît tout en reconnaissant l'autre. Les mots choisis prennent toute leur valeur dans chacun de ces énoncés car, comme l'affirme Bakhtine :

> *Seul l'énoncé peut être beau, comme seul l'énoncé peut être sincère ou mensonger, courageux ou timide, etc. Toutes ces déterminations ne se rapportent qu'à l'organisation des énoncés et des œuvres, en liaison avec les fonctions qu'ils assurent dans l'unité de la vie sociale, et surtout, dans l'unité concrète de l'horizon idéologique.*[20]

Cet horizon idéologique ou horizon commun est non seulement partagé par tous les protagonistes mais aussi par le public dont les réactions physiques sous forme d'applaudissements ou verbales sous forme de commentaires et d'exclamations laudatifs, instaurent un dialogue constamment renouvelé avec les acteurs, un dialogue entre le monde et le théâtre, la réalité et son reflet artistique, entre l'arène sociale et la scène théâtrale – un dialogue dont la nature est, par conséquent, réflexive. Et si le rire est toujours au rendez-vous à chaque représentation de *The School for Scandal*, à l'évidence, ce dialogue persistant témoigne de la pérennité de son succès.

Au terme de cette analyse il apparaît que les traits saillants de cette comédie la renvoient à une filiation bien définie mais la propulsent également vers un ailleurs qui fait son charme et son succès. Certes, la dette de Sheridan envers ses prédécesseurs de la Restauration est grande du fait qu'il a puisé dans leurs pièces beaucoup de ses procédés comiques, un certain nombre de ses thèmes et a été jusqu'à leur emprunter le nom de certains de ses personnages[21]. Au demeurant, loin de renier cette dette, Sheridan s'en servait pour se proclamer héritier d'un théâtre qui lui paraissait d'une qualité bien supérieure à celle de toutes les pièces qui ont suivi cette période. L'objectif premier de Sheridan est de faire rire le public, de le divertir selon un mode de représentation qui lui est propre tout en s'inspirant des mécanismes du passé. La *manière* shéridienne, reposant essentiellement sur le bel esprit et le raffinement, la légèreté et la confrontation à fleuret feutré, paradoxale mais fructueuse, s'éloigne ainsi de ses sources sans les perdre de vue. Nous sommes ici face à un théâtre de l'assagissement, de l'épuration et de l'élégance propres à la seconde moitié du XVIII^{e} siècle dont la musique de Mozart représente toute la quintessence.

Toutefois, malgré le désir de nouveauté dans un art théâtral renouvelé, l'ombre des tendances de l'époque plane encore sur les pièces de Sheridan et tout particulièrement sur *The School for Scandal* dont plusieurs éléments se donnent à voir comme des résidus d'un théâtre combattu : Charles Surface, le roué au cœur noble et généreux, finit par épouser la douce et effacée Maria au caractère si peu conforme à celui de son époux ; de même qu'à l'issue de la pièce les Teazle se réconcilient, au grand dam de tous les autres personnages, et se promettent une vie conjugale paisible et heureuse… du moins jusqu'au prochain éclat. Tant de qualités chez des êtres si peu prédisposés à en posséder relève de la croyance en la bonté naturelle de l'homme chère à la seconde moitié du XVIII^{e} siècle, et constitue le principal ressort de la comédie larmoyante dont Sheridan se prétendait le pourfendeur. Son

[20] Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, éditions du Seuil, Paris, 1981, p. 73.
[21] Un personnage du nom de Careless existe déjà dans *The Double-Dealer* de William Congreve (1693).

théâtre présente donc des souvenirs de la romance, de la comédie romantique, mais son succès jusqu'ici jamais démenti atteste de l'existence d'une dimension qui sied à tous les publics qui se sont succédé de 1777 jusqu'à nos jours, une dimension quasi universelle. Nous y voyons la preuve d'une modernité certaine que l'analyse, par un détour bakhtinien, permet de confirmer, modernité passablement éclipsée par l'austérité victorienne, mais que George Bernard Shaw et Oscar Wilde, les héritiers spirituels de Sheridan, remettront à l'honneur, un siècle plus tard, pour le rire et le meilleur.

René DUBOIS
Université-IUFM de la Réunion

BIBLIOGRAPHIE

Cordner, Michael, Introduction to *Richard Brinsley Sheridan, The School for Scandal*, World's Classics, Oxford University Press, 2008

Hogan, Robert, *Plot, Character, and Comic Language in Sheridan*. Comedy from Shakespeare to Sheridan, edited and with an Introduction by A. R. Braunmuller and J. C. Bulman, Newark: University of Delaware Press, London and Toronto: Associated University Press, 1986.

Hume, Robert D. *The Rakish Stage*, Southern Illinois University Press, 1983.

Nicoll, Allardyce, *World Drama*, Harrap London, 1949.

Price, C. J. L., An Introduction to *The School for Scandal*, Oxford University Press, 1971

Sheridan, Richard Brindsley, The School for Scandal and other plays, Oxford World's Classics, Oxford University Press, 2008.

Todorov, Tzvetan, *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, éditions du Seuil, Paris, 1981

RIRE OU NE PAS RIRE… TELLE EST LA QUESTION *DOM JUAN* DE MOLIÈRE ET LA RÉPONSE DU SPECTATEUR

On sait bien que la comédie n'est pas toujours frivole. L'anonyme *La lettre sur L'Imposteur*, et *La Rhétorique ou L'Art de parler* de Bernard Lamy montrent, même si leurs conclusions sont très différentes, que la comédie a la capacité de modifier notre vision du monde.[1] Pour l'auteur de la lettre, le théâtre, tragédie et comédie comprises, peut instruire, étant « l'école de l'homme ». La comédie peut « montrer ce qu'il leur faloit eviter, ce qu'ils devoient imiter ».[2] Lamy, par contre, soutient que les comédies ont un rôle néfaste, et que notre instinct naturel d'indignation face au vice est refréné. Le vice est vu comme un objet de ridicule et de divertissement et non pas comme l'abomination qu'il est réellement. D'après lui, le rire n'a pas le statut anodin décrit par Aristote. En effet, selon Aristote, on ne rit que des gens dont la souffrance ne suscite pas notre compassion. Lamy s'oppose à cette idée : selon lui, le rire risque de nous rendre insensible à la souffrance et aux émotions des autres.

Certes, pendant le XVII^{e} siècle, les dramaturges étaient sans cesse obligés de justifier leur art contre de telles attaques de la part de Lamy ou d'autres religieux. Ainsi, Molière, dans la Préface de *Tartuffe*, note que « nous avons vu que le théâtre a une grande vertu pour la correction… [la comédie]… n'étant autre chose qu'un poème ingénieux… qui, par des leçons agréables, reprend les défauts des hommes ».[3] Évidemment, cette affirmation sur la dimension morale de la comédie ne doit pas être prise au pied de la lettre. Au lieu d'être l'expression de l'intime conviction ou de l'esthétique de Molière, ce commentaire était plutôt destiné à faire taire les critiques. Pourtant, toutes ces remarques, que ce soient celles qui promeuvent la comédie ou celles qui la dénoncent, attirent notre attention sur un élément principal dans la structure théâtrale, à savoir : le jugement porté par les spectateurs sur les actions et les attitudes des personnages.

À cet égard, pour notre analyse de la comédie, nous nous focaliserons sur cet aspect particulier en examinant *Dom Juan* – une pièce qui, quoique provoquant tout au long des réactions contradictoires et complexes chez le spectateur, se termine sur un jugement littéral : la damnation du personnage.

Nombreuses sont les interprétations divergentes concernant cette pièce et son statut comique a souvent été contesté. Jean Guichard, par exemple, souligne les aspects dérou-

[1] Anon., *Lettre sur la comédie de l'imposteur*, Ed. Robert Mc Bride, (Durham: University of Durham Press, 1994).
Bernard Lamy, *La Rhétorique ou L'Art de parler* (Paris: Pralard, 1688).
[2] *Lettre sur la comédie de l'imposteur*, 28.
[3] Jean-Baptiste Poquelin, Molière, *Tartuffe* dans *Œuvres complètes*, Éd. George Couton, 2 vols, (Paris: Gallimard, 1971) 1.

tants du rôle, croyant que, « au lieu d'être l'objet de rire, [Dom Juan] crée chez le spectateur au moins une inquiétude ».[4] Jules Brody et Robert Garapon[5] partagent également cette opinion. Roger Laufer s'inquiète à propos du fait que Molière, d'après lui, a « fondé le comique de son Dom Juan sur une analyse morale que nous admettons avec peine ».[6] Pourtant, F.L. Lawrence, Odette de Mourgues, Noël Peacock et D.C Potts sont parmi ceux qui voient le côté comique du personnage.[7]

Certes, pour les adversaires de Molière qui ont réussi à interdire l'œuvre, le comportement de Dom Juan et le divertissement potentiel du spectateur par ses exploits étaient fort douteux. Ils ont classé la pièce parmi les comédies blasphématoires et ont condamné la manière dont la piété, selon eux, était ridiculisée. Même si on ne partage pas cette opinion, il est indéniable que Molière a créé un personnage très provocateur. Les qualités singulières qu'il lui a données, et qui n'existaient pas dans les anciennes versions de Dom Juan, montrent son besoin de forger un personnage qui est difficile à évaluer et qui, contrairement à ses prédécesseurs, offre une complexité de caractère qui présente une coïncidence frappante avec la célèbre formule de Racine : « ni tout à fait bon, ni tout à fait méchant ».

On a plusieurs fois comparé la pièce de Molière avec ses sources mais, bien que les différences soient reconnues – mis à part les renvois de l'édition de Bévotte qui juxtapose les pièces et les personnages créés par Dorimond, Villiers, Cicognini et Biancolelli –, il n'existe pas d'examens détaillés sur les ramifications de la présentation du héros.[8] Plusieurs analyses semblent offrir une conclusion simpliste des changements opérés par Molière. Les affirmations très vagues selon lesquelles le personnage de Molière est plus complexe psychologiquement[9] – par exemple, Molière mettrait l'accent sur la comédie des personnages et sur l'étude des mœurs,[10] et aurait « durci le personnage, le rendant carrément athée et rebelle »[11] – ne montrent ni comment ces prétendues qualités sont présentées ni la signification de ces attributs en ce qui concerne la réaction du spectateur.

Pour combler ces lacunes, nous nous pencherons sur cette dernière question, c'est-à-dire que nous prendrons en compte ces innovations pour montrer comment ces attributs

---

[4] Jean Guicharnaud, *Molière, une aventure théâtrale* (Paris, Gallimard, 1963), 338.

[5] Jules Brody, "*Don Juan* and *Le Misanthrope* or the esthetics of individualism in Moliere", *PMLA* 84 (1969), 565-566.

Robert Garapon, « Molière pour ou contre Dom Juan », *Studi di letteratum francese* VI (1980), 58-66.

[6] Roger Laufer, « Le Comique du personnage de Dom Juan de Molière », *MLR* LVIII (1963), 15-20.

[7] F. L. Lawrence , "Dom Juan and the manifest God", *PMLA* 93 (1978).

Odette de Mourgues, « Don Juan est-il comique ? », *La Cohérence intérieure, études sur la littérature française du XVII e siècle, présentées en hommage à Judd D* Hubert, Pans, J M Place, 1977 (pp 33-45).

Noël Peacock, « Le Libertin imaginaire », *Forum for Modern Language Studies* XXIV (4) (1988), 332-345.

D. C Potts, "Molière's Dom Juan and the Trickster: A Coherent Theatrical Reading", *Society for French Studies* XLIX (1995), 2, 142-154.

[8] *Le Festin de pierre avant Molière*, textes publiés avec introduction, lexique et notes par G. Gendarme de Bévotte. (Paris : Société nouvelle de librairie et d'édition, Éd. Cornély, 1907).

[9] Leo Weinstein, *The Metamorphoses of Don Juan* (Stanford: Stanford University Press, 1959).

[10] Lancaster, Henry Carrington, *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century. Part II: The Period of Molière 1652-1672*, 2 vols. (Baltimore: John Hopkins Press, 1936), 2, 640.

[11] Alain Niderest, *Le Festin de Pierre : Thomas Corneille* (Paris: Champion, 2000) 14.

spécifiques du personnage problématisent le rire qu'ils peuvent susciter. Cette question soulève en effet des implications troublantes et déconcertantes sur le rôle du spectateur dans la structure intégrale du théâtre.

Contrairement à certaines mises en scène qui exagèrent la vision sombre de la pièce,[12] il est important de reconnaître les nombreuses scènes qui, sans doute, ont été jouées pour faire rire les spectateurs. La dispute entre Charlotte et Mathurine où Dom Juan se précipite avec agilité entre les deux femmes qu'il trompe ; le déguisement de médecin de Sganarelle et l'habit de campagne de son maître ; le monologue absurde de Sganarelle ; la bagarre entre le paysan Pierrot et Dom Juan ; et même la victoire traditionnelle du jeune, Dom Juan, contre le père (le *senex* dupé par le fils) sont des ingrédients classiques du genre comique; avec l'omniprésence de la comédie physique et des supercheries. En outre, dans la première scène de la pièce, l'arrivée de Doña Elvire attire l'attention du spectateur sur un sujet classique de la comédie : l'adultère. La longue tradition littéraire qui se moque du mari cocu est transformée pour être particulièrement choquante, étant donné que l'adultère dont Dom Juan parle est celui de sa femme vis-à-vis de « son mari » spirituel. En décrivant les raisons de son départ, il raconte à Doña Elvire, l'ancienne religieuse, que « j'ai fait réflexion que, pour vous épouser, je vous ai dérobée à la clôture d'un couvent, que vous avez rompu des vœux […]. J'ai cru que notre mariage n'était qu'un adultère déguisé » (I,1). Ainsi, c'est Dieu qui a été cocu et non pas un simple barbon ridicule, ainsi Dom Juan n'est pas un jeune premier sympathique mais un séducteur particulièrement choquant. Dans les anciennes pièces avec le personnage de Dom Juan, c'est le père qui arrive au début de la pièce pour mettre en garde son fils contre la vie immorale qu'il suit, et non sa femme. On peut penser que la pièce commence de cette manière afin qu'elle se concentre moins sur « le fils criminel » du sous-titre de la pièce par Dorimon et Villiers que sur les rencontres amoureuses, la libido et les femmes trompées.

Dans les pièces précédentes, Doña Elvire n'était pas une religieuse. C'est une pure invention de Molière. Ainsi Molière souligne sans doute le manque total de scrupules de son personnage et son indifférence envers le sacré. Bien qu'on puisse rire de sa capacité inlassable à chercher son plaisir, quoi qu'il arrive, l'audace périlleuse de Dom Juan est constamment évoquée par son valet et par ses victimes. Il faut noter les reproches interminables de Sganarelle contre l'attitude moqueuse de son maître. Par exemple, il lui dit : « C'est une méchante raillerie que de se railler du ciel » (I, 1) et insiste sur l'hubris de son maître et sa position précaire. Ici, c'est comme si Sganarelle nous déconseillait de rire quand nous sommes peut-être tentés de le faire. De cette façon, il y a une tension entre l'hilarité potentielle et la gravité de la situation. Est-ce que Molière nous encourage à adopter la perspective de Dom Juan ou plutôt celle de ces victimes ? En riant, on s'aligne sur la position de supériorité de Dom Juan. Le critique Jean Emelina fait la différence entre deux formes de l'esthétique comique qui sont importantes pour une compréhension approfondie de la nature du rire dans cette pièce.[13] Il précise qu'il y a le comique qui cherche à faire rire le spectateur à cause d'une personne ou d'une chose ridicule, et le plaisant, où l'on rit *avec*

[12] Pour un résumé concis des mises en scènes sombres, voir Noël Peacock, et David Whitton, *Molière. Don Juan* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).
[13] Jean Emelina, « Le comique : Essai d'interprétation générale » (Paris: Présences critiques- SEDES, 1991).

les personnages sur scène. À première vue, on pourrait croire que le comique réside plutôt dans « le plaisant », c'est-à-dire qu'on rit avec Dom Juan. Pourtant, il y a plusieurs indices qui suggèrent que l'aspect comique réside aussi dans une personne ridiculisée, à savoir : on rit *contre* Dom Juan.

Par exemple, dans la première scène, on voit Dom Juan se vanter de ses expertises et de son plaisir à aligner les conquêtes. Mais, comme le critique Noël Peacock l'a montré, son langage reprend le discours de plusieurs matamores et fanfarons de la tradition comique.[14] Et en plus, comme ces prétendus soldats, ses projets n'aboutissent à rien. Effectivement, l'enlèvement conçu au premier acte se termine au deuxième par un échec, et on apprend que Dom Juan et Sganarelle ont été trouvés par un paysan, naufragés et nus. Dom Juan se vante de sa liberté mais il est poursuivi pendant toute la pièce par une femme courroucée. Son courage devant les trois bandits pourrait être interprété comme une imprudence. À cet égard, Dom Juan n'a pas la maîtrise en ce qui concerne notre rire, parce qu'il est victime lui-même de notre moquerie. La fin de la pièce renforce cette position. Après la fin spectaculaire, lorsque la statue du commandeur arrive et condamne Dom Juan à son destin funeste, les cris de Sganarelle réclamant ses gages remettent en question la gravité de la fin et nous encouragent à ne pas être horrifiés par sa mort mais, au contraire, à rire de la mesquinerie et des préoccupations matérielles de Sganarelle après tous les grands discours qu'il tient pendant la pièce. La pièce se termine avec de « grands feux » mais également par de grands éclats de rire du côté des spectateurs.

Les rires des spectateurs, partout dans la pièce, doivent être juxtaposés aux larmes versées par les personnages sur scène. Dom Juan lui-même raconte à Sganarelle qu'il a recours aux larmes pour conquérir ses victimes, en lui disant : « On goûte une douceur extrême à réduire, par cent hommages, le cœur d'une jeune beauté […], à combattre, par des transports, par des larmes et des soupirs, l'innocente pudeur d'une âme » (I, 1). On a aussi Doña Elvire qui supplie Dom Juan de se repentir avant que cela ne soit trop tard : « Je vous demande avec larmes […], je vous le demande avec larmes ; et si ce n'est assez des larmes d'une personne que vous avez aimée […] » (IV, 6). Ensuite, on a Dom Louis qui, dupé par la fausse conversion de son fils, s'exclame : « Je jette des larmes de joie ; tous mes vœux sont satisfaits ». La démonstration de ces émotions nous rappelle que notre amusement a un côté sadique, puisque nous prenons plaisir à voir les angoisses des autres personnages. Cette démonstration physique de l'émotion met en évidence un aspect souvent négligé dans les commentaires sur le rire : sa dimension corporelle.

L'appétit insatiable que Dom Juan prétend avoir attire notre attention sur le corporel.[15] D'ailleurs, dans la mesure où les larmes sont un dérivé de la tristesse, le rire est le produit de la joie. Les deux sont des formes de jouissance. Dans cette optique, le rire a une forte dimension érotique. En fait, cela nous fait penser à l'attitude de sainte Hildegarde de Bingen, au Moyen Âge, qui a comparé le rire à l'éjaculation.[16] Ainsi, en riant avec Dom Juan, le spectateur participe à l'achèvement de sa poursuite du plaisir. Le spectateur

[14] Peacock, 342.
[15] À cet égard, voir le chapitre, « Entre corps et langage, ou qu'est-ce qu'un acte » dans *Le Scandale du corps parlant : Dom Juan avec Austin ou La séduction en deux langues* (Paris: Éditions du Seuil, 1980).
[16] Selon L. Molinier, « Quand le malin fait de l'esprit : le rire au Moyen Âge vu depuis l'hagiographie », *Annales, Histoires, Sciences sociales*, 3 (1997), 470-471.

cherche-t-il un nouveau rire, comme le séducteur va à la poursuite d'une autre aventure ? Le spectateur d'une comédie est-il un esclave du divertissement comme Dom Juan ? Ou, si l'on est chaste et ne veut pas rire, est-ce que Molière devient la figure du séducteur qui essaie constamment de nous faire rire, même contre notre gré; et qui pourrait prononcer, comme Dom Juan, que « Enfin, il n'est rien de si doux que de triompher de la résistance d'une belle personne » ? (I, 1).

Dans la même logique que celle du raisonnement calculant que deux et deux font quatre, le rire dans cette pièce est montré comme une accumulation d'une série – dans ce cas, une cascade d'amusements. Dans l'esprit du chasseur qui sans cesse poursuivra la chasse, on pourrait voir le dénouement comme l'expression de cette accumulation avec l'explosion des feux et des lamentations de Dom Juan.

On ne peut pas ignorer le fait que Dom Juan se montre, partout dans la pièce, comme un personnage qui a besoin d'un spectateur devant qui il puisse jouer son rôle et qui puisse lui adresser les félicitations ou les blâmes qu'il recherche constamment. Sganarelle devient son public. Il y a un curieux renversement dans la structure théâtrale – c'est-à-dire ici que l'acteur paie son public pour assister a son spectacle. Mais pour le spectateur réel de la pièce, il convient de payer pour être amusé. L'évocation des gages, à la fin du spectacle, peut-elle être une manière de rappeler au spectateur que la promesse d'amusement a été tenue et que l'échange commercial a bien eu lieu ? On pourrait ainsi finalement ajouter à la liste de Sganarelle (« [c]iel offensé, lois violées, filles séduites, familles déshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout ») ces deux mots : « spectateurs satisfaits ».

Emilia WILTON-GODBERFFORDE
Université de Cambridge (G.-B.)

AU COURS DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE
(Allemagne, Autriche, Italie, France)

Éric LECLER ……..... p. 233
Le rire de Méphistophélès : de quelques morts faustiennes (Goethe, Stendhal, Valéry)
Christine CAMERA ……...…p. 241
Les aspects comiques dans *Der Zerbrochne Krug (La Cruche cassée)* de Heinrich Von Kleist
Marc LACHENY ……..... p. 263
Formes et fonctions du rire dans le théâtre populaire viennois de Hanswurth à Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862)
Brigitte URBANI ……...… p. 281
Benvenuto Cellini au XIX^{e} siècle : de l'autobiographie au théâtre (Hector Berlioz, Lauro Rossi, Lorenzo Sonzogno) (1838-1845)
Marie-Françoise HAMARD ……..…… p. 297
Reliques poudreuses, ou avatars des fêtes dramatiques chez Théophile Gautier
Michel AROUIMI ……..... p. 305
Lire *L'Homme qui rit* de Victor Hugo
René AGOSTINI …….. p. 315
Ubu roi, notre Dieu

LE RIRE DE MÉPHISTOPHÉLÈS : DE QUELQUES MORTS FAUSTIENNES (GOETHE, STENDHAL, VALÉRY)

Dans *Le rouge et le noir*, Julien Sorel rit au moins à deux reprises « comme Méphistophélès » : d'abord en s'admirant dans la pourpre cardinalesque qui lui va si bien, puis au chapitre pénultième du roman, dans le cachot en attendant la mort. La première occurrence s'explique par sa duplicité, puisqu'il emprunte les habits de la religion pour jouer la comédie du monde et le dominer, suivant la leçon de Tartuffe. Dans le second cas aussi, le rire de Méphistophélès est celui de l'hypocrite. Mais le mensonge est ici devenu plus subtil, plus intérieur : il n'est pas tenu à la société mais à soi-même. Julien se livre à un ample débat sur le sens ultime de la vie :

> « Une mouche éphémère naît à neuf heures du matin dans les grands jours d'été, pour mourir à cinq heures du soir ; comment comprendra-t-elle le mot nuit ? Donnez-lui cinq heures d'existence de plus, elle voit et comprend ce qu'est la nuit »,

avant de s'interrompre soi-même :

> « Il se mit à rire comme Méphistophélès. Quelle folie de discuter ces grands problèmes 1° Je suis hypocrite comme s'il y avait quelqu'un pour m'écouter. 2° J'oublie de vivre et d'aimer, quand il me reste si peu de jours à vivre. »

L'hypocrite, que connaît bien Stendhal, c'est la voix d'emprunt, le discours que l'on se tient à soi-même comme si l'on était sur la scène du monde, et qu'il y eût des spectateurs. Julien renonce à cette théâtralité du discours et est finalement plutôt un Faust, qui, jeune encore, renonce au théâtre du monde et choisit de mourir. Julien ne rira donc pas finalement avec Méphistophélès, puisqu'il ne conclura pas le pacte cynique et refusera à tous ses tentateurs, féminins ou jansénistes, de s'échapper par la petite porte des intrigues. Le roman sait conclure pourtant, le doit, plutôt, car il compte avec la durée, celle de la narration, qui excède, en amont comme en aval, l'histoire des individus. La fin du roman est curieusement le début de la tragédie faustienne : ressemblant de plus en plus à un « étudiant allemand », Julien renonce, de soi-même, au suicide, mais ce n'est pas, comme Faust, pour accepter de renaître à une autre existence. À compter de cette décision, Julien « vivait dans l'amour et sans presque songer à l'avenir ». Il brisait le cercle du désir et de la théâtralité, mourait dans une rêverie poétique (il faut conserver ici l'imparfait duratif) après s'être destiné an tombeau rousseauiste, dans le retrait d'une petite grotte qui sera l'écrin d'une mémoire, d'un récit possible par un narrateur à venir.

Paradoxalement, au théâtre, qui est pourtant par définition et depuis Aristote, le lieu du pur présent mimétique, Faust ne trouve aucun instant où s'arrêter. La « tragédie » de Goethe est toute bâtie sur cette difficulté de saisir pleinement un instant, un sentiment de

plénitude. Après une nombreuse succession d'échecs amoureux, culturels, guerriers, économiques et politiques, Faust réussit *in fine*, à la fin du deuxième livre, à faire construire une digue pour assécher les terres et permettre leur exploitation. Il entrevoit alors l'avenir d'un nouveau monde de travail et de liberté. Tous les modèles présents à l'esprit de Goethe démentent pourtant cette euphorie messianiste (Colomb, Pierre le Grand, Frédéric II) ; et l'exploit économique repose explicitement sur un crime qui en entache l'origine : l'expulsion du couple idyllique de Philémon et Baucis. L'instant entièrement vécu, l'entrevue d'éternité, attendue depuis le début de la pièce et qui doit achever la carrière de l'homme d'action, la mort de Faust, n'a donc rien d'une apothéose. C'est au conditionnel que Faust exprime son souhait d'arrêter le temps, puisqu'il sait lui-même que sa vision du futur n'est qu'un souhait, un désir supplémentaire : « J'aimerais contempler ce peuple qui se presse, / Libre sur le sol libre, en son sein me plonger ! / Alors je pourrais dire à cet instant qui passe : / Arrête-toi, tu es si beau »[1]. Mais il ne l'ordonne donc pas, et pris grossièrement au mot par un diable qui doit en finir avec l'éternel recommencement de l'entreprise faustienne, s'écroule définitivement. C'est « le pressentiment » du bonheur qui lui tient lieu d'unique et ultime jouissance ; le commentaire fait par Méphistophélès de ses dernières paroles en est donc la juste exégèse :

> Comblé de nul plaisir, de nul bonheur content,
> Vers des spectres changeants que son regard dévore
> Il court, mais ce médiocre, vide, ultime instant,
> Le malheureux voudrait le retenir encore.

La jouissance épicurienne de Julien est possible, car le personnage romanesque se déplace sur la ligne successive de la durée. Julien sait donc qu'il ne coïncidera jamais avec le moment de sa mort et que, quand il sera mort, il n'y sera plus, répétant la leçon lucrétienne qui enseigne à ne pas craindre la mort. Le tourment du spectateur de soi-même cessera, le récit abolira le théâtre. Car la ligne, elle, ne s'efface pas avec la disparition du héros. Il a donc loisir de se livrer au jour ensoleillé qui lui fait échapper, le jour de son exécution, aux miasmes du « cachot ». Le point de vue se déplace, la focalisation interne cesse, le narrateur hétérodiégétique reprend la parole et résume en quelques lignes le destin des autres personnages. Mathilde de la Mole, que Julien n'aimait pourtant pas, prend le rôle de la veuve héroïque qui le met au tombeau sur un sommet du Jura ; Madame de Rénal ne survit pas à son amant, contrairement à ce qu'il avait prévu, et meurt quelques jours après. Mais peu importe, *pour* Julien aussi, car il s'agit seulement de poursuivre l'histoire impersonnelle du cours du monde. Faust lui aussi est mis au tombeau dans la montagne, dans la scène qui suit sa mort (*Grablegung*). Suivent également quelques scènes conclusives, jusqu'au chœur final, qui assure l'effet de clôture totale, dans la tradition de l'opéra classique que voulait écrire Goethe. Mais au théâtre la mise en perspective romanesque manque, et c'est paradoxalement le genre sacré qui échoue à sacraliser la mort. Le chœur des anges et des saints est paradoxalement tout le contraire d'une ouverture vers l'éternité et la résurrection. C'est le point final à ce qui s'est joué et est maintenant achevé, un final mozartien d'opéra, respectueux d'un optimisme de convenance dans le goût du siècle des Lumières,

[1] Goethe, *Faust I et II*, J. Malaplate (trad.), GF Flammarion, Paris, p. 479. Les verbes du texte original sont bien au conditionnel : « *möcht ich sehn* » et « *dürft ich sagen* ».

l'exacte répétition du *lieto finale* de *Don Giovanni*. Goethe tenait à achever son Grand Œuvre ; et il *l'achève* radicalement par cet artifice du *deus ex machina*, car il n'est pas de voix souterraine au théâtre qui soutienne le grand récit du monde. Le mot final n'est pas celui de Faust, racontant un avenir possible du monde. C'est le rire de Méphistophélès concluant au « vide éternel » (*das Ewigleere*). Au moment où Faust est tombé, où « l'heure s'arrête », tout le sens de cette mort tient à une ultime querelle : entre le chœur pour qui « tout est fini » et Méphistophélès, qui soutient que « tout est accompli ». Paradoxalement, c'est le diable qui préfère la formule luthérienne qui magnifie la mort du Christ : « *es ist vollbracht* » (Jean 19 : 30) ! Le chœur eût préféré le « *es ist vorbei* » du temps profane qui passe et se succède – la traduction française par « c'est fini » rendant mal le présent de *ce qui passe, que l'on dépasse en poursuivant sa route,* dans la formule allemande. Tout le destin de Faust se joue, depuis le moment où il rencontre Méphistophélès et jusqu'à sa mort, sur l'herméneutique de la traduction de l'évan-gile johannique… Méphistophélès inverse le sens du plérôme : l'achèvement, après quoi il n'y plus rien, le fait conclure logiquement au néant :

> Fini ? Mot vraiment bête ! Pourquoi fini ? La fin, le pur néant : identité parfaite. Alors, pourquoi l'éternelle création ? Au néant, du créé, la disparition ! « Tout est fini » [*es ist vorbei*]. Qu'en pouvons-nous connaître ? Autant prétendre alors qu'il n'y eut jamais d'Être, Mais l'Être tourne en rond comme un objet réel. J'aimerais presque autant, moi, le Vide éternel[2].

Par un souci de précision exégétique ici de rigueur, et pour limiter le propos, il faut souligner que Méphistophélès ne se demande pas ce qu'on en peut connaître, mais ce qui est donné à lire dans la formule « Tout est fini » : « *Was ist daran zu lesen ?* ». Or au théâtre tout est annulé, renvoyé au néant aussitôt que représenté, et il n'y a pas d'autre espace que celui de la scène et du temps de sa représentation. La question sur la lisibilité porte sur la formule « tout est fini », mais aussi sur la vie passée de Faust et, à un niveau métatextuel, sur l'ensemble de la représentation qui touche à son terme. (Quoiqu'irreprésentable, *Faust* n'appartient pas, s'il n'y a rien à lire, au genre du « théâtre lu »). Le théâtre est l'image de *l'achèvement* et de la contemporanéité du monde. Le rideau chute sans se déchirer, puis plus rien. L'illusion fictionnelle des éternels recommencements et des *to be continued* est donc annulée dans un rire total qui redouble ironiquement l'apaisement spinoziste du sentiment d'éternité[3].

« Le roman de Marguerite » et, plus généralement, le modèle romanesque *Sturm und Drang* qui fait la trame du Faust primitif sont progressivement intégrés à un dispositif de plus en plus théâtral au fur à mesure des écritures de *Faust* durant une soixantaine d'année. La figure réaliste de Marguerite s'estompe, même si cela est mal reflété par sa

[2] *Ibid.*, p. 480.

[3] Goethe est l'un des premiers lecteurs modernes de l'*Éthique* redécouverte à la fin du XVIII[e] siècle par Jacobi. La recherche du moment d'éternité par Faust ne saurait se comprendre sans se référer au sentiment d'éternité qu'apporterait la connaissance du troisième genre. La forme même de l'*Éthique* est un modèle de lecture non linéaire, non diégétique, d'une mise en scène fragmentée des scènes d'un tout achevé.

postérité musicale et cinématographique. L'ajout, sur les conseils de Schiller, du « Prélude sur le théâtre » en 1808, la multiplication des figures mythologiques et non psychologiques du second *Faust*, l'innocence du héros qui renaît sans cesse, sans souvenir de ce qu'il a commis dans les scènes précédentes : tout fait verser la tragédie dans la comédie. Le rire de Méphistophélès est la vérité du pathétique destin du docteur Faust. L'assimilation faite dans la première moitié du dix-neuvième siècle (dès Grabbe et Lenau) entre Faust et don Juan repose non seulement sur le thème du désir insatiable, mais sur la même « éthique », si l'on peut dire malgré Kierkegaard, du rire face à la mort. Le bouffon, Méphistophélès comme Sganarelle et surtout Leporello, est très clairement une figure du double, l'instance réflexive de tous les gestes du Moi, à cette différence près qu'il est une instance philosophique plus souvent que morale. *Faust* contient tous les éléments d'une « bouffonnerie transcendantale », où l'ironie est moins le péché contre l'Esprit condamné par Hegel, que l'énergie même qui anime le texte et le pousse à se démultiplier, à se ramifier dans des formes hybrides à partir d'une simple trame romanesque, celle de l'*Urfaust*. S'il est une poétique de *Faust*, elle est tout entière contenue dans le fragment 305 de l'*Athenäum*, qui dit excellemment que l'ironie est une économie de la mort :

> L'humour a à faire à l'être et au non-être, et son essence propre est la réflexion. De là son affinité avec l'élégie, et avec tout ce qui est transcendantal ; mais de là aussi sa superbe, et son penchant pour la mystique du Witz. Comme la génialité est nécessaire à la naïveté, de même l'est à l'humour la pure et sérieuse beauté. Il aime à se balancer sur les flots légers et clairs des rhapsodies de la philosophie ou de la poésie, et fuit les masses pesantes et les morceaux détachés[4].

Les traitements burlesques de l'hypotexte goethéen, et notamment la bouffonnerie macabre écrite par de Ghelderode en 1925, *La mort du docteur Faustus*, sont donc autant des réécritures fidèles que des parodies. Elles mettent en lumière les éléments bouffes de l'opéra de Goethe. Valéry, écrivant à la fin de sa vie (en 1940 et 1945) *« Mon Faust »*, ne relira pas autrement le mythe du penseur confronté à la mort : il juxtapose une comédie (*Lust La demoiselle de cristal*)[5] et une « Féerie dramatique » (*Le solitaire*). Valéry relit Faust comme Mallarmé lisait Hamlet et sait que tous les personnages ne sont que les figures de la conscience d'un Je unique.[6] En un mot, si Faust peut rire de sa mort, c'est parce qu'il se place toujours déjà du point de vue de la mort : de l'ironie qui tient le milieu entre l'être et le non-être, pour paraphraser Schlegel songeant à Hamlet songeant à Yorick... La courte pièce elliptique et inachevée de Valéry ne fait donc pas mourir Faust, car il ne peut pas

[4] Ph. Lacoue-Labarthes/J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire*, p. 143. Pour l'élégie, l'on peut relire la « dédicace » de la pièce, pour la critique transcendantale, le « prélude sur le théâtre », le prologue au ciel et l'épilogue pour la mystique humoristique : la pièce est ainsi encadrée de tout l'appareil de l'ironie, qui en constitue donc la paradoxale unité !

[5] Le nom même de Lust ne renvoyant pas seulement au plaisir, mais à la comédie populaire, « *die lustige Person* » désignant en allemand le clown, le personnage bouffe – cf. Peter Csobadi (éd.), *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*, Salzburg, Mueller-Speiser, 1994.

[6] Il s'agit bien d'un Je transcendantal et non d'un Moi diégétique. Le nom du Moi est légion, comme l'explique le solitaire à Faust (Valéry, *« Mon Faust »*, Gallimard (Folio essais), Paris, 1946, p. 157.

sortir de scène tant qu'il y est, la scène n'étant que son espace mental déplié. Il est l'esprit qui se pose et qui nie, et c'est sur cette suprême ironie de l'éternel recommencement que tombe le rideau dans *Le solitaire* : « *La seconde fée* : Tu ne sais que nier / *La prime Fée* : Ton premier mot fut NON…/ *La seconde Fée* : Qui sera le dernier. (*Rideau*) ».

Mais n'est-ce pas jouer sur les mots, et oublier, dans cette réduction philosophique de la mort au négatif, la réalité biologique de la mort ? Il n'en est question qu'en un endroit, dans un passage incongru. Il s'agit de la scène entre un serviteur qui « s'embrouille », perd la tête et s'interroge sur ces vides dans l'existence par lesquels on peut soudain devenir un autre, un criminel par exemple. Et ce changement suscite chez le serviteur une curieuse association d'idées :

> *Le serviteur* : […] Et pourtant les voilà frits… Ils se réveillent en plein malheur…
> *Méphistophélès* : Parfois heureux.
> *Le serviteur* : Toujours penauds, Monsieur… Mais n'est-ce pas ainsi que nous sommes tous, plus ou moins… mis au monde ? Un rien de temps de démon…
> *Méphistophélès* : Et nous voilà conçus… Goungoune : Convulsion grossière ! Pfouff !... (*Tous les démons en chœur* : Pfouff.)[7].

Or cette « convulsion grossière » désignait, dans la première scène de la comédie, le rire de Lust, ainsi condamné par Faust. Il s'agit d'un vent expulsé par l'estomac pour se débarrasser d'un excès, un refus de la pensée de ce qui est indigne d'elle. Il s'agit donc de se délivrer par le rire du déchet, de l'évacuer de la vie de l'esprit ; il y a pour le savant une équivalence à ne pas rire, ne pas jouir comme Lust, ne pas mourir. Or dans la bouche du serviteur, le rire est aussi la naissance, et il sera ensuite, dans la seconde pièce, *Le solitaire*, l'équivalent de la création pensée *a contrario* d'une sublimation (la transformation en gaz étant plus rabelaisienne que freudienne) :

> Faut-il te remontrer que tout ouvrage de l'esprit n'est qu'une excrétion par quoi il [l'esprit] se délivre à sa manière de ses excès d'orgueil, de convoitise ou d'ennui ? […] S'il expulse d'admirables formations, c'est qu'il ne peut les souffrir en lui, et qu'elles sont intolérables à sa vraie nature, de sorte qu'il en use, à l'égard des clartés, des beautés et des vérités comme la chair vivante expulse le corps étranger, qui a pénétré, ou qui s'est composé en elle. Voilà ce que j'ai compris quand j'étais une ordure, et qui m'a conduit sur cette hauteur sacrée, où j'ai enfin trouvé… ce qu'on y trouve…[8]

Or la condamnation du rire, de la jouissance, de la vie ne sont que des voix négatives : celles du vieux Faust qui ignore l'amour, et celle de ce pisse-froid pascalien qu'est le solitaire. *« Mon Faust »* reprend à rebours le chemin goethéen et cherche à ressaisir la jeunesse du *Sturm und Drang*[9], en intégrant au pur poème intellectuel la présence sensible et

[7] *Ibid.*, p. 114.
[8] *Ibid.*, p. 162.
[9] Quand Goethe rencontrait Herder à Strasbourg en 1769.

dramatique, le toucher réhabilité par Herder, et donc l'art le moins intellectuel : la sculpture. Valéry écrit dans ce *Faust* ultime le programme d'une alternative au dolorisme pascalien comme au solipsisme cartésien, dont le *motto* serait le « Je me sens donc je suis » herderien (« *Ich fühle mich ! Ich bin* »)[10]. Toucher, être touché par une voix, un geste, sortir de soi par une expulsion cathartique, un éclat de rire, mourir : tels sont les contre-modèles opposés à l'éternité glacée du doute et à la solitude du penseur.

Être immédiatement dans le monde, sans la médiation d'une voix narrative, est le rêve du dramaturge par excellence. Il écrirait alors non pas un grand récit, le roman de Faust, mais une pièce où seraient diffractées au même moment les voix multiples qui constituent la rumeur du monde. Faust y est déjà, avant la mise en scène expérimentale de Maurice de Ghelderode dans *La mort du docteur Faustus*, simultanément, le masque Faust, Wagner qui devient ce que Faust était lui-même devenu, Méphistophélès qui est son double, sa conscience critique, etc. Cette œuvre discontinue et pourtant totalement achevée est, on l'a vu, la contestation diabolique de la tradition du récit évangélique qui déploierait le logos jusqu'au plérôme (« *Es ist vollbracht* »). Faust retraduit la Bible, semble répéter l'histoire de Luther, mais l'inverse. Il cède à son malin génie, il déforme la traduction du début de l'évangile selon Saint Jean : « *Im Amfang war das Wort* » (Au commencement était le Mot, traduction de Luther fondatrice de la philosophie allemande reprenant le flambeau hellénique) devenant, on le sait, mais mal[11], « *Im Anfang war die Tat* » (Au commencement était l'acte). L'écriture déplierait alors les anneaux du rouleau pour donner à lire (mais « Qu'y a-t-il à lire là ? / *Was ist daran zu lesen ?* » demande Méphistophélès) ce qui relève de la Révélation. Cette œuvre qui ne se lit pas, mais se représente dans le présent d'une intuition, où tout est écrit transversalement, entre un prologue et un épilogue qui ont déjà tout dit de ce qui est représenté, est un drame paradoxalement irreprésentable, mais qui n'est pourtant pas fait pour être lu. Il se déroule comme le voudra Mallarmé sur la scène mentale, en un éclair (une flambée à la cheminée pour Mallarmé), où que tout soit, absolument achevé, équivaut au vide éternel. Or cette formule de l'achèvement total, grec en un sens, du cosmos, de l'univers, Goethe l'a lue au moment où il vient de commencer à écrire l'œuvre de sa vie, vers 1790 : il est l'un des premiers à relire l'ouvrage posthume exhumé par Jacobi, l'*Éthique* de Spinoza. Il trouve dans la formule initiale un point qui soit à la fois le départ et l'arrivée : « *Deus sive Natura* », parce qu'elle est l'antidote à la procrastination luthérienne et introspective de la recherche coupable de la Vérité (qui n'advient, on le sait, qu'après la mort ou, pour d'autres, dans son dépassement/assomption). Valéry, on le sait, partagera ce dégoût métaphysique, pour l'illusion diégétique. Goethe dissocie donc la re-

[10] La formule se trouve dans des fragments écrits entre 1770 et 1778, en préparation d'un ouvrage sur la sculpture (*Die Plastik*) - cf. Joachim Gessinger, *Auge und Ohr : Studien zur Erforschung der Sprache am Menschen* 1700-1850, de Gruyter, Berlin/New York, 1994, pp. 71-79.

[11] Dans la mesure où les notes savantes des éditions omettent de signaler que la traduction faite par Faust de l'évangile johannique, le seul évangile de l'esprit selon Lessing, est une reprise de la traduction de Fichte qui lit : « Au commencement était le Moi ». « *Die Tat* » est donc une allusion claire au néologisme fichtéen de « *Tathandlung* », action-fait par lequel le Moi pur se pose. Roger Ayrault a pourtant fait le point sur cette question et rappelé l'impact qu'eut la *Doctrine de la science* sur Schiller et Goethe, in *La genèse du romantisme allemand*, t.1, Auber, 1961, Paris, pp. 193-231 et sur Goethe, en particulier, p. 203. Mais, on le verra, ce n'est pas le très fichtéen Faust, incapable de se dépendre de soi, ou plutôt : de son Moi, qui aura le dernier mot.

cherche égotiste (fichtéenne) de Faust de la vision ironique, transcendantale de son divin démon, Méphistophélès.

Tous les Faust, Julien y compris, sortent alors du cachot pascalien[12], de leur moi haï, par la mort. Elle n'est pas décomposition ressentie dans la mélancolie, mais au contraire, (re)composition de toutes les parties : un sentiment de joie, rapporté à la fois au corps et à l'esprit, à sentir la totalité : pure hilarité (*hilaritas*) (*Éthique* III, XI, scolie)[13]. Goethe jeune sourit à la lecture de Spinoza, et ce sourire apaisé demeure sur les lèvres de Méphistophélès, où il s'affirme pour finir en rire franc. Les parties périssables de l'espace se replient sur la scène vide du Moi : le rieur choisit, par goût, non par calcul, le Vide éternel, car il y trouve dans cet excès, sous la seule forme qui soit possible au mortel, le temps arrêté de l'Éternité.

Éric LECLER
Université d'Aix-en-Provence

[12] Pascal est le point de mire commun des attaques de nos auteurs faustiens, de Stendhal à Valéry, qui le parodie presque à chaque page. « Dans la dépréciation de soi (*abjectioni*), il y a une fausse apparence de moralité et de religion », Spinoza, *Éthique* IV, Appendice, chap. XXII, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1954, p. 558, ou encore « L'homme que nous haïssons, nous nous efforçons de le détruire », IV, XLV, démonstration, p. 527.

[13] *Ibid*., p. 424. Voir aussi IV, XLII, p. 526 et XLIV, scolie, p. 527 où l'hilarité apparaît comme un sentiment rare et presque d'entendement, car les autres sentiments plus spectaculaires se fixent sur des objets partiels.

LES ASPECTS COMIQUES DANS *DER ZERBROCHNE KRUG* (*LA CRUCHE CASSÉE*) DE HEINRICH VON KLEIST

En 1802, au cours d'une de leurs réunions, trois amis, Heinrisch Zschokke, Ludwig Wieland et Heinrich von Kleist firent un pari littéraire dont l'origine était une gravure sur cuivre française, « La cruche cassée ». Pour sa part, Kleist avait projeté de composer une tragédie, mais il fut influencé, en 1803, par un écrivain connu pour son humour, Daniel Falk, qui travaillait à cette époque sur une satire du mythe d'Amphitryon.

C'est ainsi qu'il se décida finalement pour une comédie, sans toutefois perdre de vue son idée initiale.

Quels sont donc les aspects comiques de la tragi-comédie *Der zerbrochne Krug* (1808) ? À partir d'une cruche cassée, une plaignante revendiquera ses droits, un juge devra trouver un coupable. Or, cette cruche représente l'ordre du monde et le procès qui est mené est bien la preuve de la corruption des mœurs. Le comique naît donc du contraste entre ce que devrait être l'attitude de l'homme, ce qu'il paraît être et ce qu'il est : le juge Adam, par exemple, devrait être honnête, impartial, ordonné, fait semblant de l'être mais ne l'est pas. Comme le confirme Yves Delage dans le rire de Bergson :

> Pour qu'une chose soit comique, il faut qu'entre les faits et la cause il y ait désharmonies.[1]

Le comique de la pièce repose donc tout d'abord sur le caractère humain des personnages qui ont pris l'allure des légendes anciennes. Puis nous traiterons du comique de situation dans le sens où l'agencement des événements contraint les personnages à lutter contre leur nature, ce qui révèle d'autant plus leur véritable personnalité. Ensuite, nous nous consacrerons au comique de caractère de quelques protagonistes, portant sur certaines tendances, parfois exagérées grâce aux situations comiques. Nous terminerons par le comique de mots, plus ponctuel, plus hétéroclite. dont les effets montrent le grotesque de la pièce mais aussi la finesse du style de Heinrich von Kleist.

Notre travail vise à montrer que cette farce « à la hollandaise » contient un comique de façade masquant la sombre psychologie de ses personnages.

PARODIES ANTIQUES ET BIBLIQUES

Kleist a lui-même donné les indications pour interpréter sa comédie comme un remaniement des consciences légendaires, imprégnées d'un péché fatal remettant en cause l'intégrité des personnages afin de leur donner figure humaine. Il crée ainsi deux satires : celle du mythe d'Œdipe et celle d'Adam et Ève.

[1] Henri Bergson, *Le Rire*, P.U.F, 401e édition, Paris, 1985, p. 155.

1. 1. Les mythes grecs

Kleist a investi une partie de l'été 1803 dans l'étude des tragédies de Sophocle et il s'en est inspiré pour l'intrigue, créant ainsi de nombreuses ressemblances entre Adam et les héros grecs, notamment Œdipe, son pendant.

1. 1. 1. Le mythe d'Œdipe

Dans son prologue, Kleist précise de lui-même les parallèles entre Adam et Œdipe, entre Lalumière (Licht) et Créon. La blessure d'Œdipe (Œdipe, en grec ancien Οἰδίπους/*Oidípous*, *Schwellfuß*, « pieds enflés »), symbole de son invincibilité (*Schwellfuß*, « pied-bot »), se retrouve dans l'image du pied-bot d'Adam (*Klumpfuß*). Il est dès lors facile de cerner un des aspects comiques de la pièce. Wolfgang Schadewaldt la considère comme « *ein gleichsam negatives Spiegelbild des sophokleischen Œdipusgescheliehens* »[2], Siegfried Streller comme « *die Parodierung und Umkehrung des Œdipus ins Komische* »[3]. En effet, l'objet du délit a pris une tournure symbolique : il ne s'agit plus de l'assassinat d'un roi mais d'une cruche cassée. De plus, l'héroïsme d'Œdipe est transformé en lâcheté et en peur chez Adam. Mais le point commun fondamental entre les deux personnages est leur position de juges condamnés à être au centre de leurs propres procès. Au cours du déroulement de ce procès, l'éclairage sera porté sur leurs identités.

Une grande différence entre les deux procès d'identité consiste à distinguer l'état de conscience dans lequel Œdipe a commis ses crimes, de l'état de conscience des faits qu'Adam cherche à dissimuler. Ainsi, dans la pièce de Sophocle, Œdipe se met au service de la vérité, et ne reniera pas les faits, notamment sa culpabilité[4]. Par contre, Adam détourne constamment la vérité, de diverses manières, pour se disculper, mais sa défense est antihéroïque. Sa conscience agit même souvent contre sa volonté, en réponse à un combat intérieur entre la moralité qu'il s'est façonnée et la conscience des lois qui régissent l'humanité :

> « *Dem in seiner Lügen verborgenen, immer wiederholten Versuch, seine subjektive Unschuld, also die Unschuld seiner persönlichen Motive, durch den Hinweis auf das fehlende Bewusstsein einer objektiv schuldhaften Handlung zu belegen, korrespondiert die jeweils gleichzeitige, unfreiwillige Enthüllung seines tatsächlichen Wissens um die Strafbarkeit der Tat* »[5].

---

[2] « une image inversée, négative, de l'héritage œdipien de Sophocle, en quelque sorte » in Wolfgang Schadewaldt, *Hellas und Hesperien*, 2 Band, Zûrich, 1960, p. 843-844.

[3] la transformation de l'Œdipe en parodie comique » in Siegfried Streller, *Das dramatische Werk Heinrich von Kleists*, Berlin, 1966, p 68 in Dirk Grathoff, *Heinrich von Kleist, Studien zu Werk und Wirkung.Westdeutscher*, Verlag GmbH, Opladen, 1988, p. 150.

[4] Sophocle, *Tragédies*, Nouvel Office d'Édition, Paris Vle, 1963.

[5] « A ses maintes tentatives, nichées dans ses mensonges, pour justifier son innocence subjective, c'est-à-dire l'innocence de ses motifs personnels, en signalant son manque de conscience vis-à-vis de son acte objectivement fautif correspond la révélation progressive et involontaire de sa réelle connaissance de la criminalité de son acte. » in Hansgerd Delbrück, *Kleists Weg zur Komödie, Untersuchun-*

Ainsi, ses apartés significatifs (v. 545, v. 498-499, v. 1443, v. 1774). et ses réactions spontanées de défense (v. 208, v. 547-549, v. 1819-1820, v. 186l), bien à l'inverse des longues tirades, contenant questions et réflexions, et des confirmations des faits chez Œdipe[6] créent tout le ridicule du personnage d'Adam. De plus, il fait un rêve éveillé qui correspond à l'oracle de Delphes :

> -Mir traümt, es hätt ein Kläger mich ergriffen,
> Und schleppte vor den Richtstuhl mich; und ich,
> Ich säße gleich wohl auf dem Richtstuhl dort,
> Und schält und hunzt' und schlingelte mich herunter,
> Und judiziert den Hals ins Eisen mir. (v.269-273)[7]

Ce rêve est le reflet de la voix de sa conscience, ce qui prouve l'antériorité du combat intérieur par rapport à celui à mener contre le monde. Il a notion de ce que la société nomme « péché », essaiera d'oublier et de minimiser la gravité de son acte par le mot « *Schwank* » farce (v. 153-155). L'oracle de Tisérias est ainsi démythifié, confiné à une simple mage prémonitoire, loin d'un destin scellé. Il correspond également au double désir que Lalumière refoule depuis neuf ans : ce dernier voit son espoir ravivé et souhaite la réalisation du rêve (v. 280-284), ce dont Adam est conscient. La voix révélatrice est donc intérieure à l'homme : ce ne sont plus les instances mythiques qui prévoient la fatalité, mais les inconscients humains qui dirigent l'homme dans certains cas. Ceci se voit confirmé par le fait qu'Adam trahit ses désirs instinctifs de fuite en référence à son aventure nocturne, à l'approche de Walter, mais aussi à l'issue possible du procès.

Or, si Adam n'a pas la dimension héroïque d'Œdipe, Ruprecht semble avoir certains points communs, notamment de caractère, avec lui. Il reprend le flambeau tragique de l'accusé qui croit en son innocence. Il est la proie des calomnies de bout en bout car il est le principal suspect et Ève l'abandonne par son silence. Cependant, il est seulement coupable d'avoir rendu une visite inopinée à l'élue de son cœur. Il ne nie pas son méfait dont il aurait préféré payer le prix à l'instant même en perdant la vue (à cause du sable lancé sur lui), mais dont la punition est en fait son mutisme soudain : il ne peut continuer son récit, lors de ses aveux publics (v. 1026-1033) à partir du moment où, cette nuit-là, il a vu Ève. De plus, à la fin de la pièce, ses interventions sont des phrases interrompues, très courtes et il n'arrive par conséquent plus à assumer sa défense : « *Ob er -? Nun ja. Er gab mir* » (v. 1643),

---

gen zur Stellung des "Zerbrochnen Krugs" in einer Typologie des Lustspiels, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1974, p. 20.

[6] Sophocle, *Tragédies*, Nouvel Office d'Édition, Paris VIe, 1963.

[7] « -J'ai rêvé qu'un plaignant m'empoignait
Et me traînait devant le siège de justice ; et que moi
J'étais néanmoins assis sur le siège de justice là-bas,
Je m'injuriais, me vilipendais, me traitais de pendard
Et me condamnais à avoir les fers autour du cou. »
In Heinrich von Kleist, *La Cruche cassée*, traduction de Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Éditions THEATRALES, Paris, 1996, p. 22.

« *Warum ich sie-?* » (v. 1647), « *Was? Ich-?* » (v. 1887), « *In das Gefängnis gehn?* » (v. 1888)[8]...

Ainsi, un déplacement des valeurs dramatiques et héroïques permet à Kleist de transformer le juge, personnage principal, en antihéros sur lequel il fonde sa parodie.

1.1.2. Les allusions aux autres mythes

Kleist a repris de nombreux mythes et en a modifié les détails tragiques.

Parallèlement à *Der Zerbrochne Krug*, il a écrit *Amphitryon* (1807) dont la trame transparaît dans sa comédie. En effet, en l'absence d'Amphitryon, parti à la guerre (Ruprecht, sur le point d'être enrôlé, n'est pas sur le lieu du crime), Alcmène, sa femme (Ève), est séduite par Zeus (le juge Adam) qui a pris l'aspect de son mari (Adam, lui, fait par contre pression avec un document fabriqué de toutes pièces, déliant Ruprecht de ses obligations militaires).

Peu après, le mari retrouve enfin sa femme (Ruprecht vient voir sa belle), est averti de l'infidélité involontaire de sa femme (Ruprecht avait « senti » le danger) et de la double fécondation (deux visites nocturnes) résultent deux jumeaux (les morceaux de la cruche).

Par ailleurs, le mythe de Narcisse[9] est simplement évoqué dans la pièce de Kleist : à deux reprises, Adam se regarde dans un miroir. La vision de sa propre image (la source pour Narcisse, le miroir pour Adam) marque le début du malheur. La punition fut infligée à Narcisse par une jeune fille qu'il avait repoussée, celle-ci ayant invoqué Némésis qui le condamna à la contemplation de lui-même sa vie durant. Adam, par contre, prend conscience de sa faute (parenthèse entre v. 1862 et v. 1863) car il en voit les séquelles et ne cessera de commettre des impairs jusqu'à la fin de la pièce.

Dans ces deux mythes, ainsi que dans celui d'Œdipe, Tisérias incite, par ses oracles toujours vérifiés, à voir la réalité des faits. Il avait averti Amphitryon de la rouerie de Zeus et prédit à la mère de Narcisse « qu'il vivrait vieux s'il ne se regardait pas »[10]. Chez Adam, il est remplacé par la conscience morale.

Les héros de l'Antiquité sont source d'inspiration pour forger des personnages d'autant plus comiques qu'ils ne sont que des déformations grotesques de l'héroïsme. En l'occurrence, Kleist voulait écrire une farce sur des bases classiques.

1.2. Les traits bibliques : Adam et Ève

Les deux principaux protagonistes ne s'appellent pas par hasard Adam et Ève, mais en référence au premier couple humain, ce qui reflète la volonté de Kleist de conférer exceptionnellement à ses personnages une conscience préalablement entachée.

---

[8] « Si vous - ? Eh bien oui. Il m'a donné – », « pourquoi je ne l'ai - ? »,
« Quoi ? Moi - ? », « Aller en prison ? »
In Heinrich von Kleist, *La Cruche cassée*, traduction de Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Éditions THEATRALES, Paris, 1996, p. 86 et p. 97.

[9] Michael Grant et John Hazel, *Dictionnaire de la Mythologie*, Éditions Seghers, Maurepas, 1975, p. 255.

[10] *Ibid.*, p. 255.

1.2.1. Adam

Cette prédisposition est évoquée chez Adam dès le début de la pièce par Lalumière :

> Ihr stammt von einem lockem Altervater,
> Der so beim Anbeginn der Dinge fiel,
> Und wegen seines Falls berühmt geworden, (v 9-11)[11]

Le péché originel, pathologique chez l'homme explique la tentation de la chair, ainsi que les fatales transgressions bibliques qui peuvent en résulter. Quand l'occasion se présente, ce désir, refoulé, se concrétise en acte :

> (.. .) denn jeder trägt
> Den leidgen Stein zum Anstoß in sich selbst (v.5-6)[12]

Adam cède donc à son désir de s'introduire chez Ève pour la séduire par le chantage, bien qu'il n'en ait ni le droit légal (il est en infraction), ni le droit moral (elle est fiancée). L'Éden biblique, représenté dans la pièce par un jardin somptueux que Frau Marthe décrit comme un « temple de la vertu » (v. 1515-1525), porte un sceau dionysiaque. En effet, la vigne, mêlée aux épines, en fait une redoutable enceinte qui ne protège pas réellement Ève mais l'enferme. Ces signes dénotent l'ambiguïté de la passion qui se révélera en ce lieu[13].

Tous les indices de la culpabilité d'Adam sont postérieurs à son péché[14] : perruque (destitution des pouvoirs), blessures qui défigurent (perte de la forme humaine), traces sur le sol (assimilation à Satan par Frau Brigitte, v. 1681-1690). Adam se voit chassé du paradis qu'il espérait trouver chez Ève dans des circonstances non pas dramatiques, mais au plus haut point humoristiques. De plus, à la fin, il s'enfuit sous la menace des coups. Il est, en fait, banni à cause de ses abus de pouvoir, avant d'avoir pu atteindre son but.

1. 2. 2. Ève

Quant à Ève, elle a ici un meilleur rôle. Elle symbolise l'innocence, reconnue par tous puisque personne ne vient à penser qu'elle puisse avoir cassé la cruche, et la naïveté, puisqu'elle se laisse duper par Adam, sans perdre pour autant sa vertu : « *Zwar ist Eve eine*

---

[11] **LALUMIÈRE**: « Vous descendez d'un ancêtre débauché
Qui dès le commencement des choses ainsi fit une chute
Et que sa chute rendit célèbre ; »
Heinrich von Kleist, *La Cruche cassée*, traduction de Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Éditions THEATRALES, Paris, 1996, p. 7.

[12] « (...) car chacun porte en soi
La maudite pierre par où le scandale arrive. », ib.

[13] Ingeborg Harms, *Zwei Spiele Kleists um Traucr und Lust: "Die Familie Schroffenstein". "Der zerbrochne Krug"*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1990, p. 104.

[14] Edith Borchardt, *Mythische Strukturen un Werk Heinrich von Kleists*, Peter Lang Publishing, New York, Bern, Frankfurt am Main, 1987, p. 117.

Verführte, aber keine sexuell Verführte »[15]. Ayant, jusqu'à l'épisode nocturne, réussi à concilier sa conscience morale et la voix de son cœur, cette jeune fille avait résisté à ses « pulsions inconnues »[16], vives au mois de Mai, qu'elle veut légitimer par son mariage avec Ruprecht.

Pour réaliser son désir, elle cherche à annuler l'enrôlement de Ruprecht grâce à un faux document. Elle est la cause du « *Sündenfall* » (péché originel) d'Adam, et ses projets d'avenir la condamnent à la soumission. Consciente de ses torts, elle assimile la cruche cassée à une « mise en garde de Dieu »[17] et cherche au cours du procès une Rédemption compromissoire par un aveu partiel de la vérité (disculpation de tous les accusés à tort, exclamations dirigées contre Adam, mais silence au sujet du véritable coupable).

Mais elle devient complice d'Adam, et la punition en est la torture intérieure due à la rancœur de Ruprecht, aux insultes maternelles, à l'obéissance forcée à Adam, à son manquement aux lois divines et surtout aux desseins de son cœur. Lorsqu'elle comprend enfin que Walter est l'intermédiaire de l'instance pouvant la délier de son péché, elle n'hésite pas à rétablir la vérité, lourde de conséquences. Dans la Bible, Adam et Ève furent chassés du paradis pour avoir voulu disposer de leurs corps et ont été condamnés à un travail obligatoire toute leur vie, à la sueur de leur front. Le cynisme de Kleist provient de la funeste réalité que les humains, même s'ils ont réussi à combattre la corruption d'un des représentants de la société, devront continuer à vivre dans un monde vénal :

> (…) der Körper Ruprechts wird weiterhin dem Staat und der Armee gehören, der Körper Eves den Zwängen der dorflichen Moral unterworfen bleiben, sich weiterhin gegen jeden Schein der Übertretung rechtfertigen müssen.[18]

Il semblerait donc que, dans une intrigue remaniée, le couple humain type ne soit plus Ève-Adam mais, par un déplacement des valeurs morales, Ève-Ruprecht. La relation entre les deux fiancés est empreinte de fidélité et d'amour sincère.

Ruprecht s'exprime, certes, peu souvent en termes religieux mais, à l'inverse d'Adam, qui blasphème sans cesse (v. 38, v. 50, v. 106, v. 119, v. 153...), il emploie un jargon populaire, fréquent à l'époque, et fait preuve de qualités de chrétien (il est honnête, loyal, fidèle). C'est pour cela qu'il est averti du danger qui le menace (v. 942). De plus, sa foi est mise à rude épreuve, ce qui explique son attitude agressive envers Ève parfois. Mais son courage, la droiture de son caractère seront récompensés et il mérite d'être un modèle de chrétien, humain cependant, un serviteur de Dieu.

---

[15] « Eve est, certes, séduite, mais elle ne l'est pas sexuellement. » in Dirk Grathoff, *Der Fall des Krugs, Zum geschichtlichen Gehalt von Kleists Lustspiel.* In Kleist-Jahrbuch 1981/1982, Berlin, 1983, p. 293.

[16] Ingeborg Harms, *Zwei Spiele Kleists um Traucr und Lust: "Die Familie Schroffenstein". "Der zerbrochne Krug*", Wilhelm Fink Verlag, München, 1990, p. 101.

[17] Hansgerd Delbrück, *Kleists Weg zur Komödie, Untersuchungen zur Stellung des "Zerbrochnen Krugs" in einer Typologie des Lustspiels*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1974, p. 68.

[18] « le corps de Ruprecht continuera d'appartenir à l'État et à l'armée, le corps d'Ève continuera à être soumis aux obligations de la morale locale, tous doivent continuer à se justifier face à tout semblant d'infraction. » in Peter Horn, *Das erschrockene Gelächter über die Entlarvung einer korrupten Obrigkeit, Kleists Zwiespältige Komödie "Der zerbrochne Krug"*. In Dirk Grathoff, *Heinrich von Kleist, Studien zu Werk und Wirkung*, Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen, 1988, p. 68.

Les noms des personnages ne sont que des masques. Les rôles sont renversés. Le péché de chair n'a pas réellement été commis mais les tentations sont punies.

COMIQUE DE SITUATION

Selon une définition du comique de situation de Bergson, « Est comique tout arrangement d'actes et d'événements qui nous donne, insérées l'une dans l'autre, l'illusion de la vie et la sensation nette d'un agencement mécanique ».[19] La répétition, voire la gradation des situations accablant Adam, qui voit du jour au lendemain, ses attributs menacés, sa vie en danger, crée cette forme de comique. Parallèlement, la plupart des personnages ont des comportements automatiques (idées fixes, réactions de défense...).

2.1. Adam

Adam se débat comme un beau diable dans un procès auquel il ne peut échapper, et rien ne lui est épargné. Il doit subir les événements en sa défaveur, mais aussi se défendre contre les personnages qui lui sont hostiles, tout en gardant leur confiance. Il se retrouve dans deux types de situation qui se répètent et qui créent en lui des états de panique, d'angoisse et de soumission, provoquant des réactions de défense très surprenantes.

2.1.1. Les mauvaises surprises

D'entrée de jeu, Lalumière le surprend en mauvaise posture et se moque de l'état pitoyable dans lequel il le voit. Curieux, il l'incite à lui raconter quelle est la cause de telles blessures. Pris au dépourvu, Adam, qui n'a pas encore remarqué sa plaie à la jambe, cherche une excuse qu'il doit détailler à cause des questions renouvelées de Lalumière. Il découvre ainsi l'ampleur des dommages :

Licht Und was hat das Gesicht Euch so verrenkt?
Adam Mir das Gesicht?
Licht Wie? Davon wißt Ihr nichts ?
Adam Ich müßt ein Lügner sein - wie siehts denn aus?
Licht Wies aussieht?
Adam Ja, Gevatterchen.
Licht Abscheulich! (v. 31-34)[20]

---

[19] Henri Bergson, *Le Rire*, P.U.F, 401e édition, Paris, 1985, p. 53.

[20] « **LALUMIÈRE** Et qu'est-ce qui vous a ainsi tordu le visage?
ADAM Moi ? Le visage ?
LALUMIÈRE Comment ? Vous n'en savez rien ?
ADAM Il faudrait que je sois un menteur – quel aspect cela a-t-il ?
LALUMIÈRE Quel aspect ?
ADAM Oui, compère.
LALUMIÈRE Effroyable ! »
Heinrich von Kleist, *La Cruche cassée*, traduction de Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Éditions THEATRALES, Paris, 1996, p. 9.

Sa stupeur (v. 22, v. 32, v. 38) et ses explications abracadabrantes (v. 17. v. 22, v. 50-61) donnent un bref aperçu de son ridicule. De plus, Lalumière lui annonce une mauvaise nouvelle : l'arrivée du Gerichtsrat Walter dans le but d'une inspection. Ce n'est toutefois pas cette visite qui inquiète sérieusement Adam, mais la rumeur rapportée par Lalumière : un juge vient d'être suspendu (v. 101-105) et a tenté de se suicider (v. 107-111). Après une vive réaction, Adam se maîtrise et se montre confiant. En effet, il exige la loyauté de Lalumière, d'autant plus qu'il connaît ses ambitions, sur un ton amical forcé.

Toutefois, son soulagement est de courte durée : un serviteur le prévient de l'imminente arrivée de Walter. Il cède à la panique, s'affole en s'habillant (v. 170-175), renonce et se déclare malade, bouscule les servantes en s'activant :

> (…) Fort! sag ich.
> Kuhkäse, Schincken, Butter, Würste, Flaschen
> Aus der Registratur geschafft! Und flink! -
> Du nicht. Die andere. - Maulaffe! Du ja!
> - Gotts Blitz, Margrete! Liese soll, die Kuhmagd,
> In die Registratur! (v. 193-198) [21]

Il s'aperçoit que sa perruque a disparu et son espoir de la remplacer discrètement par celle du sacristain est déçu, par malchance (v.366-369). Ainsi, cette première série de circonstances a pour effet de déséquilibrer un Adam mal réveillé : ce dernier essaie d'y parer promptement, donc réagit naturellement et se dévoile par conséquent. Mais ses mensonges au sujet de sa perruque et de ses blessures (v. 241-244 / v. 1489-1498, v. 50-61 / v. 1464-1472) se contredisent, son désordre intérieur transparaît, sa vulnérabilité est évidente. Le comique se fonde donc sur la succession de mauvaises nouvelles, mais surtout sur le comportement paniqué d'Adam.

Dès l'ouverture du procès, la présence de Walter freine la spontanéité d'Adam. En entrant au tribunal, ce dernier aperçoit Ève et sa mère, Ruprecht et son père. Conscient de l'erreur qu'il a commise chez Ève, il redoute le pire. Suite à ses questions pressantes, Lalumière l'informe qu'il ne s'agit que d'une cruche cassée, ce que lui confirme Ève, la seule pouvant le rassurer :

> **Adam** Ists nur der Krug dort, den die Mutter hält,
> Den ich, soviel -?
> **Eve** Ja, der zerbrochne Krug nur.
> **Adam** Und weiter nichts?
> **Eve** Nichts weiter.
> **Adam** Nichts? Gewiss nicht?
> **Eve** Ich sag Ihm, geh Er. Laß Er mich zufrieden. (v. 523-526) [22]

---

[21] « Ouste ! vous dis-je.
Fromage, jambon, beurre, saucisses, bouteilles,
Faites disparaître tout ça du greffe ! Et lestement ! –
Pas toi. L'autre. – La godiche, là ! Oui toi !
- Tonnerre de Dieu, Marguerite ! C'est Lise qui doit aller, la vachère,
Au greffe ! » *Ib.*, p. 17.

[22] « **ADAM** Seulement cette cruche là-bas, que porte ta mère
Et que, autant que je - ?

Adam mène ensuite tant bien que mal le procès, faisant preuve d'une extrême habileté dans ses réactions. Toutefois, lors de son interruption (*Zehnter Auftritt*), il s'enivre et relâche son attention.

Frau Brigitte a trouvé sa perruque dans le treillage de Frau Marthe et disculpe Ruprecht, accusé par Adam de l'y avoir perdu après l'avoir portée sans son autorisation. Elle explique ensuite que des traces inhumaines, partant du lieu du crime, conduisent jusque chez Adam et prend Lalumière à témoin (v. 1759). Adam se défend en insistant sur la culpabilité de Satan, imaginée par Frau Brigitte. Mais elle a une preuve que le responsable de la cruche cassée est humain (v. 1771-1772), tous les soupçons se tournent contre Adam, qui a le pied bandé. Enfin, l'aveu d'Ève (v. 1890-189l), qu'il avait réussi à éviter jusqu'à la fin, est soudain, inévitable, et Adam fuit.

Le comique de situation porte donc, lors du procès, sur la succession de mauvaises surprises, qui créent chez Adam des réactions toujours plus diverses et étonnantes. Ivre, nerveusement épuisé, Adam n'a plus l'ingéniosité qui le caractérise au début de la pièce.

2.1.2. La subordination et la menace

L'angoisse d'Adam, causée à la fois par l'arrivée de Walter mais aussi par le procès qui réunit divers témoins de l'incident de la veille, ne connaîtra aucune relâche.

En visite d'inspection, Walter est tout d'abord choqué par l'allure peu digne d'Adam, par la révoltante gestion des caisses mais plus particulièrement par le déroulement du procès. Afin de mieux apprécier les méthodes d'instruction du juge, il le laisse agir à sa guise. Mais il est de plus en plus souvent obligé d'intervenir pour rectifier ses débordements, et impose certaines questions relatives au procès, voire certains ordres à Adam (v. 804-805, v.814, v.845, v.868...), dont l'attitude l'étonne. Avant tout au service de la justice et de la tolérance, il fait cependant preuve d'une bien trop grande humanité. Adam avait d'ailleurs souligné son manque de perspicacité aux vers 86-90 et en effet, Walter n'admet que tardivement l'évidence de la culpabilité d'Adam, laissant scandaleusement condamner un innocent :

> Wenn Walter aber einer göttlichen Instanz, so ist Milde und Nachsichtigkeit Adam gegenüber sich der göttlichen Gnade gleichzusetzen, die – dem lutherischen Glauben entsprechend – auch dem Sünder verzeiht. Anstatt dem Rachegott des Alten Testamentes gliche er dem neutestamentarischen Gott der Liebe, der den Menschen seiner Schuld entlastet?[23]

ÈVE Oui, seulement cette cruche cassée.
ADAM Et rien d'autre ?
ÈVE Rien d'autre.
ADAM Rien ? Vraiment rien ?
ÈVE Je lui dis de s'en aller. – Qu'il me laisse tranquille. » *Ib.*, p. 35.

[23] « Mais si Walter représente une instance divine, il n'en témoigne vis-à-vis d'Adam pas moins de clémence divine, imprégnée de bénignité et d'indulgence, qui, conformément à la foi luthérienne, pardonne aussi au pécheur. Il n'incarne pas le Dieu vengeur de l'Ancien Testament, mais le Dieu d'amour du Nouveau Testament qui soulage l'homme du poids de sa culpabilité. » in Edith Borchardt, *Mythische Strukturen im Werk Heinrich von Kleists*, Peter Lang Publishing, New York, Bern, Frankfurt am Main, 1987, p. 118.

Mais il laisse une bonne impression par son geste de générosité envers Ruprecht (v. 1937). Le comportement de Walter a deux raisons. S'il avait été plus rigoureux dans son jugement, le procès aurait été dénué de sens comique. De plus, il reflète un des objectifs de Kleist qui était de dénoncer « l'incurable imperfection du monde et l'impuissance de l'individu »[24], mais aussi d'amener le lecteur à se faire sa propre opinion.

Adam règne en maître absolu sur le village et il lui est difficile de concevoir que ses pouvoirs puissent être remis en cause. Il a une confiance aveugle en son autorité, en ses talents d'acteur, et entre au tribunal avec une « *souveräner Miene* »[25]. Or, le procès de la journée, consécutif à la plainte de Frau Marthe, concerne non seulement Ève et Ruprecht, mais aussi Adam, qui n'a pas la conscience tranquille. La menace est donc multiple mais ne trouve son fondement que dans l'état de subordination où se trouve Adam pour enquêter sur un criminel qui n'est autre que lui-même.

Adam encourage tout ce qui peut faire diversion et retarder l'affaire. Il développe l'aspect formel du procès (v. 573-602, v. 795-803), et insiste sur des détails sans importance réelle (v. 881-882, v. 1230-1234...). De plus, il accuse à tort Lebrecht (v. 934-936), puis Ruprecht (v. 1635-1664), mais aussi les deux :

Adam Wenn ich, da das Gesetz im Stich mich läßt,
Philosophie zu Hülfe nehmen soll,
So wars - der Leberecht -
Walter Wer ?
Adam Oder Ruprecht -
Walter Wer?
Adam Oder Lebrecht, der den Krug zerschlug. (v. 1081-1084) [26]

Il interrompt tous les témoignages pouvant le compromettre, empêche à maintes reprises Ève de parler (v. 959-961, v. 1034, v. 1054, v. 1055-1059...). En situation d'accusé, il nie les faits (v. 1861). Adam doit adopter une position offensive par rapport à la réalité. En ces circonstances, il lui faut masquer sa division intérieure, à l'inverse du héros tragique, qui lutte contre elle, et montrer son autorité

> Bei Adam geht es um die Aufdeckung dieses Zwiespalts zwischen einer Deutung seiner Existenz. die er bewusst stützt und seiner Umwelt aufzwingt, und

[24] Fernand Mossé, Georges Zink, Maurice Gravier, Pierre Grappin, Henri Plard, Claude David, *Histoire de la Littérature allemande*, Aubier, Édition Montaigne, Poitiers, 1970, p. 601.
[25] « un air souverain » in Friedrich Koch, *Heinrich von Kleist, Bewußtsein und Wirklichkeit*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel, Verlag GmbH, Stuttgart, 1958, p. 87.
[26] « **ADAM** Si donc, puisque la loi me laisse en plan,
Je dois appeler à l'aide la philosophie,
Eh bien, c'était – ce Lebrecht –
WALTER Qui ?
ADAM Ou alors Ruprecht –
WALTER Qui ?
ADAM Ou alors Lebrecht, qui a cassé la cruche. »
Heinrich von Kleist, *La Cruche cassée*, traduction de Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Éditions THEATRALES, Paris, 1996, p. 60.

> der Wirklichkeit, die er verschleiern will, also zwischen dem Bewusstsein der anderen und dem Sein Adams.[27]

Il doit donc à la fois découvrir non seulement la vérité et la cacher (ceci instaure un comique de rebondissement entre les deux types de situation), mais aussi montrer à Walter ses capacités à exercer le métier d'honnête juge (perspicacité, impartialité), ce qui le place dans une situation des plus délicates.

2.2. Les autres situations comiques : les querelles

À diverses reprises, quatre personnages vont avoir des différends. Leurs disputes, qui font boule de neige[28], prêtent à rire : il s'agit d'Ève, de Frau Marthe, de Ruprecht et de Veit. Peu avant le procès, ils se chamaillent au sujet de la cruche. La colère de la mère ne peut être contenue par le père et, parallèlement, Ève essaie de se réconcilier avec Ruprecht, qui refuse de la regarder. De plus, les enfants essaient d'apaiser Marthe et Veit (Scène 6).

Aux vers 781-794, Ève récrimine contre sa mère. Celle-ci affirme qu'Ève a juré que Ruprecht était coupable, ce qui est faux. Ève la reprend en s'écriant qu'elle n'a jamais rien fait de tel, mais qu'elle a menti[29]. De même, Ruprecht se défend contre les doutes paternels, aux vers 1352-1375. Il ne peut cependant pas convaincre Veit qu'il avait préparé son sac pour partir à l'armée, et non pour fuir.

Enfin, les scènes entre les deux amoureux reflètent bien le quotidien des couples. Dans la sixième scène, c'est Ève qui a peur de perdre son fiancé, et lui, qui l'insulte. Aux vers 950 et 1034, elle a honte car Ruprecht dévoile des éléments relatifs à leur intimité. Mais devant son désarroi, elle l'encourage à garder confiance en elle (v. 1162-1174) et se met en colère car il ne la croit pas (v. 1187-1190). Ils s'effondrent devant le verdict, et tombent dans les bras l'un de l'autre, dans la dernière scène.

L'intérêt de ces situations est de faire ressortir des scènes de la vie quotidienne qui montrent la sincérité des principaux personnages puisqu'elles se déroulent au milieu d'un drame qui se joue contre eux. Or, le ridicule des situations souligne le comique des personnages.

COMIQUE DE CARACTÈRE

Ce comique est influencé par les comédies de Molière, qui se moque tout comme Kleist de certaines valeurs populaires de son temps, comme le romantisme exagéré, le matérialisme et la superstition. Adam est un pendant de Tartuffe : du point de vue du caractère:

---

[27] « Il s'agit, chez Adam, de la mise à nu du conflit entre un sens qu'il donne sciemment à son existence et impose à son entourage, et la réalité qu'il veut maquiller, c'est-à-dire donc entre la conscience des autres et son être propre. » in Friedrich Koch, *Heinrich von Kleist, Bewußtsein und Wirklichkeit*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel, Verlag GmbH, Stuttgart, 1958, p. 86.

[28] Henri Bergson, *Le Rire*, P.U.F, 401e édition, Paris, 1985, p. 53.

[29] Helmut Sembdner, *Heinrich von Kleist, Der zerbrochne Krug, Erläuterungen und Dokumente*, Philipp Reclam jun, GmbH & Co., Stuttgart, 1994, p 55. Dans la *Erstfassung der Schlußszene* (v. 2276-2277), elle avoue qu'elle ne l'avait pas dit, elle s'était tue.

les deux hommes savent profiter des situations favorables pour obtenir tout ce qu'ils désirent.

3.1. Adam

Puisqu'il est le personnage central de la pièce, ses caractéristiques sont abondamment mises en relief et correspondent assez bien à celles des décadents grecs, des bouffons royaux ou même des despotes éclairés.

3.1.1. Caractéristiques de l'homme

Tout comme son confrère d'Holla, bon vivant et joyeux compère (v. 119-122), Adam aime la bonne chère et le vin (il a un goût très fin en a matière) et il lui arrive d'avoir certains débordements consécutifs (v. 186, v. 1772**,** v. 1774). Il prend ses repas non pas à heure fixe, mais quand bon lui semble (v. 193-195, v. 398-400, v. 1426-1427), et se fait inviter librement (v. 1612-1613), ce qui prouve qu'il peut, dans un village où il a toute autorité, laisser libre cours à ses caprices :

> Essen und Trinken, beides vom Feinsten, übrigens auch die Verdauung, sexuelle Lust und als Steckenpferd die Hühnerzucht, das sind die wichtigsten Elemente seines Daseins[30]

Quant à son aspect, la pièce suggère qu'il doit être quelque peu débraillé, car il s'est habillé en hâte (Scène 2). Est-ce une habitude ou un fait exceptionnel ? L'entassement des documents (v. 161-162), la graisse sur les dossiers (v. 218) montrent qu'il est désordonné et peu soigné.

Ses servantes exécutent ses ordres rapidement, et leurs commentaires sont réprimés par Adam qui se met en colère (v. 199, v. 231-232). C'est surtout au quotidien qu'Adam donne l'impression d'être un enfant gâté, avec des capacités intellectuelles et des caprices d'adulte cependant.

3.1.2. Caractéristiques du juge

La plus remarquable est sans doute sa capacité verbale. Adam intervient a tout propos pour commenter, ou même pour entraver les aveux des autres, afin de mener le procès à sa guise. Il a d'ailleurs la gorge sèche à force de parler (v. 1069). Il a de grands talents d'acteur et déborde d'imagination. Toutefois, ses inventions n'ont aucune base réaliste. En effet. ses conceptions du monde sont dépassées par rapport aux lois réelles. Alors il adopte une position offensive quand sa réalité est menacée, masquant ainsi relativement mal sa division intérieure. Normalement, le héros tragique doit lutter contre celle-ci (division entre le *Sein* et le *Bewusstsein*), paradoxalement, et c'est ce qui en fait un personnage comique (citons à nouveau) :

---

[30] « Boire et manger, et du plus fin, mais également la digestion, l'appétit sexuel et l'élevage de poules comme loisir sont les éléments les plus importants de son existence. » in Ernst Joachim Schmidt (Hrsg), *Kritische Bewahrung*, Berlin, 1974, p 439-475. In Ewald Rosch, *Bett und Richterstuhl, Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Kleists Lustspiel "Der zerbrochne Krug*", W Bertelsmann Verlag, Bielefeld, 1993, p. 139.

> Bei Adam geht es um die Aufdeckung dieses Zwiespalts zwischen einer Deutung seiner Existenz, die er bewusst stützt und seiner Umwelt aufzwingt, und der Wirklichkeit, die er verschleiern will, also zwischen dem Bewusstsein der anderen und dem Sein Adams[31].

Il doit à la fois se maîtriser et donner des explications plausibles, ce qui le pousse à dire des inepties (notamment à propos de ses plaies, de sa perruque...). Il doit écouter les témoignages, et ne peut s'empêcher de se trahir :

Adam Wars eine Klinke?
Ruprecht Was?
Adam Obs -
Ruprecht Ja, die Türklinke.
Adam Darum.
Licht lhr glaubet wohl, es war ein Degen? (v. 982-983)[32]

La lutte intérieure provoque donc sa perte :

> Die Lüge ist die Diskrepanz zwischen diesem privaten Wissen und der öffentlichen Unwissenheit. Adams beim Sprechen sich entwickelnde Phantasie ist allerdings so kontrolliert, dass sie nach dem Muster des freudschen Versprechens immer gerade das an die Oberfläche sprachlichen Verhaltens strudelt, was er verbergen will, was ihn aber so sehr beschäftigt, dass er es aus seiner Rede nicht herausschalten kann[33].

Il nie des évidences et se contredit par conséquent : au vers 1635, il affirme reconnaître sa perruque, et le nie aux vers 1850-1862. Il avoue lui-même sa malhonnêteté au vers 1400, dans un soupir de désespoir. Mais faut-il avoir pitié ? Faut-il pardonner à un être aussi immoral ?

Pour parvenir à ses fins, Adam ne recule devant aucune vilenie. Ses flatteries (début de la quatrième scène) sont rapidement désamorcées par Walter, sans doute habitué

---

[31] Friedrich Koch, *Heinrich von Kleist, Bewußtsein und Wirklichkeit*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, Stuttgart, 1958, p. 86.

[32] « **ADAM** C'était un loquet ?
RUPRECHT Quoi ?
ADAM Si c'était –
RUPRECHT Oui, le loquet de la porte.
ADAM Ah, voilà.
LALUMIÈRE Vous croyiez peut-être que c'était une épée ? »
In Heinrich von Kleist, *La Cruche cassée*, traduction de Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Éditions THEATRALES, Paris, 1996, p. 54-55.

[33] « Le mensonge repose sur la divergence entre le savoir intérieur et l'incertitude extérieure. L'imagination que développe Adam au fur et à mesure qu'il parle est toutefois ainsi contrôlée qu'elle tourbillonne, conformément au modèle du lapsus freudien, à la surface de son discours tandis qu'il essaie de la masquer, et elle l'occupe fortement, au point qu'il est prisonnier, dans son propos, de ce processus. » in Peter Horn, *Das erschrockene Gelächter über die Entlarvung einer korrupten Obrigkeit, Kleists Zwiespältige Komodie "Der zerbrochne Krug"*. In Dirk Grathoff (Hrsg), *Heinrich von Kleist, Studien zu Werk und Wirkung*, Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen, 1988, p. 151.

à ses faux-semblants. Son chantage n'a aucune incidence sur Lalumière, qui n'hésitera pas, une fois sûr de la culpabilité d'Adam, à agir contre lui. En revanche, ce stratagème fonctionne sur Ève car il repose sur son analphabétisme (v.2078)[34]. Adam lui avait confié que le contingent que doit rejoindre Ruprecht allait partir pour les Indes Orientales et avait abusé de sa confiance en lui lisant un faux certificat qu'il se proposait de valider à une certaine condition. Il s'est servi de la menace planant sur les fiancés pour faire pression sur Ève.

Enfin, il fait preuve d'une lâcheté de plus en plus grande. Il veut se faire excuser, dès le début de la pièce (v. 178-183), rechigne à ouvrir le procès (v. 549), essaie de le saboter. de l'écourter (v. 1401), de le reporter (v. 1403-1405). Il s'enfuit aussitôt qu'Ève le dénonce et ordonne à Ruprecht de le frapper. Sa fuite marque son refus de se soumettre à des lois qui ne sont pas les siennes, à un monde dans lequel il passerait pour un criminel et devrait supporter le mépris des autres.

Adam est donc un personnage, dont le nom, le métier, l'éloquence peuvent impressionner, mais il est surtout « *ein anarchisch amoralisches Subjekt. das seinen Trieben ohne Rücksicht auf die Menschen folgt, zugleich aber als ein genialer Improvisateur* »[35].

3.2. Les autres personnages comiques

Parfois, le comique d'Adam fait place à une certaine austérité, du fait de l'autorité de Walter, pour laisser les témoins s'expliquer. C'est alors que les trois principaux dépositaires interviennent et relancent le comique.

3.2.1. Frau Marthe

Elle se caractérise avant tout par son autoritarisme, son matérialisme et sa crédulité. Elle sait s'imposer et parle par conséquent beaucoup. Elle exige la rupture de la relation d'Ève et de Ruprecht et veut contraindre sa fille à un mariage avec « *der Herr Korporal* » (v. 470). Ses longues récriminations n'ont aucune influence sur Ruprecht qui refuse toute négociation, puisqu'il n'a plus l'intention d'épouser Ève (Scène 6).

Au cours du procès, elle se livre à une description longue et détaillée de la cruche, dans le but de renforcer la nécessité d'une compensation à valeur égale du dommage. Elle n'admet pas qu'on puisse l'empêcher de s'expliquer (v. 709). De même, elle veut gouverner sa fille, mais c'est un échec.

Ainsi, les rapports sont tendus entre les deux femmes. Frau Marthe n'a aucune considération pour Ève, et la tension règne depuis le début. Dans son ridicule, elle se soucie plus de la cruche que de l'honneur de sa fille et son insistance à souligner le crime commis envers la réputation familiale lasse plus qu'il n'entraîne la satisfaction de sa requête.

Naïve, elle a fait confiance à Adam, sans réellement comprendre que le centre du procès n'était plus la cruche mais le juge, car elle espérait plutôt une preuve contre Ruprecht

---

[34] Helmut Sembdner, *Heinrich von Kleist, Der zerbrochne Krug, Erlauterungen und Dokumente*, Philipp Reclam jun, GmbH & Co., Stuttgart, 1994, p. 49.

[35] « un sujet amoral, libertaire, qui suit ses pulsions sans se préoccuper des hommes, mais qui est également un improvisateur de génie. » in Ernst Ribbat, *Babylon in Huisum oder der Schein des Scheins, Sprach- und Rechtsprobleme in Heinrich von Kleists Luspiel "Der zerbrochne Krug*. In Dirk Grathoff (Hrsg), *Heinrich von Kleist, Studien ~zu Werk und Wirkung*, Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen, 1988, p. 139.

et un dédommagement. Elle est très étonnée de l'identité du coupable (v. 1894) mais ne démord pas de son idée initiale (obtenir gain de cause) et veut faire appel (dernière scène).

3.2.2. Frau Brigitte

N'intervenant qu'à la onzième scène, elle se distingue par sa superstition et sa naïveté. En effet, elle assimile les traces dissemblables dans la neige à celles de Satan. Son langage, envoûtant et très curieux, en fait un personnage purement comique et sa crédibilité, mise à part son identification du coupable, n'est pas remise en cause. Le décalage entre la concision de son récit et les propos fantasques qu'elle tient prête à sourire.

3.2.3. Ruprecht

Le comique de ce personnage relève avant tout de son romantisme quelque peu naïf mêlé à ses colères boudeuses. S'il a une grande capacité de défense, il reste assez naïf et violent dans ses réactions. Le contraste entre ces diverses caractéristiques en fait un personnage lunatique, qui parfois se couvre en toute innocence de ridicule.

Le comique de caractère repose sur quelques personnages et le spectateur, qui peut les reconnaître, attend à chacune de leurs interventions un nouvel élément burlesque. En fait il s'agit d'un drame joué par des personnages fantaisistes, caricaturaux mais souvent très logiques, ce qui explique les nombreux jeux de mots de la pièce.

COMIQUE DE MOTS

La trame dramatique de la pièce de Kleist a été essentiellement modifiée par le langage et les diverses techniques employées. Celles-ci sont à l'origine de la multiplicité, et de la finesse des facettes comiques. Ainsi, les outrances langagières façonnent la farce, accessible au public du début du XIX^{e} siècle. De plus, les subtils jeux de mots créés lui accordent une nouvelle dimension, qui peut amuser les lecteurs perspicaces.

4.1. Les formes

Depuis que la cruche de Frau Marthe a été cassée, l'ordre du monde qu'elle symbolisait a disparu. Les paroles, les interventions des personnages sont souvent courtes, répétitives, incomplètes ou accompagnées de jurons. En premier lieu, les innombrables phrases courtes créent un rythme saccadé et leur intérêt est complexe.

Elles contiennent des idées fortes : questions précises, réponses rapides. Parfois, la tension chez le locuteur est reproduite mais son attente est momentanément déçue, puisque que son interlocuteur ne fait que reprendre la question en miroir (v. 22, v. 549, v. 1464-1468, v. 1681). Sur le même schéma, la réponse peut être une affirmation calquée sur la question :

Adam Ists nur der Krug dort, den die Mutter hält,
Den ich, soviel -?
Eve Ja, der zerbrochne Krug nur.
Adam Und weiter nichts?

Eve Nichts weiter. (v. 523-525)[36]

Toutefois, la réduction de ce type de dialogue à des phrases inachevées est très fréquente. Elles donnent l'impression que le locuteur est effrayé (v. 352-353), étonné (v. 575), hésitant (v. 594), vexé (v. 861)... et que l'action piétine du fait de l'incompréhension établie entre les différents personnages. Elles laissent les paroles en suspens, un court temps, afin de tenir le spectateur en haleine et les répliques qui suivent immédiatement sont dès lors mises en relief. Par ailleurs, le même type de procédé s'applique aux phrases interrompues. En effet, pour éviter une réplique embarrassante, ou lancée par mégarde, certains personnages y coupent court (v. 1401-1402, par exemple).

À cela sont à rajouter les nombreux jurons et les interjections, dont se servent tous les personnages. Adam en use à outrance et il affectionne particulièrement les blasphèmes. Chez les autres, ils sont plus rares mais, à l'inverse, ceux-ci ne peuvent se passer d'exclamations. Le rôle de ces expressions est d'injecter dans le texte des marques caractérisant les états psychologiques des intervenants. Contrastant avec ces phénomènes ponctuels, certains passages sont volontai-rement longs, emphatiques, chargés de détails qui n'importent qu'à leurs plaideurs. Les descriptions de Frau Marthe en sont le meilleur exemple car elles jurent avec les paroles d'Adam, courtes puisqu'il est pressé par l'inspecteur, et celles de Walter, qui veut en venir au fait.

Trois personnages (Adam, Ève et Ruprecht) allient phrases longues et courtes. Leur volubilité correspond à leur assurance mais, à l'inverse, leurs brèves interventions contiennent souvent des messages implicites. Ainsi peut-ou remarquer qu'ils ont quelque chose à cacher, qu'ils se retiennent d'aller au fond de leur pensée ou qu'ils ne sont pas écoutés (par exemple, v. 204, v. 208, v. 231 pour Adam, v. 509-528 pour Ève, v. 1009, v. 1138 pour Ruprecht).

Kleist ne fait pas uniquement reposer le comique de sa pièce sur l'intrigue et les caractères, mais aussi et surtout sur les formes, les constructions multiples du langage. La richesse en répétitions, questions, réponses, confère une grande crédibilité aux dialogues et une adéquation parfaite au style du procès en général. Mais, par-delà la façade évidente et comique, un humour plus *fin* apparaît par moments par parcelles, pour ne pas dérouter le spectateur et le faire par trop réfléchir – mais suffisamment pour faire apprécier tout le talent de l'auteur.

4.2. Le fond

Comme les protagonistes ont chacun leur propre logique, ils en arrivent à des quiproquos et profitent même de ce que personne ne comprend leur langage – sauf le lecteur – pour exprimer leurs ressentiments.

---

[36] « **ADAM** Seulement cette cruche là-bas, que porte ta mère
Et que, autant que je - ?
ÈVE Oui, seulement cette cruche cassée.
ADAM Et rien d'autre ?
ÈVE Rien d'autre. »
In Heinrich von Kleist, *La Cruche cassée*, traduction de Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Éditions THEATRALES, Paris, 1996, p. 35.

4.2.1. Les quiproquos

Ils surviennent toujours entre Adam et son interlocuteur : servante (v. 192-198, v. 215-218), Lalumière (v. 209-214, v. 253-258. v. 547-552), Frau Marthe (v. 574-585), Ruprecht (v. 982-985), Walter (v. 1464-1468), mais jamais avec Ève (les deux protagonistes se comprennent très bien). Ils sont généralement provoqués par une inattention ou une incompréhension et leur intérêt est parfois très grand.

Prenons par exemple les vers 547-552. La méprise est due à la frayeur d'Adam qui croit que Lalumière l'a épié lors de sa discussion avec Ève. Il répond prestement, pour se défendre de ce qu'il prend pour une accusation, (« *Seid Ihr - ?* [37] »). II avait, en effet, compris la suite comme : « *Seid Ihr es gewesen?*[38] ». Or, Lalumière voulait simplement dire : « *Seid Ihr taube?* »[39] car Walter venait de l'appeler[40].

Un deuxième exemple, choisi pour sa complexité, apparaît aux vers 982-993. Ingeborg Harms explique que le quiproquo débute par la ressemblance entre *Klinke* (loquet) et *Klinge* (lame, épée), ce qui amène Adam à réagir (il réalise que sa vie fut en danger), croyant que Ruprecht avait une épée. Lalumière précise alors le mot par « *Stiel* » (clenche), d'où l'interprétation d'Ingeborg Harms : « *Es geht um den Stiel, der sich verschiebt und umlegt wie ein Riegel* »[41]. De plus, l'inversion « *Der Klinke umgekehrtes Ende wars* » / « *Das umgekehrte Ende wars der Klinke* » (v. 989-990)[42] incite à renverser l'objet considéré : « *riegel* » (*riegel* : targette) devient « *leg Ei'r* » (*legeir* : ponds des œufs), d'où l'allusion à Ève, puisqu'elle s'occupe du poulailler d'Adam et plus particulièrement de la pintade malade. Or, une poule malade ne pond pas d'œuf. Ainsi, la position fermée du verrou correspond à la non-fécondation d'Ève par Adam.

Un troisième exemple, aux vers 209-214, se joue entre trois personnes, le serviteur de Walter, qui explique l'accident de son maître, Adam et Lalumière. Les conséquences de l'accident sont doubles (poignet foulé, timon brisé), ce qui entraîne un malentendu. Lalumière demande si le forgeron est déjà venu. Sa surprise (v. 210) ne provient pas, comme l'affirme Adam, de la confusion du greffier dans la formulation de sa question (selon Adam, il voulait demander si le docteur était venu), mais du fait que le forgeron soit venu pour le timon, et non pour poser une attelle à Walter (le bras de la justice doit être valide puisque le pied ne l'est pas). Le greffier se méprend alors sur la rectification d'Adam, qui veut faire partager son désarroi à Lalumière, et traite les deux hommes de fous. Le quiproquo ne se règle pas et la moquerie injustifiée d'Adam prolonge l'effet comique.

---

[37] « Etes-vous donc- ? »
Heinrich von Kleist, *La Cruche cassée*, traduction de Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Éditions THEATRALES, Paris, 1996, p. 36.

[38] Etes-vous celui qui l'a fait ?

[39] Etes-vous sourd?

[40] Helmut Sembdner, *Heinrich von Kleist, Der zerbrochne Krug, Erläuterungen und Dokumente*, Philipp Reclam jun, GmbH &.Co, Stuttgart, 1994, p. 18.

[41] « Il s'agit d'une clenche qui se pousse et se tourne, comme une targette » in Ingeborg Harms, *Zwei Spiele Kleists um Trauer und Liist, "Die Familie Schroffenstein", "Der zerbrochne Krug"*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1990, p. 182.

[42] « C'était l'extrémité du loquet dans l'autre sens. »/ « C'était dans l'autre sens, l'extrémité du loquet » in Heinrich von Kleist, *La Cruche cassée*, traduction de Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Éditions THEATRALES, Paris, 1996, p. 55.

4.2.2. Les traits d'esprit

En nous référant à l'œuvre de Freud *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, nous dégagerons les deux genres du trait d'esprit de notre pièce (« *feindselig* » et « *zynisch* ») en illustrant notre propos par des exemples choisis.

4.2.2.1 "die feindseligen Witze"

Adam, v. 866: « *Steht nicht der Esel, wie ein Ochse, da?* »[43]

Adam vise Ruprecht car celui-ci ne veut pas s'avouer coupable d'emblée, et même, compte bien se défendre contre Adam. Ceci n'est pas une réelle question, mais une réduction qui signifie que Ruprecht équivaut à un âne et à un bœuf, c'est-à-dire qu'il est par deux fois bête et entêté. Hansgerd Delbrück l'explique clairement :

> Nach Freuds Terminologie handelt es sich also zunächst um einen gegen Ruprecht gerichteten aggressiven Witz, der nur Adams Wut darüber ausdrücken will, dass sich Ruprechts 'Dummheit' seinen Wünschen nicht fügen will.[44]

Par ailleurs, ce trait d'esprit est blasphématoire, si nous (Hansgerd Delbrück) le comparons avec Jesaja 1, 3 : « *Ein Ochse kennt seinen Herrn und ein Esel die Krippe seines Herrn aber Israel kennt's nicht, und mein Volk vernimmt's nicht* »[45]. La réflexion d'Adam porte sur l'incapacité de Dieu à guider son peuple correctement.

Walter, v. 1478 : **« *Glaubs. Auch ein Vorteil noch der Hagestolzen* »**[46] **.**

Aux vers 1451-56, Adam se moque du menu peuple, avec cynisme, tout en montrant à Walter son humilité de célibataire. Walter, qui n'est pas dupe de la mauvaise foi d'Adam, aura de la repartie. Il a de plus des doutes à propos de son innocence et s'interroge sur les plaies d'Adam.

Les deux hommes sont en train de boire du vin, ce qui fait allusion à la vigne de Frau Marthe. De plus, la réduction du mot « *Hagestolzen* » (célibataire) donne « *Holz* » (bois). Or. Adam a l'allure de « *Ein Schaf, das, eingehetzt von Hunden, sich / Durch Dornen drängt, läßt nicht mehr Wolle sitzen, / Als Ihr* » (v. 39-41) [47]. Dès lors, nous pouvons transformer le vers 1478 : « *ein Vorteil noch der Dornen*[48] » est qu'ils laissent des marques.

---

[43] « Cet âne ne reste-t-il pas planté là, comme un bœuf ? » Ib., p. 50.

[44] « Selon la terminologie freudienne, il s'agit donc là d'un mot d'esprit agressif, dirigé contre Ruprecht, qui n'est que l'expression de la colère d'Adam due au fait que la « bêtise » de Ruprecht n'arrive pas à se plier à ses souhaits. » in Hansgerd Delbrück, *Kleists Weg zur Komödie, Untersuchungen zur Stellung des "Zerbrochnen Krugs" in einer Typologie des Lustspiels*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1974, p. 67.

[45] « Un bœuf connaît son Seigneur et un âne la crèche de son Seigneur, mais Israël n'y entend rien, et mon peuple n'y perçoit rien. »

[46] « Je vous crois. Encore un avantage des célibataires. » in Heinrich von Kleist, *La Cruche cassée*, traduction de Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Éditions THEATRALES, Paris, 1996, p. 77.

[47] « Un mouton qui, pourchassé par des chiens,
S'enfuit dans les épines n'y laisse pas plus de laine
Que vous n'en avez » Ib., p. 9.

[48] Encore un avantage des épines

Ainsi, les preuves entourent (« *rings* ») Adam de près : « *zerkritzt Euch und zerkratzt* » (v. 1476)[49]. Ainsi il sera bientôt découvert.

Frau Marthe, v. 493-497 :

Der Richter ist mein Handwerksmann, der Schergen,
Der Block ists, Peitschenhiebe, die es braucht,
Und auf den Scheiterhaufen das Gesindel,
Wenns unsre Ehre weiß zu brennen gilt,
Und diesen Krug hier wieder zu glasieren.[50]

Frau Marthe veut afficher son mépris pour Ruprecht, mais aussi son autorité sur sa fille, à cause de son insolence. Pour elle, la réputation d'Ève est liée a la cruche, cassée par Ruprecht. Elle souhaite que Ruprecht soit brûlé vif, ce qui restituera honneur et cruche. Dès lors, Ève sera condamnée à vivre avec la cruche. Frau Marthe la menace donc d'être malheureuse toute sa vie si celle-ci ne lui obéit pas et ne se décide pas à accuser Ruprecht, le coupable aux yeux de la mère.

4.2.2.2. "die zvnischeu Witze"

Adam, v.861 : **« *Was mir -? Bei Gott! Soll ich als Christ -?* »**[51]

Frau Marthe veut faire accuser Ruprecht mais celui-ci se défend et nie. Adam apprend qu'il a une preuve pour se disculper, et comme il s'inquiète, il essaie de faire pencher la balance en faveur de Frau Marthe en louant son honorabilité. Walter lui reproche sa partialité et Adam se montre choqué. La phrase complète qu'il allait prononcer aurait pu être : « *Soll ich als Christ mich nicht meines Nächsten annehmen?* »[52] Le cynisme se fonde sur cette loi divine, car s'il vient en aide à Frau Marthe, il porte atteinte à Ruprecht, et donc à la vérité. De plus, il prend Dieu à témoin.

Adam, v. 1241-1242 :

lm Finstern leiden sies, und wenn es Tag wird,
So leugnen sies vor ihrem Richter ab*[53]*.

Il s'agit ici d'un « *Gleichnis* » (parabole) portant sur le péché. La référence à Dieu est assez claire à cause de l'insertion des termes « *Bart* » (barbe) et « *Volk* » (peuple) juste au-dessus de notre passage (vers 1240). Le vers 1241 signifie qu'en l'absence de Dieu, Ève

[49] « tout écorché, tout égratigné » in Heinrich von Kleist, *La Cruche cassée*, traduction de Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Éditions THEATRALES, Paris, 1996, p. 76.

[50] « Le juge, voilà mon artisan, l'officier de police,
Et le pilori, les coups de fouet, voilà ce qu'il faut,
Et au bûcher toute cette canaille,
S'il s'agit par le feu de blanchir notre honneur
Et de vernisser à nouveau cette cruche-là. » Ib., p. 33.

[51] « Ce que me - ? Par Dieu ? Devrais-je en bon chrétien - ? » Ib., p. 50.

[52] « Devrais-je en bon chrétien assister mon prochain ? » in Helmut Sembdner, *Heinrich von Kleist. Der zerbrochne Krug, Erläuterungen und Dokumente*, Philipp Reclam, jun GmbH & Co, Stuggart, 1994, p. 26.

[53] « Ça se laisse faire dans le noir, mais quand vient le jour / Elles nient tout devant leur juge. » in Heinrich von Kleist, *La Cruche cassée*, traduction de Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, Éditions THEATRALES, Paris, 1996, p. 66.

pèche, et le vers 1242, qu'en la présence de Dieu elle pèche tout autant puisqu'elle refuse de dire la vérité. Par conséquent, Dieu ne joue aucun rôle, et n'est pas nécessaire. Son peuple ne se conforme pas à ses lois.

La pièce contient de nombreux blasphèmes, bien souvent explicites. Les « *Witze* » de Kleist sont variées, mais il est parfois difficile de les interpréter (les vers 435-438 sont-ils des *Witz*, au sens freudien ?

Grâce à leur diversité, le langage se conforme aux tendances de la pièce et est donc volontairement grossier, pour faire rire le spectateur, et subtil, pour se moquer de certains préceptes divins.

CONCLUSION

En conclusion, Kleist a composé une pièce complexe mais complète sur le plan comique, et les livres de littérature en font un éloge particulier, comme par exemple : « La scène allemande a peu de comédies qui puissent se comparer à *Der zerbrochne Krug* »[54].

En effet, l'intrigue est des plus séduisantes, les caractères s'affrontent par des jeux de scènes et des jeux de mots, le burlesque se manifeste de toutes parts, la conclusion pourrait être: « *Der Krüppel/Knüppel geht so lange zu Wasser, bis er bricht.*[55] » Pourquoi donc les critiques de théâtre de l'époque ont-ils, pour la plupart, mal accueilli cette pièce ? [56]. Ils qualifièrent les représentations théâtrales de cette pièce de « *langweilig* », « *fürchterlich* », « *an der Grenze der Dezenz* », « *komisch* », « *schwer* », etc.[57]... On lui reprocha avant tout le manque d'action et une ironie choquante.

Mais la volonté de Kleist n'était pas de destiner cette pièce à une mise en scène libre, comme celle de Goethe, ni même à la scène : « *Es (das Trauerspiel Penthesilea) ist übrigens ebenso wenig für die Bühne geschrieben, als jenes frühere Drama: der Zerbrochne Krug* »[58]. Il voulait simplement composer une farce dont l'origine était un pari entre amis. Si cet humour n'a pas été compris par les spectateurs de la pièce, celle-ci avait cependant été applaudie à sa toute première lecture, en 1807, à Dresde. Or, le comique ne soulève le rire que s'il s'accompagne d'une « disposition intérieure » du spectateur « à trouver les choses drôles ». Il s'adresse peut-être à un public moins formaliste, plus réaliste vis-à-vis des valeurs sociales et morales de l'époque, plus ouvert et plus enclin... à en rire.

Christine CAMERA
Nice

[54] Fernand Mossé, Georges Zink, Maurice Gravier, Pierre Grappin, Henri Plard, Claude David, *Histoire de la Littérature allemande*, Aubier, Édition Montaigne, Poitiers, 1970, p. 600.
[55] Tant va l'estropié/le gourdin à l'eau qu'à la fin il se casse.
[56] Helmut Sembdner, *Heinrich von Kleist. Der zerbrochne Krug, Erläuterungen und Dokumente*, Philipp Reclam, jun GmbH & Co, Stuggart, 1994, p. 95 à 142.
[57] Ennuyeuse, effroyable, à la limite de la décence, bien étrange, lourde, etc.
[58] « Elle (la tragédie *Penthésilée*) est en outre aussi peu écrite pour la scène que le drame plus ancien de *La Cruche cassée*. » in Helmut Sembdner, *Heinrich von Kleist. Der zerbrochne Krug, Erläuterungen und Dokumente*, Philipp Reclam, jun GmbH & Co, Stuggart, 1994, p. 89.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

KLEIST, Heinrich von, *Der zerbrochne Krug*, Philipp Reclam Jun., Stuttgart, 1978.

BERGSON Henri, *Le Rire*, P.U.F., 401e édition, Paris, 1985.
BORCHARDT Edith, *Mythische Strukturen im Werk Heinrich von Kleists*, Peter Lang Publishing, New York, Bern, Frankfurt am Main, 1987.
DELBRÜCK Hansgerd, *Kleists Weg zur Komödie, Untersuchungen zur Stellung des "Zerbrochnen Krugs" in einer Typologie des Lustspiels*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1974.
FREUD Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1992.
GRANT Michael et HAZEL John, *Dictionnaire de la Mythologie*, Éditions Seghers, Maurepas, 1975
GRATHOFF Dirk, *Der Fall des Krugs, Zum geschichtlichen Gehalt von Kleists Lustspiel*. In *Kleist-Jahrbuch* 1981-1982, Berlin, 1983.
GRATHOFF Dirk, *Heinrich von Kleist, Studien zu Werk und Wirkung*, Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen, 1988.
HARMS Ingeborg, *Zwei Spiele Kleists um Trauer und Lust: "Die Familie Schroffenstein", "Der Zerbrochne Krug"*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1990.
KOCH Friedrich, *Heinrich von Kleist, Bewußtsein und Wirklichkeit*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Car1 Ernst Poeschel Verlag ,GmbH, Stuttgart, 1958.
MOSSE Fernand, ZINK Georges, GRAVIER Maurice, GRAPPJN Pierre, PLARD Henri, DAVID Claude, *Histoire de la Littérature allemande*, Aubier, Édition Montaigne, Poitiers, 1970.
ROSCH Ewald, *Bett und Richterstuhl: Gattungsgeschichtliche Überlegungen zu Kleists Lustspiel "Der zerbrochne Krug"*, W. Bertelsmann Verlag, Bielefeld, 1993.
SCHADEWALDT Wolfgang, *Hellas und Hesperien*, Zürich, 1960.
SEMBDNER Helmut, *Heinrich von Kleist, Der zerbrochne Krug. Erläuterungen und Dokumente*, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart, 1994.
SOPHOCLE, *Tragédies*, Nouvel Office d'Édition, Paris VIe, 1963.

FORMES ET FONCTIONS DU RIRE DANS LE THÉÂTRE POPULAIRE VIENNOIS DE HANSWURTH À JOHANN NEPOMUK NESTROY (1801-1862)

Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862), auteur prolifique de plus de 80 pièces, demeure en France, comme dans les pays de langue latine en général, un auteur confidentiel, pour ne pas dire un parfait inconnu, ce qui est dû en grande partie à la rareté des traductions de ses œuvres : seules trois d´entre elles ont, à ce jour, fait l´objet de traductions publiées en français[1]. Nestroy forme pourtant, avec Franz Grillparzer et Ferdinand Raimund, l´un des trois représentants majeurs du théâtre autrichien au XIX^e^ siècle, ainsi que l´un des plus grands auteurs comiques que le théâtre de langue allemande ait produits. Acteur, auteur pour son propre bénéfice, directeur de théâtre, il compte d´ailleurs aujourd´hui encore parmi les dramaturges les plus joués sur les scènes germanophones.

Délaissé par une partie de l´histoire littéraire à la fin du XIX^e^ siècle, le théâtre de Nestroy se voit réhabilité au début du siècle suivant par le satiriste viennois Karl Kraus (1874-1936), qui met en avant la valeur littéraire, en particulier linguistique et satirique, de ce dernier. Depuis lors, Nestroy n´a cessé d´inspirer, directement ou indirectement, une large part de la dramaturgie de langue allemande, de Sternheim à Schwab et Jelinek, en passant par Horváth et Canetti. Régulièrement monté par Max Reinhardt au festival de Salzbourg, il fut également mis en scène par de grands noms tels Otto Schenk, Karl Paryla, Peter Wood ou Otomar Krejca. Une de ses pièces, *Une pinte de bon sang aux dépens d´autrui* (1842), a connu un succès international remarquable : en Thornton Wilder, elle a trouvé un auteur anglophone qui lui a ouvert la voie de la comédie musicale (*Hello Dolly*). En Autriche, sa popularité ne s´est jamais démentie, comme le montrent le nombre impressionnant des représentations de ses pièces majeures sur les planches viennoises (*Lumpacivagabundus* fut joué 269 fois de 1833 à 1862, *Une pinte de bon sang aux dépens d´autrui* 161 fois de 1842 à 1861, *Le Talisman* 112 fois de 1840 à 1860, *L´Homme déchiré* 107 fois de 1844 à 1859…), ainsi que le succès obtenu chaque année, entre autres, par les *Nestroy-Spiele* de Schwechat.

L´une des caractéristiques majeures du théâtre de Nestroy tient à la place accordée au comique et au rire :

> Le Viennois Nestroy (1801-1862) est le dernier représentant d´une tradition qui a profondément marqué la morphologie culturelle de l´Autriche. Il s´agit de la prééminence du théâtre non littéraire, du théâtre des professionnels du théâtre (auteurs-acteurs, metteurs en scène, directeurs), du théâtre sans théo-

[1] Il s´agit des pièces suivantes : *L´Homme déchiré* (*Der Zerrissene*), traduction par Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, *Une pinte de bon sang aux dépens d´autrui* (*Einen Jux will er sich machen*), traduction par Félix Kreissler, Rouen, PUR, « France-Autriche », n° 5, 1985, ainsi que *Le Talisman* (*Der Talisman*), adaptation de Stéphane Verrue d´après une traduction de Catherine Creux, Lille, La Fontaine, 2002. Plusieurs autres pièces ont été traduites, mais n´ont pas fait l´objet de publications.

> rie esthétique. Nestroy est l´héritier du « Hanswurst » et de ses multiples avatars sur les scènes populaires viennoises des XVIII^e^ et XIX^e^ siècles[2],

affirme à juste titre Gerald Stieg dans sa contribution au *Dictionnaire du monde germanique* consacrée à Nestroy.

Après avoir rappelé dans les grandes lignes la place de choix réservée au rire dans la tradition du théâtre populaire viennois, j´aimerais montrer comment Nestroy se positionne vis-à-vis de cette tradition pour, tout à la fois, la porter à son point culminant et la dépasser. Dans son œuvre, le dramaturge combine harmonieusement comique visuel, comique linguistique, satire et parodie, donnant ainsi à lire, à voir ou à entendre un « théâtre en fête[3] », qui ouvre à la tradition comique viennoise et, plus largement, au théâtre de langue allemande des possibilités qu´ils n´ont pas fini d´exploiter.

1. Le rire dans la tradition du théâtre populaire viennois jusqu´à Nestroy : le personnage comique, de Hanswurst à Staberl

Lorsqu´on se penche sur le théâtre populaire viennois aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles, force est de constater que le rire, déclenché et véhiculé par le personnage comique, y est roi.

Universel et intemporel, le personnage comique possède une ascendance plurielle : déjà présent sous les traits de l´esclave dans les comédies d´Aristophane, il réapparaît dans *Le Soldat fanfaron* de Plaute, ainsi que dans la tradition italienne de la *commedia dell´arte*, lieu privilégié où s´épanouit le jeu de multiples personnages comiques (comme Arlecchino), mais on peut également penser au Matamore du théâtre espagnol, qui reprend les caractéristiques du Capitan de la *commedia dell´arte*, à Sancho Pança dans le *Don Quichotte* de Cervantes, au valet Trinculo dans *La Tempête* de Shakespeare ou encore aux pièces de Molière, qui font elles aussi une large place au personnage comique (ainsi Sganarelle ou Scapin). Enfin, si on le rencontre dans la tradition germanique avec Pickelhäring dans le nord de l´Allemagne, le personnage comique occupe une place décisive surtout dans la tradition du théâtre populaire viennois.

Faisant ainsi office de constante dans le théâtre occidental, depuis l´An-tiquité jusqu´à nos jours, le personnage comique renvoie d´une part au « fol » (*Narr*) dans la tradition des jeux de carnaval ou à certains personnages de la *commedia dell´arte* et joue d´autre part un rôle crucial dès le premier quart du XVIII^e^ siècle dans les « Haupt- und Staatsaktionen » (tragédies à sujets historiques, mêlées de passages comiques), genre alors pratiqué dans la majeure partie des pays de langue allemande.

Le rire y est porté par une suite de personnages burlesques clairement reconnaissables par le public et dont le rôle sur scène est loin d´être uniquement périphérique ou

---

[2] Gerald Stieg, « Nestroy (Johann Nepomuk) », in : *Dictionnaire du monde germanique*, éd. par Élisabeth Décultot, Michel Espagne et Jacques Le Rider, Paris, Bayard, 2007, p. 786-787, ici : p. 786.

[3] J´emprunte cette expression à Stéphane Verrue, qui a mis en scène *Le Talisman* (1840) de Johann Nestroy en 2002 et 2004, majoritairement dans le nord de la France. On lui doit également une adaptation de cette pièce de Nestroy d´après une traduction de Catherine Creux. Voir à ce sujet mes deux articles : « Von einer Lachkultur zur anderen (und retour) : Zwei Übersetzungen von Nestroys *Talisman* ins Französische », *Nestroyana* n° 27 (2007), Heft 1-2, p. 40-51 et « Nestroy in Frankreich. Zur Rezeption seiner Stücke auf den französischen Bühnen vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis heute », *Nestroyana* n° 29 (2009), Heft 1-2, p. 87-98.

marginal. Ainsi, les interventions de Hanswurst[4], personnage créé à Vienne par l´acteur d´origine styrienne Josef Anton Stranitzky (vers 1676-1726), ne se limitent pas aux scènes improvisées : le personnage intervient également dans l´intrigue principale. Avec Hanswurst, Stranitzky est le premier à avoir donné une forme spécifiquement autrichienne au personnage comique, archétype de la scène universelle. L´accoutrement de Hanswurst est immuable : les cheveux relevés en toupet et coiffés d´un légendaire chapeau pointu de couleur verte, une collerette, une veste à parements dont les pans sont largement ouverts, un pantalon jaune ou à carreaux, un peu trop court et soutenu par des bretelles, ainsi qu´une large ceinture dans laquelle est passée la balle empruntée à Arlequin ; sur la poitrine enfin, un cœur largement dessiné et frappé des deux lettres HW, signe distinctif que l´on pourrait rapprocher de la gidouille du Père Ubu. Cet accoutrement grotesque, stable et codifié, vise naturellement à déclencher le rire du public par la simple perception visuelle du personnage. On ne saurait trop rappeler ici l´importance de la mimique dans le jeu de Hanswurst : pantomimes burlesques, numéros de cirque et clowneries permettaient au comédien (en l´occurrence Stranitzky) de laisser libre cours, pour le plus grand plaisir des spectateurs, à son imagination et à sa puissance d´improvisation gestuelle.

Outre le comique gestuel et vestimentaire, Hanswurst recourait abondamment au comique verbal, au bord de l´absurde, agrémentant son propos d´allusions grivoises, voire scatologiques. Un des traits fondamentaux du personnage est son ancrage dans le « bas comique » corporel : les références aux besoins de la chair, c´est-à-dire aux besoins à la fois alimentaires[5] (bonne chère et dive bouteille), fécaux et sexuels (Podex et Phallus), témoignant d´une hypertrophie de l´instinct animal, constituent chez lui une source inépuisable de comique[6]. Par sa seule présence scénique, qui contraste avec le monde des rois et des généraux de la tragédie baroque, donc avec le *genus grande* du monde de la Cour[7], le personnage comique de Hanswurst, incarnation du *genus humile*, détruit toute forme de gravité ou de sublime : son rôle consiste à semer le trouble et la confusion dans les hautes sphères de la tragédie et de l´opéra baroques. Comme Arlequin le rusé, Hanswurst bâfre ; comme Pickelhäring l´importun, il défèque. Hanswurst se meut donc dans un univers avant tout corporel et ludique parfaitement opposé aux canons moraux et esthétiques de la bourgeoisie et des Lumières allemandes. En réduisant la vie aux seules fonctions corporelles, le Hanswurst de Stranitzky, « “effet de distanciation” ambulant[8] », s´oppose par essence à toute forme d´idéalisme et de rationalité : « Hanswurst ne veut pas directement instruire. Il n´est ni éducateur ni moraliste[9]. »

---

[4] Le nom de Hanswurst a été évoqué pour la première fois dans une traduction en bas allemand de *La nef des fous* (*Das Narrenschiff*) de Sebastian Brant. Ce nom apparaît aussi dans le titre d´un des pamphlets que Luther a écrits contre l´Église romaine : *Wider Hans Worst*.

[5] Cette inclination de Hanswurst pour l´appétit est inscrite dans le nom même, « parlant », du personnage : Hans-Wurst signifie littéralement « Jean la Saucisse ».

[6] Dans *La Flûte enchantée* (II, 3) de Mozart apparaît le terme d´« homme-nature » (*Naturmensch*), qui définit et résume parfaitement le personnage de Hanswurst.

[7] Ce contraste apparaît clairement au début de la pièce de Stranitzky *Der Großmüthige Überwinder Seiner selbst*, in : *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, éd. par Johann Sonnleitner, Salzbourg, Vienne, Residenz Verlag, 1996, p. 7-69.

[8] Gerald Stieg, « Johann Nestroy. Le philosophe sur le théâtre », *Documents* n° 46 (1991), p. 115.

[9] Reinhard Urbach, *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*, Vienne, Munich, Jugend und Volk, 1973, p. 29 : « Hanswurst will nicht direkt belehren. Er ist weder Erzieher noch Moralist. » (Notre traduction)

Dès 1725, Gottfried Prehauser (1699-1769), le successeur de Stranitzky, « urbanise » le personnage de Hanswurst et l´adapte aux nouveaux goûts du public, favorable à un comique moins cru et plus proche des formes artistiques de la *commedia dell´arte*, tout en faisant néanmoins de lui un vecteur important de satire sociale. Prehauser met au point un duo comique avec le personnage de Bernardon, invention de Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784), maître de la sécularisation des formes baroques, qui écrit et met en scène des spectacles à l´imagination débridée[10] et qui, surtout, ne tarde pas à s´attirer les foudres des censeurs. Par son recours massif au jeu improvisé, Kurz est en effet le premier à mettre véritablement le pouvoir en danger, contrairement au Hanswurst de Stranitzky, qui demeurait malgré tout soumis au pouvoir politique.

Aussi ne s´étonnera-t-on guère du lien rapidement établi par les adversaires du personnage comique, en particulier de Bernardon, entre l´improvisation et la moralité sur scène : la moralisation du théâtre devait, à leurs yeux, passer par une suppression de l´improvisation et de son principal porteur, Hanswurst (ou ses semblables). De la fin des années 1740 jusqu´à 1770, le monde du théâtre viennois est ainsi secoué par une vive polémique dont l´enjeu est la réduction du burlesque et du rire « bas », l´élimination de l´improvisation, le bannissement du dialecte et l´établissement de pièces « régulières » et morales dont Hanswurst serait purement et simplement exclu. La « querelle du bouffon » (*Hanswurst-Streit*), lancée en Allemagne du Nord en 1745 par les partisans d´une esthétique néo-classique, avec à leur tête Johann Christoph Gottsched (1700-1766) – qui rejette Hanswurst au nom de l´*Aufklärung* et de l´idéal du théâtre policé, débarrassé de ses scories –, ne tarde pas à trouver écho en Autriche : dans ses *Pensées fortuites sur la scène allemande à Vienne, par un admirateur du bon goût et des bonnes mœurs* (*Zufällige Gedanken über die deutsche Schaubühne zu Wien, von einem Verehrer des guten Geschmacks und guter Sitten*), publiées en 1760, Joseph Heinrich von Engelschall présente, à la suite de Gottsched, le théâtre comme un instrument de culture et surtout comme une institution morale, ce qui le pousse à exiger le bannissement radical de tout ce qui ressemble à de la grivoiserie et à de la grossièreté au théâtre ; dans ses *Lettres sur la scène viennoise* (*Briefe über die Wienerische Schaubühne*, 1767-1769, surtout les 52^{e} et 53^{e} lettres[11]), Joseph von Sonnenfels (1733-1817) poursuit strictement le même but. Instaurée dès 1751, la censure préalable pour les pièces de théâtre se voit renforcée en mars 1770, lorsque Sonnenfels est nommé censeur du théâtre allemand. Dès lors, il s´appliquera à étendre l´interdiction du « jeu improvisé » (*Stegreifspiel*) à tout le territoire des Habsbourg d´une part, aux comédiens ambulants d´autre part – proposition que rejettera l´empereur Joseph II lui-même. Comme le professeur d´économie Engelschall, Sonnenfels n´est pas littéraire de formation : il a étudié le droit et les sciences politiques, c´est un penseur de l´État, situation qui influe directement sur son rapport au théâtre. Pour lui, il est évident que le théâtre doit être placé au service de l´État et non l´inverse. Dans son esthétique, Sonnenfels distingue entre « le plaisant » (*Das Scherzhafte*) ou « vrai comique » (*das wahre Komische*) d´un côté et « le burlesque » ou « bas comique » (*Das Burleske* oder *Niedrig-Komische*) de l´autre. Il va de soi qu´une telle distinction moralisante, ainsi que le rejet ou l´interdiction de tout ce qui pourrait porter offense à la religion, à l´État ou aux bonnes mœurs visent directement le « bas comique » de Hanswurst, en particulier ses licences, ses improvisations et l´obscénité

[10] Voir par exemple *Die getreue Prinzeßin Pumphia* de Kurz in : *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, *op. cit.*, p. 71-132.

[11] Dans la 52^{e} lettre, Sonnenfels déplore ainsi que les nobles se rendent aux représentations dans lesquelles se produit le personnage comique, car cela correspond à ses yeux à une décadence du goût.

qu´il affiche sur scène. Sonnenfels aura ainsi contribué à mettre en place un appareil de censure dont le rôle de frein se fera sentir à Vienne pendant des décennies. On voit très bien que, dès le début, le conflit entre le « théâtre de Hanswurst » et le « théâtre qui vise à instruire » (*Bildungstheater*) possède une dimension non seulement littéraire ou esthétique, car il y va du statut même du rire au théâtre, mais également politique[12] : l´enjeu n´est autre que le développement du contrôle de l´État sur la société, en l´occurrence sur le théâtre. Toutes les mesures mises en œuvre visent une véritable marginalisation, voire éradication du rire et du comique, jugés potentiellement subversifs, au nom de l´ordre, du rigorisme moral et de la raison prônés par les Lumières.

Dans le nord de l´Allemagne, théologiens, pasteurs, universitaires et censeurs finirent par avoir raison de l´improvisation et du burlesque. S´y ajouta le fait que le théâtre des Lumières et du classicisme refoula le corps et la sensualité au profit du verbe : la mise au ban de Hanswurst et son exclusion de la scène allemande font partie intégrante d´un processus de « civilisation » (tel que l´a décrit Norbert Elias) et de « domestication » du rire au théâtre. En Autriche, tout cela ne suffit pourtant pas pour faire disparaître le burlesque au même degré qu´en Allemagne du Nord. Malgré les efforts répétés de Sonnenfels pour éliminer le personnage comique, la « vis comica » du bouffon, certes canalisée mais non détruite, est restée vivante. De la sorte, la survivance de ce personnage en Autriche est la marque d´une voie spécifique du théâtre de langue allemande opposée à celle, reposant sur l´émotion et l´ennoblissement moral, défendue par la tradition issue du protestantisme.

Dans le dernier quart du XVIII[e] siècle, sous l´influence du « joséphisme » et des Lumières, la comédie acquiert néanmoins en Autriche une fonction didactique ou moralisatrice, et son style se fait plus épuré. Suite à la « querelle du bouffon », le personnage comique perd sa fonction de contestation de l´ordre établi. Mis au service de l´État, le théâtre favorise à présent, par les valeurs qu´il transmet, le maintien de l´ordre sociopolitique. Parallèlement, le personnage comique perd du terrain et se voit progressivement privé de ses traditionnelles caractéristiques comiques (scatologiques, fécales et sexuelles), donc en grande partie de sa fonction d´élément perturbateur. Cela n´empêche pas Johann Josef La Roche (1745-1806), inventeur et interprète du personnage de Kasperl, de renouer avec un comique cru à la Stranitzky, soutenu par une souveraine maîtrise des jeux sur la langue. Avec Kasperl le personnage comique perd toutefois son agressivité pour conserver seulement une fonction de divertissement et d´amusement du public : infantile, peureux, couard, humble et pleurnichard, il se transforme en une figure que le public peut aisément tourner en dérision. Comme Kasperl, son successeur Thaddädl, personnage comique inventé par Anton Hasenhut (1766-1841) vers 1790, prête davantage au rire qu´à la réflexion critique : les spectateurs ne rient plus *avec* lui (pour railler notamment, comme chez Stranitzky, les puissants ou les hautes sphères de la Cour), mais *de* lui. Le rire du public naît ici du ridicule de personnages comiques privés par la censure de toute ressource satirique ou irrationnelle. Loin de conserver un potentiel subversif et anarchique comme chez Hanswurst ou Bernardon, le rire se voit, au contraire, désormais placé au service de la politique absolutiste de l´État et toujours plus adapté aux goûts du public. Ainsi le personnage de Staberl, vendeur de parapluies et éternel râleur créé par Adolf Bäuerle en 1813 dans sa pièce *Les Bourgeois de Vienne* (*Die Bürger in Wien*), perd-il le côté agressif de Hanswurst pour représenter un comique d´un type nouveau : chez lui, l´opposition aux hautes sphères de la société cède la

[12] À ce sujet, voir en particulier Gerhard Scheit, *Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik : Von Mozart bis Thomas Bernhard*, Vienne, Deuticke, 1995.

place à une offre d´identification au modèle bourgeois. Ses conceptions en matière de sexualité perdent tout caractère subversif pour servir la morale bourgeoise[13]. Non plus situé en marge de la société, le personnage comique est désormais intégré à son système de valeurs : il « ne se définit plus comme un personnage artistique antithétique, mais comme un membre de la société bourgeoise[14]. » Parasite, objet de dérision, Staberl n´est ni fustigé ni combattu dans la mesure où il est inoffensif au regard de la société bourgeoise. Caractère purement comique, il apparaît dépourvu de toute signification satirique.

S´il quitte historiquement la scène des faubourgs viennois à la fin du XVIII^{e} siècle, le personnage comique ne disparaît pas, pour autant, du champ culturel germanique. Goethe, Lessing et Mozart, très tôt conscients de son importance, lui ont en effet réservé une place de choix dans leurs œuvres respectives, contribuant par là même à assurer sa pérennité.

Ainsi Goethe a-t-il, dans son *Faust*, réintroduit l´élément perturbateur incarné par Hanswurst sous les traits comiques et burlesques de Méphistophélès[15] (comme Hanswurst, Méphisto fait resurgir ce que les théoriciens des Lumières allemandes avaient chassé du théâtre, devenu « établissement moral » : les pulsions instinctives, en particulier sexuelles) ; en outre, un personnage comique apparaît dès le « Prologue sur le théâtre » de *Faust* : dans la bouche de ce personnage, le fou, le bouffon, c´est l´homme même (v. 86 et suiv.) ; il faudrait ajouter encore la farce goethéenne *Le mariage de Hanswurst* (*Hanswursts Hochzeit*), dont la parenté formelle avec *Faust* saute aux yeux (utilisation de *Knittelverse*[16]) ; enfin, Goethe s´est penché sur le personnage comique dans *Poésie et Vérité* et a proposé, dans *La vocation théâtrale de Wilhelm Meister*, un développement sur l´improvisation.

Dans la 18^{e} lettre de la *Dramaturgie de Hambourg*, Lessing explique, quant à lui, que si Arlequin a survécu, malgré la « querelle du bouffon », c´est précisément parce qu´il incarnait un type de personnage familier et nécessaire auquel le public pouvait s´identifier ; par ailleurs, dans sa pièce *Miss Sara Sampson*, Lessing confie même un rôle au personnage de Hanswurst.

L´œuvre et la vie de Mozart sont elles aussi fortement imprégnées par Hanswurst. Dans *La Flûte enchantée*, l´oiseleur Papageno possède un appétit alimentaire et sexuel qui n´a guère à envier à la voracité et à la *libido* de son aîné. Mais ce sont surtout les lettres de Mozart qui témoignent de l´influence exercée sur lui par le personnage comique du théâtre populaire autrichien : contrairement aux lettres de son père, empreintes de l´esprit des Lu-

[13] C´est le cas déjà chez Philipp Hafner (1735-1764). Dans sa pièce *Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo, oder Hannswurst und Crispin, die lächerlichen Schwestern von Prag* (in : *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie, op. cit.*, p. 133-192), on lit par exemple (p. 158) : « mais si je te surprends à me tromper, je te brise bras et jambes » (« erwisch ich dich aber auf einer Falschheit, so schlag ich dir Arm und Bein entzwey » (notre traduction).

[14] Johann Sonnleitner, « Nachwort : Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl », in : *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie, op. cit.*, p. 381 : « [...] sich nicht mehr als antithetische Kunstfigur, sondern als Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft definiert » (notre traduction).

[15] Sur les liens entre Goethe et Hanswurst, voir le remarquable article de Gerald Stieg, « Versuch einer Philosophie des Hanswurst », in : *Austriaca* n° spécial « Deux fois l´Autriche » (1979), 2^{e} vol. des actes du colloque de Rouen 8-12 novembre 1977, sous la dir. de Félix Kreissler, p. 79-108.

[16] Le terme *Knittelvers* désigne un vers populaire à quatre sommets, notamment chez H. Sachs, repris ensuite par Goethe pour sa forme archaïque, non policée.

mières, celles du fils laissent libre cours au déchaînement de la sphère anale, fécale et scatologique, si présente chez Hanswurst[17].

Cette force d´attraction du personnage comique témoigne de la vitalité d´une constante quasi anthropologique dans le théâtre populaire (et, plus généralement, dans la littérature) qui, au nom du corps, du rire et du jeu, résiste farouchement aux normes morales. Hanswurst et ses successeurs incarnent la permanence du jeu, du « plaisir de la transgression[18] » et du « principe de plaisir » que Freud développera plus tard.

2. L´apport de Nestroy au rire et au comique dans la tradition du théâtre populaire viennois

On peut dès lors se demander ce que Nestroy doit à cet héritage « hanswurstien » du « théâtre du rire », comment il se positionne face à lui et dans quelle mesure il l´enrichit par un certain nombre de procédés.

Tracer une ligne de démarcation parfaitement nette entre Nestroy et l´héritage du rire incarné par Hanswurst dans le théâtre populaire viennois serait non seulement délicat, mais pour tout dire inexact, ou du moins simplificateur. De fait, Nestroy réutilise certains traits majeurs de cette tradition, mais il les réinvestit, en propose un traitement nouveau et plus différencié, de sorte que l´on observe avec son théâtre un saut qualitatif doublé d´un phénomène d´« intellectualisation » du rire sur la scène viennoise, déjà amorcé par l´œuvre de Ferdinand Raimund (1790-1836), ce qui s´explique aussi par des facteurs historiques : outre Hanswurst et ses nombreux avatars sur la scène du théâtre populaire viennois, Nestroy s´inscrit dans un second héritage, celui de l´esprit satirique, critique et sceptique du « joséphisme[19] », forme spécifique des Lumières en Autriche. Cela vaut en particulier pour trois domaines, auxquels le théâtre populaire accordait traditionnellement une fonction très largement ludique, mais que Nestroy dote de nouvelles fonctions et significations : la nourriture et la boisson, le comique linguistique et la place réservée au corps.

Théâtre, bonne chère et dive bouteille

Dans la tradition du théâtre populaire viennois, le personnage comique, qu´il ait pour nom Papageno, Leporello, Hanswurst, Kasperl, Staberl ou Thaddädl, n´a de cesse de prouver sa vitalité par sa voracité et son goût pour la dive bouteille. Ainsi Staberl déclare-t-il, dans *Les bourgeois de Vienne* (I, 13) de Bäuerle : « Je mange tout ce qui ne me mange pas[20]. » Dans la tradition viennoise, l´alcool et la bonne chère sont consubstantiellement liés au comique, point sur lequel la lutte des Lumières contre Hanswurst a montré ses limites.

Mais là où l´ancien théâtre populaire viennois proposait encore un dépassement humoristique de l´opposition entre la pénurie de nourriture, d´un côté, et l´opulence, de

[17] Précisons enfin que le hasard a voulu que le premier rôle de Nestroy fût celui de Sarastro dans *La Flûte enchantée* de Mozart.

[18] Voir Isabelle Carreau, *« Ni simple ni sot… ». La "lustige Person" dans la comédie viennoise (1724-1818)*, thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1999, p. 348.

[19] Sous Joseph II (1741-1790) Vienne connut, sur le plan politique, une période de réformisme autoritaire et, sur le plan culturel, un essor sans précédent : le développement de la musique instrumentale et vocale (Gluck, Haydn et Mozart furent les contemporains de Joseph II) et celui de l´activité théâtrale contribuèrent alors à faire de Vienne un pôle culturel unique en son genre.

[20] « Ich esse alles, was mich nicht ißt » (notre traduction).

l´autre (que l´on songe encore à la pièce *Le Prodigue* de Raimund en 1834), Nestroy a, au contraire, fait de cette opposition le point de départ d´une analyse critique de la société. Dès sa quatrième pièce, *L´exclusion du royaume enchanté ou Trente ans de la vie d´une crapule* (*Die Verbannung aus dem Zauberreiche oder Dreißig Jahre aus dem Leben eines Lumpen*, 1828), Nestroy propose une réflexion sur l´opposition entre l´auberge plébéienne *Zum Pantalon*, théâtre d´une beuverie, et l´hôtel cossu *Zum goldenen Adler*. C´est toujours le thème de la table qui fournit au dramaturge la matière d´une scène importante de la pièce *Une pinte de bon sang aux dépens d´autrui* (*Einen Jux will er sich machen*, 1842). La confrontation entre les us et coutumes culinaires au sein des tavernes, d´un côté, et le beau monde, de l´autre, devient même l´une des scènes-clés de l´œuvre. Le « beurre et [les] radis, puis trois bocks de bière, deux pour nous et un pour les dames », le « mou de veau » et la « demi-portion de goulache » que commandent Weinberl et Christopherl (II, 15) pour séduire Madame von Fischer et Madame Knorr tranchent avec la finesse du goût de ces dames : faisan, vin rhénan, champagne, compote et tarte. L´opposition entre les habitudes alimentaires révèle ici une opposition sociale fondamentale. Mais c´est dès 1833, dans le personnage de Knieriem tiré de la pièce *Lumpacivagabundus*, que Nestroy a érigé l´un des plus grands monuments de l´ivresse au théâtre : « Si je ne noyais pas mon dépit dans l´alcool, je devrais m´adonner justement, par désespoir, à la boisson[21]. » Dans la suite qu´il a donnée à *Lumpacivagabundus*, *Les familles Zwirn, Knieriem et Leim* (1834), Nestroy accentue encore cet aspect en poussant à son point culminant sa peinture satirique des conséquences de l´accession des petites gens à l´alcool : le père ivre mort, Knieriem, maudit son fils et, toujours sous l´emprise de l´alcool, roue sa femme de coups. Par ce traitement extrêmement satirique et critique du thème de la boisson, Nestroy corrige, d´une part, la place – traditionnellement comique – attribuée au vin dans le théâtre populaire viennois et fait, d´autre part aussi, éclater le culte de la famille, motif récurrent dans la littérature du *Biedermeier*[22].

Tous ces exemples montrent à quel point le lien entre le vin et le rire, indissoluble dans la tradition du théâtre populaire viennois, est devenu problématique. Non seulement le vin n´apparaît plus, chez Nestroy, comme une simple source de comique ou d´amusement, mais il devient le signe d´un gouffre toujours plus béant entre riches et pauvres : « On n´a pas à avoir honte de sa pauvreté, il y a beaucoup plus de gens qui devraient avoir honte de leur richesse[23]. » Si le dramaturge ne renonce pas au rire dans son traitement des thèmes de la nourriture et de la boisson, force est de constater que ce rire est, néanmoins, désormais placé au service d´une satire sociale mordante. Nestroy adjoint au traitement humoristique de la boisson une dimension profondément réflexive et satirique, voire grinçante. Son théâtre nous rappelle ainsi que le but premier de la farce est certes de faire rire et de divertir, mais que le rire peut tout aussi bien remplir une fonction critique, qui s´exprime chez Nestroy d´abord sous la forme de la satire linguistique.

---

[21] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 5 (*Der böse Geist Lumpacivagabundus*, I, 6, éd. par Friedrich Walla), Vienne, 1993, p. 148 : « Wann ich mir meinen Verdruß nit versaufet, ich müßt mich grad aus Verzweiflung dem Trunk ergeben » (notre traduction).

[22] L´exemple le plus représentatif de cette mise en cause radicale de l´idéologie familiale du *Biedermeier* dans l´œuvre de Nestroy est la pièce *Un appartement à louer* (*Eine Wohnung ist zu vermiethen*, 1837).

[23] Johann Nestroy, *Die beiden Herren Söhne*, 1845, III, 4 : « Über die Armut braucht man sich nicht zu schämen, es gibt weit mehr Leut´, die sich über ihren Reichtum schämen sollten. » (Notre traduction)

Comique linguistique : satire et virtuosité verbale

Cet approfondissement ou élargissement du comique à l´œuvre dans le traitement de la boisson et de la nourriture face à la tradition du théâtre populaire viennois se retrouve au niveau de la langue dramatique utilisée par Nestroy.

Contrairement au Hanswurst de Stranitzky, fortement imprégné de dialecte salzbourgeois, Nestroy ne demeure en aucun cas prisonnier du dialecte viennois. C´est pourquoi il ne saurait être réduit à un statut d´auteur local[24] : « Le dialecte de Nestroy est un moyen artistique, et non des béquilles[25] » (Karl Kraus). Au contraire, Nestroy introduit un comique linguistique qui lui est propre, reposant sur l´imbrication des niveaux de style et de langue les plus variés – ce que permet en particulier l´allemand « autrichien » –, depuis le dialecte stylisé jusqu´à la langue soutenue, voire littéraire, que le personnage de Titus nomme dans *Le Talisman* « les habits solennels du langage » (*Feiertagsg´wandl*), en passant par la langue familière et courante. Le théâtre de Nestroy regorge ainsi de nuances linguistiques et mêle les niveaux de style et les jeux sur la langue les plus divers, richesse linguistique dont nous ne pouvons donner ici qu´un bref aperçu. La stichomythie suivante, tirée de la pièce précoce de Nestroy *Le magicien confus* (*Der confuse Zauberer*, 1832), en fournit un exemple à la fois synthétique et représentatif :

> SCHMAFU *(en aparté)*. C´est avec froideur, mais avec une bienséance emplie de dignité que je vais l´affronter.
> LA FIDÉLITÉ *(à* SCHMAFU*)*. Que voulez-vous ?
> SCHMAFU. Qu´est-ce que ça peut bien vous faire ?
> LA FIDÉLITÉ. Qui cherchez-vous ?
> SCHMAFU. Sûrement pas vous !
> LA FIDÉLITÉ. Aucune voix du souvenir ne résonne-t-elle donc en votre cœur ?
> SCHMAFU. Et puis quoi encore ?
> LA FIDÉLITÉ *(indignée)*. Ah !
> SCHMAFU *(en aparté)*. Elle éprouve le tranchant de ces propos.
> LA FIDÉLITÉ. Nous ne nous sommes plus vus depuis 25 ans.
> SCHMAFU. Dieu soit loué[26] !

[24] C´est tout l´enjeu de la querelle philologique qui a opposé Karl Kraus à Leopold Liegler au sujet du statut littéraire de Nestroy et de la légitimité de « traduire » ses pièces en viennois. Voir sur ce point Karl Kraus, « Nestroy et le Burgtheater » (*Nestroy und das Burgtheater*), in : *Die Fackel* n° 676-678 (1925), p. 24-28, ainsi que mes explications dans *Pour une autre vision de l´histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, PSN, 2008, p. 240-246.

[25] Karl Kraus, « Nestroy et la postérité » (*Nestroy und die Nachwelt*), in : *Die Fackel* n° 349-350 (1912), p. 15 : « Nestroys Dialekt ist Kunstmittel, nicht Krücke. » (Notre traduction)

[26] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 3 (*Der confuse Zauberer*, éd. par Sigurd Paul Scheichl), 2004, p. 133 *sq.* :
SCHMAFU (*für sich*). Mit Kälte, aber mit würdevollem Anstand will ich ihr entgegentreten.
TREUE (*zu* SCHMAFU). Was wollen Sie hier ?
SCHMAFU. Was Ihnen nix angeht.
TREUE. Wen suchen Sie ?
SCHMAFU. Ihnen gwiß nicht.
TREUE. Spricht keine Stimme der Erinnerung in Ihrem Herzen ?
SCHMAFU. Ja, Schnecken.
TREUE (*entrüstet*). Ha !

C´est sans nul doute cette multitude de possibilités et de variations inscrite dans la langue de Nestroy, entre l´emploi dialectal de « Schnecken » (« Et puis quoi encore ? ») et le haut allemand standard, notamment dans l´expression « den Stachel dieser Rede » (« le tranchant de ces propos »), observable uniquement à Vienne sous cette forme, qui a dû susciter la vive admiration du satiriste Karl Kraus pour cette pièce.

Voici un autre exemple, tiré du *Talisman*, sous la forme d´un dialogue entre Titus Goupiflambard et Madame de Castelcyprès (II, 17) :

> MADAME DE CASTELCYPRÈS – Son père est-il aussi chasseur ?
> TITUS – Il exerce un commerce très calme et retiré dans lequel le repos est sa seule activité. Il gît, immobilisé par une autorité supérieure, mais il est néanmoins libre et autonome car il est son propre corrupteur… Il est mort.
> MADAME DE CASTELCYPRÈS *(en aparté)* – […] Quelle prodigalitude dans le langage pour dire en vingt mots distingués ce qui peut tenir en une syllabe ! Cet homme a d´évidentes dispositions pour les lettres[27].

Ici, le caractère précieux de l´expression de Titus dévoile sa cuistrerie même, tandis que la réaction de Madame de Castelcyprès étend les propos de Titus à une satire de l´homme de lettres en général. Ainsi Nestroy met-il à nu, en une poignée de phrases seulement, la pédanterie linguistique de ses deux personnages et leur réclusion dans le verbiage. De même, dans la pièce tardive *Relations antérieures* (*Frühere Verhältnisse*, 1862, 5e scène), une phrase placée dans la bouche du personnage peu cultivé de Muffl prend-elle un relief satirique tout particulier en montrant, par le décalage entre le niveau social du personnage et son niveau d´expression linguistique, la vacuité et la fatuité du langage des hautes sphères de la société : « Arrive soudain en société une étoile tardive de première grandeur, apogée de l´entreprise ambulante…[28] ». L´usage que Nestroy fait du haut allemand, voire de l´allemand littéraire correspond, la plupart du temps, à une intention satirique, parodique ou ironique.

À l´autre bout de l´échelle linguistique, on lit dans la pièce *L´Homme déchiré* de 1844 (II, 3) :

SCHMAFU (*für sich*). Sie fühlt den Stachel dieser Rede.
TREUE. Wir haben uns fünfundzwanzig Jahre nicht gesehen.
SCHMAFU. Gott sei Dank.
(Notre traduction)

[27] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 17/I (*Der Talisman*, éd. par Jürgen Hein et Peter Haida), 1993, p. 49 sq. :
FRAU VON CYPRESSENBURG. Ist Sein Vater auch Jäger ?
TITUS. Nein, er betreibt ein stilles, abgeschiedenes Geschäft, bei dem die Ruhe das einzige Geschäft ist; er liegt von höherer Macht gefesselt, und doch ist er frei und unabhängig, denn er ist Verweser seiner selbst – er ist tot.
FRAU VON CYPRESSENBURG (*für sich*). Wie verschwenderisch er mit zwanzig erhabenen Worten das sagt, was man mit einer Silbe sagen kann ! Der Mensch hat offenbare Anlagen zum Literaten.
(Johann Nestroy, *Le Talisman*, adaptation de Stéphane Verrue d´après une traduction de Catherine Creux, Lille, La Fontaine, 2002, p. 44)

[28] Johann Nestroy, *ibid*., Stücke 38 (Frühere Verhältnisse, éd. par Peter Branscombe), 1996, p. 14 : « Da kommt auf einmal eine verspätete Sternin erster Größe zur Gesellschaft als glanzpunktischer Umundauf der ambulanten Entreprise... » (notre traduction).

DE LA HUPPE *(tout à fait paysan)* – C´est moé qui livrions l´lait.
CABOCHARD – Chez qui il était ?
DE LA HUPPE *(grossier)* – Où est-ce que j´aurions ben pu être, chez la crémière, pardi.
CABOCHARD *(offusqué par le ton de de la Huppe)* – Mais comment est-ce qu´il me parle ?
DE LA HUPPE – Vertuchou, tout comme j´parlions à ma crémière[29].

À ces exemples que l´on rencontre en abondance chez Nestroy, on pourrait ajouter encore son imitation parodique du langage bureaucratique ou administratif. Ainsi procède-t-il à une satire irrésistible du langage du juge de paix dans *L´Homme déchiré* : « Après accomplissement de l´inspection du château, Messieurs les légataires *pleno titulo* voudront bien daigner procéder au constat de visu des métairies[30]. » (II, 12)

De manière générale, Nestroy propose une typologie de ses personnages par le biais du langage, procédé anticlassique par excellence : dans *Le Talisman* toujours, Titus maîtrise tous les niveaux de la langue allemande, du dialecte jusqu´à la langue littéraire, et s´en sert pour séduire et manipuler ses interlocutrices ; la gardeuse d´oies Salomé parle un allemand simple, teinté de dialecte ; la femme de chambre Constance s´exprime en haut allemand ; Flora Labinette utilise la langue de sa profession (jardinière) ; Madame de Castelcyprès a recours à un langage littéraire apprêté. Ce faisant, Nestroy est l´un des premiers à proposer dans le théâtre populaire, comme le fera plus tard Ödön von Horváth, une critique sociale appuyée sur une satire linguistique d´une grande précision.

Tout cela fit dire au grand « redécouvreur » de Nestroy dans le domaine littéraire au début du XX^{e} siècle, Karl Kraus, que le dramaturge était « le premier satiriste allemand chez qui la langue s´interroge sur les choses[31]. » Il va de soi que, par sa constante alternance entre les registres de langue, le théâtre de Nestroy enrichit considérablement la langue du théâtre populaire viennois, tout en rompant avec la norme de l´unité linguistique fixée dans l´aire germanophone par Gottsched et Adelung, qui ont imposé la pureté et l´unicité du style – en référence au modèle de la tragédie classique française hérité de la tragédie antique – comme paradigme de la « bonne » littérature.

---

[29] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 21 (*Der Zerrissene*, éd. par Jürgen Hein), 1985, p. 60 :
LIPS (*ganz bäurisch*). Ich hab´ d´ Mili eing´führt.
KRAUTKOPF. Bey wem war Er denn ?
LIPS (*grob*). Wo werd ich denn g´wesen seyn ? Bey ein Miliweib.
KRAUTKOPF (*über* LIPS´*s Ton aufgebracht*). Wie red´t Er denn mit mir ?
LIPS. Grad so wie ich mit mein Miliweib g´red´t hab.
(Johann Nestroy, *L´Homme déchiré*, trad. par Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, Rouen, PUR, 1985, p. 42)

[30] Johann Nestroy, *ibid*., p. 73 : « Nach nunmehro gepflogener Besichtigung des Schlosses wolle es den verehrlichen pleno titulo Herren Erben des verewigten Herrn von Lips beliebsam seyn, zur Beaugenscheinigung der Pachthöfe zu schreiten. » (Traduction : Johann Nestroy, *L´Homme déchiré*, *op. cit*., p. 54)

[31] Karl Kraus, « Nestroy et la postérité » (*Nestroy und die Nachwelt*), in : *Die Fackel* n° 349-350 (1912), p. 1-12, ici : p. 12 : « Nestroy ist der erste deutsche Satiriker, in dem sich die Sprache Gedanken macht über die Dinge. » (Notre traduction)

Par son recours massif à des procédés linguistiques « anticlassiques », Nestroy s´oppose également à la marginalisation, voire à l´éradication du rire et de l´amusement par les partisans d´une *Aufklärung* rigoriste, tout en s´inscrivant dans une tradition spécifiquement autrichienne du plaisir verbal et du comique linguistique (à l´œuvre par exemple dans les innombrables jeux de mots et néologismes forgés par Nestroy) initiée par le moine Abraham a Sancta Clara (1644-1709), poursuivie par le théâtre populaire viennois et qui conduit au XX^{e} siècle jusqu´à Karl Kraus, Ernst Jandl, Thomas Bernhard ou Elfriede Jelinek. Par ce biais, Nestroy a, sur les planches germanophones, en quelque sorte redonné droit de cité au comique, source inépuisable du plaisir théâtral auquel la langue donne corps.

Comique visuel, comique corporel et satire « philosophique » : retour à Hanswurst ?

Nestroy a écrit la quasi-totalité de ses rôles principaux pour lui-même et les autres pour des acteurs dont il connaissait bien les qualités, comme son ami et inséparable compagnon de scène Wenzel Scholz (1787-1857). Aussi son écriture est-elle d´abord à usage oral, mimique et gestuel, ce qui, bien évidemment, effrayait cette censure (metternichienne puis néo-absolutiste) dont le personnage d´Ultra dit, dans la pièce *Liberté à Trifouillis-les-Oies* (1849), qu´« [elle est] un crocodile qui séjourne sur les rives du fleuve de la pensée et arrache les têtes des gens de lettres qui y nagent[32]. »

Il est naturellement difficile aujourd´hui de se faire une idée précise du jeu de Nestroy comme comédien et surtout de la façon dont il utilisait son corps sur scène. Néanmoins, les effets de ce jeu sur les contemporains du dramaturge sont bien documentés et très significatifs.

Le mélange détonant présent dans le théâtre de Nestroy entre l´héritage de Hanswurst et celui du « joséphisme », donc à la fois du divertissement et du scepticisme critique, du jeu et de la satire, déplut fortement aux historiens de la littérature « nationale-allemande » : ainsi Josef Nadler, dans sa *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, accuse-t-il Nestroy d´avoir, avec sa farce *Lumpacivagabundus*, attaqué l´âme du *Biedermeier* incarnée au théâtre par Ferdinand Raimund dans sa pièce *Le Prodigue* (*Der Verschwender*, 1834). Or la pièce de Nestroy date de 1833, de sorte que notre dramaturge devient ici l´inventeur d´un genre nouveau : la parodie anticipée ! Le théâtre de Nestroy déplut tout autant aux défenseurs du « goût bourgeois », du modèle classique et de l´idéalisme moral et esthétique allemands, qui rejetèrent en bloc aussi bien l´auteur que le jeu scénique du comédien au nom de la sauvegarde de la « morale » au théâtre.

C´est ainsi que l´écrivain et philosophe allemand Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) rendit, dans ses *Passes d´arme critiques* (*Kritische Gänge*) de 1860, Nestroy

---

[32] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 26/I (*Freiheit in Krähwinkel*, I, 14, éd. par John R. P. McKenzie), 1995, p. 26 *sq*. : « […] ein Krokodil was an den Ufern des Ideenstromes lagert, und den darin schwimmenden Dichtern die Köpf´ abbeißt. » Ou, toujours dans la même scène (*ibid*., p. 27) : « La censure est la plus jeune de deux sœurs ignobles, la plus vieille s´appelle l´inquisition » (*Die Censur is die jüngere von zwey schändlichen Schwestern, die ältere heißt Inquisition*).

La majeure partie des pièces de Nestroy existent donc sous deux formes : le texte voulu par l´auteur et le texte ayant résulté de la censure. Le dramaturge a fréquemment anticipé les interventions du censeur présumé et procédé à une sorte d´autocensure ou d´autocastration, dans la mesure où il a éliminé tout ce qui semblait avoir une relation, proche ou lointaine, avec la politique, la religion et la sexualité.

responsable du « déclin de la comédie populaire viennoise » et surtout de « l´abrutissement du sentiment esthétique », tout en s´offusquant de ses « gesticulations » et de ses « attitudes » sur scène. Ce qui est tout à fait représentatif de la position de l´idéalisme allemand face à ce type de théâtre hérité de Hanswurst, c´est la virulence du vocabulaire employé par Vischer à l´encontre de Nestroy :

> Mais alors ce Nestroy ! Il disposait d´une gamme de tons et de mouvements où, pour un juste sentiment, la *nausée* et le *vomissement* vous gagnent. Nous ne voulons pas voir poussée devant nos yeux dans toute sa nudité la *nature bestiale* de l´homme telle qu´elle se manifeste au seuil du plaisir le plus sensuel ; nous ne voulons pas les entendre, ce « eh » et ce « oh » scabreux guidés par le *sarcasme*, qui *souille* toujours un plus noble sentiment ; nous ne voulons pas les percevoir, ces *blagues puantes* qui suggèrent que *le sanctuaire le plus profond de l´humanité cache un phallus*[33].

On retrouve une métaphorique analogue sous la plume du dramaturge allemand très hégélien Friedrich Hebbel (« Quand Nestroy met son nez dans une rose, celle-ci *pue* » ; Nestroy, ce « génie de la *vulgarité* ») ou chez Karl Gutzkow, dans ses « Impressions viennoises » (*Wiener Eindrücke*) de 1845 :

> L´*ambiguïté* et l´*auto-ironie* ont, tout particulièrement dans les pièces de Nestroy, exercé sur les masses inférieures une influence qui leur a dérobé deux des plus précieux joyaux du caractère populaire : la contemplation éthique fondamentale des choses et la confiance crédule dans les hommes[34].

La domination du théâtre du verbe au XVIII[e] siècle, ainsi que le contrôle opéré par la censure n´ont manifestement pas empêché Nestroy, comme il ressort de ces jugements polémiques, de recourir à des formes théâtrales qui, précisément, s´opposent à l´hégémonie du verbe. Si les Lumières s´étaient fixées pour but de libérer l´homme par la raison et le langage de sa « nature bestiale », le théâtre de Nestroy redonne au corps son importance sur scène face au monopole du verbe.

Précisons également que la critique viennoise diabolisa tout autant Nestroy que les représentants allemands de l´idéalisme « éclairé » en visite à Vienne sous le *Vormärz* (Gutzkow, Vischer…). Ainsi Ignaz Jeitteles, l´auteur des poèmes *À l´aimée lointaine* (*An die ferne Geliebte*) mis en musique par Beethoven, et Julius Seidlitz qualifièrent-ils Nestroy

---

[33] Friedrich Theodor Vischer, *Kritische Gänge*, Neue Folge, Erstes Heft, *Eine Reise*, Stuttgart, 1860, p. 62 s*q*. : « Nun aber dieser Nestroy ; er verfügte über ein Gebiet von Tönen und Bewegungen, wo für ein richtiges Gefühl der *Ekel*, das *Erbrechen* beginnt. Wir wollen nicht die *thierische Natur* des Menschen, wie sie sich just auf dem letzten Schritt zum sinnlichsten Genuß gebärdet, in nackter Blöße vor das Auge gerückt sehen, wir wollen es nicht hören, dieses kotige “eh” und “oh” des *Hohns*, wo immer ein edleres Gefühl zu *beschmutzen* ist, wir wollen sie nicht vernehmen, diese *stinkenden Witze*, die zu erraten geben, daß *das innerste Heiligthum der Menschheit einen Phallus verberge. » (C´est nous qui traduisons et soulignons)*

[34] Karl Gutzkow, *Liberale Energie. Eine Sammlung seiner kritischen Schriften*, éd. par Peter Demetz, Francfort sur le Main, Berlin, Vienne, 1974, p. 196 sq. : « Die *Zweideutigkeit* und die *Selbstironisierung* haben besonders in Nestroys Stücken einen Einfluß auf die unteren Klassen ausgeübt, der ihnen zwei der kostbarsten Kleinode des Volkscharakters raubte : sittliche Grundanschauung der Dinge und gläubiges Vertrauen gegen Menschen. » (Notre traduction)

de « Napoléon de la vulgarité » (*Napoleon der Gemeinheit*) ; Moritz Gottlieb Saphir, l´un des plus célèbres opposants de Nestroy dans la critique viennoise, écrivit en 1835, au sujet d´une représentation de *Lumpacivagabundus* :

> J´ai vu des bons mots, mais ils baignaient dans la *merde* ; j´ai entendu de bonnes idées, mais elles possédaient des *furoncles* ; j´ai entendu de bonnes blagues, mais elles étaient *contaminées*. C´était une fête en l´honneur de la *vulgarité*[35].

Il n´est sans doute pas exagéré de reconnaître dans ces attaques, d´une virulence inouïe, contre le jeu et le théâtre de Nestroy un prolongement ou une sorte de résurgence des critiques formulées par les Lumières allemandes contre Hanswurst : Vischer, Gutzkow ou Saphir perpétuent et accréditent, par leurs jugements moralisateurs sur la valeur littéraire et esthétique du théâtre de Nestroy, la condamnation sans fard prononcée un siècle plus tôt par Gottsched et Sonnenfels contre le théâtre d´improvisation à la Hanswurst. Les deux termes-clés de la fustigation de Nestroy au nom de la morale idéaliste et néo-classique sont « vulgaire » (*gemein*) et « étrange/inquiétant » (*unheimlich*) : par son succès triomphal auprès du public viennois, Nestroy inspirait manifestement une crainte certaine. Les réactions outrées des représentants de l´idéalisme allemand de passage à Vienne au jeu de Nestroy témoignent de manière éloquente – et ce malgré le contrôle de la censure – de la peur toujours suscitée par le corps et ses éventuels débordements sur scène. En d´autres termes, Nestroy représentait, aux yeux des idéalistes allemands, une sorte de « Hanswurst redivivus » qu´il fallait à tout prix fustiger et éradiquer : ce n´est pas un hasard si l´on trouve, au cœur des argumentations les plus diverses à propos du dramaturge, le sujet qui tourmentait la censure avant comme après 1848, l´« obscénité » (*Zotenhaftigkeit*) du jeu de Nestroy, pourtant si difficile à dénicher aujourd´hui dans ses pièces publiées. Au niveau textuel, Nestroy a de fait éliminé ses allusions érotiques les plus audacieuses, connaissant parfaitement les limites tracées par les censeurs, ces « hommes faits crayons[36] ».

Du fait précisément du poids de la censure, l´agitateur naturel qu´était Nestroy fut donc réduit à une forme « philosophique » de la comédie populaire : « Son mauvais œil n´est en effet ni *moral* ni *politique*, il est *philosophique* et *artistique*[37]. » Karl Kraus, radical dans sa lecture, a tenté de sauver la « tête » philosophique de Nestroy en la coupant de son « corps » théâtral : en faisant de lui un auteur philosophique, « le premier satiriste allemand chez qui le langage réfléchit sur les choses » et « le plus grand philosophe satirique que les Allemands aient jamais eu », il a délibérément négligé la part théâtrale de ce théâtre. Par de telles formules, Kraus a transformé l´héritier du Hanswurst de la scène des faubourgs viennois – donc l´héritier d´une culture théâtrale exclue depuis le XVIII[e] siècle de la « haute » histoire culturelle et littéraire – en philosophe du langage et en classique du théâtre germanophone. Egon Friedell (1878-1938), auteur d´une remarquable *Histoire culturelle des*

---

[35] Moritz Gottlieb Saphir, cité par Otto Basil in : *Johann Nestroy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek, Rowohlt, 2001, p. 168 : « Ich habe Witz gesehen, aber er lag im *Kote* ; ich habe gute Einfälle gehört, aber sie hatten *Eiterbeulen* ; ich habe tüchtigen Spaß gehört, aber er war *inficirt*. Es war ein Fest für die *Gemeinheit*. » (C´est nous qui traduisons et soulignons)

[36] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 26/I (*Freiheit in Krähwinkel*, I, 14, éd. par John R. P. McKenzie), 1995, p. 26 : « Ein Censor ist ein Menschgewordener Bleysteften oder ein Bleistiftgewordener Mensch [...] » (notre traduction).

[37] Gerald Stieg, « Johann Nestroy. Le philosophe sur le théâtre » (note 8), p. 118.

temps modernes (*Kulturgeschichte der Neuzeit*, 1932), a d´ailleurs étayé l´idée, voire la boutade, selon laquelle Nestroy serait le premier philosophe autrichien. Comme Kraus, il coupe Nestroy en deux, distinguant l´homme de théâtre, le mime, du « dialecticien socratique » et de « l´esprit analytique kantien[38] ». Enfin, le philosophe du langage Ludwig Wittgenstein a utilisé en guise d´épigraphe de ses *Investigations philosophiques* (*Philosophische Untersuchungen*) la citation suivante de Nestroy sur la « grandeur du progrès » : « De manière générale, le progrès a ceci en lui qu´il paraît bien plus grand qu´il n´est vraiment[39]. » (*Le Protégé*)

Cette dimension « philosophique » et intemporelle du théâtre de Nestroy se manifeste à travers un discours dans lequel le dramaturge, contrairement à ses détracteurs idéalistes, ne prêche rien : à l´aide des ressorts habituels et immuables de la comédie occidentale (comme l´amour et l´argent : « L´amour est un rêve, le mariage un marché[40] »), il fait un bilan lucide de son temps et de la nature humaine, porté par un cynisme, un scepticisme (« On peut douter de tout et, neuf fois sur dix, on doute certainement à bon droit[41] ») et un pessimisme aigus (« Rien n´est la vérité parce que rien n´est vrai. *Nihilisme*[42] »). L´aspect cynique, voire « démoniaque » du théâtre de Nestroy, tel qu´il ressort également de ses parodies mordantes de Wagner (*Tannhäuser*, *Lohengrin*) et de Hebbel (*Judith et Holopherne*)[43], repose sur un regard anthropologique implacable résumé par l´aphorisme suivant : « Je tiens tout le monde pour capable du pire, y compris moi-même. Et je me suis rarement trompé[44]. »

Héritier de Hanswurst sur un certain nombre de points, Nestroy enrichit cette tradition, très largement avide de divertissement, d´une qualité à la fois linguistique, satirique, anthropologique (sociocritique) et philosophique jusque-là ja-mais atteinte dans la comédie populaire viennoise traditionnelle, par l´intégration d´éléments relevant de l´esprit critique du « joséphisme ». La production dramatique de Nestroy constitue ainsi une sorte d´illustration ou de mise en œuvre ludique du vers 334 de l´*Art poétique* d´Horace : « aut simul et iucunda et idonea dicere vitae » (dire en même temps « l´agréable » – *iucunda* – et « l´utile » – *idonea vitae* –). Hanswurst et ses pairs, symboles d´une résistance culturelle

[38] Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, vol. 3, Munich, Beck, 1932, p. 165 : « Nestroy, einen sokratischen Dialektiker und kantischen Analytiker » (notre traduction).

[39] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 24/II (*Der Schützling*, 1847, IV, 10, éd. par John R. P. McKenzie), 2000, p. 91 : « Ueberhaupt hat der Fortschritt das an sich, daß er viel größer ausschaut, als er wirklich ist. » (Notre traduction)

[40] Johann Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, éd. par W. Edgar Yates, Vienne, Lehner, 2003, p. 83 : « Die Liebe ist ein Traum, die Ehe ein Geschäft. » (Notre traduction)

[41] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 27/II (*Höllenangst = Peur bleue*, 1849, I, 14, éd. par Jürgen Hein), 1996, p. 27 : « Zweifeln kann man an allem, und unter zehnmal zweifelt man neunmal gewiß mit vollem Recht. » (Notre traduction)

[42] Johann Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, *op. cit.*, p. 85 : « Nichts ist das Wahre, weil nichts wahr is. Nihilismus » (notre traduction).

[43] Sur la parodie de la tragédie historique de Hebbel *Judith*, que Nestroy a soumise à une déconstruction satirique impitoyable, voir notre ouvrage *Pour une autre vision de l´histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, *op. cit.*, p. 129-140.

[44] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 11 (*Die beiden Nachtwandler = Les deux somnambules*, 1836, I, 16, éd. par Jürgen Hein), 1998, p. 21 : « Ich glaube von jedem Menschen das Schlechteste, selbst von mir, und ich hab mich noch selten getäuscht. » (Notre traduction)

spécifique aussi bien aux postulats des Lumières qu´aux tentatives de modélisation du corps[45], trouvent en Nestroy à la fois leur prolongement[46] et leur dépassement :

> Le côté *unheimlich* ressenti par beaucoup de ses contemporains vient d´abord de la résurgence du potentiel hanswurstien (si vivant chez Mozart) qui s´oppose au triomphe de toute morale idéaliste sur les désirs primitifs du corps ; mais il y a plus : chez Nestroy s´annoncent les grandes entreprises de l´archéologie de l´âme qui caractériseront le 20ème siècle. Il faudrait ajouter une masse considérable d´exemples pertinents à la *Psychopathologie de la vie quotidienne* de Freud. Son œuvre fourmille d´*actes manqués* en chaîne. En même temps elle prépare le terrain au grand lessivage social du langage public entrepris par Karl Kraus ainsi que par les théories modernes de la critique du langage. Cela dit, on peut heureusement affirmer que malgré l´implication dans les labyrinthes de la petitesse moderne, Nestroy reste et restera comme ses ancêtres Aristophane et Molière une valeur sûre du plaisir théâtral[47].

Longtemps, le théâtre de Nestroy fut compris comme un théâtre exclusivement ludique auquel la dimension critique et satirique eût fait défaut[48]. Or c´est précisément sur ce point que Nestroy se démarque de la tradition majoritairement ludique et divertissante de la comédie viennoise. Le rire auquel ses pièces donnent naissance chez le lecteur ou le spectateur dévoile un plaisir linguistique intense, tout en ouvrant au théâtre populaire viennois des voies jusqu´alors inexplorées : avec Nestroy, le rire se diversifie, prend souvent les traits du sarcasme et incite à la réflexion. Le comique, qui gagne en profondeur et en gravité, exige du spectateur ou du lecteur une attention soutenue. La riche production dramatique de Nestroy donne ainsi à voir un processus de littérarisation et d´intellectualisation du rire au sein du théâtre populaire viennois.

Un passage extrait de l´œuvre du dramaturge synthétise fort bien cette double nature, à la fois ludique (« hanswurstienne »), critique et sceptique (« joséphiste »), du rire chez Nestroy :

> Le sérieux a un côté solennel, un côté effrayant et, de manière générale, de multiples côtés sérieux, mais il conserve toujours une petite touche électrique d´où jaillissent les étincelles de la gaieté lorsqu´on frotte bien[49].

---

[45] Voir Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 2003, p. 7.

[46] L´héritage de Hanswurst et de Kasperl ne se termine pas avec Nestroy : l´avant-garde littéraire autrichienne après 1945 (Gerhard Rühm, Konrad Bayer et H. C. Artmann) s´est emparée de ces personnages avec une intensité étonnante, réactivant ainsi leur potentiel esthétique.

[47] Gerald Stieg, « Johann Nestroy. Le philosophe sur le théâtre » (note 8), p. 119.

[48] Le théâtre de Nestroy était, dans tous les cas, présenté sous un jour critique et polémique : soit on atténuait sa portée satirique, en faisant de son auteur un simple « plaisantin » ou « farceur » héritier de Hanswurst, soit on le diabolisait en présentant Nestroy comme un corrupteur de la morale et comme le fossoyeur du théâtre populaire viennois traditionnel (point de vue de l´idéalisme allemand).

[49] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 25/II (*Die lieben Anverwandten* = *Les chers parents*, 1848, IV, 4, éd. par Friedrich Walla), 2001, p. 73 : « Der Ernst hat eine feyerliche Seite, eine schauerliche Seite, überhaupt sehr viele ernsthafte Seiten; aber ein electrisches Fleckerl hat

Ou, pour conclure sur une note à la fois grave et légère : « la plus noble de toutes les nations est la résignation[50]. »

Marc LACHENY
Université de Valenciennes

er doch immer, und da fahren bey der gehörigen Reibung die Funken der Heiterkeit heraus. » (Notre traduction)

[50] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 17/II (*Das Mädl aus der Vorstadt = La jeune fille des faubourgs*, 1841, I, 12, éd. par W. Edgar Yates), 1998, p. 29 : « [...] die edelste Nation unter allen Nationen is die Resignation. » (Notre traduction)

Orientation bibliographique

Benay, Jeanne, « Nestroy en l´an 2001 », *Études Germaniques* n° 49 (1994), p. 302-308.
Carreau, Isabelle, *« Ni simple ni sot… ». La "lustige Person" dans la comédie viennoise (1724-1818)*, thèse de doctorat, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1999.
Charue, Jeanine, *Le théâtre de Johann Nestroy*, 2 vol., Lille, A.N.R.T., 1979.
Csobádi, Peter *et alii* (éds), *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1993*, 2 vol., Anif / Salzbourg, Verlag Ursula Müller-Speiser, 1994.
Fiedler, Leonhard M., « Nestroy analysé, présenté et traduit », *Études Germaniques* n° 25 (1970), p. 69-74.
Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie, éd. par Johann Sonnleitner, Salzbourg, Vienne, Residenz Verlag, 1996.
Hein, Jürgen, *Johann Nestroy*, Stuttgart, Metzler, 1990.
–, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.
– et Meyer, Claudia, *Theaterg'schichten. Ein Führer durch Nestroys Stücke*, Vienne, Lehner, 2001.
Herzmann, Herbert, « Johann Nestroy als kritischer Realist », *Nestroyana* n° 28 (2008), Heft 3-4, p. 126-135.
Lacheny, Marc, *La réception de l´œuvre de Johann Nestroy par Karl Kraus : mécanismes et enjeux*, 2 vol., Lille, A.N.R.T., 2007.
–, *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
Müller-Kampel, Beatrix, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn, Ferdinand Schöningh, 2003.
–, « Kasperl. Zwei Vorschläge zu einer Soziologie der Lustigen Figur im 19. Jahrhundert », *Nestroyana* n° 29 (2009), Heft 3-4, p. 144-150.
Nestroy, Johann, *L´Homme déchiré*, traduction par Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, et *Une pinte de bon sang aux dépens d´autrui*, traduction par Félix Kreissler, Rouen, PUR, « France-Autriche », n° 5, 1985.
–, *Le Talisman*, adaptation de Stéphane Verrue d´après une traduction de Catherine Creux, Lille, La Fontaine, 2002.
Scheit, Gerhard, *Hanswurst und der Staat. Eine kleine Geschichte der Komik : Von Mozart bis Thomas Bernhard*, Vienne, Deuticke, 1995.
Schmidt-Dengler, Wendelin, *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Vienne, Zsolnay, 2001.
Sonnleitner, Johann, « Nachwort : Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl », in : *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, éd. par Johann Sonnleitner, Salzbourg, Vienne, Residenz Verlag, 1996, p. 331-389.
Stieg, Gerald, « Versuch einer Philosophie des Hanswurst », *Austriaca* n° spécial « Deux fois l´Autriche » (1979), 2e vol. des actes du colloque de Rouen 8-12 novembre 1977, sous la dir. de Félix Kreissler, p. 79-108.
– « Johann Nestroy. Le philosophe sur le théâtre », *Documents* n° 46 (1991), p. 114-119.
– et Valentin, Jean-Marie (éds), *Johann Nepomuk Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*, Asnières, PIA, 1991.
Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I-III*, Paris, Belin, 1996.
Urbach, Reinhard, *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*, Vienne, Munich, Jugend und Volk, 1973.
Yates, W. Edgar, *Nestroy and the Critics*, Columbia, SC, Camden House, 1994.

BENVENUTO CELLINI AU XIX[e] SIÈCLE : DE L'AUTOBIOGRAPHIE AU THÈÂTRE (1838-1845) (HECTOR BERLIOZ, LAURO ROSSI, LORENZO SONZOGNO)

Le nom de l'artiste florentin Benvenuto Cellini, né en 1500 et mort en 1571, est essentiellement lié à une œuvre sculpturale – le *Persée* brandissant la tête de Méduse, exécuté à la demande du duc Côme de Médicis, qui depuis 1554 se dresse fièrement sur la Place de la Seigneurie à l'intérieur de la Loggia dei Lanzi – et à une œuvre littéraire, la *Vita*, récit de sa vie, considérée comme la première autobiographie de l'histoire de la littérature occidentale[1]. Publiée en 1728 seulement, à partir d'une copie découverte dans une bibliothèque privée, la *Vita* connut une fortune tardive. Le manuscrit d'origine, retrouvé au début du XIX[e] siècle, servit de base aux éditions qui suivirent, dont la première fut celle de Francesco Tassi (1829).

Orfèvre de formation devenu sculpteur[2], Cellini entreprend le récit de sa vie à l'âge de cinquante-huit ans dans un but apologétique : pour défendre et justifier le grand artiste incompris et maltraité qu'il est convaincu d'être, espérant ainsi accéder à la place qu'il est persuadé de mériter dans le monde de l'art. Un récit placé à la fois sous les signes de l'excellence et de l'échec : excellence car le narrateur ne cesse de faire l'éloge de ses mérites et de ses prouesses d'homme et d'artiste ; échec car non seulement il énumère les multiples obstacles qu'il dut affronter, mais il abandonne l'ouvrage avant de l'avoir achevé, après avoir relaté soixante-deux années de son existence. Sans doute comprit-il que le livre ne serait pas publié. Certes son écriture, sans pour autant être négligée, est peu académique ; mais surtout, se défendant d'être un courtisan, il tient trop souvent des propos insolents que n'aurait pu accepter la censure ducale. Il passe donc à d'autres formes d'écriture qu'il espère plus rentables.

Par chance, le manuscrit ne fut pas détruit. Depuis sa résurrection, il ne cesse d'éveiller l'intérêt des chercheurs et des lecteurs pour la mine de renseignements qu'il offre sur l'époque et pour la manière originale, picaresque, épique avec laquelle les faits sont rapportés.

Sur la base de la première édition furent effectuées des traductions : en anglais (1771), en allemand (1803), en français (1822). La publication florentine du manuscrit original (1829) en suscita de nouvelles, dont, en France, celle de D. D. Farjasse (1833), qui connut plusieurs réimpressions, tant le livre eut du succès.

---

[1] Le texte italien de la *Vita* est toujours un grand "classique", régulièrement réimprimé ; il figure également en version intégrale sur les sites www.liberliber.it et www.bibliotecaitaliana.it. La traduction française la plus récente a été effectuée sous la direction d'André Chastel : *La vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même (1500-1571)*, Nouvelle traduction sous la direction d'André Chastel, traduction et notes de Nadine Blamoutier, Éditions Scala, 1992, 394 p.

[2] Sur Benvenuto Cellini artiste, signalons, en version française, le très bel ouvrage de John Pope-Hennessy, *Benvenuto Cellini*, Paris, Hazan, 1985, 322 p. Des fascicules abondamment garnis de photos sont disponibles en Italie : Antonio Paolucci, *Cellini*, Firenze, Giunti, coll. 'Art dossier', 50 p. ; Mario Scalini, *Benvenuto Cellini*, Firenze, Scala, 2000, 80 p.

En effet, en France comme en Italie les années 1830 marquent l'apogée du culte voué par les Romantiques à la Renaissance et à ses artistes héros. Écrivains, peintres et musiciens sont frappés par la personnalité qui domine le récit de Benvenuto Cellini, par la revendication de la liberté et du génie de l'artiste qui le parcourt, par la révolte qui l'anime, et beaucoup font de ce « Gil Blas des artistes »[3] un héros romantique avant l'heure. Même de façon très annexe, son nom est évoqué à l'intérieur de romans ou de pièces de théâtre comme celui d'une des figures typiques de Florence au XVI[e] siècle. Musset, au tout début de *Lorenzaccio* (1834), fait noter sa bruyante présence dans une taverne de la ville :

> *Un autre cavalier* : À propos d'artiste, ne voyez-vous pas dans ce petit cabaret ce grand gaillard qui gesticule devant des badauds ? Il frappe son verre sur la table ; si je ne me trompe, c'est ce hâbleur de Cellini.
> *Le premier cavalier* : Allons-y donc, et entrons ; avec un verre de vin dans la tête, il est curieux à entendre, et probablement quelque bonne histoire est en train. (I, 5)

D'où, très vite, des réécritures romanesques ou théâtrales adaptées ou inspirées de la *Vita*. Dans le cadre de la présente étude, nous nous limiterons à trois adaptations à la scène des années 1838-45 et de l'aire géographique franco-italienne. Ce sont, chronologiquement, l'opéra-comique de Berlioz *Benvenuto Cellini* (1838)[4], une pièce de théâtre de Lorenzo Sonzogno portant le même titre (1839)[5], et un *melodramma semiserio* de Lauro Rossi intitulé *Cellini a Parigi* (1845)[6]. Ce dernier, toutefois, n'est pas directement issu de la *Vita* mais d'un sympathique roman d'Alexandre Dumas, *Ascanio* (1843)[7], lui-même largement inspiré de l'autobiographie cellinienne.

Adapter la *Vie* de Cellini au théâtre

Adapter à la scène, le temps d'une soirée, le récit de plus de soixante années d'une vie et d'une carrière mouvementées pouvait sembler une gageure. Mais, d'une part, les trois auteurs sur les textes desquels nous allons nous pencher ont opéré des choix, d'autre part, les quelque six cents pages de l'autobiographie de l'artiste frappent dès la première lecture par la fréquente théâtrabilité de leur écriture.

---

[3] Le terme est du journaliste et écrivain Henri de Latouche. Cité par François Piatier, *'Benvenuto Cellini' de Berlioz ou le mythe de l'artiste*, Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 26.

[4] Édition consultée : Hector Berlioz, *Benvenuto Cellini*, in François Piatier, *op. cit.*, livret non paginé, reproduit intégralement en fin de volume.

[5] Édition consultée : *Benvenuto Cellini* di Lorenzo Sonzogno, Milano, Sonzogno ed., 1889, 94 p.

[6] Édition consultée : *Cellini a Parigi*, melodramma semiserio in quattro giornate di Giovanni Peruzzini, con musica del Maestro Lauro Rossi, da rappresentare al Teatro D'Angennes la primavera del 1845, Torino, Tipografia dei fratelli Favale, s.d., 40 p.

[7] Ce roman est introuvable dans le commerce, peu de bibliothèques le possèdent. Mais la Bibliothèque Nationale de France en offre une version numérisée sur le site Gallica. C'est cette édition que nous avons eu le plaisir de lire : *Ascanio*, in Alexandre Dumas illustré, *Ascanio, Henri IV, Louis XIII et Richelieu*, Paris, A. Le Vasseur et C[ie], s.d., pp. 4-123 (il s'agit de très grandes pages, imprimées sur deux colonnes).

En effet, la *Vita* de Cellini apparaît souvent comme aisément théâtrable, ne serait-ce que par l'impression d'oralité qu'elle communique au lecteur. L'auteur, dans un court prologue, explique qu'il a dicté le texte à un jeune garçon tout en travaillant dans son atelier. Dicter ne signifie pas transcrire des phrases surgies spontanément d'une mémoire : nombre de chercheurs ont démontré que l'écriture de Cellini, en dépit de ses fautes de syntaxe, d'un vocabulaire de base peu varié et de fantaisies orthographiques (normales à une époque où l'orthographe et la morphologie des termes ne sont pas encore fixes), était loin d'être négligée, et qu'était décelable la présence de nombreux modèles littéraires[8]. Néanmoins, on est frappé par la fréquence du verbe « dire », que Cellini lui-même « dise » ou qu'il fasse « dire » par d'autres. Et si la lecture du texte est si agréable, c'est (entre autres) en raison de la présence dans le discours de phrases au style direct, de petits dialogues et, souvent, de petites scènes gestuelles. Car la *Vita* est comme une grande fresque où l'auteur-narrateur-protagoniste se met en scène. Elle est constituée d'une multitude d'épisodes qui se suivent et s'enchaînent, dans lesquels, comme dans le théâtre d'action, le protagoniste surmonte des obstacles, affronte des ennemis et, toujours, ressort vainqueur. Or le héros Benvenuto triomphe, certes, par son intelligence et sa brillance artistique, comme le démontrent les passages où il évoque ses pièces d'orfèvrerie, ses premières sculptures, et surtout – sommet de son excellence – la fusion du *Persée* de bronze. Mais il triomphe aussi par la parole, habile comme il est aux savoureuses caricatures, aux promptes réparties, aux joutes verbales, aux auto-plaidoiries, au détournement d'arguments contre les adversaires. Il triomphe enfin par son habileté à mêler le geste à la parole, car il sait, en peu de phrases, brosser des scènes, faire évoluer les personnages, ridiculiser les rivaux, retourner des situations.

Le théâtre romantique du XIX[e] siècle n'est plus ligoté par les règles d'unité de lieu, de temps et d'action, qui auraient rendu irréalisable une adaptation de la *Vita* à la scène. Néanmoins, pour chacune des trois œuvres que nous avons choisi d'examiner, les auteurs ont été contraints d'opérer des choix en raison des limites de durée imposées par le spectacle, et/ou de recourir à des procédés tels que les récits rétrospectifs pour ne pas priver le public d'épisodes importants mais impossibles à insérer en direct.

La *Vita* s'articule en deux livres. Dans le premier, l'auteur raconte ses quarante premières années : sa naissance, sa jeunesse, sa vocation, sa formation entre Florence et Rome qui fait de lui le meilleur des orfèvres quand son père voulait qu'il fût musicien, son caractère rebelle, ses qualités militaires dans le rôle de défenseur du Pape qu'il joua lors du Sac de la ville par les mercenaires de Charles Quint, ses travaux d'orfèvrerie pour Clément VII, ses démêlés avec Paul III, le long emprisonnement au Château Saint-Ange, sa libération grâce à l'intervention du roi de France. Le second livre narre d'abord les cinq années passées en France au service de François I[er], au cours desquelles l'orfèvre devient sculpteur, où il est fier d'être l'ami du monarque mais où il doit affronter l'hostilité de la favorite, Madame d'Étampes ; d'où un retour à Florence. Revenu dans sa ville natale, Benvenuto

[8] Ajoutons que le souhait des artistes d'appartenir à l'Accademia fiorentina au même titre que les hommes de lettres – et ce au nom de l'honorabilité de tous les arts, les peintres, les sculpteurs et les architectes revendiquant l'accès de leur métier au statut des arts libéraux – les obligeait à produire au moins un travail littéraire chaque année sous peine d'exclusion ; d'où, chez beaucoup d'entre eux, la composition de sonnets, de traités ou autres discours. Cellini lui-même, parallèlement à la *Vita*, écrivit nombre de sonnets qui, s'ils n'ont pas la qualité de ceux de Michel-Ange, du moins démontrent qu'il était loin d'être un illettré.

propose ses services de sculpteur au duc Côme I[er] mais doit faire face aux artistes en place, qui n'admettent pas ce nouveau talent. Cette dernière période est couronnée par la réussite du *Persée* dont Cellini raconte en détails la fusion épique. Mais la belle victoire est payée d'un échec : non seulement le Duc ne reconnaît pas la valeur de la statue et ne la paie pas à son juste prix, mais Benvenuto ne reçoit plus de commandes et semble tombé en disgrâce. Le récit s'interrompt soudain sur un Cellini amer, dans une ville où des deuils ont frappé la famille ducale.

Le livret de l'opéra-comique de Berlioz, *Benvenuto Cellini* (1838), situe toute l'action à Rome, sous le pontificat de Clément VII et y intègre la fusion du *Persée*, effectuant un considérable raccourci chronologique. Il y est imaginé que c'est pour Clément VII que Cellini réalise la statue, laquelle est fondue dans le Colysée où est installé l'atelier de l'artiste ! L'action complexe de la *Vita* est réduite à une histoire d'amour entre le protagoniste et la fille du trésorier du Pape : Cellini projette de fuir avec la belle à Florence, mais cette fuite manquée est payée de la mort du compère d'un odieux rival. Pour sauver sa peau, il doit fondre le *Persée* en un jour… et y parvient !!! C'est sur cette victoire que se clôt le spectacle.

L'action de la pièce de théâtre de Lorenzo Sonzogno, *Benvenuto Cellini* (1839), est également située en Italie, mais en deux lieux différents : le premier acte se joue à Rome, quand Benvenuto est prisonnier au Château Saint-Ange, les quatre suivants à Florence, quand il est au service du Duc. La période française, qui s'insérerait chronologiquement au milieu, est évoquée sous forme de référence ou de souvenirs. Alors que le livret de Berlioz est fort sobre dans sa trame, le texte de Sonzogno fourmille de détails, l'auteur cherchant à y introduire le maximum d'éléments pittoresques de la *Vita*. Lui aussi s'achève sur la fonte triomphale du *Persée*.

En revanche, toute l'action de l'opéra comique de Lauro Rossi, *Cellini a Parigi*, se déroule à Paris. Comme nous l'avons déjà annoncé, le texte est dérivé non point de la *Vita* mais d'un de ses hypertextes, le roman de Dumas, *Ascanio*. Dans l'autobiographie, Cellini, en effet, raconte qu'il emmène avec lui à Paris deux jeunes apprentis : Dumas centre les péripéties autour de la figure de l'un d'eux, imaginant que Mme d'Étampes s'est violemment éprise du bel Ascanio et veut se débarrasser de la charmante Colomba dont le garçon est amoureux. Mais dans la version lyrique, le héros de l'action est bien Cellini, lequel triomphe de la perfide et lubrique favorite : d'où la présence de son nom dans le titre.

Opérer des choix dans la *Vita* et la remodeler pour les besoins de la scène signifie aussi faire de Benvenuto un héros romantique paré de vertus, dont les erreurs de conduite sont passées sous silence ou justifiées. Les nombreux actes de violence dont l'autobiographie est parcourue – notamment trois crimes que le narrateur reconnaît avoir commis – sont considérablement atténués dans les adaptations théâtrales, et justifiés par la légitime défense ou par une juste colère. De même, jamais n'apparaît la moindre allusion aux accusations de sodomie et aux procès (voire aux incarcérations) qu'elles valurent à l'artiste[9]. Enfin, dans chacune des pièces, les auteurs ont introduit l'indispensable ingré-

[9] Or elles sont clairement mentionnées dans la *Vita*, et Cellini, qui ne veut pas confirmer cette image (trop connue) de lui-même, s'en défend à plusieurs reprises, mettant notamment en scène un procès en France auquel il dut comparaître (où Benvenuto retourne habilement l'accusation contre ses accusatrices) et une mémorable joute verbale devant la cour florentine du Duc et de la Duchesse avec son rival Bandinelli (ce dernier le traite de « sodomitaccio », Benvenuto s'en tire avec des pirouettes).

dient amoureux, totalement absent de la *Vita*. L'autobiographie montre en effet un Benvenuto violent envers les femmes, notamment celles qui lui servent de modèles[10], et incapable d'avoir des rapports sereins avec les dames de pouvoir telles la Favorite du roi de France ou même l'épouse du Duc de Florence. Or l'opéra de Berlioz est axé sur les amours de Cellini et de Teresa ; dans la pièce de Sonzogno, la servante Fiore est amoureuse de Benvenuto ; dans l'opéra de Lauro Rossi, Cellini, épris de la jeune Colomba, y renonce quand il comprend que son cher Ascanio en est amoureux et fait son possible pour ménager une issue favorable à l'idylle. Enfin, alors que la *Vita* finit mal (pire, ne finit pas !) avec un Benvenuto empli d'amertume et comme égaré, les trois pièces s'achèvent sur le triomphe du héros et de l'artiste : le Cellini de Berlioz fond son *Persée* en un temps record et épouse Teresa ; celui de Sonzogno fond lui aussi son *Persée* et épouse Fiore ; seul celui de Rossi ne se marie pas, mais il fond lui aussi en un temps record un *Jupiter*, et il est l'artisan du mariage d'Ascanio et Colomba, qu'il considère comme ses enfants.

Ainsi, alors que la *Vita* s'interrompait tristement, les trois pièces romantiques qui en sont dérivées finissent dans la fête. Mais si l'on fait abstraction des chapitres amers (et même poussifs) qui suivent le moment rayonnant où le *Persée* est érigé sur la place de la Seigneurie, sanctionnant à la fois le triomphe de l'artiste et l'ingratitude du Duc, la lecture de la *Vita*, si savoureuse, si pleine de rebondissements, est une véritable fête. Une fête que les lecteurs du XIX[e] siècle ont appréciée puisqu'ils ont voulu la réécrire à leur façon, éliminant le morose très "après-victoire ", insérant dans leur texte les anecdotes, les bons mots, les jeux de scène qu'ils y ont glanés, et y allant de leur propre invention pour que la fête soit encore plus grande.

Benvenuto Cellini de Berlioz ou le triomphe de l'artiste (1838)

Benvenuto Cellini est le premier opéra de Berlioz, une œuvre que le compositeur eut du mal à faire représenter à cause de l'hostilité du directeur de l'Académie Royale de Musique, et qui, quand elle fut mise en scène, en 1838, se solda par un échec en raison de la nouveauté du sujet, de la hardiesse de la musique et du message rebelle que l'auteur entendait faire passer, en syntonie avec le caractère de son protagoniste.

C'est après un séjour à l'Académie de France à Rome que Berlioz décide de tenter à nouveau sa chance à l'Opéra. Au départ il envisageait *Hamlet*, il finit par choisir Cellini – dont la nouvelle traduction, œuvre de Farjasse, rencontre alors un vif succès – et en confie le livret à Léon de Wailly et Auguste Barbier. Mais avant même d'être mis en musique, dès 1834, le projet essuie un premier revers. Berlioz raconte à son ami Humbert Ferrand :

> J'avais proposé à Léon de Wailly, jeune poète d'un grand talent […], de me faire un opéra en deux actes sur les Mémoires de Benvenuto Cellini ; il a choisi Auguste Barbier pour l'aider ; ils m'ont fait à eux deux le plus délicieux opéra-comique qu'on puisse trouver. Nous nous sommes présentés tous les trois comme des niais à M. Crosnier ; l'opéra a été lu devant nous et *refusé*. Nous pensons, malgré les protestations de M. Crosnier, que je suis la cause du refus. On me regarde à l'opéra-comique comme *un sapeur*, un *bou-*

[10] L'auteur ne se mariera qu'à l'âge de soixante ans.

> *leverseur du genre national*, et on ne veut pas de moi. En conséquence, on a refusé les paroles pour ne pas avoir à admettre la musique d'un fou.[11]

Par chance, l'année suivante, le nouveau directeur lui donne l'assurance que son opéra sera représenté. Pour l'heure, il est sur « liste d'attente », car Berlioz est convaincu que M. Duponchel se méfie de sa musique : « Il faut espérer que je lui donnerai un bon démenti et que mes collaborateurs en consoleront son amour-propre. Il est de fait que le libretto est ravissant », écrit-il encore à Humbert Ferrand ; Alfred de Vigny lui-même est en train d'en revoir les vers[12]. Deux mois plus tard, dans une nouvelle lettre du 2 octobre 1835, il confirme la prochaine issue heureuse de son projet, en des termes qui soulignent une identification auteur-protagoniste, tous deux entravés dans leur travail par manque de moyens financiers :

> J'ai un opéra reçu à l'*Opéra* ; Duponchel est en bonnes dispositions ; le *libretto*, qui, cette fois, sera un *poème*, est d'Alfred de Vigny et Auguste Barbier. C'est délicieux de vivacité et de coloris. Je ne puis pas encore travailler à la musique, *le métal me manque* comme à mon héros (vous savez peut-être déjà que c'est Benvenuto Cellini).[13]

Le nom de Vigny, lequel sans doute se limita à revoir le livret, n'apparaît pas au final ; les librettistes depuis lors mentionnés demeurent Wailly et Barbier.

L'enthousiasme de Berlioz pour le personnage de Benvenuto correspond au goût de l'époque. La lettre du 2 octobre nous apprend que la librairie Coste a entrepris la publication d'une série sur *Les Hommes célèbres de l'Italie*, et que parmi les numéros déjà parus figure la vie de Benvenuto Cellini. Berlioz la recommande à son ami en termes révélateurs : « Lisez cela, si vous n'avez pas lu les *Mémoires* autographes de ce bandit de génie »[14].

Le terme « bandit de génie », que Berlioz appliquera encore à Cellini, révèle la profonde admiration du musicien pour cet artiste qui, dans la *Vita*, expose avec tant de hardiesse le parcours semé d'obstacles que fut sa carrière, et sa ténacité à les surmonter[15]. Il s'en fit même un allié dans une savoureuse nouvelle, *Le premier opéra*, où il met en scène un Cellini homme mûr mais toujours rebelle et le jeune musicien Alfonso della Viola – alter ego de Berlioz lui-même –, lequel, très "celliniennement", se venge du duc Côme de Médi-

[11] Lettre à Humbert Ferrand, 31 août 1834, in Hector Berlioz, *Correspondance générale*, vol. 2, *1832-1842*, Paris, Flammarion, 1975, pp. 196-197. Italiques de l'auteur.
[12] Lettre à Humbert Ferrand, 2 octobre 1835, in *Ibid*., p. 253.
[13] Lettre à Humbert Ferrand, 16 décembre 1835, in *Ibid*., p. 263. Italiques de l'auteur.
[14] Cit., p. 253.
[15] Une admiration qui va jusqu'à l'identification, comme l'a démontré de façon convaincante François Piatier dans l'ouvrage qu'il lui a consacré. Il y expose entre autres les points communs présentés par les carrières des deux artistes, et ce dès le début, avec les motifs de la vocation contrariée (le père de Cellini voulait un musicien, le père de Berlioz un médecin), de la fuite loin de l'autorité paternelle, des jalousies de rivaux, des méfiances des commanditaires, des mauvais goûts du public, du refus du système de promotion de l'art, des déceptions… François Piatier, *Benvenuto Cellini de Berlioz ou le mythe de l'artiste*, cit., 175 p.

cis[16] comme Berlioz aurait voulu se venger de l'ajournement soudain de son *Requiem* (1837).

Nous avons déjà donné un rapide résumé de l'histoire. Qu'il suffise de préciser que le livret subit diverses modifications. Au départ, Berlioz voulait englober plusieurs faits de la *Vita*, à commencer par le Sac de Rome. L'intrigue ensuite fut épurée ; puis la censure, tout en reconnaissant que rien d'inconvenant n'apparaissait, intervint néanmoins pour que le pape Clément VII soit remplacé par le Cardinal Salviati[17]. Dans une lettre à sa sœur Adèle, deux mois avant le grand jour, Berlioz exprime à la fois son émotion et son enthousiasme :

> Je passe ma vie à l'Opéra. Nous faisons à présent deux répétitions par jour ; j'y vais de ce pas. Dans quelques jours les répétitions d'orchestre commenceront ; le dénouement approche. Mais j'ai un acteur malade, ce qui m'inquiète beaucoup. Du reste, tout marche à souhait. Duprez-Cellini est superbe, on ne peut se faire une idée de l'énergie et de la beauté de son chant. La censure nous a ôté le Pape, il a fallu mettre à la place un Cardinal ministre. C'eût été curieux pourtant de voir Clément VII aux prises avec ce bandit-homme de génie de Cellini. Les autres acteurs mettent beaucoup de zèle, à quelques exceptions près, dans l'accomplissement de leur tâche. Les choses vont à merveille ![18]

Un enthousiasme empreint de la conviction d'avoir pu faire une œuvre géniale, à l'instar de son génial protagoniste !

Un opéra-comique dans une ambiance de fête : ainsi pourrait-on synthétiser le délicieux *Benvenuto Cellini* de Berlioz. C'est en effet dans une franche atmosphère festive que se lève le rideau. Les deux tableaux du premier acte se situent les lundi et mardi gras, en plein Carnaval. Les gens sont masqués, chantent, jettent des fleurs et des dragées. Sur la place publique, une comédie burlesque est sur le point d'être jouée, l'ambiance de la taverne est bruyamment joyeuse. Et il est prévu qu'à la faveur des déguisements Cellini tentera de fuir pour Florence avec sa chère Teresa. Tout le charme de l'intrigue très simple de ce premier acte réside dans l'accumulation de moments divertissants et dans l'accord très réussi du texte et de la musique qui crée de charmants et frais effets comiques. Dans le premier tableau, la scène la plus notable est celle où Cellini, qui s'est introduit chez Teresa, donne à sa belle les instructions pour le soir (Ascanio et lui seront déguisés en moines, ils la prendront par le bras place Colonne…) pendant que son rival en amour, Fieramosca, lui

[16] Édition consultée : Hector Berlioz, *Le premier opéra – nouvelle du passé - 1555*, in *Les soirées de l'orchestre*, Paris, Calmann-Lévy, 1895, pp. 7-25. Alfonso della Viola a composé un opéra sur le thème de "Francesca da Rimini" qui doit être représenté à Florence. Au dernier moment, le Duc lui fait savoir qu'il a « changé d'avis ». Le malheureux jeune homme ne doit son salut qu'au généreux Cellini qui lui envoie assez d'argent pour lui permettre de tenter sa chance à Ferrare, où la *Francesca* remporte un vif succès. Deux ans plus tard, Côme décide de faire représenter *Francesca* dans le décor grandiose du palais Pitti. Le soir de la représentation inaugurale est arrivé et la foule se presse. Mais Alfonso fera savoir qu'il a « changé d'avis » et partira à Naples avec son maître et ami Cellini.

[17] Sur le site Gallica de la Bibliothèque Nationale de France est disponible, en édition numérisée, une version d'époque où figure non point le Pape mais le Cardinal Salviati.

[18] Lettre à Adèle Berlioz, 12 juillet 1838, in *Correspondance générale*, cit., pp. 447-448.

aussi caché dans la maison, derrière la porte, ne parvient à entendre que la fin des phrases et en répète de façon cocasse le dernier mot d'un air éberlué – une scène délicieusement "enlevée", sautillante, pleine d'humour (« … Et vite tous les deux / Nous allons à Florence… »). Le burlesque se poursuit avec l'arrivée du père, convaincu qu'un homme s'est introduit chez sa fille : Cellini a juste le temps de se cacher puis de filer en douce quand Balducci entre dans la chambre de Teresa et découvre… Fieramosca !, lequel se fait rosser par des voisines accourues aux cris.

Le second tableau, malgré une issue tragique, est néanmoins tissé de moments divertissants : d'abord la scène de taverne où l'aubergiste énumère les bouteilles de vin déjà consommées par la joyeuse tablée d'orfèvres[19], un comique qui finit dans la fête avec le célèbre chant des ciseleurs, morceau de bravoure de cet opéra (« Honneur aux maîtres ciseleurs ! »). De la taverne nous passons à du théâtre dans le théâtre avec les tréteaux du bateleur Cassandro qui joue « un opéra nouveau » – en fait, une pièce satirique où un mauvais juge (caricature du père de Teresa) remet le prix à celui qui a le plus mal chanté : occasion pour Berlioz de se moquer non seulement des directeurs de théâtre, mais aussi du public, privé de goût artistique[20]. La fin nous replonge au cœur de l'action proprement dite, dans le tourbillon d'une fuite manquée – entachée d'un meurtre accidentel dont Cellini s'est rendu coupable – et de la fin du Carnaval. La présence de ce décès permet de justifier la suite de l'histoire, fournissant un motif à la fonte précipitée du *Persée* qui permettra de sanctionner le triomphe de l'artiste.

Les deux tableaux du second acte se déroulent le mercredi des Cendres. L'action du premier est située dans l'atelier de Cellini où se retrouvent tous les personnages, les uns parce qu'ils s'y sont réfugiés, les autres parce qu'ils y cherchent les fuyards, et où le Pape en personne les rejoint. Le comique de la scène provient du chantage conduit par l'artiste envers le Pontife : il menace de détruire le modèle de son *Persée* si le Pape envisage qu'un autre fonde la statue, si bien que Clément VII, trop amoureux de l'art, propose à son tour un marché à l'artiste, mais un marché relevant de l'impossible prouesse : Cellini sera gracié et épousera Teresa à condition que le *Persée* soit fondu dans les heures qui suivent ; sinon il sera pendu.

Presque en parallèle avec la scène des bateleurs du premier acte, le dernier tableau introduit encore le théâtre dans le théâtre, car la scène a lieu dans le Colysée ! Comme dans la *Vita*, Cellini est en proie à une forte fièvre, le métal se fige, le maître doit précipitamment envoyer des ouvriers quérir des métaux supplémentaires (les objets précieux de son atelier !), le four violemment chauffé explose… Mais ce moment de tension est compensé par des éléments comiques, telle la grossière tentative de détournement des ouvriers par Fieramosca qui cherche à les soudoyer, suivie de la vengeance de Cellini qui l'oblige à travailler pour lui et à activer le feu ! Tout est bien qui finit bien puisque l'explosion du four est un

[19] *Le cabaretier* : Voici, messieurs, le contenu / De cette liste exorbitante : / Vin blanc d'Orvieto, / Aleatico, / Et Maraschino, / Trente fiasques, trente. *Le chœur* : Comment, trente ! *Le cabaretier* : Vin rouge d'Ischia, / Et de Procida, / Et de Nisita, / Ce qui fait soixante. *Le chœur* : Soixante ! *Le cabaretier* : Vin mousseux d'Asti, / Vin de Lipari, / Lacryma-Christi, / Ce qui fait cent trente. *Le chœur* : Lacryma-Christi ! (sc. 9).

[20] La critique du mauvais goût des directeurs comme du public en matière de musique intervient fortement dans le recueil de nouvelles *Les soirées de l'orchestre*. Pendant que les médiocres chanteurs s'égosillent sur scène, et que le public n'écoute qu'à moitié (et ne comprend rien à la musique), les musiciens délaissent leurs instruments et se racontent des histoires. Leur ennui et leur désillusion servent en somme de cadre à cette autre forme de *Décaméron*.

prélude à la réussite. Alors que les "ennemis" (Fieramosca et Balducci) se réjouissaient déjà de l'échec, quand se confirme la réussite, les voilà qui changent d'air et proclament leur admiration pour Benvenuto ! L'opéra-comique s'achève donc sur le triomphe de l'artiste et le mariage avec sa belle, lui-même victoire sur l'entêtement d'un vieux père borné[21].

Ce triomphe de l'artiste est préparé et mis en scène de façon continue du début à la fin de l'opéra, Cellini parvenant à ridiculiser ses adversaires, à déjouer leurs manœuvres, puis à relever un impossible défi. La pièce présente d'ailleurs un Pape capable de juger de la valeur d'une œuvre d'art, si la fonte d'une statue telle que le *Persée* peut racheter un homicide et la tentative d'enlèvement d'une jeune fille. Enfin l'usage du théâtre dans le théâtre permet à Berlioz d'une part de ridiculiser les directeurs et les publics ignorants (épisode des bateleurs), d'autre part de mettre en scène de façon grandiose la réalisation d'une œuvre d'art, puisque le Colysée, majestueux théâtre des jeux du cirque de l'Empire romain, devient théâtre du triomphe de l'art et de l'artiste. Commencé dans l'atmosphère de fête populaire du Carnaval, l'opéra de Berlioz prend fin dans l'atmosphère festive des acclamations d'un vaste public (anticipation de ce que le compositeur espérait pour sa propre création). D'où, à nouveau, pour clore en beauté le spectacle, le célèbre chant des ciseleurs, glorifiant leur art !

> Les métaux, ces fleurs souterraines
> Aux impérissables couleurs,
> Ne fleurissent qu'au front des reines,
> Des rois, des papes, des grands-ducs, et des empereurs.
> Honneur aux maîtres ciseleurs !

Cellini a Parigi de Lauro Rossi (1845) ou le triomphe de la rectitude

Demeurons dans le domaine de l'opéra-comique et déclarons d'entrée que de ce sympathique *melodramma semiserio* nous n'avons eu connaissance que du texte. Contrairement à l'œuvre de Berlioz, il n'est pas demeuré immortel. Le livret est de Giovanni Peruzzini, lequel signale dans l'"*avvertimento*" que, pour les besoins de la scène, il dut simplifier la trame du roman de Dumas et en accepter les licences vis-à-vis de l'Histoire[22]. Le spectacle fut représenté pour la première fois à Turin, au Théâtre D'Angennes, un lieu appartenant à une famille de lointaines origines françaises, qui occupa une place assez importante dans le monde du spectacle turinois puisqu'il remplaça un temps le Théâtre Carignano, détruit par un incendie[23].

---

[21] Cf., quand Balducci sort, l'amusante réaction de Teresa, au tout début du spectacle : « Enfin il est sorti, / Tout de bon… Ah je respire, / Ouf… quel ennui ! / C'était un vrai martyre. » (sc. 1).

[22] « La vasta tela che presentava il Romanzo del celebre autore mal poteva essere ristretta fra i limiti troppo angusti di un Dramma per musica : cercai quindi il più possibile semplificare il soggetto [...]. Per la ragione medesima, spero, mi saranno perdonate alcune licenze storiche prese dal Romanziere francese, e da me ammesse senza certo scrupolo, stimandole influenti al maggior interesse del Dramma. »

[23] Au XIX[e] siècle, on y joua des opéras de Cimarosa, Rossini, Donizetti ou Bellini. Sur le Théâtre D'Angennes, cf. Luciano Tamburini, *Il Teatro D'Angennes di Torino a metà Ottocento*, in *Studi piemontesi*, giugno 2002, vol. XXXI, fasc. 1, pp. 41-52. L'auteur y donne quelques pittoresques

La trame, située lors du séjour parisien de Cellini, n'a rien à voir avec l'intrigue imaginée par Berlioz et ses librettistes. Néanmoins, l'influence de l'opéra français par moments est patente : il s'agit encore d'un opéra-comique (« *semiserio* ») articulé en quatre temps (« *quattro giornate* »), et dès le lever de rideau retentit un chœur de ciseleurs faisant l'éloge de la profession d'orfèvre et célébrant le grand Cellini[24].

L'intrigue, en dépit de la complexité du roman de Dumas, est assez facile à résumer du fait des larges coupes effectuées par le librettiste. Rappelons que Cellini, comme Ascanio, est amoureux de Colomba, mais se sacrifie pour le bonheur des jeunes gens et promet de tout faire afin de les aider et soustraire la belle au mariage prévu par son père. Ascanio est aimé de la redoutable favorite du roi, Anne d'Étampes, laquelle lui a écrit un billet compromettant. Cellini cache Colomba dans le colosse de marbre qu'il est en train d'élever à Fontainebleau. Mais un ami bavard vend la mèche : Ascanio est jeté en prison et la jeune fille conduite chez Mme d'Étampes, qui désire la marier au plus vite pour s'en débarrasser et veut récupérer le dangereux billet écrit à Ascanio. L'imprudent bavard se rachète : il parvient à s'introduire dans la prison et à saisir la fameuse lettre ; au moment de la rendre il en glisse une autre dans la main du prisonnier. Si bien que, quand Anne vient récupérer le billet, elle brûle un texte qui n'est pas le sien. Entre-temps Cellini, le roi lui ayant promis qu'il aurait ce qu'il voudrait pour un magnifique Jupiter, se hâte de fondre la statue[25]. Quand, dans la grande Galerie de Fontainebleau, il présente son chef-d'œuvre à l'assemblée, non seulement il reçoit une pluie d'éloges et requiert en échange la libération d'Ascanio, mais, la menaçant de remettre le billet compromettant au Roi, il oblige Mme d'Étampes à demander elle-même le mariage d'Ascanio et de Colomba.

Certes, celui qui ne connaît pas l'*Ascanio* de Dumas trouvera cette histoire ahurissante et n'aura pas tort : car, si le roman français se lit agréablement, c'est parce qu'il s'étend sur plusieurs centaines de pages. Peruzzini a eu beau réduire l'action et faire des coupes, le lecteur d'aujourd'hui, connaissant ou non la *Vita*, ne pourra être conquis par le seul texte de ce livret. Mais s'agissant d'un opéra, il convient de faire confiance à la mise en scène, au jeu des acteurs et surtout, évidemment, à la musique : le livret de Wailly et Barbier lui-même, réduit au seul squelette de ses vers, n'est guère convaincant non plus, comme bien des livrets d'opéra.

Si Dumas avait, par le seul titre de son roman, mis Ascanio au premier plan, Rossi et Peruzzini font de Cellini leur protagoniste, l'artisan du bonheur des jeunes gens et le vainqueur de la lubrique dame. Mais à en juger par leur texte, il est évident qu'ils connaissaient aussi la *Vita*, car ils campent un Benvenuto vantard, jouant sur ce que les spécialistes ont appelé le « comique involontaire » de Cellini[26]. Sa colossale vanité est mise au premier plan dès la scène 2 du premier acte : certes, la réussite finale démontrera que le protagoniste se connaît bien ; néanmoins, l'énorme autosatisfaction que les auteurs lui font exprimer

---

détails, signalant notamment que le public n'était pas très nombreux à la saison froide car, pour raisons d'économie, le chauffage était insuffisant.

[24] « Soffiate o mantici – dal foco fusi / L'argento, il bronzo – scorran confusi / [...] / Vivan gli orefici – Cellini viva, / Amor di principi – vanto di Re. / Viva la terra – che ci nutriva, / Che madre al genio – fu sempre ed è. » (I, 1)

[25] Comme dans la *Vita* lors de la fusion du *Persée*, il en tombe malade et croit qu'il va mourir ; mais la nouvelle de la réussite le ramène à la vie.

[26] On distingue en effet dans la *Vita* le comique volontaire – les caricatures, les scènes burlesques délibérément pensées par l'auteur – et le comique involontaire, Cellini ne mesurant pas qu'il se ridiculise parfois à vouloir se montrer trop fort, trop héroïque, trop brillant en tout.

d'entrée participe du caractère *semiserio* de la pièce. En effet, la Duchesse lui ayant demandé s'il sait aussi frapper la monnaie, il répond par une tirade de vanteries sur les non limites de son génie : médailles, monnaies, bijoux, il sait tout faire ! Armes à la main, il est le plus fort des guerriers ! Il est aussi le plus génial des musiciens et le meilleur des poètes !!! Bref, c'est un second Michel-Ange !!![27]. Le bon François I[er] s'en réjouit benoîtement, mais la Duchesse se moque du « *libero / Suonar di quell'accento* ». Le père de Colomba le raille en aparté : parmi tant de mérites dont ce fanfaron s'enorgueillit, certes ne figure pas l'humilité !, marmonne-t-il (I, 2)[28]. Et Cellini de continuer à se pavaner, affirmant au Roi et à la Favorite que le grand Jupiter qu'il se propose de fondre n'a jamais eu son égal :

> Non vi date, Duchessa, pensiero,
> Son avvezzo a ogni sorta di prove.
> Maestà, più magnifico getto
> Non avranno occhi umani veduto. (I, 2)

Il finit par se vanter – et là est le but de l'intrigue – d'être capable d'aider Ascanio et Colomba à vaincre les deux obstacles que sont le père de la jeune fille et la redoutable Duchesse.

En fait, toute la pièce tourne autour de la rivalité entre Cellini et Madame d'Étampes. L'artiste, dans son autobiographie, se montrait très acide envers elle, ruant dans les brancards, frémissant qu'une femme puisse avoir autant de pouvoir sur le Roi (et la France), et offrait au lecteur le plaisir d'assister à quelques affrontements débouchant sur la dérision de la Favorite. Mais alors que dans la *Vita*, elle, ne péchait que par sa vanité et ses caprices, Peruzzini la ridiculise en faisant d'elle une dévoreuse de jeunes garçons. Et donc, si Cellini peut être une caricature de la vantardise, Anne d'Étampes n'est pas moins caricaturale, surtout si elle est incarnée par une actrice d'âge un peu mûr. Le duel entre les deux personnages traverse toute la pièce, souligné par l'expression des mêmes excès : à la fin, au chant de gloire démesuré de Cellini, quand le Jupiter est fondu et surpasse les statues antiques près desquelles il est exposé, répond la fureur de la Duchesse qui jure de se venger.

Comme celui de Berlioz, l'opéra de Peruzzini et Rossi se termine dans la liesse – et donc dans la fête ! Mais le dénouement heureux implique la vengeance personnelle de l'artiste, fruit d'une forme de sadisme et d'habile stratégie. Pour que tout danger soit écarté du jeune couple de fiancés, il faut neutraliser la libidineuse, et donc faire d'elle l'instrument du mariage. D'où la tactique l'obligeant à en présenter elle-même la demande au Roi, sous la pression du chantage à la lettre. Après quoi, le vantard mais loyal maître d'œuvre rend à la dame son billet compromettant.

Le finale de la pièce est d'abord à la gloire de l'art et de l'artiste (IV, 3), puis à la gloire du souverain – ici le Roi de France – selon le vieil usage de bien des opéras (IV, 4). Mais nos auteurs y ajoutent leur petit piquant, faisant prononcer les derniers mots à celle

---

[27] « Non ha sì angusti limiti, / Duchessa, il genio mio, / Non mi fo vanto d'essere / Cesellator sol io ! / Coniar medaglie, incidere / So al par di chicchessia, / Ne' smalti d'oro supero / Quanti mi venner pria. / Secondo Michelangiolo / Difendo una fortezza : / Pochi in schermir m'eguagliano / Di forza e di destrezza : / Prode artigliere io sono, / Valente cacciator : / Corno e liuto suono, / Son vate e prosator ! »

[28] « (Fra tanto e tanto merto / Onde sì adorno ei va, / Per lui straniero al certo / È quel dell'umiltà) » (I, 2).

qui a été le moteur volontaire du drame et le bras involontaire de son heureux dénouement, Mme d'Étampes :

> *Cellini* :
> Per Francesco è il dì perduto
> Che non versa benefizii !
> *Cellini, Ascanio, Ruberto, Jacopo, Coro* :
> Viva viva dei regnanti
> Il più giusto e liberal !
> *Anna* :
> La memoria dei suoi vanti
> Sia ne' secoli immortal. (IV, 4)

Sans doute le roman de Dumas, puis l'opéra de Lauro Rossi firent-ils des émules, même de façon très approximative, car deux ans plus tard, en 1847, fut représenté au Théâtre D'Angennes un opéra intitulé *Ascanio il gioielliere*, avec musique de Nicola De Giosa sur un livret de Giuseppe Sesto Giannini[29]. Mais l'action se déroule à Londres au XVII[e] siècle : rien à voir, donc, avec le sujet qui nous intéresse. Il est néanmoins curieux que si vite ce même nom ait été choisi pour un joaillier italien du passé. Peu après, en 1852, fut donné à Paris, un *Benvenuto Cellini* d'Adolphe de Groot sur livret de Paul Meurice, dérivé du roman de Dumas[30].

Benvenuto Cellini de Lorenzo Sonzogno (1839) ou le triomphe du patriote

Avec la pièce de Lorenzo Sonzogno (1803-1874), nous passons de l'opéra au drame historique, un genre qui connut un succès plus important en Italie que dans les autres pays d'Europe en raison d'une situation politique spécifique. Le XIX[e] siècle est en effet le siècle du *Risorgimento*, ce mouvement par lequel le pays, morcelé et sous domination étrangère depuis des siècles, parvient à conquérir son indépendance et son unité. Ce siècle est dominé par une série de révoltes (dont celles de 1820-21 et 1830-31, sur l'onde des révolutions qui balaient l'Europe) et de guerres d'indépendance (1848-49, 1859, 1866) entre lesquelles s'insèrent des plébiscites et la fameuse expédition des Mille de Garibaldi (1860) dont l'issue finale fut l'occupation des États pontificaux (1870) et la proclamation de Rome capitale.

D'où une culture fortement militante où le passé devient source d'énergie et exemple pour le présent, comme en témoignent les grandes peintures historiques, les célèbres opéras de Giuseppe Verdi, les romans dérivés du modèle anglais… et, bien sûr, d'innombrables pièces de théâtre[31]. Le drame historique offrait au public des contenus édu-

[29] *Ascanio il gioielliere*, melodramma in tre atti da rappresentarsi nel Teatro D'Angennes la primavera 1847, Torino, Lorenzo Cora, 40 p.

[30] Disponible en version numérisée sur le site Gallica de la BNF. Ce site mentionne également un *Ascanio* de Paul Gallet (texte) et Saint-Saëns (musique) d'après l'opéra de Meurice, donné en 1890 à Paris.

[31] Parlant des seules tragédies, Emilio Faccioli nous apprend qu'en un siècle, de 1798 à 1872, ont été répertoriés 230 auteurs et 1350 textes ! Mais une bonne partie de cette gigantesque production ne fut pas jouée et/ou fut lue par un public réduit. Écrire des tragédies était devenu une activité académique.

catifs, des connaissances, des orientations idéologiques ; d'où une forte actualisation du passé, et donc une intrigue, des passions et des motivations colorées des préoccupations politiques du présent. Un panorama de la production théâtrale du XIX[e] siècle italien laisse en effet apparaître qu'à côté de quelques sujets bibliques et de rares tragédies à thème mythologique, très nombreux sont les drames historiques[32]. La plupart du temps ils ont pour titre le nom d'un personnage : hommes politiques, écrivains, héros de fictions ou artistes s'y succèdent. D'où la présence au niveau du titre – et donc comme protagonistes – de Brunelleschi, Andrea del Castagno, Giorgione, Tintoret, Raphaël, Michel-Ange, Pergolèse, Canova, Rossini… et, bien sûr, de notre Benvenuto Cellini. Par un raccourci un peu caricatural, l'on pourrait dire que ces artistes, « en brandissant leur pinceau », avertissaient le public que « le moment de faire quelque chose de bien était proche » ; spectateurs et lecteurs étaient invités à comprendre que les rivaux et les traîtres envers les grands artistes représentaient métaphoriquement la tyrannie et l'occupation étrangère[33].

Si aujourd'hui l'écrivain est tombé dans l'oubli, le nom de Sonzogno demeure lié à une grande et célèbre famille d'éditeurs milanais. Lorenzo lui-même fut écrivain et historien ; *Benvenuto Cellini* est son premier drame historique[34]. Il le publia en 1839, soit un an seulement après la première représentation de l'opéra de Berlioz. Même si ce ne peut être qu'une hypothèse, sans doute est-il permis d'avancer que l'œuvre française et les échos (même négatifs) qui en résultèrent ne furent pas étrangers à la composition de la pièce italienne. Les intrigues sont tellement différentes que l'on peut imaginer que Sonzogno souhaita écrire un texte plus proche de la vérité historique (et de la *Vita*). Si l'on ajoute que l'image véhiculée alors était celle du « bandit de génie », peut-être voulut-il prouver que Benvenuto Cellini n'était en aucun cas un bandit.

Contrairement aux deux œuvres que nous avons examinées, celle-ci est très proche de la *Vita* ; maints passages en sont des réécritures presque textuelles. De toute évidence, l'auteur a puisé un maximum d'éléments dans le texte d'origine et les a redistribués dans son drame : l'intrigue y est exposée "en direct", et nombre d'épisodes antérieurs sont relatés. Afin d'assurer une cohérence du début à la fin du spectacle et renforcer la logique de l'action, l'écrivain a en partie modifié le rôle de certains personnages[35]. Comme nous l'avons signalé plus haut, la jeune Fiore est toute dévouée au maître qu'elle aime et qui l'épouse à la fin. En somme, les omissions, les (rares) interventions et une manière person-

---

Il teatro italiano, vol. 5 : *La tragedia dell'Ottocento*, a cura di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi, 1981, p. XII.

[32] Une bonne liste se trouve dans un ouvrage désormais ancien mais toujours utile : Giuseppe Costetti, *Il teatro italiano dell'Ottocento (indagini e ricordi) con elenco di autori e loro opere*, Rocca San Casciano, Licinio Cappelli ed., 1901. Malheureusement, aucune date n'y figure. Ajoutons que le peu qu'écrit Costetti sur le *Benvenuto Cellini* de Sonzogno – entièrement faux – démontre qu'il n'a lu ni la pièce ni la *Vita* (p. 152).

[33] *Ibid.*, p 137.

[34] Outre l'édition que nous avons mentionnée au début (cf. note 5), le texte figure également dans Lorenzo Sonzogno, *Opere varie*, Milano Sonzogno, 1875.

[35] Ainsi le peu honnête courtier Baldini et l'insupportable majordome Pierfrancesco Riccio de la *Vita*, interviennent-ils dès le début de la pièce, dont le premier acte se déroule au Château Saint-Ange à l'intérieur duquel Cellini est retenu prisonnier avec Baldini : si lui est innocent, Baldini est coupable de trafic de faux joyaux, ce qui le place d'entrée sous un jour défavorable. Autre invention, au quatrième acte : si la fusion du *Persée* a manqué d'échouer, c'est parce que l'odieux rival de Cellini, le sculpteur Bandinelli, a introduit parmi les ouvriers un jeune traître chargé de saboter l'ouvrage.

nelle de disposer les éléments ont pour résultat une pièce où le héros est présenté selon un point de vue totalement positif. Cellini conserve son caractère emporté, mais sa violente spontanéité est au service d'une juste cause, celle de l'art et de la gloire de Florence. Et, surtout, les insolences envers le pouvoir des grands dont la *Vita* est parsemée sont atténuées, équilibrées par la vigoureuse revendication du refus de jouer les courtisans – et donc de mentir pour tirer profit des puissants. Ce refus dans la *Vita*, cause essentielle de la disgrâce de l'artiste, pouvait apparaître comme une tare. Au XIX[e] siècle, il devient une vertu. À l'heure où est en construction l'avenir de l'Italie, le courage et la loyauté sont placés au premier rang.

Marque d'italianité, l'intrigue de cette pièce en cinq actes (cinq « *giornate* ») est entièrement située en Italie. La première « journée » se déroule dans le Château Saint-Ange où Cellini est retenu prisonnier ; les quatre suivantes se situent à Florence. Les cinq années au service du roi de France sont évoquées, mais seulement pour mettre en relief le "patriotisme avant la lettre" de l'artiste. Évitant de faire parler le héros de façon présomptueuse, Sonzogno confie à d'autres le soin d'expliquer les motifs de son retour à Florence :

> *Duchesse* : Et pourquoi a-t-il précipitamment quitté la France ?
> *Baldini* : Tout simplement parce que le roi, voulant jalousement s'entourer de nos meilleurs artistes, après l'avoir tiré des prisons de Rome, l'avoir comblé de bienfaits, lui avoir donné le château du Petit-Nesle et l'avoir fait citoyen français, refusa de lui laisser revoir sa patrie, lui disant brutalement : Tu es fou ! (II, 1)[36]

Le Duc Côme de Médicis est un souverain soucieux de s'entourer de grands artistes italiens, et donc de faire revenir ceux qui sont partis :

> Oui, Benvenuto doit rester à Florence. – Que notre cousin le roi de France continue à s'efforcer d'attirer de ses dons les meilleurs des fils de l'Italie ; il n'y en a que trop. Notre Beau Pays aura toujours deux Athènes : Rome et Florence. – Bronzino, Giambologna, Cellini, Bandinelli sont déjà avec moi ; j'appellerai Vasari, Ammanati, Tribolo, Michel-Ange. Oh Michel-Ange ! J'ose à peine l'espérer ! (II, 2)[37]

Et Cellini d'exprimer devant la Duchesse Éléonore son amour pour sa ville natale : « En France j'étais riche, honoré, mais loin de ma douce Florence »[38] (II, 3).

---

[36] « *Duchessa* : E perché fuggì egli di Francia ?
Baldini : Per niente più se non perché quel re, geloso di circondarsi de' nostri migliori artefici, dopo averlo cavato dalle prigioni di Roma, colmatolo di benefizi, donatogli il piccolo Castello di Nesle, fattolo cittadino francese, rifiutò di lasciargli rivedere la patria, dicendogli bruscamente : Sei matto ! » (II, 1)

[37] « Sì, Benvenuto deve restare a Firenze. – Ben s'affatichi nostro cugino il re di Francia ad assorbire coi doni gli eletti figli d'Italia ; ei troppi sono. Due Atene avrà pur sempre il Bel Paese : Roma e Firenze. – Il Bronzino, Gian Bologna, Cellini, Bandinelli meco già sono ; chiamerò Vasari, l'Ammanato, il Tribolo, Michelangelo. Oh Michelangelo ! Appena l'oso sperare ! » (II, 2)

[38] « In Francia ero ricco, onorato, ma lontano dalla mia dolce Firenze » (II, 3).

Le Duc Côme, qui dans la *Vita* est un homme doué de peu de sens artistique, plus « marchand » que connaisseur, avare, préférant les laides statues de Bandinelli aux merveilleuses créations de Cellini – en un mot un seigneur méconnaissant le génie, inapte à mesurer la chance qu'il aurait de pouvoir prendre à son service un artiste tel que Benvenuto – dans la pièce de Sonzogno est présenté sous une lumière plutôt positive (hormis le fait que – vraisemblance oblige – il se laisse parfois gruger) : ni avare, ni « marchand »[39], soucieux, comme l'a montré la citation ci-dessus, du prestige de sa ville, et fier de la pléiade d'artistes qu'à l'étranger on lui envie. D'où, quand Cellini lui fait le récit de ses prouesses militaires de défenseur du Pape lors du Sac de Rome, une question rhétorique à laquelle la réponse est tout aussi rhétoriquement patriotique :

> *Le Duc* : Et tu es parti en France ?
> *Cellini* : Oui, votre Excellence ; mais toujours en pensant à ma chère Italie, à ma douce Florence. (II, 4)[40]

Dans cette pièce très proche de la *Vita*, Cellini apparaît comme un homme pleinement intègre. Car Sonzogno a éliminé les aspects peu brillants de son existence, et surtout il démontre que les actes prétendument répréhensibles du violent artiste étaient légitimés par les circonstances : noirceur des ennemis et des rivaux, calomnies... D'où une forte charge comique visant à ridiculiser les adversaires ou ceux qui entravent le parcours de Benvenuto. Rien n'est inventé, tout est puisé dans la *Vita*. L'accumulation de scènes burlesques ou de portraits caricaturés confère à la pièce un dynamisme qui va croissant avec la progression de l'intrigue. Cellini, accueilli avec chaleur lors de son arrivée à Florence, déchante vite devant le système courtisan qui le met en difficulté, frôle la catastrophe avec le sabotage (financier et matériel) du *Persée*, mais finit par s'en sortir avec honneur à la fin, illustrant le triomphe de l'artiste intègre, dévoué à l'honneur de sa patrie.

Sonzogno, en effet, a parsemé son texte de scènes loufoques, comme, au Château Saint-Ange, l'évocation des caprices du ventripotent directeur de la prison qui se prend pour une chauve-souris et voudrait voler ; ou la comédie que Cellini essaie de jouer – et joue mal – afin, pour plaire à la Duchesse, de convaincre le Duc d'acheter un collier de perles dont le prix exorbitant n'est pas justifié ; ou encore la dispute avec Bandinelli et la féroce description de l'*Hercule et Cacus* du mauvais sculpteur qui trône pourtant, ô ignominie, sur la place de la Seigneurie, à côté de la *Judith* de Donatello et du *David* de Michel-Ange : autant de moments de la *Vita* repris avec exactitude. De même, Sonzogno, qui a apprécié les savoureuses caricatures animalesques, si fréquentes sous la plume de Cellini quand il s'agit de persifler, s'amuse à les placer dans la bouche de ses personnages aussi souvent qu'il le peut. Ainsi Baccio Bandinelli devient-il « Buaccio », par un jeu sur la similitude du nom avec le mot « *bue* » qui signifie « bœuf », Pierfrancesco Riccio est-il traité d'âne (« *asino* »), de bourricot (« *somaro* »), l'intendant a-t-il une petite voix de moustique (« *vocerellina da zanzara* ») etc.

Autant d'épisodes piquants ou rebondissants qui conduisent, tout à la fin, à l'exaltation du héros dont la glorieuse fonte du *Persée* est une ultime victoire contre les manœuvres ennemies. C'est sur cette victoire, et les louanges qui en découlent de la part

[39] Dans la *Vita*, à deux reprises Cellini traite Côme de « *mercatante* » (Livre 2, § 53).
[40] « *Duca* : E te ne andasti in Francia ?
Cellini : Eccellenza sì ; ma sempre pensando alla cara Italia, alla dolce mia Firenze. » (II, 4)

non seulement du Duc et de la Duchesse mais du peuple venu admirer le chef-d'œuvre, que se termine la pièce. Et pour que la fête soit totale, elle se clôt sur un mariage – celui de Cellini et de Fiore – et sur le pardon sollicité par la jeune femme pour les traîtres saboteurs. La *vox populi*, criant « À bas Bandinelli », suffit à venger le valeureux artiste.

Il est difficile de mesurer le succès que put remporter ou non une œuvre théâtrale qui n'est pas entrée au Panthéon de la littérature. Dans l'une des deux éditions que nous avons consultées, celle de 1889, il était mentionné que ce drame continuait à être joué depuis un demi-siècle, et qu'il était triomphalement accueilli. Son texte est si proche du récit de la *Vita* qu'il y a toute raison de le croire. En effet, alors que « l'Italie est faite », la fin du XIX[e] siècle est marquée, selon les célèbres mots de Massimo d'Azeglio, par la nécessité de « faire les Italiens ». D'où une production littéraire destinée à éduquer le peuple et donc à lui donner une culture et une conscience nationales. En ce qui concerne notre artiste, la consultation des catalogues fait apparaître, en Italie, l'existence d'au moins trois autres opéras entre 1875 et 1906 !!! : un *Benvenuto Cellini* d'Emilio Bozzano sur livret de Giuseppe Perosio donné en 1872 au Teatro Doria de Gênes, un *Benvenuto Cellini* d'Antonio Orsini sur livret de Odoardo Ciani donné en 1875 au Teatro Fondo de Naples et un *Benvenuto Cellini* de A. Tubi (librettiste non indiqué) donné en 1906 au Teatro Ducale de Parme[41]. Ajoutons à la liste, hors d'Italie, le *Benvenuto Cellini* d'Eugenio Diaz de la Peña sur livret de Gaston Hirsch (1890). Un engouement qui va de pair avec le début d'une première série d'études scientifiques consacrées à la *Vita*.[42]

De toutes ces œuvres, une seule est demeurée célèbre, en dépit de l'échec que connut l'auteur en son temps : celle de Berlioz. Et on a vu à quel point les librettistes se sont écartés du texte d'origine ! Nous avons souligné, au tout début de cette étude, la forte théâtralité de la *Vita* de Cellini. Mais il s'agit d'une théâtralité par épisodes juxtaposés. Les petites scènes y sont si nombreuses qu'à vouloir les reproduire bout à bout, fût-ce après sélection et à l'intérieur d'un moule cohérent comme le fit Sonzogno, le risque est grand de tomber dans l'artifice à but didactique. Nous avons vu aussi que le protagoniste avait toujours été "normalisé" par l'introduction de l'élément amoureux. Tout comme le passage – et donc la réduction – d'un texte à l'écran[43], le passage à la scène d'une œuvre d'envergure atteint rarement la qualité du texte d'origine. Mais le dénouement heureux des trois adaptations que nous avons étudiées pourrait être, pour notre Cellini, une revanche. En ce XIX[e] siècle d'engouement pour les grandes figures rebelles du Moyen Âge et de la Renaissance, Wailly, Barbier et Berlioz, Peruzzini et Rossi, par leurs textes et leur musique, Sonzogno par sa pointilleuse conscience d'écrivain historien, ont réalisé pour la scène ce que Benvenuto Cellini rêvait de réaliser pour sa propre carrière : une "montée au Parnasse" tantôt joyeuse tantôt douloureuse, mais payée, au final, du bonheur des acclamations et des joies de la fête.

Brigitte URBANI
Université de Provence (Aix-Marseille)

[41] Aldo Caselli, *Catalogo delle opere liriche pubblicate in Italia*, Firenze, Olschki, 1969, 893 p.
[42] Sur la fortune de la *Vita* dans les histoires de la littérature en Italie au XIX[e] siècle, cf. Philippe Simon, *La 'Vita' de Benvenuto Cellini dans les histoires de la littérature italienne au XIX[e] siècle*, *Chroniques italiennes*, édition en ligne n°16, 2009.
[43] Cf. le film de Giacomo Battiato, *Cellini, l'or et le sang* (1989).

RELIQUES POUDREUSES, OU AVATARS DES FÊTES DRAMATIQUES CHEZ THÉOPHILE GAUTIER

Pour Monsieur Maurice Abiteboul, en témoignage d'admiration et de fidèle reconnaissance

Fasciné, comme son ami Gérard de Nerval, par l'univers dramatique – ses contenus, ses enjeux, ses conditions matérielles de représentation –, Théophile Gautier, qui rédigea, d'abord en feuilleton dans *La Presse*, puis, suivant une édition en six volumes, une immense Histoire du théâtre *(Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans)*, qui écrivit des livrets de ballets (*La Péri, Giselle*…), chercha souvent à intégrer la référence théâtrale à ses proses. On se souvient du fameux *Capitaine Fracasse*, et de la troupe de ses comédiens ambulants. Comme Henrich, le héros de sa nouvelle *Deux acteurs pour un rôle*, Théophile pourrait déclarer : « C'est un ascendant invincible ; le théâtre m'attire »[1].

C'est à l'une de ses courtes pièces romanesques, parmi les plus connues : *Arria Marcella*, parue en 1852, que nous choisirons de nous intéresser ici, pour évoquer les « théâtres en fête », à l'occasion de ce vingtième anniversaire de la revue *Théâtres du Monde*. Les fêtes, et les « sourires » qu'elles suggèrent d'ailleurs, plutôt que les « rires », Gautier demeurant en toutes circonstances un maître de l'ambiguïté, oscillant entre humour lyrique et politesse du désespoir.

Rappelons brièvement l'intrigue de la nouvelle : Octavien, jeune homme fantasque, voyage en Italie avec ses deux amis, Fabio et Max. Il s'arrête, fasciné, au musée de Naples, devant le moulage d'un buste de jeune femme, ensevelie lors de l'éruption du Vésuve à Pompéi, en 79 après Jésus-Christ. Après avoir dîné dans une taverne locale, il part rejoindre la ville morte, qui, à minuit, se réanime brusquement sous ses yeux. Il y croise un jeune autochtone, qui lui propose de l'accompagner (c'est ici que le paradigme théâtral « entre en scène ») pour écouter une pièce de Plaute, *La Casina*.

En fait de hasard (la *casina* désigne celle qui est « tirée au sort »), Octavien rencontre alors, bien plutôt, son Destin : il suit son nouveau cicerone, Rufus Holconius (nom retrouvé sur plusieurs inscriptions pompéiennes) et découvre, parmi les spectateurs, la femme dont il avait adoré l'empreinte. Arria Marcella l'invite, par le biais de son entremetteuse, Tyché, à la rejoindre chez elle. Les nouveaux amants s'étreignent passionnément, jusqu'à ce que la brusque intervention d'un père, récemment rallié à la cause chrétienne, condamne ces voluptés païennes, et profère une imprécation qui renvoie la belle Arria à ses cendres. Octavien, retrouvé par ses camarades endormi sur la mosaïque d'une chambre de la villa d'Arrius Diomedes, demeure inconsolable. Il finira par épouser une jeune anglaise,

[1] Théophile Gautier, *L'Oeuvre fantastique I. Nouvelles, Arria Marcella*, éd. de M. Crouzet, Classiques Garnier, Bordas, 1992, p. 159.

Ellen (fausse image de l'Hélène mythique miraculeusement réincarnée en Arria), sans cesser de la tromper en pensée avec la défunte romaine.

Le récit, on le voit, brasse tous les thèmes chers à Gautier, mêlant motifs esthétiques, érotiques et thanatiques : liens de l'ici-bas avec l'au-delà, résurrection miraculeuse d'une beauté morte, enfin peines d'amour perdues. À nous d'estimer la valeur de l'apport dramatique, tel qu'il apparaît dans le texte, en son centre précisément.

Gautier prend soin déjà de témoigner de sa connaissance du monde de la scène, en déployant un lexique choisi, approprié et adapté à la mode antique. Il le fait de façon tout ensemble systématique et humoristique: en connaisseur sachant poser et tenir ses distances. Il nous renseigne ainsi, rapidement et précisément, sur la configuration de « l'amphithéâtre »: des « gradins demi-circulaires » aux « vomitoires », des « colonnes » à la « tribune », au « rideau » de scène. Il désigne les « billets » alors en cours: de « petites lames d'ivoire », les décrit. Il passe ensuite à la composition de la salle (son héros étant logé, lui, dans le « proscenium ») : le placement hiérarchisé du public, soit, par étages, les « toges » masculines, puis les « parures variées des femmes », enfin les « capes grise des gens du peuple »[2]. Le rite ancien du parfum déversé sur l'assistance, baume délicieux préludant à la fête des sens, ne lui échappe pas: il le mentionne, le loue. Il évoque l'avancée du Prologue, personnage masqué, et déploie, suivant un style d'abord direct, puis indirect (Gautier transmet à son lecteur la couleur locale, puis va plus vite) son « argumentation bouffonne » – occasion de résumer la comédie, de façon suffisamment libre pour qu'on identifie un canevas, sans se formaliser des approximations fantaisistes quant à l'original[3].

Les rires de l'auditoire éclatent, la typologie des personnages est restituée : le vieillard et ses mimiques, la matrone et ses attitudes comiques caractéristiques, les esclaves « courant ça et là pour montrer leur empressement » – ou *servi currentes*[4]. Les conventions sont donc fidèlement et prestement exhibées. En quelques trois pages, Théophile nous livre les clefs de l'ancien Odéon, ou « théâtre comique ».

Une juste peinture prouve sa compétence. Son allure d'esquisse avoue la distraction du protagoniste, Octavien, préoccupé au fond par autre chose que par les « masques aux bouches de bronze »[5], dont la présence est pourtant nécessaire – magie impérieuse du théâtre – au déroulement de son fantasme le plus profond. Le spectacle en effet n'est pas seulement sur scène, il est dans la salle. « Dans la travée des femmes », Octavien soudain aperçoit celle dont le souvenir, conçu d'après une relique cendreuse, hante son imagination. Selon un procédé pré-cinématographique (il est question ailleurs de « diorama »[6]) que l'on pourrait qualifier de *travelling*, s'effectue une coupe en gros plan, comme un arrêt sur image, que légitime dans la description le motif de la statuaire : Arria apparaît, première et bientôt seule ligne de mire du jeune homme.

---

[2] *Ibid.*, *Arria Marcella*, p. 216.

[3] Comme l'écrit Bertrand Auzanneau, Gautier « escamote quelque peu le vrai sujet de la pièce : la rivalité amoureuse d'un père et d'un fils », au profit d'une intrigue davantage proche de celle du *Mariage de Figaro* par exemple, de ses ruses au service de l'amour (voir *Arria Marcella*, éd. de B. Auzanneau, le Livre de Poche, 1994, p. 85 sq).

[4] Voir *Arria*, in T. Gautier *L'Oeuvre…*, *op.cit*., p. 217.

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

[6] *Ibid*., p. 213: « La ville se peuplait graduellement, comme un de ces tableaux de diorama, d'abord déserts, et qu'un changement d'éclairage anime de personnages invisibles jusque-là ».

Une mise en abyme de l'intrigue est proposée : la référence théâtrale va « modéliser » le mouvement romanesque. La « casina », héroïne de Plaute, cherche à s'unir à celui qu'elle a choisi, et se heurte en cela à la contrainte masculine : de même, Arria élira Octavien, et son père pour cela la maudira.

Si la première histoire se termine bien, il n'en ira pas de même de la seconde : il n'en reste pas moins que son début heureux est enclenché par le phénomène théâtral, qui, favorisant la rencontre, suggérant un contexte amoureux, « catalyse » la péripétie relative à la vie d'Octavien. L'histoire d'amour, racontée par le Prologue et développée, sans surprise pour les spectateurs, par les acteurs sur scène, va trouver sa correspondance dans ce qui se « joue », de gradin à gradin, entre Octavien et la belle romaine. Octavien, terriblement ému, n'est pas surpris pour autant, lui non plus : depuis qu'il a admis la dimension fantastique de son aventure, il goûte ce qui lui arrive, ce qu'il espérait, sans retenue ni réserve – de même que le public jouit des manifestations attendues de la fiction théâtrale.

Ce parallélisme renchérit sur l'estimation favorable du phénomène dramatique : l'illusion heureuse fonctionne à plein régime, rayonne, provoquant dans la salle les rires, dans le cœur d'Octavien un sentiment de puissante félicité. Comme un *deus ex machina*, le père d'Arria viendra briser le rêve, engendré par la présence d'Octavien au sein du théâtre antique, symbolisant le passage d'un monde païen, offert aux plaisirs des sens, à un monde chrétien régi par une conception médiocre, négative de la vie terrestre, ayant pour règle la frustration.

À la thématisation dramatique, posée par la référence à Plaute, succède une prose dramatisée quant à son style, faisant le lit des amours idéales, qui doivent être accueillies dans le cadre de la chambre :

> « Tout paraissait indiquer qu'on attendait un hôte ; des fleurs fraîches jonchaient le sol, et les amphores de vin étaient plongées dans des urnes pleines de neige ». « Sur le plafond étaient peints […] Mars, Vénus et l'Amour », « la mosaïque du pavé […] représentait des reliefs de festin exécutés avec un art qui faisait illusion »[7].

La description plante un décor, tout entier organisé au service des extases sensuelles.

> « Au fond de la salle, sur un biclinium ou lit à deux places, était accoudée Arria Marcella, dans une pose voluptueuse et sereine qui rappelait la femme couchée de Phidias sur le fronton du Parthénon ».[8]

Mimétique, mise comme Cléopâtre ou pareille à une belle statue, la courtisane attend l'arrivée de son amant. Préparé, « revêtu d'une tunique blanche », il fait son entrée, pour découvrir la femme qu'il désire, qui a « changé de costume en revenant du théâtre »[9] : pour se parer d'un autre costume donc.

---

[7] *Ibid.*, p. 220.
[8] *Ibid., loc.cit.*
[9] *Ibid., loc.cit.*

Il s'agit bien de toute une mise en scène … Elle inclut l'apparition très soudaine du Père d'Arria, comme un autre Commandeur (on sait que Gautier était un fervent lecteur de Hoffmann), au sein de cet espace savamment consacré aux réjouissances physiques :

> « Tout à coup, les anneaux d'airain de la portière qui fermait la chambre glissèrent sur leur tringle, et un vieillard d'aspect sévère et drapé dans un ample manteau brun parut sur le seuil »[10].

Le retour au principe de réalité, ici théâtralisé à outrance, est solennellement marqué par des gestes, puis par l'imprécation paternelle, qui origine une nouvelle décomposition d'Arria, enlevant à Octavien tout espoir de béatitude:

> « Il prononça d'une voix pleine de commandement une formule d'exorcisme qui fit tomber des joues d'Arria les teintes pourprées que le vin noir du vase myrrhin y avait fait monter »[11].

L'incantation, sous forme de malédiction performative, rompt le charme, répand la mort certaine, tout comme les formules prononcées par l'abbé Sérapion, figure identique de la paternité castratrice, dans cette autre célèbre nouvelle de Gautier, *La Morte amoureuse*, publiée en 1836, avaient fait perdre au héros Romuald toute possibilité de jamais plus accéder aux joies « posthumes » des sens.

Apparition, injonction : l'ultime péripétie génère un dénouement bref et brutal, que l'on est invité à interpréter comme un mauvais coup de théâtre: funeste quant au sort heureux des amants. Ce spectacle, implacablement rythmé, offre une démonstration, sur le mode contrapuntique : au théâtre antique, sublimé, qui délivre ses parfums subtils sur une gracieuse foule en toges, toute disposée à s'émouvoir, à rire, est opposé le décevant théâtre, contemporain de Gautier comme d'Octavien, qui semble prendre son ancrage dans l'inutile rigueur, la fastidieuse tristesse chrétiennes.

Une tradition de la frustration, de la laideur même, s'ensuit, qui amène l'auteur à vilipender en ces termes la donne de son époque, héritière des « sectateurs » dont le père d'Arria est l'ancêtre, le mécanique représentant :

> « Une fine pluie d'eau, aromatisée de safran, tombait des frises en gouttelettes imperceptibles, et parfumait l'air qu'elle rafraîchissait. Octavien pensa aux émanations fétides qui vicient l'atmosphère de nos théâtres, si incommodes qu'on peut les considérer comme des lieux de torture, et il trouva que la civilisation n'avait pas beaucoup marché »[12].

Cette nouvelle « confession d'un enfant du siècle », aux dimensions polémiques, et mêmes politiques, s'augmente de la satire féroce d'un ballet (on se souvient que Gautier était librettiste) : au Teatro San Carlo de Naples, Fabio, Max, et Octavien revenu de ses rêves provisoirement incarnés

[10] *Ibid.*, p. 222.
[11] *Ibid*, p. 223.
[12] *Ibid.*, p. 216.

> « regardaient à grand renfort de jumelles sautiller dans un ballet, sur les traces d'Amalia Ferraris, la danseuse alors en vogue, un essaim de nymphes culottées, sous leurs jupes de gaze, d'un affreux caleçon vert monstre qui les faisait ressembler à des grenouilles piquées de la tarentule »[13].

Cette mention grotesque avalise la thèse d'une décadence, portée par les antithèses précédemment signalées.

Le monde, social et pseudo-culturel, a mal vieilli. Il a déserté les régions enchantées, celles qui parfois se révèlent encore aux amoureux de l'onirisme dramatique, qui cultivent leur tropisme, comme délibérément aveuglés, placés selon leur choix dans une sorte de refuge: salle obscure, qui, contre la « marche » déplorable de la « civilisation », les conforte dans une rêverie régressive, nourrie d'une illusion théâtrale également projetée.

Comme Octavien, à peine remis de son aventure fantastique – ou fantasmatique – adhère presque aux propositions, triviales pourtant, et « auctorialement » dénoncées, du ballet déroulé au San Carlo, Gautier, dans son œuvre testamentaire *Spirite*, mettra en scène, se jouant à l'Opéra, une comédie mondaine, source pourtant du développement d'un grand amour[14] : écho aux émotions confiées par Gérard de Nerval dans *Sylvie* ou dans *Aurélia* .[15]

Là, précisément au cœur de ces lieux scéniques, sait encore s'épancher, pour qui ferme les yeux sur l'extérieur dérangeant, et se prédispose à la vraie catharsis, « le songe dans la vie ordinaire »[16].

Ainsi, Lavinia (dite Spirite) rejoindra Malivert, aperçu au théâtre, dans l'au-delà. Ainsi, malgré l'intervention fâcheuse, apparemment destructrice de son père, Octavien se souviendra d'Arria, car « rien ne meurt, tout existe toujours; nulle force ne peut anéantir ce qui fut une fois »[17]. Gautier cite indirectement Nerval, et la préface du second *Faust*, qu'il a traduit, en une éminente référence, qui exprime un hommage à Goethe dramaturge, et valorise à sa suite les archétypes, les matrices, les formes fixes, contre la modernité hideusement livrée aux ravages du temps. Là, dans ces sphères, intérieures et antérieures, vit Hélène, l'éternelle Beauté, caution et modèle des grandes Amours, à laquelle l'anglaise Ellen, prochaine épouse d'Octavien, fournira un piètre et ironique contrepoint.

L'exutoire romanesque fourni par la composante théâtrale, triomphe de l'illusion, et, par là, vecteur privilégié des songes, est bien une issue scripturale aux désillusions de ce monde. Si, comme le proclamera Marcel Proust, par ce dicton fameux, auquel aurait certainement souscrit Théophile, la seule vie, la vie réellement vécue, est « la Littérature »[18], le parcours d'Octavien, tel qu'imaginé par Gautier, scelle une victoire: celle des mots, ou actions véritables. L'allégeance shakespearienne, transmise dans *Arria* par une citation indi-

---

[13] *Ibid.*, p. 225.
[14] De Lavinia d'Aufideni – future morte au couvent, revenant sous le patronyme de Spirite –, pour le protagoniste Guy de Malivert.
[15] Voir les soirées au théâtre évoquées par Nerval à l'ouverture de *Sylvie* (*Les Filles du Feu*).
[16] La formule nervalienne, empruntée à son *Aurélia*, est bien connue.
[17] Gautier reprend dans *Arria Marcella* (*op.cit*., p. 221) les thèses de Goethe traduites par Nerval, exprimées dans le *Faust II*.
[18] Le grand credo proustien fonde le passage, du Temps perdu au Temps retrouvé…

recte, empruntée à *Hamlet*, en livre une autre preuve, lorsqu'Octavien et ses camarades visitent à Pompéi :

> « ces doubles théâtres de drame et de chant juxtaposés, qui pourraient reprendre leurs représentations, si la troupe qui les desservait, réduite à l'état d'argile, n'était pas occupée, peut-être, à luter le bondon d'un tonneau de bière ou à boucher une fente de mur, comme la poussière d'Alexandre et de César, selon la mélancolique réflexion d'Hamlet »[19].

Tout semble là voué au néant, à l'absence d'être (*not to be*…), et pourtant… Les trépassés ne vont pas tarder à revivre, juste parce que le héros décide de croire à leur survie, de consentir à l'imaginaire, ou illusoire retour des acteurs d'antan, par les phrases dont le dote l'auteur qui l'a créé : son géniteur, Gautier, qui lui délègue ainsi son propre désir de revenir en arrière.

L'hésitation de Hamlet, énoncée, est vaincue par la progression narrative, étayée par le soubassement dramatique. Poussé, dans son invraisemblable élan vers un monde qui n'est plus, par des suggestions de plus en plus insistantes, Octavien finit par céder, et alors vit son rêve. D'abord dubitatif, il se laisse gagner par la magie hypnotique qui le conduira au théâtre, où se trouve l'élue de son cœur, l'improbable apparition. Tout devient possible à partir du moment où il ne résiste plus :

> « Octavien, ravi au fond de voir un de ses rêves les plus chers accompli, ne résista plus à son aventure, il se laissa faire à toutes ces merveilles » ; « il se dit que puisqu'en vertu d'un pouvoir mystérieux, il lui était donné de vivre quelques heures dans un siècle disparu, il ne perdrait pas son temps à chercher la solution d'un problème incompréhensible, et il continua bravement sa route, en regardant à droite et à gauche ce spectacle si vieux et si nouveau pour lui ».[20]

L'intertextualité dramatique, les hypotextes retenus, ont une vertu fédératrice : ils composent ce « pouvoir mystérieux » vanté par Octavien, exercé par Gautier, sous forme de création originale, lestée de palimpsestes.

Spectateur, Octavien deviendra acteur, de sa propre destinée, choisie et revendiquée. Lecteur, Gautier deviendra auteur, et dramaturge par goût, dérive ou procuration.

La mise en abyme structure un effet « compensatoire ». L'art, ses filiations humanistes – relais ou chaînes –, font pièce à la solitude de qui n'espère plus grand chose d'un présent confisqué, par les habitudes bourgeoises, les religions asservies aux dogmes, l'étroitesse des mentalités fermées aux intrusions du surnaturel.

La jubilation communiquée au lecteur invite à sourire malgré tout : politesse du désespoir dépassée par les mots en fête, lorsqu'ils rappellent, comme l'écrivait le meilleur émule de Gautier, Charles Baudelaire, qu'il faut « toujours être ivre », que la poésie s'égale au vin, à

[19] *Arria*, *op.cit*., p. 202 : allusion à la scène bien connue du cimetière, à la scène I de l'acte V de *Hamlet*.
[20] *Ibid*., p. 213.

la vertu, et qu'il faut contempler « les merveilleux nuages »[21] passant au-dessus des ruines, comme « dans le champ d'azur d'une panathénée »[22].

Qu'il faut sourire, fidèle féal de la Muse… Ne serait-ce qu'aux astres.

Étranger à son temps, le romancier féru de drames réinvente l'Amour, esquive la mélancolie, semant les fleurs nées de son mal, comme Ophélie déjà folle chanta en dispersant la flore, avant de préférer le ruisseau de l'oubli à la si peu tendre indifférence du monde[23].

Marie-Françoise HAMARD
Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle

[21] Voir le célèbre poème « L'Étranger », premier des *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire, qui dédicaça ses *Fleurs du Mal* à Théophile Gautier. Et le trente-troisième : « Enivrez-vous ».
[22] Voir *Arria, op.cit.*, p. 216.
[23] Ici nous pensons bien sûr à Nerval, à sa fin, mais aussi à celle que Gautier avait prévue pour son *Capitaine Fracasse*, fin trop sombre, refusée par l'éditeur : une descente du « capitaine » dans les sous-sols de son château, pour y attendre la mort peut-être, ou du moins y sentir comme le goût du Néant…

LIRE *L'HOMME QUI RIT* DE VICTOR HUGO

En rédigeant son roman *L'Homme qui rit* (1869), Victor Hugo semble affronter une crise intime, liée à sa vision de l'art. L'art théâtral, réduit dans ce roman à la performance d'une troupe de saltimbanques qui mérite à peine ce nom, exprimerait un point de vue très moderne, éminemment autocritique, sur la fonction cathartique de l'art, d'abord théâtral. « L'homme qui rit », ce jeune lord recueilli par Ursus, sorte de bonimenteur médecin, a été défiguré dans sa petite enfance par les « *comprachicos* » qui l'ont enlevé. Ce désavantage tourne à sa faveur, par le succès que lui doit le jeune homme monté sur scène. Telle qu'elle est décrite, la grimace involontaire de « l'homme qui rit », si elle apparaît comme le signe des passions qui sont l'objet de la catharsis théâtrale, est encore un reflet de la contradiction très reculée qui œuvre dans la psyché de chaque homme. La fonction cathartique du théâtre est d'ailleurs suggérée dans de nombreux passages, par les équivalences qui se dessinent entre l'art théâtral et diverses formes de violence. Le phénomène de cette catharsis est plus simplement cerné dans l'émoi du public pour le rapport passionné des deux protagonistes du spectacle joué par « l'homme qui rit » et par la tendre Dea, autre enfant trouvée que le jeune homme a sauvée du trépas, avant même d'être recueilli par Ursus. Le rapport du sauveur et de l'être sauvé s'inverse dans le spectacle destiné au public qui croit « voir le contraire »[1] du rapport réel de ces deux êtres. Désignée par ces termes, cette méprise évoque la contradiction sans âge qui serait l'objet de la catharsis théâtrale, fondée sur le pouvoir d'illusion du théâtre, autant que sur la représentation de passions.

Le rire de Gwynplaine masque les sentiments, rarement joyeux, qu'il éprouve. Le jeune homme peut certes corriger cette défiguration, mais au prix de la tension extrême d'une grimace volontaire qui ne peut être que fugitive. Jean qui pleure est toujours Jean qui rit. Or, cette contradiction en médiatise une autre, bien plus générale, illustrée dans de nombreux détails du récit : en particulier l'attitude du père adoptif du jeune histrion. Ce faux Abraham qui, dans un passage crucial, ne fait que feindre un désir d'infanticide, s'impose en effet, parmi d'autres personnages, comme une figure du Père contradicteur qui domine l'horizon des violences humaines… Le rôle positif qui reste celui d'Ursus manifeste la grandeur spirituelle d'Hugo, désireux de nettoyer cette figure des ombres qui s'y attachent dans la culture occidentale. La grimace de Gwynplaine est d'ailleurs l'œuvre d'un autre « père » de substitution, un père tortionnaire mais non moins artiste qu'Ursus. Et si le « *comprachicos* » criminel est défini comme un « plagiaire », Ursus lui-même est un génial imitateur. L'un et l'autre ont infléchi le destin de Gwynplaine, dont le rire figé est aussi bien le signe de l'art enseigné par Ursus que celui du crime du « *comprachicos* ».

[1] Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, Le Livre de Poche, 2002, p. 414.

Ces figures participent à une allégorie complexe, intéressant la violence inhérente au mimétisme, lui-même si lié à tout projet artistique : pas seulement théâtral, d'après les métaphores adaptées à la « science » des purs ciseleurs que sont les « *comprachicos* ». Au-delà du contenu symbolique du récit, les qualités visionnaires d'Hugo nous valent d'ailleurs une prémonition des aspects les plus outrés du « *body-art* » de la fin du XX^{e} siècle.

Le phénomène de la catharsis théâtrale, liée à la capacité d'imiter qui est celle des acteurs, se précise lui-même comme un exorcisme de la violence (mimétique) héritée du Père contradicteur. Dans le dernier chapitre de la quatrième partie, la confrontation du jeune homme et de son ancien tortionnaire, à présent enchaîné, est corsée par une expression lexicale du *double-bind.* Le « sheriff » qui introduit le jeune homme dans l'espace souterrain où gît le « *comprachicos* », évoque le jugement des « ancêtres », au « moment où les hommes sont crus sur leur oui et sur leur non »[2]. La torture a le pouvoir de convertir l'un et l'autre de ces adverbes, dont la confusion peut définir le *double-bind.* Quelques lignes plus loin, l'imagination de Gwynplaine nous vaut une métaphore du lien pervers des figures du Père et du Fils, ou celui des frères ennemis : « Il se figura cet homme et lui attachés au même pilori à deux lits jumeaux »[3]. Le rapport du pilori unique et des « deux lits jumeaux » se lit comme une vision critique des principes de l'harmonie, rendus à la violence fondatrice. Il en va de même avec d'autres détails, à commencer par la structure du « fourgon » de la troupe ambulante, conçu pour former la scène du drame qui fait sa gloire.

Le potentiel allégorique du facies ricanant de Gwynplaine s'étendrait à la notion de l'harmonie, ou plutôt à son revers sinistre, dont se montrent oublieux les poètes et plus généralement les artistes : la tension des forces duelles, qui se dépassent dans toutes les formes de l'harmonie. Cette notion de « l'Harmonie » est justement évoquée par Rimbaud dans sa *lettre du 15 mai 1871* un peu après sa fameuse allusion aux « *comprachicos* » de Victor Hugo. Entre ces deux passages, Rimbaud condescend d'ailleurs à qualifier Hugo de « voyant »… La défiguration (de Gwynplaine) est revendiquée par l'auteur de cette lettre comme le modèle des moyens mis en œuvre dans sa carrière future qui, placée sous le signe du « Nombre et [de] l'Harmonie », est envisagée comme une quête de « l'inconnu ». La vision de ce dernier, qui n'est pas mieux nommé, nécessite pour le « voyant » l'expérience de violences subies, spirituelles et physiques. Je ne dirai rien ici de l'influence méconnue de ce roman d'Hugo dans la carrière littéraire de Rimbaud…

En même temps qu'il exprime une vision critique de l'harmonie, le rire de Gwynplaine est le reflet accusateur de la violence sous-jacente aux pulsions mimétiques de chaque homme, exorcisées dans le travail de l'acteur. La défiguration du jeune homme amuse follement le public. Mais elle doit son attrait à sa valeur de signe à l'égard des ten-

[2] *Ibid.*, p. 555.
[3] *Ibid.*, p. 558.

sions relationnelles dont l'art assure la catharsis. Au premier chapitre du livre II de la partie II se lisent les mots :

> Il semblait évident qu'une science mystérieuse, probablement occulte, qui était à la chirurgie ce que l'alchimie est à la chimie, avait ciselé cette chair […] et créé, avec préméditation, ce visage. Cette science […] avait fendu la bouche, débridé les lèvres, dénudé les gencives, distendu les oreilles, décloisonné les cartilages, désordonné les sourcils et les joues […] et […] ramené la peau sur les lésions tout en maintenant la face à l'état béant.[4]

Les principes de « l'alchimie » s'illustrent dans ce visage dont les traits tendent à se confondre. Cette bouche fendue, ces traits désorganisés, paraissent d'ailleurs illustrer la technique d'écriture d'Hugo, animée dans maints passages par des renversements sémantiques dont le facies de Gwynplaine serait l'image. Cette « alchimie du verbe » avant la lettre partagerait la fonction cathartique de l'art théâtral, dans lequel Hugo projette la vision qu'il a de son art de poète.

Plus loin dans le roman, le titre du spectacle de la troupe ambulante, « Le Chaos vaincu », exprime la crise victorieusement surmontée par Hugo, en proie à un chaos spirituel, mal distinguable de l'essence même de son génie. Le « Chaos vaincu » retrace la reconquête, alchimique si l'on veut, de l'unité perdue. Ce spectacle se résume dans les « hurlements domptés par l'harmonie »[5] : ceux du « monstre », transfiguré par l'amour que lui voue Dea, sur la scène comme dans la vie. Or les apparitions du « monstre », qui assurent au spectacle un extraordinaire succès, déclenchent l'hilarité du public dont le sadisme latent est moins responsable de cette joie que le simple pouvoir de contagion qui est celui du rire.

> Dire la commotion de la foule est impossible. Un soleil de rire surgissant, tel était l'effet. Le rire naît de l'inattendu |…]. Pas de saisissement comparable à ce soufflet de lumière sur ce masque bouffon et terrible. On riait autour de ce rire ; partout, en haut, en bas, sur le devant, au fond, les hommes, les femmes, […] les bons, les méchants, les gens gais, les gens tristes, tout le monde ; et même dans la rue, les passants, ceux qui ne voyaient pas, en entendant rire, riaient. […] On courait à Gwynplaine. Les insouciances venaient rire, les mélancolies venaient rire. Rire si irrésistible que par moments il pouvait sembler maladif. Mais il y a une peste que l'homme ne fuit pas, c'est la joie.[6]

Ces derniers mots en disent long sur l'illusion du rire, qui exprimerait les pulsions d'une violence canalisée sur la figure d'un bouffon, et dont la nature mimétique est révélée dans ce passage qui ne se réduit pas à une anticipation des idées de Bergson. En effet, la réaction en chaîne dont ce rire est l'objet nous vaut une cascade d'oppositions sémantiques qui manifestent un questionnement de l'unité, équivalant à « l'alchimie » négative qui peut

[4] *Ibid.*, p. 372.
[5] *Ibid.*,p. 415.
[6] *Ibid.*, p. 411 et 413.

définir la « science » dont a été victime « l'homme qui rit ». Un rapport symbolique se devine entre cette recherche de l'unité (sur le plan de l'art) et le mimétisme, porteur d'une violence qui, dans ce passage, se masque dans le pouvoir de contagion du rire. L'harmonie poétique, comme expression transcendée de la violence ? Cette énigme revit sous la plume de Rimbaud, au milieu d'*Une saison en enfer*, dans la mise en parallèle de l'« alchimie du verbe », dans *Délires II*, et du rapport dualiste et mimétique des partenaires de *Délires I.*

Je ne peux, dans cet article réservé au thème théâtral, montrer les formes que le génie de l'auteur de *L'Homme qui rit* prête à la maladie de l'âme dont le théâtre assure la thérapie. Il s'agit bien d'une maladie : le double métier du père adoptif de Gwynplaine, saltimbanque et médecin, se passe assurément de commentaire. « Je pense et je panse […] je guéris les fièvres, miasmes et pestes. Presque toutes nos phlegmasies et souffrances sont des exutoires, et, bien soignées, nous débarrassent gentiment d'autres maux qui seraient pires. […] J'honore l'éloquence et la poésie »[7]. (Le jeu de mots sur les verbes « penser » et panser » aurait inspiré un célèbre énoncé du « voyant », dans sa *lettre du 13 mai 1871* : « C'est faux de dire : Je pense : on devrait dire : On me pense »…) L'équivalence entre ces arts de la parole et celui du médecin est évidente. Un peu plus loin, au chapitre suivant, le narrateur parle de la « ventriloquie transcendante » d'Ursus qui « imitait toute voix qui s'offrait dans l'assistance […] et parfois […] copiait le brouhaha du public » ; Ursus « haranguait comme Cicéron, vendait des drogues, soignait les maladies et même guérissait les malades. »[8] Ce mime médecin connaît bien le mal si répandu dans notre monde, soigné par le théâtre et bien d'autres arts avec une efficacité douteuse.

Ce parallèle entre l'art du saltimbanque et celui du médecin s'élargit en II, III, 6, lors de l'interrogatoire subi par Ursus, menacé par trois « docteurs » (en théologie, en médecine et en droit civil) dont la présence manifeste la jalousie que suscite le succès du spectacle dont Ursus est l'auteur. Cette méfiance n'est pas tout à fait infondée : « Regarder le diable, c'est aller au spectacle », affirme le narrateur après avoir cité le mot fameux d'un archevêque à propos des imbéciles qui « viennent regarder le diable »[9]. Or, le rire de Gwynplaine, ce rire qui est un non-rire, est l'expression paroxystique de la dualité, diabolique si l'on veut, qui permet à l'art théâtral, dans sa concurrence avec le réel, d'exorciser les contradictions qui tissent notre être. Dea, le double angélique de Gwynplaine, est là pour nuancer le sens négatif de ces remarques qui ne sont que des coups frappés à la porte du mystère du théâtre ou tout simplement de l'art.

À la fin du chapitre où est évoquée la contagion du rire déclenchée par l'entrée en scène de « l'homme qui rit », la « joie » que fait naître le « drame-poëme », si elle fait partie des « plaisirs grossiers du peuple », est pourtant définie comme un avantageux substitut

[7] *Ibid*., p. 449.
[8] *Ibid*., p. 453-454.
[9] *Ibid*., p. 440.

à celle des « nobles matches de la *gentry* »[10]. La même violence, inhérente à ces matches, est régulée dans la catharsis théâtrale. Et l'idée des matches se complète par les « mille guinées » pariées pour tel ou tel clan, qui nous valent une marque chiffrée du diable, en même temps que celle de la « violence de la monnaie ».

Image des luttes intestines du groupe, ces matches violents se spiritualisent dans le conflit intérieur de Gwynlaine qui, rendu à son statut de lord, affronte le regard de ses pairs en proclamant qu'il sera « le Verbe du peuple », mais ne peut longtemps dissimuler sa défiguration. « Quelle chute ! tomber dans l'écume du rire. […] Et de quoi avait-on ri ? De son rire »[11]. Alors cette phrase conjugue dans une sorte de tête-bêche la harangue politique du jeune homme et sa vocation passée, qui toutes deux trouvent leur chiffre dans sa grimace : « Il s'était ouvert le ventre, il s'était arraché le foie et le cœur, il avait montré ses entrailles, et on lui avait crié : Joue ta comédie ! » Cette « comédie », qui n'est pas plus comédie que la harangue coléreuse du jeune lord, n'en exprime pas moins les enjeux violents de l'art théâtral. Les vertus sacrificielles de cet art trouvent d'ailleurs une sorte de reflet dans la réunion très ritualisée de la chambre des lords. Et cette mise en scène exemplaire de la théâtralité du monde réel n'est pas à l'honneur de ce dernier.

La vie privée de Gwynlaine interfère donc avec sa vie d'artiste, à laquelle il voudra bientôt retourner. Cette confusion du rôle de l'acteur et du rôle social, ou celle de l'acteur et du spectateur (de la chambre des lords) est encore l'indice d'un phénomène subtil, intéressant le lecteur même de ce roman, dont l'activité de lecteur se verrait mise en scène dans le décryptage des signes, parfois graphiques, auquel se livre Gwynplaine dans certains passages. On peut interpréter dans ce sens le motif des écrits dans lesquels semble préfigurée l'action en cours : le « passé dans lequel il y a un avenir »[12]. L'ingéniosité du romancier est responsable de la « détermination narrative »[13] intéressant le destin du personnage principal, préfiguré par de nombreux détails disposés dans le roman. Gwynplaine est tout aussi peu conscient que le lecteur de la valeur oraculaire des inscriptions qui couvrent les parois de la cahute qu'il partage avec Ursus et Dea.

Dans d'autres situations, le vécu des personnages semble dramatiser le rapport d'Hugo lui-même avec sa création, autrement dit son propre génie. Ces divers axes métaphoriques tendent à se confondre, certes au gré de notre subjectivité de lecteur. Gwynplaine, en II, V, 1, est mis en présence de son ancien tortionnaire, à présent enchaîné, dans un état où l'on peut voir le reflet de la défiguration jadis infligée à Gwynplaine. Associé à cette situation, le thème du parchemin trouvé dans une bouteille en suggère le symbolisme à l'égard d'une confrontation avec soi-même qui est aussi bien celle de l'auteur de ce roman que celle du lecteur à qui Hugo propose, dans la figure de « l'homme qui rit », un reflet synthétique du drame qui fonde notre être. L'homme supplicié, ce voleur d'enfant qualifié

[10] *Ibid.*, p. 416
[11] *Ibid.*, p. 787.
[12] *Ibid.*, p. 582.
[13] *Ibid.*, p. 439, note 1.

de « plagiaire », incarne tout comme Gwynplaine le vice fondamental qui se prononce aussi bien dans la mutilation des enfants que dans le travail scénique de l'acteur.

***

Le fourgon aménagé dans lequel se déplacent les saltimbanques est décrit comme un étrange objet, dont le rapport symbolique à l'égard de la dualité se révèle déjà dans sa couleur composée. Cette « Boîte-Verte » est plus souvent désignée en anglais par Hugo : « *Green-box* », comme pour accentuer, dans la tension linguistique de l'usage d'un terme anglais, surtout composé ! la dualité dont ce fourgon à « deux fenêtres » est le signe énigmatique. Sa couleur le confirme, non sans dérision, comme une figure absolue de l'harmonie : « tout était badigeonné en vert, avec une gradation rythmique de nuances qui allait du vert bouteille […] au vert pomme »[14]. Cette boîte, conçue pour former la scène du spectacle, est ainsi décrite : « Cela ressemblait à une coque de navire qu'on aurait renversée, la quille pour le toit, le pont pour plancher, et mise sur quatre roues ». La métaphore maritime renvoie au destin du héros, rescapé d'un naufrage, et qui finit noyé. L'union des univers terrestre et maritime s'ajoute à celle de la réalité (le fourgon) et de l'illusion (le théâtre). La « maison en marche » matérialiserait le pouvoir d'illusion de la littérature ou mieux, son destin qui ne fait qu'un avec le rapport que nous, lecteurs, avons avec les livres. « L'ébahissement des bourgeois » attirés par le spectacle de cette machine roulante réfléchit la fascination du lecteur du récit, dont les raisons les plus graves restent à cerner. Juchées sur le strapontin qui garnit cette machine, deux bohémiennes sonnant de la trompette ajoutent leur présence apocalyptique à cette énigme rayonnante.

La polysémie de cette « Boîte-verte » en II, II, 8, se renouvelle en II, III, 3, dans la cour d'auberge où se déroule le spectacle, quand « les fenêtres [font] les baignoires, le pavé [fait] le parterre, et le balcon [fait] le balcon »[15]. Contaminée par le théâtre, cette architecture s'accorde avec l'ambiguïté la moins apparente du récit dont les personnages ne seraient pas les seuls acteurs. Dans ce passage, le motif de l'écriteau « décroché de la *Green-box* [et] accroché près de l'enseigne de l'*inn* » (« GWYNPLAINE. L'HOMME QUI RIT ») exprime la nature livresque du fourgon et du cadre où il s'inscrit. On peut rire, en II, VI, 2, de ces propos d'Ursus concernant les spectateurs : « Je constate que, parmi vous, ceux qui ont des souliers à travers lesquels passent leurs orteils en profitent pour poser leurs pieds sur les épaules des spectateurs qui sont devant eux, ce qui expose les dames à faire la remarque que les semelles se crèvent toujours au point où est la tête des os métatarsiens »[16]. Mais le mouvement des pieds masculins vers les épaules des dames et la sensibilité de ces dernières, qui excite leur verve, participent à une métaphore charnelle de l'introspection douloureuse de l'auteur du récit. Et cette métaphore vaut encore pour le lecteur qui, en pénétrant dans la boîte verte de ce récit, comme ces spectateurs qui ne voient que leurs orteils, pourrait bien ne voir que des bribes de son vécu personnel, recadrés dans cette boîte.

[14] *Ibid.*, p. 401.
[15] *Ibid.*, p. 451.
[16] *Ibid.*, p. 624.

La première phrase du chapitre où nous est présentée la « Boîte-Verte » exprime elle-même le mystère du rapport le plus personnel que le lecteur peut entretenir avec les œuvres littéraires, à condition que le « diable » guide notre regard, et d'abord la plume de l'auteur : « Que de choses vraies dans les contes ! La brûlure du diable invisible qui vous touche, c'est le remords d'une mauvaise pensée. »

Le narrateur songe en fait à Gwynplaine, sans mauvaises pensées ni remords. Le « vous » auquel s'adresse une vérité qui ne concerne pas le personnage serait celui du lecteur du récit. Les diables des contes incarnent en effet les remords éprouvés par un personnage, autant que par chaque homme. Mais la lecture des contes aurait le pouvoir de réveiller en nous, avec une sagacité diabolique, la conscience des sombres pensées qui nous habitent et que nous dissimulons dans des apparences trompeuses, plus chimériques que ces contes. La capacité révélatrice de ces derniers ne se limiterait pas à leur contenu moral ; et le « diable invisible » désigne encore leur pouvoir de suggestion, résultant des qualités poétiques de ces contes auxquels nous pouvons ajouter, lors de la lecture, nos ombres secrètes. Dans la suite de ce passage, les « Vagues brumes de la conscience » de Gwynplaine seraient l'expression innocente de ce phénomène, projeté dans l'espace mental du personnage en vertu des liens si divers qui nous unissent à lui. On peut enfin lire dans le « diable invisible » le nom du pouvoir poétique, destiné à susciter le dialogue où se rencontreraient l'espace du récit et celui de notre vie.

Ce phénomène, qui déborde celui de la « détermination narrative », paraît s'illustrer dans les inscriptions qui décorent les placards de la cahute et qui, sous les yeux de Gwynplaine qui les connaît par cœur, nomment les représentants de sa caste, à laquelle il retournera, pour son malheur. Certes, le génie d'Hugo n'est pas celui d'Henri Bosco qui, dans son roman *Le Sanglier*, évoque la lecture d'un roman exotique dont l'action, sous les yeux du narrateur qui le lit, coïncide avec son expérience vécue, au moment de la relation de cette expérience. Le credo poétique de Bosco se singularise par une conception oraculaire de l'écriture, qui aurait le pouvoir de faire revivre « les morts enfouis en nous ». Dans son tout premier roman, cette conception mystico-religieuse de la littérature est pourtant tournée en dérision, dans les vaines coïncidences qui accompagnent la trouvaille d'un mystérieux traité d'alchimie par le héros : jusqu'à l'illusion du hasard de la page ouverte, par la main que guide une mystérieuse nécessité, mieux honorée dans les romans postérieurs de Bosco.

La confiance de Bosco dans le pouvoir de l'écriture, apparenté à celui du Verbe, était celle d'Hugo. Mais la critique littéraire ne voit dans ces aspirations qu'un aspect négligeable de la pensée de ces auteurs. Leur œuvre s'apparente à la « Boîte-Verte » : « dénoncée par les prêtres comme encombrante, et par les baladins comme sacrilège »[17]. Quoi qu'il en soit, Hugo poursuivait sans doute le même but en écrivant ses œuvres et en faisant

[17] *Ibid.*, p. 459.

tourner les tables. Les chefs d'accusation qui pèsent sur Ursus semblent viser Hugo : « Vous outragez la religion. […] Vous propagez de révoltantes erreurs »[18]. La question n'est pas d'admettre ou de rejeter des ambitions inexprimées qui anticipent celles de Bosco, mais d'évaluer leur sens : se justifient-elles, du moins pour Hugo, comme une réactivation des mystères du Verbe par le canal de l'écriture, ou impliquent-elles une exaspération des penchants mimétiques qui nous habitent : lorsque les éléments du récit prennent un relief accru dans un chassé-croisé avec notre expérience personnelle, et lorsque nous calquons jusqu'à notre avenir sur le vécu des personnages (je songe à Rimbaud lecteur du *L'Homme qui rit*). La psychologie de Gwynplaine n'est pas moins évocatrice : « le duel entre son côté terrestre et son côté céleste […] au plus profond de lui-même »[19], un duel d'autant plus oscillant que « la foi au diable est l'envers de la foi en Dieu »[20]…

Le lecteur me permettra de sortir du cadre de la critique littéraire, si peu apte à cerner ce mystère. Les failles de mon raisonnement qui ne se veut pas tel résultent sans doute du manque de savoir, allié au manque d'audace et à celui de repères… Lecteur innocent de son propre destin, Gwynplaine est le reflet accentué de notre condition. Rimbaud ne s'y est pas trompé. Est-il encore, dans sa cahute, le reflet du lecteur qui décrypte son propre destin en lisant l'aventure de ce personnage ? Les lignes qui suivent ne prétendent rien prouver, sinon le potentiel de fascination de l'écriture d'Hugo qui m'expose à devenir, sous le regard de mes « pairs », un nouvel « homme qui rit »… On peut les lire comme une divagation, mais rien ne m'interdit de les présenter comme la trace incomplète d'une expérience (je n'ose pas dire un exercice) de lecture peu académique, digne du romancier qui, dans son chapitre « On se reconnaît, mais on ne se connaît pas », écrit cette phrase : « L'entrée dans les mondes inconnus n'est pas une chose simple. »[21]

***

De Victor Hugo, je ne connaissais que deux recueils de poèmes et deux romans, *Notre Dame de Paris* et *Les Misérables*, tous lus dans mon adolescence. Un exemplaire de *L'Homme qui rit*, parmi divers ouvrages abandonnés sur une table de la salle des profs de mon université, me tentait si peu qu'il a été le dernier, après le rapt hebdomadaire des autres volumes, que j'ai mis dans ma sacoche pour agrémenter mon retour en train à Paris. Les premiers chapitres m'ont littéralement noyé. Attentif à tout ce que Rimbaud aurait pu emprunter à ce roman, je me suis encouragé en pensant que le génie d'Hugo s'employait à faire vivre au lecteur les affres des naufragés que les eaux engloutissent, dans un chapitre de la première partie. Mais cet effet d'harmonie imitative en recouvre un autre : comme si le romancier, dans les digressions touffues qui retardent le départ de l'intrigue, désirait plonger le lecteur dans un état vaguement hypnotique, en dispersant des coups sur les murs invisibles d'une chambre d'échos. La force de ces coups est celle d'un grand écrivain ayant épuisé les charmes de son métier mais qui ne renonce pas à lui. Je ne me suis pas trompé en

[18] *Ibid.*, p. 468.
[19] *Ibid.*, p. 490.
[20] *Ibid.*, p. 473.
[21] *Ibid.* p. 685.

attribuant au créateur l'âge de soixante six ans : une réalité dont les retournements nerveux de la syntaxe et du sens m'ont donné l'intuition en commençant ma lecture…

Les emprunts de Rimbaud à ce roman n'en restaient pas moins l'aiguillon à cette lecture, interrompue certain matin pour consulter sur internet la biographie d'un personnage historique rapidement cité par Hugo, dont les traits cruels évoquaient en moi ceux d'un fantôme intime… Un peu troublé par les homonymes du personnage, je ne sais plus comment, dans mon désir de l'identifier, j'ai fait apparaître une notice concernant le roi Henri VIII dont le caractère, et surtout la date d'anniversaire, coïncidaient avec ceux du fantôme en question.

Quelques jours plus tard, je ne me suis pas étonné de l'évocation d'Henri VIII dans un passage du roman. Entre la lecture de ces deux passages, je me suis rendu à Fontainebleau pour y rencontrer Catherine, amie de fraîche date, à qui j'ai parlé de mon intuition de l'âge de l'auteur de *L'Homme qui rit*. En se promenant avec moi dans le parc du château, elle regrette d'avoir oublié le nom des acteurs historiques du mystère d'une certaine galerie, théâtre d'un crime resté obscur. Je ne sais pourquoi je me retiens de lui parler d'une autre amie, Alice, intéressée par mes impressions de lecteur qui ont ravivé le souvenir qu'elle-même a gardé de ce roman. Catherine est aussi le prénom d'une amie d'Alice, que j'apprécie beaucoup, et qui est mourante. L'autre Catherine, avec son caractère, et avant même cette invitation à Fontainebleau, m'apparaissait comme son double… Rentré à Paris, je dîne et me mets au lit avec *L'homme qui rit*. Juste après le passage où j'avais arrêté ma lecture, je découvre dans une note des éclaircissements sur une allusion du roman au crime orchestré par Christine de Suède dans la galerie du château de Fontainebleau. J'imagine la jalousie qui en est l'origine, sans la faire coïncider avec les sentiments ambigus de ces trois amies à mon égard... Le lendemain matin, je reprends la lecture en ouvrant ma messagerie électronique. La phrase d'Hugo : « Il faut réhabiliter le hasard » me saute aux yeux, tandis qu'au même instant, un message d'Alice s'affiche : elle m'adresse un commentaire inspiré de *L'Homme qui rit*, étayé par des citations empruntées au passage qui rapporte les impressions de Gwynplaine, découvrant un gibet où s'agite la dépouille d'un manant.

Mon excitation de lecteur s'accroît en découvrant de nouveaux points de contact entre Arthur et Hugo. Le soir même, mes yeux se ferment sur le livre, au niveau du passage où Gwynplaine se sent pris de remords, lui qui n'en a jamais, en songeant à l'aide qu'il n'est plus disposé à apporter à certains de ses compagnons. Le téléphone me tire du sommeil : c'est un vaurien, nommé Robineau ! dont j'ai rapidement parlé sans dire son nom à Alice et à Catherine de Fontainebleau. Il me réclame, de toute urgence, une aide financière assez modeste, méritée par son état, dû à d'anciennes réparations chirurgicales qui font de lui une sorte de pantin, inquiétant sans être malfaisant, et dont je supporte le commerce depuis plus d'un an… Son angoisse peut-être feinte me touche à peine, ayant épuisé, jusque dans mon sommeil, mes réserves psychiques en songeant à ma mère, avec qui j'ai marché dans la rue l'après-midi et qui, sans certain médicament, ne peut plus reprendre sa respiration. Ses mains tremblaient dans les miennes. J'accepte d'aider l'autre, honteux de ce qu'on penserait, parents ou amis, de mon refus… Je dois attendre quelques heures avant de reprendre *L'Homme qui rit*. J'aborde le chapitre où Dea agonise en perdant le souffle. Il est trop tard pour elle.

Assombri, j'erre sous la pluie printanière qui n'empêche pas les badauds de hanter une foire aux livres, improvisée sur un carrefour. Je la traverse en flèche, non sans repérer un exemplaire d'*Un oubli moins profond* de Bosco. Un beau signe, qui se confirme comme tel au cours de ma lecture de ces souvenirs, avec le passage où Bosco, parlant rapidement d'Hugo, note (je l'avais oublié) qu'il faisait tourner les tables…

***

Peut-être la « détermination narrative » agit-elle au-delà du parcours narratif, en suscitant chez le lecteur, par les motifs qu'elle engage, des émotions, des souvenirs intimes, dont résulteraient des choix, des actions qui donnent l'illusion de réinventer ou de « doubler » ce parcours, ajusté aux mesures de notre vie. Bosco, convaincu de la « transfusion des âmes », ne se serait pas contenté de cette explication, susceptible d'être complétée à l'infini. Lui-même cherchait « le lieu, et le point de rencontre dramatique où se [fait] la liaison entre ces mondes illusoires et le monde réel »[22]. Quelque chose comme un rideau qui sépare la scène et la salle. Ces « mondes illusoires », dans son roman *Hyacinthe* qui semble d'ailleurs hanté par le souvenir d'*Une saison en enfer*, ne sont pas ceux de l'univers romanesque. Mais ils englobent toutes les formes de l'illusion artistique, jusqu'à celle du cirque dont l'évocation dans *Hyacinthe,* au chapitre « Le Feu », équivaut à celle de la « Boîte-Verte » d'Hugo. Mais chez Bosco le sens infernal de cette Boîte s'inverse avec « une immense étoile à six branches inscrite dans l'ovale de la piste [du cirque] »[23].

Le mystère de cette apparition du cirque, dont bientôt ne reste que le « beau visage » d'Hyacinthe, n'est pas recreusé par le narrateur, dont je citerai ces aveux pour excuser le brouillard où j'ai laissé ma rencontre avec l'homme qui rit : « Ces questions, je me les posais à peine. Moi, d'ordinaire si inquiet d'aller au-delà de moi-même, je n'éprouvais qu'une faible curiosité à chercher la raison des événements, à peu près incroyables dont j'avais été le témoin. »[24]…

Michel AROUIMI
Université du Littoral

[22] Bosco, *Hyacinthe*, Folio, 1977 [1945], p. 83.
[23] *Ibid.*, p. 93.
24 *Ibid.* p. 96.

UBU ROI, NOTRE DIEU

> « *Adonc le père Ubu hoscha la poire, dont fut depuis nommé par les Anglois Shakespeare, et avez de lui sous ce nom maintes belles tragoedies par escript* » (épigraphe d'*Ubu roi, Drame*.[1]..)

Ubu, *U.B.U*…, c'est les mêmes sons, les mêmes deux syllabes (ou trois, si on prononce U / Bé – ou Beu – / U) ; de gauche à droite et de droite à gauche, c'est pareil ; il n'y a pas d'endroit, il n'y a pas d'envers, c'est le Grand Même, parfois
Amodulé dans la pièce en Ubé – mais le palindrome d'Ubu est mieux, ce participe passé d'avoir et de boire, de l'ivresse d'avoir, au passé bien entendu car l'avoir passe comme tout ce qui se boit, les plus belles paroles aussi, tout passe, enfin plus ou moins bien – (mais seul reste, seul compte l'Être). Ubu, vaste minimalisme (comme la « *gidouille* » est d'un infime maximalisme), Ubu ou grande interrogation sur l'Être, constat dégagé, désinvolte, d'un non-Être dans tous ses états, d'où la référence shakespearienne de l'épigraphe ci-dessus, *ubu or not ubu zat iz ze couesstionne*, actualité brûlante comme on le voit, pertinence du Père Ubu, pertinence plus pertinente que « l'identité nationale » (lie édentée nazi-anale). Œuvre d'esprits fort jeunes, forts, jeunes – trop jeunes hélas pour la *gérontocrassie démocratrique* (attention : ne voyez pas de fautes de frappe où il n'y en a pas).

Peu importe l'origine réelle (et connue) de ce nom sans nom, cet innommable nommé, on peut et il faut le dire et le redire, l'*incanter* à haute et plus qu'intelligible voix s'il vous plaît, allez ! essayez donc !, ça peut être un jeu très amusant, c'est un babillement de bébé ou d'arriéré mental, une pathologie de l'élocution, l'amusant jeu tourne vite au jeu (de) débile – mais n'oublions surtout pas, quand même, que le roi (sans majuscule, c'est important puisque le Père, surtout Ubu, a l'initiale majuscule) parle bien, même très bien, il est la vive incarnation de la Langue de Bois, d'un Bois dont il ne se chauffe même pas tout en en échauffant pas mal au niveau des *oneilles*. C'est sa parole, son style (*Ubry et Jarbu*) qui fait ce que Noël Arnaud appelle sa « *perfection inégalable* ». Il est la parole héroïquement théâtrale, théâtralement héroïque. Un Verbe, une Pro-Fération d'une singularité unique dans l'histoire du théâtre *littéraire*.

« *Centre du drame en même temps que de tout drame… une abstraction qui marche… roi de ce monde…* » (Noël Arnaud), il rappelle ce refrain de Georges Brassens : « *Il y a peu de chances qu'on / Détrône le roi des cons* »… : que ce qui désigne le sexe de la Femme, notre origine commune la plus proche (et aussi, je le dis pour ceux qui peuvent l'entendre, la plus lointaine), soit devenu synonyme d'imbécile, voilà un artifice de langage que seul le patriarcat pouvait se permettre et, on le voit, que certains poètes ont cru bon

[1] Références : Édition Folio, Gallimard, 1978 (idem pour les citations de Noël Arnaud).

d'imiter – et que beaucoup de Français utilisent en parlant hélas ! surtout du voisin, sans savoir ce qu'ils font ni qui ils sont – quoique, dans le cas de Brassens, « *le roi des cons* » signifie peut-être celui qui domine les femmes sans les respecter, qui règne sur elles et les nie – c'est le p'tit mâle vieux, vieux vieillard même quand il est jeune, vieux vieillard renfrogné renforcé par un patriarcat plus que millénaire et son troupeau descendant, en ce sens donc « *le roi des cons* » désigne bien l'imbécile dominant dominateur ignorant violent, puisqu'il règne sans partage (pour encore combien de temps ?), tout en s'en nourrissant, sur le féminin, la féminité – cette Essence du Vivant qu'il nie et renie (l'Essence et le Vivant) – les femmes qui, comme dit Christian Bobin, « *ne sont pas tout à fait Dieu* », entendez : elles sont bien plus près de Lui que les hommes (*les zom*) – sauf la Mère Ubu, elle aussi hélas ! fort représentative… – et j'y reviendrai (« *le roi des cons* » a toujours quelques cons soumis à sa mauvaise cause – y'a qu'à lire les feuilles ou regarder la télé pour s'en rendre compte).

Ce qui me plaît, ce qui *m'excite*, dans *Ubu roi cocu enchaîné sur la Butte*, c'est que, surtout en ce qui concerne *Ubu roi*, Jarry n'est pas l'auteur à proprement parler, cette pièce est née, comme toutes les autres, d'une « *saine effervescence potachique* » ; ce sont des « *œuvres collectives nées des fantasmes de plusieurs générations de lycéens* » : « *(Jarry) remet en cause fondamentalement la notion d'auteur, la notion de propriété littéraire* » (Noël Arnaud).

C'est Charles Chassé qui le signale dans *Les Sources d'Ubu roi* : les frères Morin, Charles et Henri, y sont intimement mêlés, eux-mêmes représentants ou porte-voix de bien d'autres voix représentantes, chœurs inconnus, anonymes mais bel et bien présents et actifs. Détrompez-vous, personne ici ne fait procès à personne : ils se foutent tous de la propriété, littéraire ou autre. Quand je vois ou j'entends « *propriété privée* », une petite Voix très profonde demande *privée de quoi ?* …

Mais il y a là de quoi *reflechir* sur cette Vérité *inacceptable* : toute littérature (*artistique*, s'entend) n'est-elle pas anonyme en ce sens qu'elle n'est que l'émergence, l'aboutissement, d'un courant de pensée… (je n'aime pas ce mot) – plutôt d'une Énergie de Conscience collective, d'un Ressenti général et multiple ? – c'est le sens de la Tradition, même si cette Tradition n'est qu'influence d'autres écrivains. Certes, que cela doive devenir personnel perce-oneille non-anonyme ânonné egoïque egomaniaque antho-pathologique lucre-hâtif, c'est le lot de « notre » monde : en ce temps zéroïque où chacun défend avec un acharnement très sifilizé, et sous le cache-misère de la tolérance de politique correction, l'os-à-ronger qu'on lui a consenti sous certaines conditions inavouables et à un prix exorbitant qui se calcule en vie et en santé et qui est donc impossible à calculer, c'est un calcul *indésirable* – souvenons-nous, plus que jamais, que Jarry n'a pas ressenti la moindre gêne en s'appropriant le délire collectif (délire = délier) d'une bande de potaches sans complexe et sacrément inventifs et que personne ne lui en a voulu de cette liberté, de cette santé, de cette non-assimilation des règles de la Division et du Cloisonnement.

Plus la littérature se personnalise, prétend s'« individualiser », se « singulariser », plus elle devient le cri du Môâ-Je(u) animal savant fondu dans la masse et qui croit s'en sortir en poussant ce cri : c'est comme ça qu'on « réussit » (le nombril est l'ennemi juré de la révolution – de la révolution de la Conscience, bien sûr, et non de ces *évolutions* malheu-

reuses très sanglantes et qui n'ont rien changé à rien : la Révolution, la vraie, c'est quelque chose de solitaire).

L'humanité (si on peut appeler ça comme ça), elle, se voue décidément, résolument, à l' « amour » de ses entraves, entretien omnivore de « *menues choses à défendre* » (Guillaume Apollinaire), surfaces et apparences et chaînes diverses et (a)variées.

Il n'est pas difficile de comprendre que les mêmes énergies (pas nécessairement les meilleures, comme dans l'histoire – l'Histoire, oui !) se transmettent et se recyclent d'une génération à l'autre, d'un membre du groupe à l'autre ; d'autant plus et d'autant mieux dans le cas de jeunes inspirés, pour ne pas dire illuminés (un peu comme Rimbaud), et que parler (ici les Énergies ne sont pas celles de l'Histoire, elles sont pures, non polluées, non corrompues) de « *propriété littéraire* » ou, pire, de « *propriété intellectuelle* » (c'est quoi, ça ?!? – seule la *propreté* intellectuelle, chose rare, vaut quelque chose), ça fait le même effet qu'un pet nauséabond (on pourrait dire la même chose pour le discours des élites, dit-corps d'indigéré de fermentation, de pourrissement, comme pour tout ce qui stagne, ne change pas, n'avance pas, les eaux de vaisselle croupissantes de l'Histoire qui continue, avez-vous remarqué ?... – mais pour combien de temps encore ?).

J'entends déjà les perroquets : « *mais il faut bien vivre… être c'était rat … être c'est très rat…* »

Dure loi hors-La-Loi de l'économizmeûh. Et de la « Phynance ».

Ubu, *U.B.U…* : ce babillage-déshabillage de l'Histoire, ce balbutiementeur de haute représentativité (les plus belles phrases, les plus beaux discours, sont des béquilles qui cachent mal, voire qui aggravent, la claudication) – cette injonction lancée à un cheval suivie du B potentiellement articulé (essayez encore !) en bé-bé, ça va de soi, ça vient tout de suite ; ou en bo-bo, ça on le sait pas, on le voit pas, veut pas le voir tout de suite ; ou en ba-ba (faut-il en manger du baba pour avoir une belle « *gidouille* » !) – B lui-même suivi du même U d'injonction à un *cheval et de trait et de course* (ça résume tout ou peu s'en faut) ; U qui, donc, ouvre et ferme la marche triomphe-pâle de cette trinité « humaine », U.B.U… – puis ça repart dans l'autre sens, ça tourne en rond, c'est évident, on n'en sort pas, c'est le cercle voilé des gros dérangements historiques, des petits arrangements historiens, la bénédiction *ubu et ubu* de toutes les religions et de tous les États et gouvernements et de toutes les armées, c'est l'impuissance du pouvoir, vénérée, glorifiée, statufiée, ou, à tout le moins (illusionnisme de la démo-crassie oblige), respectée – et bien sûr très bien protégée.

Ubu, U.B.U… : c'est le corps de gloriole d'une « humanité » perdue dans son addiction à la souffrance organisée à grands renforts d'euphorisants – tout est là, dans ce nom du grand Non… (pourquoi l' « humain » n'a-t-il jamais su « vivre » que dans la négation de la Vie et du Vivant ?) –mais, tout est là aussi, ça ne mérite rien d'autre qu'un rire avec de grands éclats d'Être déployé ou, pour les plus crispés, un sourire… – bon, ça se travaille et ça peut être une œuvre de longue haleine…

Tout le monde est à sa place, ne changez rien, que chacun fasse comme il veut peut peu ou prout ou palotin ou ubuesque ubucuité, tout est prévu, comme disait Marcel Du-

champ : « *il n'y a pas de solution parce qu'il n'y a pas de problème* », l' « humain » ne va pas où il croit aller, surtout ceux qui croient savoir, dominer, maîtriser – l' « humain » ne va pas, il ne va pas du trou dans sa marche au baba programmée docile (avoir le pouvoir, c'est se vouer à l'obéissance) ; l' « humain » ne sait rien au fond, il est au fond, il a touché le fond, il rebondit parfois grâce à tout ce qu'il a fourré dans ses poches rembourrées pleines à ras-bloc, mais il ne vaut rien ; tout ce qu'il a, selon certaines valeurs ignorées ici, il l'a plus ou moins volé aux autres – l' « humain », c'est un ignorant, ignorant instruit ou non-instruit, il va « son » chemin… – je vous assure, nous dit Jarry, j'en ris, montrant Ubu, et il n'y a rien d'autre à faire : rire ou, mais c'est médiocre, sourire. Enfin, on fait ce qu'on peut, même si on peut peu.

La Comédie Humaine est une Divine Comédie, n'arrêtez pas, marionnettes ! continuez, perroquets ! pantins et robots, allez « votre » Mécanique, dansez La Chorégraphie ! – le corps en graphie, ça c'est la classe, c'est pour les gens bien, certains écrivains qui s'amusiquent au lieu d'écrire. Vous verrez, tout est prévu. Quand le rideau tombera, n'oubliez pas de rire – sourire, c'est du crispé, du médiocre – mais c'est mieux que rien…

La fin du Drame c'est un début qui ne dit pas son nom.
La fin du Drame, c'est un grand commencement qui va incognito.

Le *Véritable Portrait de Monsieur Ubu*, dessin d'Alfred Jarry dans l'édition originale d'*Ubu roi*, édition du Mercure de France de 1896, en dit long lui aussi…: un corps sphérique, une tête de Ku-Klux-Klan, tête sans yeux ni nez ni bouche ni oreilles, main droite dans la poche avec le Bâton (à Physique ou à Merdre ?) et avec ce qui semble un pinceau ; on ne voit pas le bras gauche, ses pieds sont inexistants, faut se concentrer pour les voir, ces pieds pointus triangulaires en petites pompes non-identifiables – et surtout la spirale qui part du milieu du ventre, ce n'est peut-être pas très exactement le nombril du point de vue de sa situation anatomique, mais *c'est le nombril quand même*, l'ennemi juré de la Révolution – la spirale envahit tout le devant de la sphère, le Centre du Ventre rayonne sur tout le corps – spirale de vertige comme cette représentation de l'effroi dans les yeux des personnages de bandes dessinées – c'est la spirale, chez Ubu, de la peur, de la gourmandise, de l'ambition, de l'âpreté au gain – c'est la spirale qui signe son Incontrôlable Majeur, ses Pulsions anarchiques, ses Élans chaotiques… – comme une *Majesté des Mouches* bien plus radicale que les enfants de Golding.

Avec la Merdre omniprésente, et « *pas mauvaise* » (Scène 4, Acte I) –entendez : bonne à manger ; avec la peur, nommée par Ubu « *inexplicable terreur* » et « *incontestable*

vaillance », ce Père Ubu « *tout disposé à devenir un saint homme* » (ça pourrait sembler excessif mais je trouve ça très juste) ; ce Père Ubu avec son « *dur désir* » (Paul Éluard) de « *(s)'enrichir* » – il refuse « *le don de joyeux avènement* » : « *je ne lâcherai pas un sou* » ; puis il se ravise quand le capitaine Bordure précise que le peuple, s'il est avare, ne paiera pas bien ses impôts : « *Je consens à tout. Réunissez trois millions, cuisez cent cinquante bœufs et moutons, d'autant plus que j'en aurai aussi* »…

Le plus beau, c'est :

> « ***Capitaine Bordure*** *: ils se disputent cet or !*
> ***Mère Ubu*** *: c'est horrible.*
> ***Père Ubu*** *: quel beau spectacle !* »

Et surtout, surtout ceci qui vaut son pesant de vérité :

> « ***Tous*** *: quel bon roi !*
> ***Peuple*** *: c'est le plus noble des souverains.* »

Manière simple, sans précautions rhétoriques, sans tourner autour de la gidouille, de dire que turpitudes et abominations peuvent passer pour bonté et noblesse (Jarry avait-il prévu la maligne manie des sondages ?).

Tout ça me rappelle le pain et les jeux de l'empereur Commode ; ou la maladie de la consommation, le théâtre de marionnettes de la télé avec tous ses jeux somnifères (pour la Conscience, s'entend) ; ou la concurrence (notre monde a-t-il jamais cessé d'être en guerre ?) ; la foire aux ego, la cupidité – la course des soumis au grand cirque des démocrassies du monde dit libre (sont-ce là ceux que Jarry appelle « *les chiens à bas de laine* » ?).

« *Le mauvais droit ne vaut-il pas le bon ?* », demande le Père Ubu ; et il répond à la fin de l'Acte II, lui-même en personne :

> « *Décervelez ! tudez ! coupez les oneilles, arrachez la finance et buvez jusqu'à la mort, c'est la vie des Salopins, c'est le bonheur du Maître des Finances.* »

La scène d'exposition dit clairement que c'est la Mère Ubu (est-elle une femme ? une femme patriarcale ou patriarcalisée, oui... – mais pas une Femme !) qui incite le Père Ubu à sa frénésie de conquête, de pouvoir, de violence, de domination – cruauté comme chez un enfant, pour de faux, mais cruauté qui devient mine de rien pour de vrai en faisant comme si c'était toujours pour de faux.

La Mère Ubu est donc source du *Drame*, elle veut, elle qui croit « *l'avoir ébranlé* » (…), son « *gros polichinelle* », son « *très respectable époux* » (« *ne l'écoutez pas, il est imbécile !* »), elle veut devenir « *Reine de Pologne* ». Elle a attrapé la maladie des zom.

C'est peut-être dans cette représentation de la violence irresponsable du Père Ubu en ce qu'elle a de motivée par l'ambition irresponsable de la Mère Ubu que Jarry, un peu à la manière de James Joyce dans son *Portrait de l'Artiste*, « *en se limant les ongles* »…,

dépasse la comédie, la farce, la pantalonnade pour donner un discours éminemment politique : on a toujours pris ça trop au sérieux. Et ça continue.

Sur le mode grandguignolesque (parenté étrange entre Ubu et Les Guignols de l'Info – mais Ubu, ce n'est pas de la bénigne inoffensive conservatrice *culture de la provocation*), Jarry cerne bien le drame de la politique qui, depuis fort longtemps, n'est plus, comme dirait Platon, « *l'art de gouverner* », c'est-à-dire de se mettre au service des gens, du peuple, des autres ; la politique n'est plus que l'arène des ambitions, du carriérisme, de l'enrichissement personnel dans le cadre rigide et pressant d'instances qui les surplombent, eux aussi, les politic(h)iens – donc, jeu de *conformité hystérique* qui, sous couleur de responsabilité de par toute l'imposante Machinerie ronronnante, avec ses servants éminemment remplaçables, éminemment interchangeables (la Machinerie, elle, est toujours la même), est en fait un jeu pervers (pervers = vers le Père : le patriarcat mène à la perversion) de corruption benoîte et d'irresponsabilité au-dessus de tout soupçon (*le Crime Parfait* de Jean Baudrillard) : cette corruption et cette irresponsabilité constituent l'Institution angulaire du monde sifilizé.

Voir ce que Jarry en dit, en parlant du Père Ubu : « … *c'est l'anarchiste parfait… (mais) c'est un homme, d'où couardise, saleté, laideur etc*… ».

Le Père Ubu roi anarchiste : tout ce qui ne lui obéit pas, tout ce qui ne lui plait pas, tout ce qui va à l'encontre de ses caprices ou velléités de haute légalité, tout ce qui s'oppose à la raison d'État, c'est-à-dire à la soumission à ceux qui, dans les coulisses, tirent les ficelles – tout ça sera taxé d'anarchisme… C'est comme l' « *incivilité* » qu'on a pu entendre dénoncer chez les galériens qui, eux, subissent les conséquences d'une véritable *politique de l'incivilité*.

Le Père Ubu, c'est la réduction ludique, comique, rigolarde, hautement théâtrale, de la/des tragédie(s) de ce qu'on appelle « Histoire » à sa/leur pure et simple Vérité : « *c'est horrible* », dit la Mère Ubu devant le « *spectacle* » de la course à l'or que le Père Ubu trouve «*beau* » – mais Jarry, grand Sage, nous dit : riez ! rions !

Et la *Chanson du Décervelage* qui clôt l'œuvre (en attendant *Ubu cocu*), c'est une manière de dire que chanter cette chanson et rire, c'est ne pas se faire décerveler, ne pas se *laisser* décerveler. La Vérité en chantant, c'est mieux qu'en se lamentant, non ?

Il n'est question que de Conscience.

Ubu, ne l'oublions pas, c'est la Merdre.

Par exemple : « … *Nous n'avons pas hésité à monter sur un rocher fort haut pour que nos prières aient moins loin à arriver au ciel* », dit-il dans la scène du combat pour (se) cacher sa peur.

L'épigraphe d'*Ubu roi*, que nous avons mis en tête de cet essai, est ambivalent en ce qu'il nous dit que « *de belles tragoedies* » furent écrites par Shakespeare ET/OU par le père Ubu (relisez cet épigraphe, si vous n'en êtes pas convaincu) : tragédies du théâtre de l'Histoire (la majuscule du H est trompeuse puisqu'elle désigne, en fait, l'horreur et l'abomination), de Shakespeare à Jarry, c'est la même Merdre – et la même lignée lucide impitoyable – je vous avoue que je ne sais pas lequel des deux donne le plus (ou le moins) à rire…

Il y a, dans *Ubu roi*, des échos des révolutions française et russe ; des réminiscences, sûrement pas par hasard, de Napoléon et de la retraite de Russie (*dire qu'il y a encore des gens, même des historiens !, pour admirer Napoléon !!!)* – Rabelais est aussi là, c'est sûr, Présence de très haute dignité, « *Grand Vivant* » (l'expression est de Charles Juliet, à propos de je-ne-sais-plus-qui) – et *Jules César* et *Hamlet* (cf. l'épigraphe) – une allusion à un rituel de la Royauté Celtique (« *le don de joyeux avènement* ») ; mais aussi une réminiscence d'un exploit du grand héros Celtique, Cuchulain (cf. le capitaine Bordure : « *je vais lui ficher un grand coup d'épée qui le fendra de la tête à la ceinture !* »).

On pourrait, comme le suggère Noël Arnaud, *reflechir* à l'intertextualité dans *Ubu roi* – richesse monumentale de cette pièce, qui se cache derrière son potachisme goguenard et irrévérencieux – et exemplaire.

On pourrait se lancer dans une étude de la langue d'*Ubry et Jarbu* – Noël Arnaud nous met en garde : la linguistique etc…, la psychanalyse etc..., tout ça ne marche pas ici – enfin, disons : ça peut marcher mais à quoi bon ?... – pour se faire valoir aux dépens d'*une œuvre qui n'a besoin que d'elle-même pour exister* ?... (qu'est-ce que la critique ? : une bonne question que beaucoup se remercient de ne pas s'être posée).

Il suffit de citer quelques phrases, ou quelques mots (la citation seule, sans commentaire, est un commentaire direct, plus substantiel, pour qui a l'oreille intérieure bien orientée, que tout commentaire contraint par les conventions – je me suis déjà livré à ce jeu de la citation sans commentaire avec *l'Enfer* de Dante : j'entendais le bruit et la fureur de notre monde) :

> *ma liste de mes biens*
> *le mauvais droit ne vaut-il pas le bon ?*
> *quel bon roi !... c'est le plus noble des souverains !*

Le plus fort, le plus *dans le mille*, c'est :

> *Je suis saoul. J'ai trop bu de vin de France.*
> *Et le char de l'État est du même système*
> *Que si le Père Ubu l'avait construit lui-même…*

Noël Arnaud a bien compris ce théâtre :

> « *… non plus texte seulement, mais jeu pour l'œil et pour l'oreille, en même temps que l'insensé de l'action et du drame trouve un sens justement par cette déréalisation volontaire qui porte l'œuvre, comme Jarry lui-même le veut, sur le plan de l'éternité*. »

Ce que j'entends par *déréalisation* ici, c'est le réel de la politique non plus dissimulé sous ses déguisements et diverses bien(sur)veillances et autres mécaniques mensongères ; ce que j'entends par *déréalisation*, c'est très précisément le déshabillage du réel apparent et sa réduction jusqu'à l'os : autrement dit, Jarry montre ce qui est ; et cela tranche tellement avec tout ce qu'on croit être – résultat d'une hypnose de masse, *l'illusionnisme*

traditionnel – que, bien sûr, cela fait l'effet d'une déréalisation, d'un irréel – voire d'une plaisanterie outrancière et cynique de potache excusable, intéressante, amusante…

On comprend que cette « *bande de jeunes* », comme disait (le) feu (de) Coluche, n'ait jamais eu, quant à *Ubu*, le moindre sentiment de propriété. Quand on vit dans la joie, quand on rigole bien, il y a bien des institutions, des lois, des règles, des normes, des habitudes (mauvaises habitudes est un pléonasme : habitudes = habits qui tuent) qui volent en éclats – tout le figé socia(b)l(e) s'évanouit, ne reste qu'une sorte de mémoire d'un âge d'or (Jarry lui-même y fait allusion dans une de ses conférences autour d'*Ubu roi* et de « la bataille d'*Ubu roi* » – quoi d'étonnant, d'ailleurs, à ce qu'il y ait eu polémique autour d'une pièce comme ça *précisément en France* ?... L'âge d'or, c'est quand les hommes étaient tous différents et donc vraiment ensemble, dit quelque part, avec d'autres mots, Giacomo Leopardi. Et cette Mémoire, alliée à la conscience de l'Infini (qui, comme le dit Alain Badiou, « *vient en premier* »), détermine ce regard de Jarry sur l' « humain », et il croque cet « humain » dans la figure d'Ubu – il fait une synthèse de l'Histoire et d'un « présent perpétuel » de l'Histoire –i l nous dit : c'est une comédie, une énorme farce, le sinistre poussé aussi loin dans une sorte d'insignifiance normale (normal = norme du mal/mâle), ça fait rire. C'est tellement gros !

L'actualité, elle, ne nous fait pas rire, et pourtant c'est la même chose… Devrait-elle nous faire rire, l'actualité ? – celle qui nous cerne et qu'on voit grandir et avancer comme un feu de forêt sous un fort vent ?...

Jarry répond : oui. Si on rit d'Ubu, il faut rire aussi de l'actualité de notre monde. Ubu, il est là pour ça, d'ailleurs, pour nous faire rire de notre monde.

Ubu avec « *(sa) liste de (ses) biens* », Ubu qui confond le bon et le mauvais droit et qui en devient « *bon roi* », « *le plus noble des souverains* », et qui est soûl d'avoir « *trop bu de vin de France* » – Ubu, c'est vous, dit Jarry, Ubu c'est nous, nous tous.

Ubu c'est l'infantilisme, ou la sénilité (c'est pareil), élevés au statut d'un art de vivre. Ubu c'est l'état de tous les droits à quoi nous avons droit. Mais Ubu c'est surtout vous et nous, nous tous.

Pas étonnant que le monde ne change pas si personne ne comprend ça.

Pas étonnant que certains restent crispés sur un sourire crispé au lieu de rire – de *rire jusqu'à mourir*.

René AGOSTINI
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

UN PETIT DÉTOUR PAR L'OPÉRA
(Italie)

Jean-Pierre MOUCHON …… p. 327
La Fête dans le théâtre lyrique
Richard DEDOMINICI ……. p. 351
L'Éclat de rire d'un damné : *Gianni Schicchi* de Giacomo Puccini (1918)

LA FÊTE DANS LE THÉÂTRE LYRIQUE

Vogliam star allegramente
Vogliam ridere e scherzar
(Nous voulons nous divertir
. Nous voulons rire et plaisanter)

(W.A.Mozart, *Don Giovanni*, I, 18)

Il va de soi que c'est dans l'*opera buffa* de Pergolèse (1710-1736), de Paisiello (1740-1816), de Cimarosa (1749-1801), le *dramma giocoso* de W.A.Mozart (1756-1791 (*Le Nozze di Figaro*, *Così fan tutte*) et de Rossini (1792-1868) (*Il Turco in Italia*, *Il Barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *La Gazza ladra*), ou dans les opérettes d'Offenbach que le théâtre lyrique se trouve en fête, crée des situations comiques, et s'en donne à cœur joie. On aurait cependant tort de croire que la fête est absente de l'*opera seria*. En effet, nombre d'opéras de nature tragique contiennent des scènes joyeuses ou même comiques qui, comme dans le théâtre en prose ou en vers, peuvent revêtir un comique verbal ou comique d'expression, un comique d'intrigue ou de situation, et un comique psychologique ou de caractère. Il est bon de préciser, toutefois, que le théâtre lyrique est conditionné par la musique, même si l'opéra comique (*Richard Cœur de Lion* de Grétry, *Carmen* de Bizet) et l'opérette (voir notamment Offenbach) comportent des scènes dialoguées qui laissent plus de liberté aux interprètes. De fait, la musique impose des contraintes, car il faut respecter la mesure, les indications du compositeur et du chef d'orchestre, si bien que toute négligence vocale de l'artiste entraînerait une catastrophe au niveau de l'orchestre. Dans les limites de ces contraintes, fort importantes, reconnaissons-le, compositeur, librettiste, artiste et metteur en scène peuvent employer une variété importante de moyens pour exprimer les sentiments des personnages et montrer l'aspect comique ou tragique d'une situation.

Dans ce théâtre lyrique, la fête joue constamment un rôle, même si elle paraît parfois artificielle, car le compositeur et le librettiste savent qu'il est impératif tour à tour d'amuser et de faire frémir et que le comique doit être mêlé au tragique. Il est indéniable, par exemple, que dans le grand opéra romantique cette fête est un prétexte pour faire intervenir le ballet et permettre par conséquent au corps de ballet de se produire. Ainsi, la scène des patineurs, à l'acte III du *Prophète* (Meyerbeer) est complètement gratuite, même si on peut penser qu'elle détend l'atmosphère. Les danses des jeunes villageoises dans *Les Pêcheurs de perles* (Bizet), des prêtresses du temple, à la fin du premier acte d'*Aïda* (Verdi),

des petits esclaves noirs dans l'appartement de la princesse Amneris et des jeunes filles qui apportent les trésors des Éthiopiens vaincus dans le « *ballabile* » du grand final du deuxième acte du même opéra, veulent traduire une certaine couleur locale, du moins telle qu'elle est comprise par le compositeur, tout autant que la solennité du moment. Mais ce ne sont rien d'autre que des divertissements chorégraphiques.

Fort différente est la scène qui se passe dans le salon de la maison de Violetta Valéry où l'on a dressé la table pour de nombreux convives (*La Traviata* de Verdi, acte I, scène 2). La jeune hôtesse, qui est une femme entretenue, une courtisane comme on disait alors (« *la traviata* », c'est la dévoyée, celle qui a quitté le droit chemin) fait la connaissance d'Alfred Germont, par l'entremise d'un ami commun, Gaston. Un repas somptueux et des boissons grisantes rendent tout le monde de bonne humeur (« *E' al convito che s'apre ogni cor* », « C'est au banquet que tous les cœurs s'épanouissent », fait observer Violetta). C'est alors qu'à la demande générale des convives Alfredo improvise un air en si bémol majeur sur un allegretto à 3/8, marqué par ses ictus et ses thésis, qui sera repris d'abord par le chœur des invités, puis par Violetta, enfin par tous, dans une chanson bachique devenue justement célèbre :

Alfredo :	**Alfred** :
Libiamo [*bis*] ne' lieti calici,	Buvons dans ces joyeuses coupes
Che la bellezza infiora;	Que la beauté fleurit ;
E la fuggevol [*bis*] ora	Et que l'heure fugitive
S'inebrii a voluttà.	S'enivre de volupté.
Libiam ne' dolci fremiti	Buvons dans les doux frissons
Che suscita l'amore,	Que fait naître l'amour,
Poichè quell'occhio al core	Puisque cet œil au cœur
Onnipotente va.	Arrive tout puissant.
Libiamo, amore,	Buvons, l'amour,
Amor fra i calici	L'amour au milieu des coupes
Più caldi baci avrà	Connaîtra des baisers plus ardents.
Tutti:	**Tous:**
Ah! Libiam, amor fra' calici	Ah ! Buvons, l'amour au milieu des coupes
Più caldi baci avrà.	Connaîtra des baisers plus ardents.
Violetta:	**Violette :**
Tra voi [*bis*] saprò dividere	Parmi vous je saurai partager
Il tempo mio giocondo;	Mon bon temps ;
Tutto è follia nel mondo	Tout ce qui n'est pas plaisir
Ciò che non è piacer.	Est folie sur terre.
Godiam, fugace e rapido	Réjouissons-nous, fugace et rapide
È il gaudio dell'amore;	Est la jouissance de l'amour ;
È un fior che nasce e muore,	C'est une fleur qui naît et meurt,
Né più si può goder.	Et on ne peut plus en jouir.
Godiam c'invita,	Réjouissons-nous, nous y invite,

C'invita un fervido Accento lusinghier.	Nous y invite une voix Passionnée et charmeuse.
Tutti: Ah! Godiamo [*bis*], la tazza e il cantico, la notte abbella e il riso, in questo [*bis*] paradiso ne scopra il nuovo dì.	**Tous :** Ah ! Réjouissons-nous [*bis*]... la nuit est embellie Par les boissons, les chansons et les rires ; Que le jour nouveau Nous découvre dans ce paradis.
Violetta: La vita è nel tripudio...	**Violette :** La vie est dans la réjouissance...
Alfredo: Quando non s'ami ancora...	**Alfred :** Quand on n'aime pas encore...
Violetta: Nol dite a chi l'ignora.	**Violette :** Ne le dites pas à qui l'ignore.
Alfredo: E' il mio destin così.	**Alfred :** Mon destin est ainsi.
Violetta, Alfredo, tutti Ah! godiamo... la tazza...	**Violette, Alfred et tous :** Ah ! réjouissons-nous... La nuit est embellie...

Nous sommes loin du *Banquet* de Platon où les convives, persuadés par Socrate que « l'ivresse est funeste aux hommes », décident d'un commun accord « de ne pas consacrer leur présente réunion à s'enivrer, mais de ne boire que juste pour l'agrément »[1]. La philosophie de Violetta et de ses convives, bien au contraire, est de jouir pleinement de la vie, comme le voulaient des poètes latins tels qu'Horace, Properce et Ovide, ou encore certains personnages (Panurge, Frère Jean) du *Pantagruel* de Rabelais ou de certaines pièces de Shakespeare (tel le Falstaff d'*Henry VI* et des *Joyeuses commères de Windsor* sur lequel nous reviendrons). Ajoutons que, chez Violetta, cette soif inextinguible de plaisirs s'explique en partie par le peu de temps qui lui reste à vivre. En effet, elle se sait dévorée par une phtisie galopante qui l'emportera à l'âge de vingt-trois ans[2]. Combien ironique nous

[1] *Le Banquet*, §176, p.699 de la traduction de Léon Robin, avec la collaboration de M.-J.Moreau, Gallimard, *Œuvres complètes*, I, 1950.

Même idée chez Cassio, dans l'*Othello* de Shakespeare (II, iii): "O Strange! Every inordinate cup is unblest, and the ingredient is a devil" / « Comme c'est étrange ! Chaque coupe de trop est maudite, et son contenu est un diable ».

[2] Le personnage a existé (Marie Duplessis) et est mort en 1847 à l'âge de vingt-trois ans. Alexandre Dumas fils, qui fut son amant pendant un certain temps, écrivit, après son décès, *La Dame aux camélias* (1848) où il retrace, d'une façon romancée, sa courte vie. Tous les jours, cette belle courtisane portait sur sa robe un camélia blanc. Quand elle ne pouvait pas offrir ses faveurs, elle l'indiquait par

paraît alors la bacchanale des personnes en mascarade du troisième acte qui célèbrent le Bœuf gras promené à travers la ville, grand divertissement du Carnaval (« *Largo al quadrupede sir della festa* », « place au quadrupède roi de la fête ») tandis que, terrassée par la maladie dont elle a hâté l'évolution par son libertinage effréné, par son besoin d'émotions fortes (elle cherche ainsi à s'étourdir pour oublier la réalité), Violetta, venue à résipiscence, se meurt dans les bras d'Alfredo, le seul homme qu'elle ait vraiment aimé et avec lequel elle se serait vraisemblablement rangée, lasse de sa fuite en avant et de sa continuelle mise en péril de sa personne.

Dans *Faust* de Gounod, sur un livret de Jules Barbier et Michel Carré tiré de l'œuvre de Gœthe, la kermesse qui ouvre l'acte II est également une invitation à s'amuser sans retenue, à boire jusqu'à plus soif et, bien plus, à lutiner les filles, avant de partir au combat. Jeunesse, boisson et oaristys vont de concert, d'autant plus quand les lendemains sont incertains, comme le dit si bien Laurent de Médicis, lui-même grand amateur de fêtes et de chansons, dans ses *Chants du carnaval* :

Quant'è bella giovinezza,	Comme la jeunesse est belle,
che si fugge tuttavia!	car elle fuit inexorablement !
Chi vuol esser lieto, sia;	Qui veut être gai, le soit :
di doman non c'è certezza.	on ne sait pas de quoi demain sera fait.
Quest'è Bacco e Arianna,	Voici Bacchus et Ariane,
belli, e l'un dell'altro ardenti:	beaux, et brûlants l'un pour l'autre :
perché 'l tempo fugge e'nganna,	parce que le temps fuit et trompe,
sempre insieme stan contenti.	ils sont contents d'être toujours ensemble.
Queste ninfe e altre genti	Ces nymphes et d'autres personnes
sono allegre tuttavia.	sont toujours joyeuses.
Chi vuol esser lieto, sia:	Qui veut être gai, le soit :
di doman non c'è certezza...	on ne sait pas de quoi demain sera fait...[3]

Méphistophélès, l'empêcheur de tourner en rond, vient un moment troubler la fête qui réunit notamment Valentin, frère de Marguerite, Siébel, soupirant de la jeune fille, Wagner, un soldat parmi d'autres soldats, et des étudiants. Il s'impose avec élégance et onction (« Parmi vous, de grâce, / Permettez-moi de prendre place »), chante sur un rythme vertigineux (6/8), à l'invitation des personnes présentes, les strophes du « Veau d'or », prédit à Wagner et à Valentin qu'ils se feront tuer, l'un en montant à l'assaut, l'autre par quelqu'un de son entourage, jette un sort à Siébel (« le sort te condamne/à ne plus toucher une fleur / sans qu'elle se fane »), et enfin invite tout le monde à boire de son vin, en invoquant Bacchus (« Holà! Seigneur Bacchus, à boire ! »). Mais une nouvelle allusion à Marguerite exaspère Valentin qui le provoque en duel, rejoint par tous ses amis. C'est un jeu pour Méphisto de briser les épées de ses adversaires qui, se rendant compte de ses pouvoirs surnatu-

---

un camélia rouge. En 1852, Dumas fils tira même une comédie de son roman qui obtint un grand succès.

[3] Cette traduction est tirée de l'ouvrage de Jean-Pierre Mouchon: *À travers la poésie italienne (XIII^e^-XX^e^ siècle)* (choix de poèmes traduits) (Édition bilingue), p.76 (Marseille, Terra Beata, 2003, 347 p.).

rels, n'ont plus qu'à retourner leurs armes pour lui opposer la croix de leur garde et ainsi l'éloigner, dans un choral composé en si bémol mineur, sur un *allegro moderato e maestoso* (« De l'enfer qui vient émousser nos armes »). À la suite de cet incident, Faust, qui l'a rejoint, demande à Méphisto de le conduire auprès de Marguerite séance tenante, s'il ne veut point être remercié. C'est là, par enchantement, que celle-ci va apparaître, tandis que les bourgeois, les étudiants et les jeunes filles oubliant très vite ses propos, ses prédictions et ses menaces, reprennent joyeusement leurs ébats tout en chantant une valse entraînante aussi célèbre que le chœur des soldats (acte IV, 14 : « Gloire immortelle de nos aïeux ») :

Ainsi que la brise légère
Soulève en épais tourbillons
La poussière
Des sillons,
Que la valse nous entraîne !
Faites retentir la plaine
De l'éclat de vos chansons !
Valsons !...

Cette valse tranche avec tout ce qui précède dans la scène et enlève tout caractère tragique à la kermesse grâce à la variété de ses motifs qui lui confère un charme indéniable. Tout respire l'innocence, l'insouciance, la beauté et l'amour dans ce morceau à 3/4 qui nous transporte bien loin des turpitudes du monde, dans cet air qui permet de s'élever et de se dématérialiser. De plus, les chansons auxquelles il est fait allusion ici aident également les corps à s'alléger et à prendre leur essor. Ainsi, les danseurs se retrouvent dans cette harmonie aérienne où se mêlent êtres humains, poussière et musique. Il ne leur reste plus qu'à se laisser emporter dans l'espace, comme le chant de Nadir au premier acte des *Pêcheurs de perles* de Bizet.

L'exaltation du triomphe se retrouve dans l'hymne de Jean de Leyde, à la fin de l'acte III du *Prophète* (« Roi du Ciel est des anges »)[4] et, dans le même opéra, dans la scène de la marche du sacre, à la fin de l'acte IV (« Le voilà, le roi prophète »), qui est une des plus belles pages du théâtre lyrique. Le chœur des enfants, en ré majeur, célébrant le prophète, suivi du court passage méditatif de Jean dans la même tonalité (« Jean, tu régneras! »)[5], les couplets de Fidès, mère de Jean, et le morceau d'ensemble, en fa mineur, sont de toute beauté, sur une mesure à 2/4.

Au mysticisme des pages de Giacomo Meyerbeer s'oppose l'ivresse du triomphe d'*Aïda* de Giuseppe Verdi dans la célèbre marche de la fin de l'acte II en mi bémol majeur. Nous sommes dans la ville de Thèbes (Haute-Égypte), à l'époque pharaonique, sans autre précision. Néanmoins, les événements fictifs qui se déroulent sur la scène, relevant d'une

[4] Je renvoie à mon analyse de la partition du *Prophète* dans *Théâtres du Monde*, « Histoire et théâtre », cahier n°18, 2008, pp.151-155.

[5] Il doit faire mine de ne pas reconnaître sa mère dans la foule tout à la fois pour ne pas trahir sa supercherie (aux yeux de tous, il est fils de Dieu et non d'humains) et lui sauver la vie (« si tu parles, sa mort ! » lui dit Mathisen).

documentation historique authentique mais forcément fragmentaire fournie par l'archéologue A. E. Mariette (1821-1881), semblent faire penser que nous nous trouvons en plein Ancien Empire (prestige, richesse et pompe du monarque). Radamès, général du pharaon, retourne dans sa patrie, vainqueur des troupes éthiopiennes, et ramène même le roi ennemi prisonnier (Amonasro). Il y a foule autour du pharaon, car il est suivi de sa fille, la princesse Amneris, de ses fonctionnaires, des prêtres du temple, des officiers et des soldats chargés de sa protection. Les troupes, acclamées par la foule (« *Gloria all'Egitto, ad Iside che il sacro suol protegge*! » / « Gloire à l'Égypte, à Isis qui protège notre sol sacré ! »), défilent devant lui. La masse chorale, soutenue par l'orchestre qui joue *fortissimo*, chante à tue-tête. Les trompettes en la bémol et en si naturel succèdent tout à coup aux autres instruments et produisent un effet saisissant dans ce défilé grandiose. Elles emportent tout devant elles. Ainsi, le peuple, exclu des rites religieux, trouve ici, dans cette fête sonore, l'occasion de manifester sa piété et son patriotisme d'une façon exubérante. Parfois, hélas, il est vrai, la fête est ternie par un incident, ou se termine par un esclandre ou encore par une véritable tragédie. Dans *Lohengrin* (Wagner), la douce Elsa de Brabant épouse en grande pompe Lohengrin, chevalier du Graal (Acte II, scène 5). Mais Ortrude, femme de Frédéric de Telramund, l'accuse publiquement de vouloir usurper la place qui lui revient de droit. Cela n'empêche pas le couple d'être uni par le sacrement du mariage, puis de regagner sa chambre, tandis que la foule, après la célèbre marche nuptiale, entonne leurs louanges (« *Treulich geführt ziehet dahin* », « Loyalement conduit, il [=le couple] se rend là-bas »). Malheureusement, par la suite, Elsa oblige son époux à lui dévoiler son nom, ce qui le contraint à s'éloigner d'elle pour toujours.

À l'acte III de *La Traviata* (Verdi), Alfredo, dépité par le refus de Violetta de le suivre, l'insulte publiquement, la couvre de boue, avant que son père, arrivé inopinément, l'admoneste vivement, en lui rappelant qu'un homme se doit de respecter une femme. Plus grave, à l'acte V d'*Un Ballo in maschera* (Verdi / Antonio Somma), Renato, persuadé que son ami Riccardo est l'amant de sa femme Amelia, le poignarde au cours du bal qui bat son plein, illustrant ainsi la maxime d'Horace, « *ira furor brevis est* », la colère est une courte folie (*Épîtres*, I, 2,62).

De même, dans *le Prophète*, les couplets bachiques de Jean, chantés avec force et d'une gaîté sauvage en do mineur sur une mesure à 6/8, tranchent avec la réalité, quand on sait qu'à l'issue du festin orgiaque, le faux prophète va faire exploser la grande salle des fêtes du château où sa mère est retenue prisonnière, pour anéantir les troupes ennemies conduites par le comte d'Oberthal (V, n°30, B) :

Versez ! Que tout respire
L'ivresse et le délire,
Que tout cède à l'empire
De ce nectar brûlant !
Ô la céleste fête,
Ô triomphe si brillant !
Compagnons du prophète,
La récompense vous attend !
Venez ! Venez ! Venez ! [bis]

Que tout respire
L'ivresse et le délire !
Versez ! Que tout cède
À ce nectar brûlant,
À ce nectar, à ce nectar,
À ce nectar brûlant !
Versez ! Que tout respire
L'ivresse et le délire,
Que résonne ta lyre et...

Ici, le ton est tout à la fois mystique et ironique. En effet, d'une part, « ce nectar brûlant » n'est-il pas le vin chaud qui, tout en entêtant, permet d'élever l'imagination jusqu'à l'empyrée, à tel point que l'homme a l'impression de se retrouver à la table des dieux? (Cf. Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, CX, vers 14 « Le vin du solitaire » : « [le vin] qui nous rend triomphants et semblables aux Dieux ! »). D'autre part, ces couplets restent en suspens dès lors que le comte d'Oberthal pénètre dans la salle à la tête de ses soldats, pour s'emparer du faux prophète. À ce moment-là, une grande explosion se fait entendre et détruit tout.

Dans *Macbeth* (Verdi / Piave et Maffei, Acte II, final de la scène 2), le banquet qui réunit Macbeth, son épouse, Macduff et leurs invités donne lieu à une scène d'une grande ironie dramatique. Macbeth, qui vient d'avoir confirmation par un des sbires de l'assassinat de Banquo, sur son ordre, est contrarié d'apprendre que le fils de ce dernier a pu s'enfuir. De plus, au moment de s'asseoir, il aperçoit le fantôme du général à sa place. Réalité ou hallucination ? Il croit ce qu'il voit (« *Quest'occhi l'han visto* » / « Ces yeux l'ont vu »). Aussi, les invités, se rendant compte de son trouble, se proposent-ils de se retirer. Il faut toute l'habileté de son épouse pour que ces derniers restent et que Macbeth retrouve momentanément ses esprits et ironise même sur l'absence (et pour cause !) de Banquo :

Lady Macbeth:

Sedete, mio sposo!	Asseyez-vous, mon époux
Ogn'ospite è tristo.	Tous nos hôtes sont tristes.
Svegliate la gioia!	Ramenez la joie !

Macbeth:

Ciascun mi perdoni!	Que chacun (de vous) me pardonne !
Il brindisi lieto	Que la joyeuse invitation à boire
Di nuovo risuoni,	Résonne de nouveau
Nè Banco obbligate,	Et n'obligez pas Banquo
Che lungi è tuttor!	Qui est encore loin !

Comme dans la pièce de Shakespeare (acte III, scène iv), à laquelle ils sont assez fidèles, les librettistes Piave et Maffei font apparaître et disparaître le fantôme de Banquo dans la salle du palais en fête, ce qui porte l'angoisse de Macbeth à son paroxysme. Verdi traduit les sentiments des invités (chœur, Dame, Macduff) et des deux protagonistes dans un merveilleux ensemble en mi majeur. Au milieu de ce tumulte vocal, le valeureux Mac-

beth, qui n'a jamais tremblé devant personne, est forcé de reconnaître que ce spectre le remplit d'effroi, tandis que Lady Macbeth, complètement fermée à tout ce qui est surnaturel, reste d'autant plus lucide que, contrairement à son mari, elle n'est pas imaginative[6] :

Macbeth:

Sangue a me quell'ombra chiede	Du sang me réclame cette ombre,
E l'avrà, l'avrà, lo giuro!	Et elle en aura, elle en aura, je le jure !
Il velame del futuro	Le voile du futur
Alle streghe squarcierò.	Aux sorcières j'ouvrirai en grand[7].

Lady Macbeth:

Spirto imbelle!	Être irrésolu !
Il tuo spavento	Ton épouvante,
Vane larve t'ha creato.	Ce sont de vains fantômes qui l'ont créée.
Il delitto è consumato:	Le crime est consommé
Chi morì tornar non può.	Qui est mort ne saurait revenir.

La fête est aussi la tentation quand elle se transforme en bacchanales, comme à l'acte V de *Faust* ou à l'acte V de *Samson et Dalila* (Camille Saint-Saëns). Les plus bas instincts de l'homme sont représentés dans ces scènes. Gounod, dans cette fameuse nuit de Walpurgis[8], dans le royaume de Méphisto, donne l'impression qu'il va permettre à Faust de satisfaire les désirs qu'il avait exprimés au premier acte :

---

[6] On peut en discuter, mais ce n'est pas la place ici. Contentons-nous de quelques remarques. Dans son introduction à sa traduction de *La Tragédie de Macbeth* (Les Belles Lettres, 1936), Jules Derocquigny écrit: « C'est une imaginative aussi que Lady Macbeth, à un degré moindre peut-être, mais cela n'est pas bien sûr » (p.XVII). Pourtant, le sang-froid qui la caractérise, la maîtrise dont elle fait preuve jusqu'au moment où, elle aussi s'effondre d'un seul coup, ne donnent pas l'impression qu'elle est imaginative. Alors que Macbeth, à la suite des deux assassinats qu'il a fait perpétrer, est victime de son imagination, Lady Macbeth, pour sa part, s'effondre au lendemain du désastre final. Elle n'a plus aucune force pour la soutenir. C'est également le point de vue de Maurice Abiteboul dans ses *Dames de cœur et femmes de tête. La femme dans le théâtre de William Shakespeare*, pp.183-184 (L'Harmattan, 2008, 256 p.).

[7] Voir l'analyse des différents tableaux de la « Nuit de Walpurgis » dans *Faust de Gounod. Étude et analyse* de Paul Landormy, pp.162-172 (Paris, Éditions Mellottée, s.d.).

[8] Expression dantesque. Cf:

« [*Breve pertugio*]	[*Un étroit pertuis*]
M'avea mostrato per lo suo forame	Il m'avait montré à travers son ouverture
Più lune già, quand'io feci 'l mal sonno	Il y a déjà plusieurs lunes, quand je fis l'affreux songe
Che del futuro mi squarciò il velame.	Qui du futur m'ouvrit tout grand le voile.

(*La Divina commedia*, *Inferno*, XXXIII, 25-27). « *Squarciare* », ici, a le sens de « *spalancare* », « *aprire* », « ouvrir tout grand », « ouvrir », d'après le *Vocabolario della lingua italiana* de Francesco Cerruti et Luigi Andrea Rostagno (Turin, *Società editrice internazionale, ristampa giugno* / réimpression juin 1955).

À moi les plaisirs,
Les jeunes maîtresses !
À moi leurs caresses !
À moi leurs désirs !
À moi l'énergie
Des instincts puissants
Et la folle orgie
Du cœur et des sens!
Ardente jeunesse
À moi ses désirs
À moi ton ivresse
À moi tes plaisirs !

Quel homme pourrait résister à la promesse de la jeunesse éternelle et à l'appel d'Eros? Mais, profondément religieux, de surcroît sous un Troisième Empire assez sourcilleux en matière de morale, Gounod ne pouvait trop insister sur le caractère licencieux des scènes qui se déroulent dans le royaume de Méphisto. N'en doutons pas, Faust succomberait facilement aux charmes des courtisanes célèbres qui défilent devant lui au milieu des nombreuses jeunes filles qui composent leurs escortes respectives, si le fantôme de Marguerite ne se dressait pas devant lui fort opportunément pour le ramener à la raison, comme dans le *Faust* de Gœthe (vers 4183-4184: « *Mephisto, siehst du dort / Ein blasses, schönes Kind allein und ferne stehen? »* / « Méphisto, vois-tu là-bas / Une belle enfant pâle qui se tient toute seule, bien loin ? »). Il exige d'être reconduit sur terre par Méphisto afin de porter secours à la femme qu'il aime et qu'il a lâchement abandonnée après l'avoir séduite dans la scène du jardin. Ainsi, pour Gounod, l'honneur est sauf, même si, de toute façon, Faust est condamné à l'enfer puisqu'il a signé, au premier acte, un pacte avec le diable.

Plus libre de tempérament que Charles Gounod, Camille Saint-Saëns, loin d'être gêné par la composition d'un ballet, réunit dans sa bacchanale, scène 2 de l'acte III de *Samson et Dalila*, tous les moyens nécessaires à l'expression de la débauche des Philistins. Mis à part le fait qu'à défaut de musique philistine dont nous ne possédons d'ailleurs aucun spécimen, il utilise une musique arabe, il réussit fort bien à évoquer l'atmosphère de liesse, de satisfaction de ceux qui ont réussi, grâce à Dalila, à s'emparer de Samson, à l'aveugler et à le traîner devant la foule pour se moquer de lui. Au milieu des danses et des chants, le duo de Dalila et du grand-prêtre, qui font une libation sur le feu sacré qui s'active, est bien enlevé par un *allegro moderato* en si majeur (« Gloire à Dagon vainqueur ! »). Cependant, la liesse est de courte durée car Samson, retrouvant ses forces, une fois ses cheveux repoussés, se fait conduire aux piliers du temple par un enfant et abat les colonnes pour que tout s'écroule sur les impies.

Mais sporadique dans les opéras cités comme dans d'autres qui n'ont pas trouvé place ici (*Rigoletto* et *Otello* de Giuseppe Verdi, *Hamlet* d'Ambroise Thomas où le protagoniste chante un très bel air à la gloire du vin, *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, *Sigurd* d'Ernest Reyer), là où la fête paraît continuelle, c'est dans certaines œuvres de Paisiello ou de Rossini, tous deux auteurs d'un *Barbiere di*

Siviglia d'un grand comique de situation, et dans les opérettes d'Offenbach (*La Belle Hélène*, *La Vie parisienne*, *La Périchole*...), de Charles Lecocq (*La Fille de Madame Angot*), de Robert Planquette (*Les Cloches de Corneville*) et d'Edmond Audran (*La Mascotte*), qui, avec leur musique vivante, pleine de gaîté, leurs clins d'œil manifestes à une réalité à peine déformée, leurs parodies de l'*opera seria*, leurs jeux de scène ou de mots hilarants, leurs anachronismes volontaires, entraînent le spectateur, heureux d'oublier pendant une ou deux heures, les soucis de la vie de tous les jours.

Cette fête permanente à l'opéra semble parfaitement illustrée par les deux œuvres remarquables que sont *Don Giovanni ossia il Dissoluto punito* de W.A. Mozart, et *Falstaff* de Giuseppe Verdi qui méritent, en l'occurrence, une étude plus fouillée.

Il faut laisser au psychiatre ou au psychanalyste l'analyse en profondeur du caractère de Don Juan. Ici, il suffira de souligner que le personnage a dû avoir, dans son enfance et dans son adolescence, des problèmes relationnels difficiles avec sa mère. Frustré, mal aimé, sans doute, il compense inconsciemment ses carences affectives par une recherche effrénée des plaisirs sexuels. Les femmes sont devenues, pour lui, de simples objets de jouissance. Il les collectionne, comme d'autres collectionnent les timbres poste ou les livres rares. Mais à la différence du véritable collectionneur qui prend soin de sa collection, il use mais ne garde pas. Son besoin pathologique de séduire, son amoralisme, son athéisme, son égoïsme, le conduisent à conquérir, sans états d'âme, toutes les femmes, qu'elles soient jeunes, vieilles, belles ou laides, la condition sociale n'ayant aucune importance. On ne saurait même pas parler avec lui de pédophilie, même s'il apprécie surtout les toutes jeunes filles, ou de gérontophilie, puisque les vieilles s'ajoutent simplement à son tableau de chasse pour qu'il ne reste pas incomplet. Sa compulsion l'entraîne dans une quête qui ne se terminera qu'avec son châtiment, car on ne défie pas impunément la Divinité, la transcendance, en la personne du Commandeur[9]. Écoutons son valet Leporello débiter son catalogue à Donna Elvira, l'épouse que son maître a trahie et qui a juré de se venger de ce mari volage et cruel (« *barbaro* » dira-t-elle de lui, I, 5, dans le sens de « cruel », « inhumain » et non de « barbare »)

[9] Jean-Victor Hocquard opte pour une autre explication qui n'emporte pas mon adhésion pour la bonne raison que la mort n'est pas une valeur négative comme je m'en explique plus loin. Je la cite néanmoins :

« Quand la charge drastique de l'action scénique a atteint son point culminant, c'est-à-dire au moment où, en plein bal, se disloquent les rythmes superposés des orchestres de danse, alors la réalité scénique se met à basculer et, au cri strident poussé par Zerline, la courbe d'ensemble du drame va s'inverser. À partir de cette césure, l'action extérieure en repli va tendre vers sa cadence, tandis que l'action intérieure s'ouvre et s'épanouit dans l'approfondissement de la sérénité musicale.

La mort de don Juan, qui clôt l'action scénique, ne se situe pas sur le plan de cette action intérieure. La statue n'est pas (en dépit de l'argument traditionnel) un justicier mandé par l'au-delà. C'est l'image fantomatique de la mort qui barre soudain la route à l'impétueuse fureur de vivre; c'est le vide dans lequel, avec un vain sursaut de vaillance, se précipite le viveur » (*Mozart*, Paris, Solfèges/Seuil, 1970, p. 125).

Sur ce problème de la mort, voir, par exemple, Raymond Polin, *Du laid, du mal, du faux*, pp.78-80 (PUF, 1948) et Vladimir Jankélévitch, *La Mort* (Paris, Flammarion, 1977, 474 p.).

Madamina! il catalogo è questo	Aimable dame ! Voici le catalogue
Delle belle che amò il padron mio:	Des belles que mon maître a aimées :
Un catalogo egli è che ho fatto io;	C'est un catalogue que j'ai fait moi-même;
Osservate, leggete con me,	Observez, lisez avec moi
Osservate, leggete con me!	Observez, lisez avec moi !
In Italia seicento e quaranta;	En Italie six cent quarante;
In Almagna duecento e trentun'a,	En Allemagne deux cent trente et une;
Cento in Francia,	Cent en France,
In Turchia novant'una;	Quatre-vingt onze en Turquie;
Ma in Ispagna [*bis*]	Mais en Espagne
Son già mille e tre!	En voilà déjà mille trois !
Mille e tre! mille e tre!	Mille trois! Mille trois !
V'han fra queste contadine,	Parmi elles on trouve des paysannes,
Cameriere, cittadine,	Des chambrières, des bourgeoises,
V'han contesse, baronesse,	On trouve des comtesses, des baronnes,
Marchesine, principesse,	De petites marquises, des princesses,
E v'han donne d'ogni grado,	Et on trouve des femmes de tous rangs,
D'ogni forma, d'ogni età [*bis*].	De toutes formes et de tous âges.
In Italia, seicento e quaranta,	En Italie, six cent quarante,
In Almagna, duecento e trent'una,	En Allemagne, deux cent trente et une,
Cento in Francia,	Cent en France,
in Turchia novant'una,	Quatre-vingt onze en Turquie,
Ma in Ispagna! ma in Ispagnia	Mais en Espagne ! Mais en Espagne
Son già mille e tre,	En voilà déjà mille trois,
Mille e tre, mille e tre!	Mille trois, mille trois !
V'han fra queste contadine,	Parmi elles on trouve des paysannes,
Cameriere, cittadine,	Des chambrières, des bourgeoises,
V'han contesse, baronesse,	On trouve des comtesses, des baronnes,
Marchesine, principesse,	De petites marquises, des princesses,
E v'han donne d'ogni grado,	Et on trouve des femmes de tous rangs,
D'ogni forma, d'ogni età [*quinquies*].	De toutes formes et de tous âges.
Nella bionda egli ha l'usanza	Chez la blonde il a l'habitude
Di lodar la gentilezza,	De louer la gentillesse,
Nella bruna, la costanza,	Chez la brune, la constance,
Nella bianca, la dolcezza.	Chez la blanche, la douceur.
Vuol d'inverno la grassotta,	En hiver, il veut la grassouillette,
Vuol d'estate la magrotta;	En été, il veut la maigrelette;
È la grande maestosa [*bis*],	La grande est majestueuse,
La piccina, la piccina [*quater*],	La petite, la petite,
La piccina è ognor vezzosa,	La petite est toujours gracieuse,
È ognor vezzosa [*bis*];	Est toujours gracieuse ;
Delle vecchie fa conquista	Il fait la conquête des vieilles
Pel piacer di porle in lista;	Pour le plaisir de les ajouter à sa liste ;
Sua passion predominante	Sa passion dominante

È la giovin principiante;	Est la jeune débutante ;
Non si picca, se sia ricca,	Peu lui importe qu'elle soit riche,
Se sia brutta, se sia bella [*bis*],	Qu'elle soit laide, qu'elle soit belle,
Pur che porti la gonnella,	Pourvu qu'elle porte un jupon,
Voi sapete quel che fà [*bis*],	Vous savez ce qu'il fait,
Pur che porti la gonnella,	Pourvu qu'elle porte un jupon,
Voi sapete quel che fà,	Vous savez ce qu'il fait,
Voi sapete [bis] quel che fà,	Vous savez ce qu'il fait
Quel che fà, quel che fà,	Ce qu'il fait, ce qu'il fait,
Voi sapete quel che fà.	Vous savez ce qu'il fait.

Leporello ne ressemble pas beaucoup au Sganarelle du *Dom Juan* de Molière. C'est un pauvre bougre, servile et couard, au comportement souvent bouffon, qui ne comprend pas son maître[10]. Or, pour Don Juan, la vie est une fête sans fin. Il s'agit de prendre son plaisir, donc de jouir, de chanter, de jouer tant qu'on est jeune et qu'on le peut, comme le veut le libertinage de mœurs de son époque. Contrairement à nombre de personnages du théâtre lyrique, il ne goûte nullement l'évasion illusoire de l'ivresse. En revanche, il fait boire les hommes et les femmes, comme il le dit lui-même (« *Faccio che bevano e gli uomini e le donne* »). De son côté, en restant lucide, il demeure maître de la situation. En effet, personne ne résiste aux vapeurs de l'alcool et, tandis que les hommes cuvent leur vin, il est libre de tenter sa chance avec leurs femmes et leurs filles respectives qui, elles-mêmes, n'ont plus la lucidité nécessaire pour se défendre. Voici comment il donne ses instructions à Leporello transformé en rabatteur dans son air virevoltant en si bémol majeur (scène 4 de l'acte I) :

Fin ch'an dal vino	Tant qu'ils ont la tête
calda la testa,	échauffée par le vin,
una gran festa	ordonne
fa preparar!	une grande fête !
Se trovi in piazza	Si tu trouves sur la place
qualche ragazza,	quelques jeune filles,
teco ancor	avec toi encore
quella cerca menar{ [*ter*].	tâche de les faire venir.
Senza alcun ordine	Que sans aucun ordre
la danza sia,	la danse soit,

[10] À plusieurs reprises, Don Juan le traite de « *buffone* », car il est grotesque. Cependant, il n'a rien à voir, par exemple, avec le personnage de Rigoletto, bouffon de cour (*Rigoletto* de Verdi / Piave), ou encore avec le bouffon de *King Lear* de Shakespeare. Voir, par exemple, « Foole upon Foole, de Robert Armin, bouffon attitré de la compagnie de Shakespeare » de Raymond Gardette, in Henri Suhamy, *William Shakespeare. King Lear*, pp.127-139 (Paris, Ellipses, 2008, 281 p.).

Les italianisants n'ont pas manqué de signaler que « Leporello » est le diminutif du nom « *lepore* », forme archaïque du féminin « *lepre* » (= « lièvre »). Le lièvre représente souvent une personne peureuse.

chi'l minuetto,	à celle-ci le menuet,
chi la follia,	à celle-là la folie,
chi l'alemanna	à celle-là l'allemande
farai ballar,	tu feras danser,
chi'l minuetto	à celle-ci le menuet
farai ballar,	tu feras danser,
chi la follia	à celle-là la folie
farai ballar,	tu feras danser,
chi l'alemanna	à celle-là l'allemande
farai ballar!	tu feras danser !
Ed io frattanto	Et moi pendant ce temps,
dall'altro canto	d'un autre côté
con questa e quella	à l'une ou à l'autre
vo'amoreggiar [*ter*].	je veux faire la cour.
Ah, la mia lista	ah, ma liste
doman mattina	demain matin
d'una decina	d'une dizaine
devi aumentar.	tu dois augmenter.
Se trovi in piazza	Si tu trouves sur la place
qualche ragazza,	quelques jeunes filles
teco ancor	avec toi encore
quella cerca menar!	tâche de les faire venir !
Ah, la mia lista	Ah, ma liste
doman mattina	demain matin
d'una decina	d'une dizaine
devi aumentar!	tu dois augmenter !
Senza alcun ordine	Que sans aucun ordre
la danza sia,	la danse soit,
chi'l minuetto,	à celle-ci le menuet,
chi la follia,	à celle-là la folie,
chi l'alemanna	à celle-là l'allemande
farai ballar.	tu feras danser.
Ah, la mia lista	Ah, ma liste
doman mattina	demain matin
d'una decina	d'une dizaine
devi aumentar{ [*ter*],	tu dois augmenter [*ter*]
devi aumentar [*bis*],	tu dois augmenter [*bis*],
devi, devi aumentar.	tu dois, tu dois augmenter

Chez Don Juan, l'obsession consiste à faire du chiffre, comme on dirait aujourd'hui ! C'est sa préoccupation essentielle dans sa perversion d'érotomaniaque. Mozart, dans sa musique rapide à deux temps, fait reprendre au chanteur les phrases qui mettent en évidence cette idée fixe, comme dans les procédés littéraires appelés respectivement anaphore et epizeuxis. « Tout le destin de don Juan est nettement résumé ici, en ce besoin d'épuiser

l'inépuisable, quitte à donner vertigineusement dans le vide que masque ce brillant, ce fol étourdissement »[11].

Le stratagème mis au point, Don Juan se met en frais pour séduire la nouvelle victime. En l'occurrence, il s'agit de Zerline, fiancée de Masetto, jeune paysan timide, quelque peu niais et fruste (scène 3 de l'acte I). À la scène 7 de l'acte I, elle se révèle sinon délurée du moins assez libre dans ses propos pour entonner en sol majeur, dans un *allegro* à 6/8, le « *carpe diem* » des épicuriens et braver les convenances sociales :

Giovinette che fate all'amore [*bis*],	Jeunes filles, vous qui aimez la fleurette,
non lasciate che passi l'età [*ter*];	ne laissez pas passer l'âge;
se nel seno vi bulica il cor [*bis*],	si dans la poitrine vous avez le cœur en émoi,
il rimedio vedetelo qua!	voyez-en là le remède.
Ah! Che piacer, che piacer che sarà!	Ah! Quel plaisir, quel plaisir ce sera !

C'est un jeu pour Don Juan d'éloigner Masetto. Fin psychologue, il sait se mettre à la portée de la jeune fille naïve et toucher la corde sensible. Malgré les réticences initiales de Zerline, soucieuse de rester fidèle à l'élu de son cœur dans ses apartés, grâce à une délicatesse exquise et d'habiles modulations lexicales rehaussées par la musique, il réussit à la convaincre de faire taire ses scrupules et de le suivre dans sa maison de campagne, comme le merveilleux « *duettino* » à 2/4 en la majeur (Acte I, scène 9) le prouve bien :

Don Giovanni:	**Don Juan :**
Là ci darem la mano,	Là, nous nous donnerons la main,
Là mi dirai di sì.	Là, tu me diras oui.
Vedi, non è lontano,	Tu vois, ce n'est pas loin,
Partiam, ben mio, da qui.	Partons d'ici, m'amour.
Zerlina:	**Zerline :**
(Vorrei, e non vorrei,	(D'un côté je voudrais bien, de l'autre non,
Mi trema un poco il cor...	Mon cœur palpite un peu...
Felice, è ver, sarei,	Heureuse, c'est vrai, je serais,
Ma può burlarmi ancor!) [*bis*]	Mais peut-être se joue-t-il encore de moi !)
Don Giovanni:	**Don Juan :**
Vieni, mio bel diletto!	Viens, mon cher cœur !
Zerlina:	**Zerline :**
(Mi fa pietà Masetto!)	(Masetto me fait pitié !)
Don Giovanni:	**Don Juan :**
Io cangerò tua sorte.	Je changerai ton sort.

[11] Jean-Victor Hocquard, *Le Don Giovanni de Mozart*, p. 101 (Paris, Aubier-Montaigne, 1978, 223).

Zerlina:	**Zerline :**
Presto...non son più forte! [ter]	Vite... mon courage faiblit !
Don Giovanni:	**Don Juan :**
Vieni! vieni!	Viens ! Viens !
Là ci darem la mano!	Là, nous nous donnerons la main!
Zerlina:	**Zerline :**
(Vorrei, e non vorrei.)	(D'un côté je voudrais bien, de l'autre non).
Don Giovanni:	**Don Juan :**
Là mi dirai di sì.	Là tu me diras oui.
Zerlina:	**Zerline :**
(Mi trema un poco il cor;	(Mon cœur palpite un peu;
Don Giovanni:	**Don Juan :**
Partiam, ben mio, da qui.	Partons d'ici, m'amour.
Zerlina:	**Zerline :**
Ma può burlarmi ancor.	Mais peut-être se joue-t-il encore de moi.
Don Giovanni: Zerlina:	**Don Juan : Zerline :**
Vieni, mio bel diletto!/	Viens, mon cher amour! /
Mi fa pietà Masetto.)	Masetto me fait pitié)
Io cangerò tua sorte! /	Je changerai ton sort! /
Presto... non son più forte! [*ter*]	Vite... Mon courage faiblit ! [*ter*]
Don Giovanni:	**Don Juan :**
Andiam! andiam!	Allons ! Allons !
Zerlina:	**Zerline :**
Andiam!	Allons !
Don Giovanni e Zerlina:	**Don Juan et Zerline :**
Andiam, andiam, mio bene,	Allons, allons, mon trésor,
A ristorar le pene,	consoler nos peines,
D'un innocente amor!	d'un amour innocent !
[*bis per l'insieme*]	[*bis pour l'ensemble*]
Zerlina:	**Zerline :**
Andiam! Andiam!	Allons! Allons !
Don Giovanni:	**Don Juan :**

Andiam!	Allons!
Don Giovanni e Zerlina:	**Don Juan et Zerline :**
Andiam, mio bene, andiam,	Allons, mon trésor, allons,
Le pene a ristorar	consoler nos peines
D'un innocente amor!	d'un amour innocent !
[*bis per l'insieme*]	[*bis pour l'ensemble*]

Don Juan ne parviendra pas à ses fins, car Donna Elvira arrivera à temps pour l'en empêcher. Il retentera vainement sa chance un peu plus tard, au cours d'une fête organisée chez lui (Acte I, scène 19), car les « trois personnages de la cohorte vengeresse »[12], Donna Elvira, Don Ottavio et sa fiancée Donna Anna veillent et interviennent avant qu'il n'entraîne la jeune fille dans sa chambre (Acte I, scène 21). Dans un ensemble où se joignent Zerline et Masetto, ils jettent l'anathème sur Don Juan :

Traditore, traditore!	Traître, traître !
Tutto, tutto già si sa.	On sait déjà tout, tout !
Trema, trema, o scellerato!	Tremble, tremble, ô scélérat !
Saprà tosto il mondo intero	Bientôt le monde entier connaîtra
il misfatto orrendo e nero,	l'horrible et noir méfait,
la tua fiera crudeltà.	ton affreuse cruauté.
Odi il tuon della vendetta,	Entends le tonnerre de la vengeance,
che ti fischia intorno, intorno;	qui siffle tout autour de toi ;
sul tuo capo in questo giorno	sur ta tête aujourd'hui même
il suo fulmine cadrà.	sa foudre tombera.

La fin de l'acte I marque également la fin de la fête donjuanesque car, dès lors, le dissolu ne peut plus agir librement à sa guise. À l'acte II, Don Juan tente encore de séduire Zerline qui se trouve chez Donna Elvira. Pour ne pas être reconnu, profitant de la nuit, il échange ses vêtements avec ceux de Leporello et demande à ce dernier d'attirer l'attention de Donna Elvira en se faisant passer pour lui. De son côté, sous son déguisement, il chante à l'intention de Zerline, une « *canzonetta* » en ré majeur, sur une mesure à 6/8, sachant par expérience que la sérénade est un moyen courant (du moins à son époque) d'étourdir une femme, de produire le vide cérébral chez elle et ainsi de conquérir plus facilement son cœur (cf. *Le Barbier de Séville* de Rossini, acte I) et, *pro pudor!* son c... (comme le disait sans ambages Brantôme dans ses *Vies des dames galantes*)[13] :

Deh, vieni alla finestra,	Ah! parais à ta fenêtre,
o mio tesoro,	ô mon trésor,
deh, vieni a consolar	Ah! viens apaiser

[12] Id., *ibid.*, p.110.
[13] Voir le Dr. Georges Valensin, *Science de l'amour. L'amour sexuel chez l'homme*, pp. 202-208 (Paris, La Table Ronde, 1960).

il pianto mio.	mon chagrin.
Se neghi a me di dar	Si tu refuses de me donner
qualche ristoro,	quelque réconfort,
davanti agli occhi tuoi	devant tes yeux
morir vogl'io!	je veux mourir !
Tu ch'hai la bocca dolce	Toi qui as la bouche
più del miele,	plus douce que le miel,
tu che il zucchero porti	toi dont le cœur
in mezzo al core,	est toute tendresse,
non esser, gioia mia,	ne sois pas, ma mignonne,
con me crudele!	cruelle envers moi !
Lasciati almen veder,	Laisse-toi au moins voir
mio bell'amore!	cher objet de mon amour !

L'arrivée de Masetto, armé d'une arquebuse et d'un pistolet, et accompagné de paysans eux-mêmes pourvus de fusils et de bâtons, le contrarie dans son projet. Il avise rapidement, imite la voix de Leporello, pour traiter ainsi Don Juan d'homme sans honneur et de coquin, divise le groupe en deux et le lance, moitié d'un côté, moitié de l'autre, sur les traces du scélérat. Resté seul avec Masetto, il le roue de coups avant de quitter les lieux, tandis que Zerline arrive. Le jeune paysan, croyant avoir été battu par Leporello, s'en plaint à Zerline qui le soigne avec un remède beaucoup plus efficace qu'un onguent d'apothicaire, en lui disant de poser sa main sur son cœur (« *toccami qua, sentilo battere* », / « touche-moi là, sens-le battre »).

Pendant ce temps, Leporello, après avoir fait croire un instant à Donna Elvira qu'il était son époux repentant, avoue son imposture à Zerline, Masetto, Don Ottavio Donna Anna et à la malheureuse épouse délaissée pour ne pas être maltraité à son tour. Puis, dans le trouble général, il cherche à s'enfuir avant d'être rattrapé par Zerline qui le menace d'un couteau, lui lie les mains et l'attache sur une chaise, en révélant ainsi sa force de caractère et sa détermination à ne pas se laisser faire par les hommes. Elle exulte de joie devant le minable Leporello dont la pleutrerie se révèle incommensurable :

Di gioia e di diletto	De joie et de plaisir
sento brillarmi il petto! [*bis*]	je sens bondir mon cœur ! [*bis*]
Così, così cogl'uomini	C'est ainsi, ainsi qu'avec les hommes
così, così si fa,	c'est ainsi, ainsi qu'on procède,
così, così cogl'uomini,	c'est ainsi, ainsi qu'avec les hommes
così, così si fa [*bis*]...	c'est ainsi, ainsi qu'on procède [*bis*]...

Laissé seul, le valet réussit à s'enfuir.

La scène qui succède à cet incident comique est d'une grande importance dramatique car elle prépare ce qui va suivre (II, 10). Donna Elvira, dans un allegretto en mi bémol majeur et à 4/4 (« *Mi tradì quell'alma ingrata* », / « elle m'a trahie cette âme ingrate »), tout en reconnaissant qu'elle est l'épouse d'un homme indigne, éprouve encore un sentiment de « *pietà* » pour lui. Notons la polysémie du mot en italien qui peut signifier, comme le

latin « *pietas* », tout à la fois « piété », « pieuse affection », « amour respectueux », « tendresse » et « pitié », « compassion ». Partagée entre un sentiment de vengeance légitime (elle a beaucoup souffert d'être bafouée) et cette « *pietà* » aux sens multiples, Donna Elvira est en proie à de vives émotions. Soulignons qu'en prenant plusieurs fois Dieu à témoin de son malheur, de cette fatalité de solitude qui l'accable, elle déplace le problème du libertinage de son mari du simple plan de morale commune, reposant sur les mœurs et les lois et coutumes de son pays (cf. Montaigne, Descartes, Pascal), au plan transcendantal. Le spectateur subodore que la colère divine ne va pas tarder à s'abattre sur cet époux volage qui a rompu les liens sacrés du mariage.

Avec la scène 11 de l'acte II, Don Juan est rejoint par hasard par Leporello dans le cimetière où il s'était réfugié. Chacun reprend ses vêtements, tandis que Don Juan raconte qu'il a failli faire une nouvelle conquête mais que, démasqué, il a dû prendre la fuite. C'est alors que, troublant le repos des morts par ses rires irrespectueux, il entend la voix du Commandeur qui l'admoneste vivement :

Di ridere finirai	Tu cesseras de rire
pria dell'aurora!	avant l'aurore !

Il croit à une mystification et dégaine même son épée pour donner des coups aux statues et ainsi débusquer l'éventuel mauvais plaisant qui a parlé. La statue du Commandeur poursuit :

Ribaldo! Audace!	Ribaud ! Audacieux !
Lascia a' morti la pace!	Laisse les morts en paix !

Jusqu'au bout, Don Juan nie la réalité de cet avertissement. Il fait lire par Leporello l'inscription prémonitoire que porte la statue du Commandeur :

Dell'empio, che mi trasse	De l'impie, qui m'a fait passer
al passo estremo,	de vie à trépas,
qui attendo la vendetta.	j'attends ici la vengeance.

Sourd à ce message lu par Leporello, Don Juan, par dérision, par bravade, par négation du surnaturel, invite la statue de pierre à souper chez lui, toujours en passant par son valet (Acte II, 11). Notons, dans le duo en mi majeur et à 4/4 (acte II, n°24), le contraste saisissant entre Don Juan, qui se moque de la couardise de son valet, et Leporello qui est frappé de terreur et tremble de tous ses membres. Contrairement à Macbeth qui s'imagine voir le spectre de Banquo et qui perd peu à peu sa maîtrise personnelle, ici, reconnaissons qu'il faut une certaine crânerie à cet homme dissolu qu'est Don Juan pour rester fidèle à lui-même. Il demeure impavide même quand la statue de pierre du Commandeur se présente chez lui pour lui ordonner de se repentir. De quoi se repentirait-il, d'ailleurs, dès lors qu'il rejette plus ou moins consciemment l'échelle de valeurs de la collectivité représentée par Donna Elvira, Donna Anna, Don Ottavio, Zerline et Masetto ? Selon sa conception amoraliste du monde, son libertinage n'a pas à être jugé « inférieur » à tel autre acte jugé « élevé »

et digne d'estime. Donc, devant son refus persistant à faire amende honorable, le Commandeur n'a plus à intervenir. Il a accompli sa mission, même si elle se solde par un échec. Il laisse les furies entraîner l'impie dans les flammes chromatiques de l'enfer. À ce moment-là, la tonalité de ré mineur dans laquelle chantait Don Juan, Leporello, la statue du Commandeur et les spectres, fait place à la tonalité de sol majeur. Tous les protagonistes, Donna Elvira, Donna Anna, Don Ottavio, Zerline, Masetto, Leporello, le chœur de magistrats, sont à la fête. Puis, les protagonistes seuls, dans un sextuor en ré majeur, chantent la morale de l'histoire en reprenant indéfiniment les trois vers suivants :

Questo è il fin di chi fa mal!	Ainsi finit qui mal agit !
E de' perfidi la morte	et des perfides la mort
alla vita è sempre ugual...	est toujours semblable à la vie...

C'est donc une toute autre fête qui fait place aux fêtes orgiaques de Don Juan. C'est la victoire du bien sur le mal dans une perspective ontologique. Ainsi, c'est d'abord Agapê qui triomphe d'Eros, car l'amour n'est pas synonyme de libertinage. Il est, entre autres, don de soi, communion, réciprocité, complicité. Partagé, il délivre de cette fatalité de solitude dont souffrent non seulement Donna Elvira mais même Don Juan ! Ensuite, un monde ordonné, harmonieux, vertueux, selon des règles imposées par la collectivité, succède à l'univers malsain du dévergondé qui s'était voulu athée jusqu'au moment où l'enfer s'ouvre devant lui et que des langues de feu l'entourent. Violetta Valéry, dans *La Traviata*, sacrifie son amour pour que l'on ne jette pas l'opprobre sur la famille d'Alfredo, et se repent de ses fautes, ce qui la sauve (cf. également la Marguerite de *Faust*). Don Juan, au contraire, refuse de se repentir par péché d'orgueil. À travers la statue du Commandeur, il défie Dieu auquel, au fond, il ne voulait pas croire. Or, on ne provoque pas la transcendance divine impunément. Le prix à payer pour un tel acte, ce n'est pas l'anéantissement de l'être, ce qui serait trop facile, dans la mesure où la mort en elle-même n'est ni un mal ni un bien (Voir Sénèque, 82^{e} lettre à Lucilius), c'est la condamnation éternelle aux tourments de l'enfer dont *La Divine Comédie* de Dante Alighieri donne une idée.

Bien différent de *Don Giovanni* est *Falstaff*. Dans cette comédie lyrique, inspirée principalement des *Joyeuses commères de Windsor*, et dans une moindre mesure d'*Henry IV*, nous nous trouvons aussi à la fête. Le librettiste, Arrigo Boito, avait échangé de nombreuses lettres avec Giuseppe Verdi sur cet opéra qui devait être une œuvre particulièrement amusante[14]. La pièce de Shakespeare est, dans une large mesure, une comédie d'intrigue dans laquelle le comique de situation joue un rôle très important. La comédie lyrique de Verdi ne veut pas être en reste. Boito a limité son livret à six tableaux, en le débarrassant des personnages et des actions qui lui paraissaient inutiles. Cependant, en puisant également dans *Henry IV*, il a donné une plus grande épaisseur au personnage de Falstaff.

Si, dans la pièce, le style fait le personnage, dans l'opéra, c'est la musique multiforme, avec ses trouvailles heureuses (par exemple l'emploi du hautbois dans le solo de

[14] Voir Mario Medici & Marcello Conati, *Carteggio Verdi-Boito* (Parma/Parme, Studi verdiani, 1978), traduit en anglais par William Weaver sous le titre de *The Verdi-Boito Correspondence* (Chicago, University of Chicago Press, 1994).

Mrs.Quickly à l'acte II, second tableau), avec ses enchaînements stupéfiants, qui donne du relief à chaque personnage. Ici, le vieux débat au demeurant stérile de la primauté du livret sur la musique ou de la musique sur le livret n'a pas lieu d'être. Sans la musique de Verdi, le livret de Boito ne serait qu'un ersatz des *Joyeuses commères de Windsor*, qui furent sans doute une œuvre purement de circonstance (cf. acte V, 56-73), rapidement composée, mais dont on aurait tort de minimiser l'importance et la richesse, malgré les insuffisances et les imperfections que les critiques ne se sont pas fait faute de relever depuis plus de deux siècles.

Les six tableaux de l'opéra nous entraînent de la grande salle de l'auberge de la Jarretière, à Windsor, à l'époque d'Henry IV, au parc de Windsor à minuit moins dix, en passant par le jardin de la maison de Ford (I, ii), l'auberge de la Jarretière à nouveau (II, i), une salle dans la maison de Ford (II, ii) et enfin par une place devant la même auberge (III, i).

Dès le départ, le public prend grand plaisir à la représentation et se trouve à la fête. Il se laisse emporter par la double intrigue, à savoir la farce, dont la conclusion est moralisatrice (il ne faut pas convoiter l'argent et la femme de son voisin), et l'intrigue romanesque entre Nannetta, fille d'Alice Ford, et Fenton, jeune gentilhomme sur lequel on connaît peu de choses.

Tout prête à rire ou à sourire tout au long de l'opéra, comme dans la pièce. C'est d'abord le personnage même de Falstaff qui déchaîne l'hilarité par sa corpulence (« *É un monte di lardo* », « c'est une montagne de lard », « *quell'otre! quel tino! / Quel re delle pancie* », « Cette outre ! Cette cuve ! / Ce roi de la panse », « *É un bove* », « c'est un bœuf », dit Alice; « *Quell'uom è un cannone* », « cet homme est un parangon » s'exclame Meg »; « *codesta vorace balena* », « cette vorace baleine » surenchérit Mrs Quickly, acte I, second tableau), ses accoutrements (II, premier tableau ; III, second tableau), ses propos, ses prétentions, son goût immodéré de l'argent (« *Auri sacra fames!* »[15]), de la bonne chère et de la boisson. Il se croit capable de séduire encore, comme quand il était jeune, mince et beau (« *Quand'ero paggio del duca di Norfolk* », « quand j'étais page du duc de Norfolk », II, ii), et ne se rend pas compte de son ridicule.

Au personnage central s'ajoutent les autres. Tout d'abord, Mrs. Quickly, la joyeuse commère qui mène rondement les affaires (« *quickly* » = rapidement, en anglais), n'est pas sans évoquer la nourrice de *Roméo et Juliette*. C'est une entremetteuse sympathique, parfaitement inoffensive mais bien décidée à berner Falstaff. Sur le plan psychologique, elle bénéficie, comme dans la pièce, d'un traitement de faveur, car elle participe tout à la fois du comique de nature et du comique de fonction. Alice Ford et Meg Page, sur lesquelles Fastaff a des vues coupables, sont des quadragénaires qui pétillent d'ardeur et de malice. Elles se gaussent de ce vieux libidineux qui, à court d'imagination, leur adresse la même lettre d'amour et lui préparent plusieurs tours de leur façon. Sans être semblables, elles constituent une espèce de duo qui accentue la note comique de l'opéra. Quant à Nannetta, bien loin de la Serpina et de la Scintilla de Pergolèse (*La Serva padrona* et *La Contadina astuta*), c'est une jeune fille douce et respectueuse de l'autorité de ses parents, mais pourtant pas une enfant soumise. Intelligente et malicieuse, elle va profiter du complot ourdi contre

[15] Virgile, *l'Énéide*, III, 57, « la soif maudite de l'or ».

Falstaff pour arriver elle-même à ses fins, comme elle l'indique fort bien dans le quatuor du jardin (I, ii) :

Se ordisci una burla,	Si tu machines une farce,
Vo' anch'io la mia parte.	Je veux moi aussi y prendre part.
Conviene condurla	Il faut la mener
Con senno, con arte.	Avec bon sens et avec art.
L'agguato ov'ei sdrucciola	Le guet-apens dans lequel il tombe
Convien ch'ei non scerna;	Il faut qu'il ne le distingue pas.
Già prese una lucciola	Il a déjà pris des vessies
Per una lanterna.	Pour des lanternes.
Che il gioco riesca	C'est pourquoi je ne doute plus
Perciò più non dubito;	Que le jeu réussisse ;
Poi coglierlo subito	Puis pour l'attraper sans tarder
Bisogna offrir l'esca,	il faut offrir un appât,
E se i scilinguagnoli	Et si nous savons
Sapremo adoprar,	utiliser nos clapètes,
Vedremo a rigagnoli	nous verrons cet ogre
Quell'orco sudar.	ruisseler de sueur.

Bien que les femmes jouent un rôle prépondérant sur le plan du développement dramatique de *Falstaff*, les hommes y tiennent tout de même une part non négligeable. Bardolph et Pistol, les compagnons de Falstaff, nous apparaissent comme de fieffés coquins opportunistes, fort intéressés par l'argent. Ils n'hésitent pas à trahir leur acolyte, lors de leur entrevue avec le Dr. Caïus et Fenton (I, ii). Le Dr. Caïus est remonté contre Falstaff qui a « mis sa maison à feu et à sang » (I, i et ii) et entend se venger de lui. Il a certes raison de s'emporter contre le soudard. Mais, comme tous les barbons, il est ridicule de vouloir épouser Nannetta pour sa jeunesse, sa beauté et... sa dot. Ford est un homme jaloux et têtu. Il veut que sa fille Nannetta épouse le Dr. Caïus et il est persuadé, après avoir rencontré Falstaff sous un autre nom (II, i), que sa femme le trompe (« *É sogno? o realtà?* » « C'est un songe ? Ou la réalité ? »). Néanmoins, contrairement à Falstaff qui reste figé dans son aveuglement, il évolue tout au long de l'opéra. Après tout, comme sa femme et sa fille, malgré ses petites erreurs de jugement, il nous apparaît comme un être normal[16].

À la fin de la comédie lyrique, il s'incline et, bon prince, il souhaite à Nannetta et à Fenton de vivre heureux :

[16] Beaucoup de personnages appartiennent à la « *comedy of humours* » (Falstaff, ses deux acolytes, Mrs Quickly, Dr.Caïus), mais la pièce de Shakespeare et l'opéra de Verdi / Boito ne peuvent pas être traités de la même manière et ce serait un contresens de prêter les intentions du dramaturge anglais au compositeur et à son librettiste qui ont fait une adaptation avec leur propre génie, en fonction du message qu'ils comptaient apporter (N'oublions pas que c'était le dernier opéra de Verdi qui devait mourir sept ans plus tard, en 1901).

Sur le problème de relecture des sources biographiques, voir, par exemple, François Dosse, *Le pari biographique. Écrire une vie* (Paris, La Découverte, 2005, 480 p.).

Chi schivare non può la propria noia	Qui ne peut éviter ses ennuis
L'accetti di buon grado.	Les accepte de bon gré.
Facciamo il parentado	Concluons le mariage
E che il ciel vi dia gioia.	Et que le ciel vous tienne en joie.

Comme dans la pièce de Shakespeare, les situations de l'opéra relèvent de la mystification et entretiennent l'hilarité des spectateurs. Falstaff croit avoir conquis le cœur d'Alice Ford et de Meg Page, alors que ces dernières le manipulent aisément. La prétendue scène d'amour entre Falstaff et Alice Ford est du plus haut comique d'autant plus qu'elle se termine par l'épisode de la méprise (Nannetta et Fanton cachés derrière un paravent que renversent Ford et le Dr. Caïus, en croyant découvrir Falstaff à leur place) et de celui du panier de linge sale jeté dans un canal (II, ii). Nous nous trouvons en présence d'une situation digne d'un fabliau ou encore d'un de ces films muets du début du XX^{e} siècle comme ceux du Charlie Chaplin première manière ou de Mack Sennett. Plus encore, une mystification en entraîne une autre. Si Falstaff est victime des joyeuses commères, n'oublions pas que Ford et son épouse, ainsi que le Dr. Caïus, sont mystifiés à leur tour par Nannetta et Fanton, bien plus ingénieux que le malheureux couple de Roméo et Juliette. Enfin, la grande mystification du dernier acte, qui nous plonge dans un monde féerique manifestement inspiré, dans la pièce, par *Un songe d'une nuit d'été*, met tout le monde sur un pied d'égalité.

À ce stade-là, nous dépassons le niveau de la farce pure. Il ne s'agit pas de tomber dans la leçon de morale, d'ailleurs absente également de la pièce de Shakespeare. Ici, il est simplement question de tirer une leçon pratique des imperfections de la nature humaine, de relativiser et de pardonner. Dans ce monde qui est une scène (Cf. Shakespeare, *As You Like It*, II, vii, 138; *le Marchand de Venise*, I, i, 77-79), une « œuvre comique » (Jean-Baptiste Rousseau)[17], où « la vie n'est qu'une ombre qui passe[...], un conte narré par un idiot, plein de bruit et de fureur, dépourvu de tout sens » (Shakespeare, *Macbeth*, V, v, 24-28), il faut prendre l'homme comme il est, mais en se tenant sur ses gardes, car on peut être dans la situation de l'arroseur arrosé :

Evviva!	Hourrah !
Tutto nel mondo è burla.	Le monde entier est une farce.
L'uomo è nato burlone.	L'homme est né farceur.
Nel suo cervello ciurla	Dans son cerveau vacille
Sempre la sua ragion.	Toujours sa raison.

[17] Voici cette épigramme de Jean-Baptiste Rousseau, citée par André Lagarde et Laurent Michard dans *XVIII^{e} siècle. Les grands auteurs français du programme. Anthologie littéraire*, p.356 (Bordas, édition illustrée de 1985, 418 p.) : « *Ce monde-ci n'est qu'une œuvre comique / Où chacun fait ses rôles différents. / Là, sur la scène, en habit dramatique, / Brillent prélats, ministres, conquérants / Pour nous, vil peuple, assis aux derniers rangs, / Troupe futile et des grands rebutée, / Par nous d'en bas la pièce est écoutée; / Mais nous payons, utiles spectateurs, / Et, quand la farce est mal représentée, / Pour notre argent nous sifflons les acteurs.* »

Tutti gabbati? Irride	Tous bernés ? Tous les mortels
L'un l'altro ogni mortal.	se gaussent les uns des autres.
Ma ride ben chi ride	Mais rira bien
La risata final.	Qui rira le dernier.

Les analyses faites dans le cadre de cette étude montrent que la fête, dans le théâtre lyrique, peut être parfois considérée comme un prétexte à un spectacle splendide mettant en scène de nombreux danseurs portant des tenues chatoyantes pour le simple plaisir des yeux et des oreilles (ballets). Elle permet aussi de divertir les spectateurs auxquels le compositeur et le librettiste font des clins d'œil. Elle apporte ainsi la bonne humeur attendue de tout spectacle de distraction. Telle elle apparaît dans les *opere buffe* et dans certains opéras comiques. La plupart du temps, dans l'*opera seria*, elle sert de moment de répit ou fournit des indices, en attendant le drame qui se prépare. Sans exagérer sa portée morale et sociale, il faut bien lui reconnaître cependant une certaine valeur exemplaire. La fête est alors à l'origine de la catharsis qui va permettre aux forces du bien de l'emporter sur les forces du mal et de rétablir l'harmonie du monde[18].

Jean-Pierre MOUCHON
Professeur honoraire, Aix-Marseille

[18] Je voudrais répondre à l'avance à une critique possible à propos des citations. Dans un commentaire composé ou une explication de texte, il est bon, comme dans la composition et la dissertation d'ailleurs, de fondre la citation dans la phrase pour ne pas arrêter la lecture (Voir, par exemple, à ce sujet, Catherine Thiollet, *Le commentaire composé*, p.48, Ellipses, 1996). Dans un article de ce genre, consacré à l'opéra, il est utile de citer des airs ou des duos entiers, car l'accès aux différents livrets n'est pas toujours facile. En outre, pour les livrets, en l'occurrence en italien, les traductions fournies dans les coffrets de CD sont généralement si mauvaises qu'il m'a paru intéressant de proposer une traduction correcte, même si je n'ai pas cherché à employer ici toutes les ressources offertes par la traductologie dont on trouvera une illustration dans le *Manuel de version italienne*. Premier cycle de l'enseignement supérieur et classes préparatoires de Michel Cassac, Isabelle Cassac et Serge Milan (Ellipses, 2000, 144 p.) et dans *I falsi amici della lingua italiana* en deux volumes (I, A-L; II, M-Z) de Jean-Pierre Mouchon (Marseille, Terra Beata, 2001, 499 p.)

L'ÉCLAT DE RIRE D'UN DAMNÉ : *GIANNI SCHICCHI*[1], L'UNIQUE *OPERA BUFFA* DE GIACOMO PUCCINI (1918)

« *Quel foletto è Gianni Schicchi, e va rabbioso altrai cosi conciando.* »
Dante, *Divina Commedia*, Inf. xxx, vv.32.33
(« *Ce dur follet est Jean l'Esquic qui par diablie ainsi nous va troussant* »
Enfer xxx, vv. 32.33.) Trad. André Pézard, Pléiade Gallimard, 1965.

Il Trittico de Giacomo Puccini (*Le Triptyque*), créé à New York au MET le 14 décembre 1918[2], est un ouvrage d'une conception originale : c'est une soirée lyrique constituée de trois opéras courts en un seul acte de 50/55 mn chacun. La mode des opéras courts (de 1h20 à 1h45 environ) était alors établie en Italie depuis *I Pagliacci* (1892) de Leoncavallo et *Cavalleria Rusticana* de Mascagni 1890[3]. Richard Strauss en Allemagne, après sa célèbre *Salomé*, semble à partir de 1920 ne vouloir écrire que des opéras courts ou très courts[4]. Personne toutefois avant Puccini n'avait pensé à constituer ainsi en une seule soirée formée de trois ouvrages brefs (dite « spectacle brisé ») fort différents mais se complétant et s'équilibrant très subtilement dans une unité stylistique et musicale remarquable.

Il s'agit donc de :

**Il Tabarro (La Houppelande)* : partition achevée le 25/11/1916. Livret de Giuseppe Adami tiré d'une pièce française, drame réaliste de Didier Gold, que Puccini avait vue à Paris[5].
**Suor Angelica (Sœur Angélique)* : partition achevée le 14/09/1917 sur un livret original de Giovacchino Forzano.
**Gianni Schicchi*, qui nous occupe ici (partition achevée le 18/04/1918) sur un livret original de G. Forzano tiré de quelques vers de la *Divine Comédie* de Dante[6] et surtout de ses commentateurs médiévaux, et qui constitue le seul « opéra buffa » du Maître[7].

---

[1] Enregistrement de référence : Puccini – *IL TRITTICO* – Decca, 1994
Orchestra e coro del Maggio Musicale Fiorentino, dir. Bruno Bartoletti. / Gianni Schicchi : Leo Nucci, baryton. / Lauretta : Mirella Freni, soprano. : Rinuccio : Roberto Alagna, ténor.
[2] Sous la Direction de Lorenzo Moranzoni. Le rôle de Gianni Schicchi était tenu par le baryton Giuseppe De Luca.
[3] Voir notre article dans la revue *Duels en Scène* pour *Cavalleria* et dans le dernier numéro de *Théâtres du Monde* pour *I Pagliacci*.
[4] Tels que *Intermezzo*, *Jour de Paix*, et *L'Ultime Capriccio* de 1942.
[5] Didier Gold, *La Houppelande*, Théâtre Marigny, Paris 1910.
[6] Dante : *Enfer*, Chant xxx, vers 31 et suivants.
[7] Même si *La Fanciulla del West (La Fille de l'Ouest)* – création Met, New-York, 10 décembre 1910- est un drame, pourvu d'un « happy end », cet ouvrage reste un drame.

Il Tabarro, drame sombre, vériste, donne à Puccini l'occasion de parler une dernière fois la langue de ce naturalisme violent, politiquement engagé[8] et de présenter une ultime fois sur scène le menu peuple de Paris, sur une péniche amarrée aux quais de la Seine[9]. Ouvrage brutal et sauvage situé « de nos jours » (en 1913) où l'on entend d'ailleurs divers « bruits de Paris » dont les trompes d'automobile !

Suor Angelica est en revanche un ouvrage bleu et or aux tons pastels ecclésiastiques situé dans un couvent de religieuses en Toscane au XVII[e] siècle. (Distribution entièrement féminine). Une jeune religieuse, noble, s'était suicidée dans un couvent près de Lucca : sur ce fait divers tiré des chroniques lucquoises Forzano et Puccini construisent un affrontement tragique et inégal mais diaboliquement feutré entre la pauvre Angelica et la Zia Principessa venue la dépouiller de ses biens. Cette Tante Principessa, pas autrement nommée, était le seul rôle de mezzo puccinien.

Gianni Schicchi, vrai opéra buffa à la fois malicieux, grinçant, un rien macabre, est une peinture sans pitié des bourgeois florentins de 1299, bornés et avides. Rusé, truculent et inventif en diable, Gianni Schicchi, diablotin tirant impitoyablement les ficelles d'une intrigue simple, à son profit, intrigue de comédie typiquement italienne, travestissement et tabellion gâteux, et médecin abruti à l'appui, est bien le *deus ex macchina* d'une farce énorme qui mobilise sans cesse entre 12 et 15 personnes sur scène (du jamais vu depuis *Falstaff* de Verdi, 1893).

Marcel Marnat dans son *Puccini* (Fayard, 2005) a bien raison de préciser que Puccini a certainement souhaité, en pleine guerre mondiale, alors que les troupes italiennes en 1917 semblaient vouloir plier devant l'Empire autrichien, fournir la preuve qu'une Italie de tradition railleuse, frondeuse, spirituelle et volontiers auto-ironique était encore bien là. *Gianni Schicchi* est bien un héritier tardif du *Falstaff* verdien.

Ces trois ouvrages nous présentent donc trois lieux et trois époques :
*Paris 1913
*La Toscane au XVII[e] siècle
*Florence en 1299

Trois sociétés différentes :
*le prolétariat parisien en 1913
*l'aristocratie toscane au XVII[e] siècle
*la bourgeoisie médiévale florentine en 1299, dite alors « *il popolo grasso* ».

Le cas de La Rondine (l'Hirondelle) –créée à Monte-Carlo, le 27/03/1917- est plus complexe. Il s'agit d'une « comédie lyrique » à mi-chemin entre opéra et opérette qui comprend d'ailleurs trois versions différentes. Sujet à coloration douce-amère ; on a même retrouvé récemment un final tragique à cet ouvrage hybride, étrange, très en faveur aujourd'hui. Seul donc *Gianni Schicchi* est un authentique opera buffa italien signé Puccini dans toute l'acceptation classique du terme.

[8] Voir pour exemple le monologue de Luigi au début.

[9] Puccini, à cette occasion se cite lui-même : on entendra un orgue de Barbarie jouer la musique de *La Bohème*.

N'oublions pas que 1299 est l'année des « *Ordinamenti di Giustizia* », dispositif législatif florentin qui, excluant les nobles de la vie publique, consacrait officiellement le triomphe économique et politique de la bourgeoisie.

Trois tons différents : *Tragique, *Lyrique, *Comique.

Trois manières différentes enfin de faire de la musique de théâtre :

*violente et agressive pour le drame vériste

*raffinée, diaphane, arachnéenne jusque dans la mort volontaire de l'héroïne pour *Sœur Angélique*

*sèche, nerveuse au service de la *vis comica* pour la comédie dantesque de Forzano.

Le Trittico (et ainsi *Gianni Schicchi*) se trouve être la dernière œuvre achevée par Puccini, puisque *Turandot*, achevée par Alfano, ne fut créé à la Scala qu'en 1926, deux ans après la mort du maître.

Enfin, signalons que l'accueil réservé au *Triptyque* fut mitigé. Seul *Gianni Schicchi* fut un triomphe unanimement salué comme un « merveilleux opéra buffa typiquement italien ». Le premier volet étant jugé comme du « vérisme réchauffé et daté » et *Suor Angelica* mortellement ennuyeuse. Et cela tant à New-York qu'en Italie ou à Londres.

Cet opéra buffa offre en effet au public un comique de mots (répétitions, allusions, lapsus…), un comique de situations, mais aussi une forme de comique purement musicale, chose assez rare, héritée du meilleur Rossini autant que du *Falstaff* verdien, avec bien sûr quelques spécificités puccinniennes et même purement toscanes. (Puccini étant natif de Lucques et héritier d'une longue lignée de musiciens de la cour de Lucques, il partage donc cette forme d'humour toscan ironique et coruscant avec Dante le florentin et avec Forzana son librettiste, toscan lui aussi.)

L'Argument[10] : Florence, 1er septembre 1299. La chambre de Buoso Donati. Buoso vient de trépasser. Autour du lit mortuaire s'agite sa nombreuse parentèle : cousins, cousines, neveux, nièces, beau-frère, belle-sœur, en tout neuf personne. Buoso n'a pas eu d'épouse ni d'enfant. La rumeur veut que le riche grigou ait tout laissé à un monastère. Que faire ? Fouille frénétique de la chambre sur un motif rythmique lancinant des archets. Si le testament est chez un notaire, tout est fichu. S'il est ici on pourrait le détruire au cas où il ne serait pas favorable.

Enfin, le jeune Rinuccio trouve le document. Ce jeune homme est amoureux de Lauretta qu'il souhaite épouser (amour partagé). Mais sans argent, pas de mariage possible… La Tante Zita s'empare du testament qui passe de main en main à la consternation générale[11]. Les moines héritent de tout !

[10] Livret original de G. Forzano tiré de l'*Enfer* de Dante, xxx, 31 et de l'*Anonimo Fiorentino* (chroniques médiévales florentines).

[11] Le musicologue Marcel Marnat s'étonne de ce que tout le monde soit capable de lire dans cette famille (*in Giacomo Puccini*, Fayard 2005). Or les historiens ont pu établir des statistiques assez précises qui démontrent qu'à Florence, dès la fin du XIIIe siècle, le taux d'alphabétisation était très haut, même dans la petite bourgeoisie (« *il popolo grasso* »).

Au beau milieu du désespoir général, Rinuccio lance un nom, celui du père de Lauretta, son futur beau-père donc : Gianni Schicchi ! Sur un thème syllabique de quatre notes, véritable indicatif qui claque comme un drapeau, avec fourberie, gouaille ; plein d'astuce, de brio ; absence de scrupule aussi, qui décrit déjà tout le personnage comme si on le voyait à travers son nom déjà burlesque.

Mais tous de se récrier : pas question de faire entrer ce malandrin ni sa fille dans notre famille, ni de le mêler à nos affaires. C'est un parvenu venu de la campagne, sans foi, ni loi, s'enrichir à Florence. Les Florentins n'ont nul besoin de ces gens-là.[12] Rinuccio plaide avec feu la cause de Gianni Schicchi et de la « *gente nova* », ces nouvelles couches d'« émigrés » qui viennent enrichir la ville de leur sève nouvelle et la vivifier comme tous les ruisseaux des vallées adjacentes viennent enrichir l'Arno et fertiliser la terre florentine. D'ailleurs, avoue Rinuccio, j'ai fait appeler Gianni Schcchi ; le voici.

Entre enfin « l'artiste », qui, après maintes péripéties, fait en effet un « travail remarquable ». Faisant dissimuler le cadavre du vieux Buoso, il se substitue à lui et, ayant appelé un vieux tabellion bigle et gâteux, il dicte « son testament ». Malheureusement pour la parentèle éberluée, il en profite pour s'attribuer quasiment toute la succession, ne laissant à l'Église que quelques florins symboliques, mais un beau don à sa fille Lauretta et à son futur gendre Rinuccio. Gianni Schicchi adore sa fille et voit le jeune couple d'un œil attendri. La famille terrifiée ne peut rien faire ; comme le leur rappelle à tout propos l'escroc, ils encourent la même peine que lui si on découvre la falsification : exil de Florence et main droite tranchée… Le notaire et les témoins partis, la parentèle se jette avec rage sur Schicchi qui se défend à coups de balai et chasse tout le monde de « sa » maison. Les Donati s'en vont en tâchant de rafler au passage quelques objets précieux.

Resté seul, dans un grand silence, Schicchi contemple avec tendresse le couple Lauretta/Rinuccio qui se détache sur le soleil couchant puis, s'avançant tout au bord de la scène, il s'adresse – en parlant – au public :

> « *Dites-moi Messieurs*
> *si l'argent de Buoso pouvait être mieux employé.*
> *Pour cette mascarade*
> *On m'a jeté en enfer,*
> *Ainsi soit-il.*
> *Mais avec la permission de notre bon père Dante,*
> *Si vous vous êtes amusés ce soir,*
> *Accordez-moi, vous-même,*
> (il fait le geste d'applaudir)
> *les circonstances atténuantes.* »

L'orchestre conclut avec fougue et brio sur la fanfare célébrant la « *gente nova* » dont Rinuccio avait fait l'apologie.

[12] Ces « immigrés », comme le rappelle plus loin Rinuccio, se nomment Medici, Giotto et Arnolfo (l'architecte de la Tour de la Seigneurie). Très beau monologue, lyrique à souhait de Rinuccio (l'un des rares moments lyriques de l'ouvrage).

***Les Temps forts du comique* :**

Ce bref ouvrage de 50.55 mn, avec ses quinze personnages sur scène d'où émergent la figure de Schicchi (baryton) et de Lauretta (soprano), s'articule en une série de tableautins plaisants qui s'enchaînent sans heurts.

Le langage musical souple s'appuie toujours, chez Puccini, sur de brefs leitmotive, véritables indicatifs, ici souvent très brefs, que le musicien modifie ou varie parfois, pour produire un véritable comique musical qui s'ajoute au comique de mots et de situations largement exploités par Forzano.

Nous trouvons donc :

1 – ***Déception des parents – La «gente nova »*** :

Dès les premières notes, l'effet comique est immédiat : recherche frénétique du testament (frottement de secondes des archets, motif rythmique…, roulement de tambour). Lecture du testament : les moines héritent de tout… Les larmes feintes vite séchées coulent à nouveau, de rage cette fois : « Qui aurait dit qu'on pleurerait vraiment aux funérailles de Buoso ? » Que faire ? Rinuccio parle de Schicchi mais, devant le refus obstiné des parents, fait ce fameux éloge des « gens nouveaux », ces émigrés de la campagne, qui vont faire la vraie grandeur de la ville : c'est l'éclatante fanfare « des gens nouveaux » qui sonne leur gloire (et celle de Schicchi) et celle de la Florence des siècles futurs…

Florence est « comme un arbre fleuri » dit-il… D'ailleurs voici Gianni Schicchi dont le portrait moral (douteux) et physique (inquiétant) a été tracé comme un prologue avec son « immense nez qui laisse dans l'ombre une moitié de son visage » par le monologue de Rinuccio (ténor).

En moins de 10 mn, la musique nous a fait passer de l'angoisse à l'espoir, de l'espoir à la stupeur, à l'abattement, à l'espoir à nouveau, pour s'achever sur les fanfares de la « *gente nova* ».

2 – ***Arrivée de Giani Schicchi – son refus de coopérer***

Entre enfin en scène « l'artiste », silence embarrassé fait de crainte, d'inquiétude peut-être. Le « roi de la combine », de l'arnaque, du contournement et du détournement des lois, arrive flanqué de sa fille Lauretta éprise et aimée de Rinuccio. D'un seul coup d'œil, il a jugé la situation. Et de cette rapidité de jugement Forzano et Puccini tirent un grand effet comique ! Rien qu'à voir vos têtes on comprend que vous êtes déshérités.

Le comique de mots, souligné par la musique, est ici tel qu'il faudrait pouvoir tout citer : pour exprimer leur indignation et leur désespoir, les Donati répètent sans cesse les mêmes choses cinq ou six fois, chaque fois différemment et *crescendo* tout en alignant les vieux proverbes et dictons plus ou moins versifiés. De plus, Forzano utilise sans cesse le procédé rhétorique de l'accumulation.

Par exemple, on évoque jusqu'à l'écœurement les moines gros et gras qui vont s'empiffrer en ricanant à la vue des Donati affamés ; et Forzano d'aligner les mets délicats payés par l'héritage :

Zita : À *vous pauvres frères, les grives grasses* !
Simone : *Les cailles dodues !*
Gherardo : *Les ortolans !*
Zi**t**a : *Les becfigues !*
Simone : *Les cailles dodues ! les oies grasses !*

Mais la tante Zita fait aussitôt savoir qu'elle ne veut pas de Schicchi dans la famille, et que son neveu n'épousera pas Lauretta qui est sans dot. Explosion des douze personnages digne de *Falstaff*. Gianni Schicchi réagit aussitôt avec une violence rare :

Gianni Schicchi : *Bravo la vieille ! Bravo*
Tu sacrifies ma fille et ton neveu à une dot !
Bravo !

Tout ce monde hurle en même temps et s'insulte copieusement. Schicchi s'en va emmenant sa fille. Rinuccio, au nom de son amour pour Lauretta, le supplie de faire quelque chose. Mais Schicchi reste inflexible : « *Rien ! Rien ! Rien !* »

C'est alors le superbe monologue de Lauretta, très court, (2mn04), seul véritable « *air* » de la partition qui supplie «*son petit papa chéri* » (« *O mio babbino caro* ») de faire quelque chose pour qu'elle puisse épouser Rinuccio, sans quoi elle ira se jeter dans l'Arno. Gianni Schicchi cède immédiatement : « *Donnez-moi le testament* », dit-il. Personne ne parle plus de le mettre dehors.

Lauretta chante cet air délicieux de fraîcheur à genoux[13] devant son père et, précisément, cette naïveté et cette fraîcheur de la toute jeune fille contraste comiquement avec le côté noir, fourbe et redoutable de l'escroc. De même que la fraîcheur de sentiments du jeune couple Lauretta/Rinuccio contraste tout au long de l'ouvrage avec la cupidité de tous, Donati et Schicchi inclus.

Mais remarquons encore que cet amour pour sa fille, son respect pour ses sentiments amoureux (peu fréquent au Moyen Âge) et par là sa bienveillance envers le jeune couple, constituent l'unique trait de caractère généreux et sympathique de Gianni Schicchi.

3 – La scène du médecin, intermède comique et répétition générale

Depuis toujours, la figure du médecin bolognais est une constante de la *Commedia dell'Arte*. Stupide et imbu de lui-même, il parle avec l'accent zozotant et la syntaxe de Bologne qui contraste ici avec le pur toscan.

Gianni Schicchi utilise donc Maître Spinelloccio comme « *test* ». Déjà couché dans le lit de Buoso «*à la place* » du défunt dont personne, hormis la famille, n'a appris la

[13] Cet air délicieux et si bref de Lauretta est à prendre au second degré. L'interprète ne doit pas surjouer le tragique. Sans doute exagère-t-elle un peu les menaces de suicide : elle joue un peu pour attendrir le « petit papa », et Puccini joue avec elle, au second degré. Ce second degré présent dans toute l'œuvre. Belle et brève page de soprano lyrique.

mort, il se sert de cette visite inopinée et gênante comme d'une répétition générale. Refusant de recevoir l'illustre médecin sous prétexte de fatigue et de sommeil, il dialogue avec lui, à travers la porte, imitant parfaitement la voix cassée et chevrotante du vieux Donati :

Schicchi : *J'ai tant envie de me reposer*
Pourriez-vous repasser ce soir ?
Je suis presque endormi.
M^e^ Spinelloccio : *Oui, Messire Buoso*
Mais ça va mieux ?
Schicchi : *Je suis ressuscité* [« Da morte son rinato » : ici double sens ironique évident !]
À ce soir.
M^e^ Spinelloccio : *À ce soir.*
(aux parents)
Rien qu'à la voix, j'entends qu'il va mieux .
Ah ! Je n'ai jamais perdu un malade.
Mais je ne me vante pas :
Tout le mérite en revient
À l'École Bolognaise

Sitôt le médicastre parti, Schicchi explose de joie :

Schicchi *: Ah Victoire ! Victoire !*
Mais vous ne comprenez pas ?
Les parents : *Non !*
Schicchi : *Ah ! Quels ânes !*

Et dans un inquiétant monologue, Schicchi d'expliquer la diabolique falsification : la musique, sur une sorte de marche lente et lugubre, module en mineur et, *crescendo molto*, prend tout à coup une grandeur tragique et noire lorsque Schicchi s'écrie enfin :

Oh ! Bonnes gens ! Cette bizarre folie
jaillie de mon imagination
a de quoi défier l'éternité !

Schicchi a le sentiment de « *défier Dieu* » ! Et, dans un clin d'œil de Puccini, se voit soudain, de petit faussaire de quartier, propulsé à la hauteur des illustres damnés de Dante, symboles du Mal couchés dans les vers hérissés d'effroi et d'horreur du Grand Florentin !

Si ce n'est qu'ici le « sourire puccinien du second degré » naît spontanément de la disproportion entre les faits traités en opera buffa et l'horreur dantesque consacrée par les

siècles. Il n'empêche que Dante bien avant Puccini a immortalisé le « *foletto* »[14] Gianni Schicchi dans son *Enfer*.

4 – Marchandages sordides

Rinucci parti chercher un tabellion gâteux et deux témoins, Schicchi se « déguise » en Buoso mourant, bonnet de nuit, mouchoir sur le nez, chambre sombre. Tout y est. Schicchi devenu Buoso va pouvoir « tester et donner norme au testament ». Comme il le dit joliment : « je falsifie en moi Buoso Donati ». Les Donati portent Gianni Schicchi aux nues et célèbrent l'amitié et l'amour entre parents. (cela ne durera pas : autre effet comique certain). Ils commencent aussitôt à se chamailler : qui aura quoi ? Puisque Schicchi va dicter un « vrai faux » testament, il faut se mettre d'accord.

L'argent liquide ? Partagé équitablement entre tous. Suit une première énumération des biens de feu Buoso (Il y en aura trois en tout).

Simone *À moi les terres de Fucecchio.*
Zita *À moi celles de Figline.*
Betto *À moi celles de Prato.*
Gherardo *À moi celles d'Empoli.*
Marco *À moi celles de Quintole*
Zita *Il reste encore la mule, cette maison (de Florence) et les moulins de Signa*
Marco *C'est le meilleur.*[15]

On décide finalement de s'en remettre à l'équité de Gianni Schicchi pour l'attribution de ces trois biens, joyaux de l'héritage ; les parents ne seront pas déçus ! Un court indicatif souligne astucieusement chaque bien, notamment les Moulins de Signa – trois groupes de quatre notes descendantes qui « tournent » et s'achèvent en une coda un rien excessive : vanité de bourgeoisie possédante. Ces moulins sont bien la base de la fortune de Buoso et ce thème est aussi utilisé pour symboliser toute la richesse du défunt.

Mais un autre marchandage commence, plus discret celui-là. Chacun s'en va offrir à Schicchi, tandis qu'il se travestit en moribond, des espèces trébuchantes pour qu'il laisse la maison, la mule et les moulins à l'intéressé. Les enchères sont ouvertes : Zita, pour le tout, offre chichement 30 florins, Simone 100 florins, Betto puis Nella promettent « beaucoup de florins » sans préciser. La Ciesca offre 1.000 florins. Schicchi dit oui à tout.

5 – Un terrible avertissement

Après une très courte scène d'opera buffa, les femmes « mettent au lit le moribond », chantent curieusement une adorable berceuse lyrique (très doux trio féminin)

[14] *Folletto* : cet adjectif qui caractérise Gianni Schicchi sous la plume de Dante lui convient très bien. Il signifie exactement : esprit malin qui vole par l'air et tourmente les humains, autant dire diablotin. Encore une fois Dante a vu juste.

[15] Les commentateurs médiévaux font en effet un sort à ces moulins et à cette mule : voir A. Pézard, La Pléiade, *op. cit.*

comme s'il s'agissait d'un bébé ! Violent comique de situation. Contraste évident entre l'atmosphère « de pouponnière » et la macabre escroquerie effectuée par un faussaire redoutable et des bourgeoises cupides ; l'essentiel peut commencer. Gianni Schicchi, sec et net, met en garde vivement les Donati, citant la loi qu'il connaît parfaitement :

« *Quiconque se substitue à un autre*
en matière de testaments et legs,
pour lui et ses complices,
c'est la main tranchée, puis l'exil. »

Il chante ensuite ironiquement une adorable chansonnette florentine médiévale, à la mélodie souple et élégante à souhait et, ici, tragiquement en situation.

« *Adieu, Florence, adieu ciel divin*
je te salue avec ce moignon
et je m'en vais errant comme un gibellin. »[16]

Immédiatement reprise par le chœur des Donati, *piano*, légèrement accompagnée, comme si les bons bourgeois, terrorisés par leur propre audace, sentaient passer pour la première fois de leur vie, le glaive impitoyable de la justice tout près de leur tête. Contraste encore une fois entre l'adorable et presque nonchalante mélodie et sa cruelle signification.

Crainte des Donati, salutaire et salvatrice pour Gianni Schicchi qui va lui permettre d'« arnaquer les arnaqueurs », car enfin puisque les complices sont autant punis que les faussaires, les Donati, complices du faux, ne peuvent pas se plaindre aux autorités : ils sont pieds et poings liés. Et pendant la dictée du « vrai-faux » testament, la chansonnette « *Addio Firenze* » reviendra, chantonnée ou fredonnée par Schicchi depuis son lit comme un terrible avertissement – terrible et terriblement comique chaque fois que les Donati font mine de broncher.

6 – Le vrai-faux testament :

Sommet comique de l'ouvrage, la grande scène de l'escroquerie proprement dite est menée avec un *crescendo* irrésistible et un rythme dramatique imperturbable qui la rend encore plus efficace.

Il s'agira donc d'un testament « par acte public » dicté au notaire en présence de deux témoins : Buoso/ Schicchi s'en excuse : une grave paralysie l'empêche d'écrire. En bon connaisseur des lois, Schicchi commence par une formule-clef : « *Annullans, revocans et irritans omne aliud testamentum.* » (Annulant, révoquant et contrariant tout autre testament.) Préambule ; funérailles : le plus simple possible ; tous d'approuver : « quelle humilité » ! Puis legs de cinq livres à l'Œuvre de Ste Réparate : une misère ! (tous approuvent.) Enfin, Schicci, désireux de « mouiller » au mieux les Donati, lègue tout l'argent aux parents en parts égales, comme prévu et les terres agricoles à ceux qui les avaient revendiquées

[16] Cette chansonnette authentique fait donc écho à l'autre chanson médiévale authentique de la partition chantée au début par Rinuccio (ténor) : « *Firenze è un angelo fiorito* ».

précédemment. Arrive le fatidique moment de léguer : la mule, la maison de Florence et les Moulins :

> La mule (300 florins) à mon ami dévoué Gianni Schicchi.[17] La maison de Florence à mon cher, dévoué, affectionné Gianni Schicchi. Les moulins de Signa (Adieu Florence !) Je les laisse au cher (Adieu ciel divin !) affectionné ami Gianni Schicchi !

Le comique de répétition (mots et musique) naît ici de ce que, à chaque legs nouveau, les Donati s'estimant spoliés se mettent à hurler, à insulter Schicchi anonymement (quel voleur !) tandis que, imperturbable, Buoso/Schicchi, soutenu par son notaire (« n'obstruez pas la volonté du testateur » !), chantonne la chanson « *Addio Firenze* », rappelant aux bons bourgeois *qui* commande et *qui* ordonne ; et il fredonne et chantonne en balançant son bras au poing fermé, figurant un moignon… comme si le vieux Buoso disait adieu à sa chère cité des fleurs…

7 – Le Finale : S'articule en trois brefs tableautins – tout est minuscule dans cet opera-miniature, tout est charme et concision.

*une brève scène de farce : véritable pandémonium assourdissant. Le notaire parti, les Donati se ruent sur Schicchi qui se défend à coups de balai et réussit à les chasser de « chez lui » alors qu'ils parviennent à emporter quelques pièces d'argenterie et des draps.
*une très brève et délicieuse scène, duo d'amour entre Lauretta et Rinuccio sur la terrasse sur fond de coucher de soleil : en 1mn20, on retrouve tout le Puccini lyrique et délicatement tendre de nombre d'ouvrages précédents.
*le bref monologue parlé, adressé par Schicchi au public cité plus haut, et la conclusion sur les fanfares du triomphe du « *folletto* ».

Or, ces « circonstances atténuantes » demandées par Gianni Schicchi au public ne sont-elles pas la preuve que Forzano et Puccini veulent nous dire que Schicchi, grâce à eux, vient de gagner une nouvelle immortalité – comique celle-là – plus plaisante et lyrique que les deux vers de Dante qui, dans son *Enfer*, avait déjà, à sa manière, sauvé ce nom burlesque de l'oubli ?

Bien que le *Triptyque* soit aujourd'hui représenté dans le monde entier, bien souvent les directeurs de théâtre programment *Gianni Schicchi* couplé avec un autre opéra court, classique ou plus contemporain, tant il est vrai que l'unique opera buffa de Puccini est beaucoup plus populaire que les deux premiers volets du *Trittico*. Puccini lui-même, ne

[17] Au vieux Simone qui demande astucieusement au faux Buoso : « mais qu'en a-t-il à faire d'une mule Gianni Schicci ? », le diabolique faussaire répond par un double sens comique encore : « je le sais bien moi, ce que veut Gianni Schicchi ! » se payant, devant le notaire et les témoins, la tête des Donati !

pouvant que constater cette réalité, s'était résigné, la mort dans l'âme, à autoriser dès 1921 la représentation séparée de chacun des trois petits ouvrages.

Mais il faut bien dire que le public a, encore une fois, raison ! *Gianni Schicchi* est bien un (minuscule) joyau du genre bouffe non seulement par son charme et son rythme comique époustouflant mais aussi par la modernité étonnante de sa syntaxe musicale et la souplesse de ses lignes de chant qui font coexister en permanence le *recitativo parlando*, le chant d'expression, et la mélodie lyrique.

Le grotesque et le lyrique associés frôlent parfois le tragique pour mieux faire ressortir l'ironie typique du héros. Le « message » de l'ouvrage étant judicieusement laissé à l'appréciation du spectateur.

Résumer en 55 minutes de rire et de sourire tout le savoir d'une carrière lyrique de plus de quarante ans, cela s'appelle un miracle de concision et de justesse. *Gianni Schicchi* a bien mérité les faveurs du public, celui d'hier comme celui d'aujourd'hui ou de demain.

Richard DEDOMINICI
Nice

À TRAVERS LE VINGTIÈME SIÈCLE
(Italie, Suisse, France, USA, Argentine, Espagne)

Edoardo ESPOSITO ……. p. 365
Le drôle de rire des personnages de Pirandello (autour de 1920)
Jacques PLAINEMAISON …… p. 387
Les mythes antiques dans le théâtre de Jean Anouilh : de la parodie à la poésie
Aline LE BERRE ……..……. p. 397
La Fête dans *La Visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt (1955)
Guy CHEYMOL …… p. 411
Rhinocéros d'Eugène Ionesco : un animal sur les planches de la dérision
Emmanuel NJIKE …….. p. 417
Le travestissement de la tragédie par le rire dans *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire (1963)
Claude VILARS ……. p. 435
L'alliance du rire et de l'horreur dans le théâtre de Sam Shepard
Maurice ABITEBOUL ……..… p. 443
Dieu de Woody Allen ou le triomphe de la dérision (1975)
Jean-François PODEUR ……. p.457
Periconesi (1987) de Mauricio Kartun : le rire dans tous ses états
Emmanuelle GARNIER ……..... p. 471
« Le rire dans le labyrinthe » : *Berna*, de Lluïsa Cunillé et *D.N.I.*, de Yolanda Pallín
Françoise QUILLET …….. p. 481
Rivages de Jean-Marc Quillet ou le sourire d'un *Nô* paradoxal

LE DRÔLE DE RIRE DES PERSONNAGES DE PIRANDELLO

Toute approche critique des textes de Pirandello[1], fût-elle consacrée à des aspects ponctuels de sa poétique, nécessite la prise en compte de plusieurs paramètres et s'avère être toujours une expérience passionnante, de par la richesse des éléments nouveaux voire inattendus qu'on peut découvrir.

La conviction, chez lui, que l'existence humaine n'est que mascarade[2] entraîne un regard à la fois détaché et curieux sur le monde. Elle se traduit esthétiquement par une production littéraire, aussi bien narrative que théâtrale, où la difficulté de déchiffrer convenablement les actes et la pensée des gens est, d'une certaine manière, le motif inspirateur de sa conception fictionnelle.

On retrouve cette difficulté voire impossibilité de dépasser le stade d'hypothèses d'interprétation beaucoup trop souvent trompeuses, notamment lorsqu'on porte son regard sur les autres ou sur soi-même, dans la représentation du comportement de personnages tels que Marta Ajala ou Vitangelo Moscarda, sur lesquels est bâtie la diégèse de certains de ses romans, notamment *L'Exclue* et *Un, personne, cent mille*, pour ne citer que quelques exemples.

Une telle difficulté de fond apparaît encore plus clairement dans la conception de ses pièces de théâtre.

Le professeur Toti avec son mariage de pure façade, dans *Gare à toi, Giacomino !*, ou les récits contradictoires du couple Ponza et de Mme Frola, dans *Chacun sa vérité*, ou encore la revendication désespérée de la fragilité humaine exprimée par le Père dans *Six personnages en quête d'auteur* montrent, de façon emblématique, des situations dérangeantes, qui suscitent des réactions d'incompréhension et de rejet de la part du milieu social au sein duquel de tels rôles évoluent.

Cela est tout à fait conforme à l'approche esthétique qui régit l'essai *L'umorismo* et qu'on pourrait résumer en une prise de distance de la réflexion qui s'impose devant tout acte ou façon d'être des hommes, qui nécessitent donc une perception critique allant largement au delà des apparences et de ce qui peut éventuellement susciter le rire.

---

[1] Pour d'excellentes réflexions critiques sur l'ensemble de son œuvre, voir Arcangelo Leone de Castris, *Storia di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1975 ; Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981 ; Georges Piroué, *Luigi Pirandello. Sicilien planétaire*, Paris, Denoël, 1988 ; Andrea Bisicchia, *Pirandello in scena. Il linguaggio della rappresentazione*, Torino, UTET, 2007 ; Roberto Alonge, *Pirandello : tra realismo e mistificazione*, Acireale – Roma, Bonanno, 2009. Voir aussi Claudio Vicentini, *Pirandello : il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993 ; Laura Melosi – Diego Poli (a cura di), *La lingua del teatro fra d'Annunzio e Pirandello*, Macerata, EUM, 2007.

[2] Cf. Luigi Pirandello, *Saggi, Poesie, Scritti varii*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Milano, Mondadori, 1965, p. 1286.

De même que le cas de figure de la dame âgée, excessivement maquillée et risible, décrite de façon exemplaire dans cet essai, ne devrait éveiller que de la compassion et non pas des sentiments de pure dérision, déclenchée par la discordance entre son aspect et la respectabilité de la tenue vestimentaire typique d'une dame d'âge mûr[3], de même toute la production fictionnelle de Pirandello s'organise autour de l'objectif de montrer le caractère irrémédiable du décalage entre l'apparence des faits humains et leur essence profonde.

Cette apparence peut aller, dans la pièce *Henri IV*[4], jusqu'au déguisement du protagoniste et à un enchaînement troublant de folie et de choix délibéré, après avoir recouvré la raison, de perpétuer la condition de fou par la mise en scène permanente des gestes et des propos du célèbre empereur germanique, mort au début du XII[e] siècle[5]. Un tel choix, motivé par la prise de conscience d'une dure exclusion au niveau de la vie sentimentale et des relations humaines, est finalement l'occasion d'une réflexion troublante sur la nature de la folie, un état second d'autant plus redoutable et redouté qu'il s'affiche avec les marques sensibles d'un univers qui échappe aux critères rassurants de toute logique dictée par la raison[6].

---

[3] Cf. Luigi Pirandello, *L'umorismo*, Milano, Mondadori, 1988, p. 135. Pour la traduction en français de ce passage voir L. Pirandello, *Théâtre complet*, tome 1, édition publiée sous la direction de Paul Renucci, Paris, Gallimard, 1977, p. XLVII : « Je vois une vieille dame aux cheveux teints, enduits d'on ne sait quelle affreuse pommade, ridiculement fardée et accoutrée de vêtements convenant à la jeunesse. Je me mets à rire. *Je perçois* que cette vieille dame est le contraire de ce que devrait être une vieille dame respectable. Je peux ainsi, de prime abord et superficiellement, m'en tenir à cette impression comique. Le comique est précisément une *perception du contraire*. Mais si ma réflexion vient à s'en mêler et me suggère que cette vieille dame n'éprouve peut-être aucun plaisir à s'arranger de la sorte comme un perroquet, qu'elle en souffre peut-être et qu'elle ne le fait que parce qu'elle se berce pitoyablement de l'illusion qu'ainsi arrangée, cachant ainsi ses rides et ses cheveux blancs, elle peut retenir l'amour de son mari beaucoup plus jeune qu'elle, voilà que je ne peux plus en rire comme tout à l'heure, justement parce que, la réflexion travaillant en moi, m'a fait dépasser ma première perception ou plutôt m'y a fait pénétrer plus avant : de la primitive *perception du contraire* elle m'a fait passer à l'actuel *sentiment du contraire*. Là est toute la différence entre le comique et l'humoristique ».

[4] Cf. Luigi Pirandello, *Henri IV (Enrico IV)*, in Pirandello, *Théâtre complet 1 cit.*, traduction française de Michel Arnaud, pp. 1083-1154. Ce texte sera indiqué, lors des citations, par l'abréviation *Th 1*.

[5] *Th 1*, pp. 1136-1138 : « HENRI IV : Assez ! Finissons-en ! Ça ne m'amuse plus ! […] – « Fou » « Un fou » ! – Je ne parle pas de maintenant où je fais semblant de l'être pour m'amuser ! Je parle d'avant, d'avant que je me cogne la tête en tombant de cheval… (*Remarquant que les quatre jeunes gens s'agitent, plus que jamais effrayés et ahuris, il s'interrompt brusquement.*) […] Regardez-moi : est-ce que vous pouvez sérieusement croire qu'Henri IV est encore vivant ? Et pourtant, vous voyez ! je vous parle et je vous donne des ordres à vous qui êtes vivants. Vous faites ce que je veux ! Est-ce que cela vous semble aussi une farce, le fait que les morts continuent de dominer la vie ? Oui, ici, c'est bien une farce, mais sortez d'ici, allez dans le monde des vivants. Le jour se lève. Le temps se déploie devant vous. C'est une aube. Ce jour qui est devant vous – dites-vous – nous allons en faire ce que nous voudrons ! Ah, oui ? Vous ? Vous pouvez toujours dire adieu à toutes les traditions ! Dire adieu à toutes les conventions ! Mettez-vous à parler ! Vous ne ferez que répéter tous les mots qu'on a toujours dits ! Vous croyez vivre ? Vous ne faites que remâcher la vie des morts ! ».

[6] *Th 1*, pp. 1139-1140 : « HENRI IV : Est-ce que vous sentez que votre effarement pourrait aussi se muer en terreur, comme s'il s'agissait de quelque chose qui ferait se dérober le sol sous vos pieds et

La folie de ce personnage est, d'une certaine façon, la carapace adoptée pour faire face à une situation sans issue et pour renverser les termes d'un mal-être profond, le recours à la reconstruction de la cour impériale et de ses intrigues étant la mascarade qui permet d'arrêter le cours inconfortable du temps présent, avec son lot de déconvenues et de trahisons prévisibles et, par dessus tout, d'accepter les compromissions rendues nécessaires par la vie sociale[7].

Au delà du cadre général du domaine des apparences et du paraître qui s'affiche, chez Pirandello, comme une source permanente de problèmes de tous genres, rappelant la difficulté voire l'impossibilité, pour chaque individu, d'être réellement compris par les autres et d'établir une véritable forme de communication avec son entourage, force est de constater que l'auteur se livre à une représentation on ne peut plus variée de cas de figure caractérisés par des déroulements déroutants. Car les marques les plus voyantes du paraître qu'il décrit, relevant notamment de choix de vie et de comportements très particuliers, sont

---

vous priverait d'air à respirer ? C'est forcé, mes amis ! Parce que se trouver en présence d'un fou, vous savez ce que cela signifie ? C'est se trouver en présence de quelqu'un qui ébranle jusque dans ses fondations tout ce que vous avez construit en vous et autour de vous, la logique, la logique de toutes vos constructions ! – Ah ! que voulez-vous ! Les fous, eux, ont la chance de construire sans logique ! Ou selon une logique bien à eux qui vole, légère comme une plume ! Versatiles ! Ils sont versatiles ! Aujourd'hui ainsi et demain Dieu sait comment ! – Vous autres, vous vous cramponnez de toutes vos forces, mais eux se laissent aller. Versatiles ! Versatiles ! Vous autres, vous dites : « Ce n'est pas possible ! », et pour eux tout est possible. Mais vous, vous dites que telle chose n'est pas vraie. Pourquoi donc ? Parce qu'elle ne semble vraie ni à toi, ni à toi, ni à toi (*il a indiqué trois d'entre eux*) ni à cent mille autres. Eh oui, mes chers amis ! Il faudrait voir, du reste, ce qui, en revanche, semble vrai à cent mille autres qui ne sont pas qualifiés de fous, et le spectacle qu'ils donnent de ces fleurs de logique que sont leurs accords ! […] Car malheur, malheur à vous si vous ne vous cramponnez pas de toutes vos forces à ce qui vous semble vrai aujourd'hui, à ce qui vous semblera vrai demain, même si c'est le contraire de ce qui vous semblait vrai hier ! Malheur à vous si, comme moi, vous allez jusqu'au fond de cette chose horrible qui peut vraiment rendre fou : se trouver à côté d'un autre être que l'on regarde dans les yeux – comme moi j'ai regardé un jour certains yeux – et se sentir comme un mendiant devant une porte qu'il ne pourra jamais franchir : celui qui la franchira, ce ne sera jamais vous-même avec, en vous, votre univers, tel que vous le voyez et le touchez ; mais quelqu'un d'inconnu de vous, quelqu'un qui est tel que, dans son univers impénétrable, cet autre être vous voit et vous touche… » .

[7] *Th 1*, p. 1150 : « HENRI IV : (*Se tournant brusquement vers le docteur* :) Et alors, docteur, vous allez voir si mon cas n'est pas vraiment inédit dans les annales de la folie ! J'ai préféré rester fou, puisque je trouvais ici tout déjà prêt et disposé pour ce plaisir d'un nouveau genre : celui de vivre – en toute lucidité – ma folie, prenant ainsi ma revanche sur la brutalité d'un caillou qui m'avait meurtri le crâne ! la solitude – cette solitude à laquelle j'étais condamné – la revêtir pour moi sur-le-champ et plus parfaitement encore, de toutes les couleurs et de toutes les splendeurs de ce lointain jour de carnaval, de ce jour où vous (*il regarde la marquise Matilde et lui indique Frida*), telle que vous êtes là, marquise, avez triomphé, et obliger ainsi tous ceux qui se présentaient devant moi, à suivre désormais du même pas que moi, bon Dieu ! cette fameuse mascarade d'antan qui avait été – pour vous et non pour moi – le divertissement d'un jour ! Faire en sorte qu'elle devienne à jamais, non plus un divertissement, non, mais une réalité, la réalité d'une authentique folie : ici, tout le monde déguisé, masqué, avec la salle du trône, et avec mes quatre conseillers secrets et – bien entendu – traîtres ! ».

elles aussi trompeuses ou, du moins, susceptibles de renvoyer à des éléments insoupçonnés à première vue ou encore de déboucher sur des renversements de situations.

Il faut souligner, à cet égard, qu'une telle variété s'insère dans un maniement des registres dramatiques où l'enjeu du paraître tel qu'il vient d'être esquissé brouille les pistes ou, si l'on veut, finit par renvoyer à une dimension fictionnelle marquée par une gravité de fond, tout simplement parce que l'existence réelle dont elle s'inspire ne saurait être dissociée, d'après l'auteur, de la conscience que vivre est synonyme de mal-être.

D'où la dérision ou la représentation de formes de contradiction grotesques qui frôlent parfois le seuil de la mascarade et du rire sans pourtant aboutir à une véritable connotation comique.

Si l'on considère, par exemple, le thème récurrent de la folie, on remarquera que la mascarade entretenue dans *Henri IV* se termine par la mort du rival (Belcredi) du faux empereur et que ce dernier décide de continuer de jouer la comédie de la folie pour échapper aux conséquences de son acte. Ce qui, pendant longtemps, avait été la mise en scène lucide et grotesque de la tentative, par le protagoniste, d'échapper à la dureté du réel[8], se mue en expédient désespéré et dégradant pour être déchargé de toute responsabilité[9]. La comédie tragique dictée par la solitude à la fois existentielle et sentimentale tourne donc à la tragédie pure et simple, avec le choix d'un enfermement sans remède qui scelle l'exclusion de la vie sociale, le jeu initialement volontaire devenant alors simulation contraignante pour celui qui y a recours ainsi que farce dévoilant une terrible défaite de l'envie de vivre.

La folie n'est d'ailleurs pas décrite que dans un contexte aussi désespéré, d'autres connotations pouvant être prises en compte, notamment dans le cadre d'un système de relations sociales figées, où tout changement de taille dans l'ordre social établi et dans l'ensemble des conventions qu'il véhicule est l'occasion de tensions et de ruptures risquant de briser définitivement une harmonie de pure façade.

---

[8] *Th 1*, pp. 1151-1152 : « HENRI IV : Ce costume, ce costume qui est pour moi la caricature évidente et voulue de cette autre mascarade continuelle, de cette mascarade de tous les instants, dont nous sommes les pantins involontaires, lorsque (*il montre Belcredi*), sans le savoir, nous nous masquons avec ce que nous croyons être – ce costume, leur costume, pardonnez-leur, ils ne le voient pas encore comme faisant corps avec leur propre personne. (*Se tournant de nouveau vers Belcredi* :) Tu sais ? On s'y habitue facilement. Et on n'a pas grand effort à faire pour évoluer ainsi, en personnage de tragédie (*ce qu'il fait*) dans une salle comme celle-ci ! […] Je suis guéri, mesdames et messieurs : parce que je sais parfaitement qu'ici je joue les fous, et cela, tranquillement ! Le malheur pour vous, c'est que votre folie, vous la vivez dans l'agitation, sans en être conscients et sans en être spectateurs ».

[9] *Th 1*, pp. 1153-1154 : « BELCREDI, *pendant qu'on le transporte dans la pièce voisine, par la porte de gauche, protestant farouchement* : Non ! Tu n'es pas fou ! Il n'est pas fou ! Il n'est pas fou ! *Ils sortent en criant par la porte de gauche et continuent de crier en coulisses, jusqu'au moment où un cri plus aigu poussé par la marquise Matilde domine les autres cris et est suivi d'un silence.* HENRI IV, *qui est resté en scène avec Landolphe, Harald et Ordulphe, les yeux écarquillés, terrifié par la force de vie de sa propre fiction qui, en un instant, l'a entraîné jusqu'au crime :* Maintenant, oui… forcément… (*les faisant venir autour de lui, comme pour se protéger*) ensemble ici, ensemble ici… et pour toujours ! ».

C'est ce que nous montre l'issue de la pièce en deux actes *Le Bonnet de fou*[10], centrée sur l'histoire d'une épouse trompée qui ose dénoncer l'adultère dont elle est victime au commissaire de police et qui se heurte à l'hostilité et à la volonté d'étouffer le scandale de tout son entourage bourgeois. Le mari (Ciampa) de la femme avec qui son époux entretient cette relation s'estimant lésé dans son honneur par l'enquête menée, bien que celle-ci n'ait abouti à aucune constatation de faute à cause de l'attitude complaisante des enquêteurs, elle se voit imposer l'enfermement temporaire dans un asile psychiatrique comme seule solution pour mettre fin aux retombées d'une telle affaire, jugées préjudiciables à la bonne réputation de personnes respectables[11].

La prétendue cause de la folie permettra alors à l'épouse trompée d'exprimer librement tous les sentiments qu'elle éprouve et même de crier à la figure de Ciampa des propos aussi blessants que vrais sur sa condition d'époux trompé à son tour, les vérités énoncées de la sorte ne pouvant aucunement troubler un système social fondé sur la portée capitale des apparences et qu'on ne saurait mettre impunément en cause[12].

La scène finale de la pièce est dominée par l'évocation répétée d'une folie pourtant inexistante, que désormais plus personne ne peut contester, et par le rire troublant de Ciampa, parvenu au comble de l'excitation nerveuse, à la fois ravi d'avoir triomphé d'une vérité gênante et pleinement conscient de ne pas pouvoir sortir de sa condition de victime d'adultère[13]. L'ambiance, avant la tombée du rideau, de confusion générale, qui frôle les

---

[10] Cf. Luigi Pirandello, *Le Bonnet de fou (Il berretto a sonagli)*, in *Théâtre complet 1 cit.*, traduction française de Michel Arnaud, pp. 351-400. Ce texte sera indiqué, lors des citations, par l'abréviation *Th 2*.

[11] *Th 2*, pp. 398-399 : « CIAMPA : Mais, madame, est-ce qu'aux yeux de tout le pays vous n'avez pas flétri d'une marque d'infamie trois personnes ? L'une, d'adultère ; l'autre, de catin ; et moi, de cocu ? Ah, vous voudriez vous contenter de dire que vous avez commis une folie ? Ça ne suffit pas, madame ! Il faut que vous prouviez que vous êtes folle – vraiment folle – bonne à enfermer ! BEATRICE : C'est vous qui l'êtes, bon à enfermer ! CIAMPA : Non, madame. C'est vous. Pour votre bien ! Et nous le savons tous ici que vous êtes folle. Et maintenant, il faut que le pays tout entier le sache aussi. Ce n'est pas difficile, vous savez, madame Beatrice, ne vous alarmez pas ! Ce n'est pas difficile, croyez-moi, de jouer la folie ! Je vais vous apprendre comment il faut faire. Il suffit que vous vous mettiez à crier la vérité en face à tout le monde. Personne ne vous croira, et tout le monde vous prendra pour une folle ! BEATRICE, *furieuse, hors d'elle* : Ah, vous le savez donc, vous, que moi, j'ai raison et que j'avais raison de faire ce que j'ai fait ? CIAMPA : […] – Allons, partez ! Partez ! Offrez-vous le plaisir de jouer pour de vrai les folles pendant trois mois ! Vous trouvez que ce n'est rien ? Jouer les fous ! Comme j'aimerais pouvoir le faire ! lâcher, madame, là (*du geste habituel il indique sa tempe gauche*), lâcher pour de bon tout le ressort de la folie, m'enfoncer jusqu'aux oreilles le bonnet à clochettes de la folie et descendre dans la rue pour cracher à la face de tout le monde la vérité ».

[12] *Th 2*, p. 399 : « CIAMPA : Commencez, commencez à crier ! […] Et soyez bien persuadée, madame, que c'est seulement en tant que folle que vous pouvez vous donner le plaisir de me crier en face : *« Cocu ! »* BEATRICE : Eh bien, alors, oui : *Cocu !*... je vous le crie en face, oui : *cocu ! cocu !* […] »

[13] *Th 2*, pp. 399-400 : « CIAMPA, *cependant que tout le monde s'emploie à emmener Beatrice qui continue de crier comme si elle était vraiment devenue folle* : Elle est folle ! – C'est bien la preuve qu'elle est folle ! Oh, quelle joie ! – Il faut l'enfermer ! il faut l'enfermer ! *Il danse de joie, tout en*

modalités de la farce à partir du moment où l'épouse trompée commence à crier ses insultes à l'encontre de celui qui veut la faire enfermer, est typique d'une drôle de comédie.

Car cette histoire est marquée par une atteinte permanente à la vérité et par une injustice de fond de la vie sociale qui renvoient au déploiement impitoyable d'une forme de violence d'autant plus insupportable qu'elle est exercée dans le respect tacite des règles de bienséance de la morale bourgeoise.

On est, certes, en présence d'une situation paradoxale, dont l'évolution est orientée selon une progression grotesque, mais on ne peut s'empêcher de reconnaître que la construction fictionnelle est bâtie à partir de données événementielles plausibles, ce qui contribue à étoffer le sens d'une telle issue.

En l'occurrence, la victoire de Ciampa n'est qu'éphémère et son rire est la réaction d'un pauvre diable qui est à la fois victime et bourreau, son rôle dans le petit monde provincial où il vit étant cantonné pour toujours à une place subalterne, dont la contrainte de se taire même sur les atteintes portées à sa vie de couple n'est qu'une des caractéristiques peu gratifiantes qui la caractérisent.

Il y a également le rire de Liolà, dans la pièce éponyme : un rire exprimant un appétit de vivre plus fort que tout. Sa réaction au geste de la femme, enceinte de lui, qui vient de l'effleurer avec un couteau au cours de la scène finale parce qu'il refuse de l'épouser, en dit long sur l'énergie toute païenne qui caractérise ce personnage appartenant au monde paysan[14].

---

applaudissant. Un moment de grande confusion, cela aussi parce que, à ces cris, les voisins et les voisines des Fioríca surviennent, l'air abasourdi et demandant en chœur plus par gestes qu'en paroles ce qui est arrivé. Ciampa, continuant d'applaudir, ravi, au comble de la joie, leur répond tantôt à l'un, tantôt à l'autre : CIAMPA : Elle est folle ! Elle est folle !... On l'emmène à l'asile ! Elle est folle ! *Et pendant que tous ces curieux, repoussés avec douceur tantôt par le commissaire, tantôt par Fifi, se retirent en commentant à mi-voix ce malheur, il se laisse tomber sur un siège au centre de la scène, en éclatant d'un affreux rire, qui est à la fois de rage, de sauvage plaisir et de désespoir* ».

[14] Cf. Luigi Pirandello, *Liolà (Liolà)*, in *Théâtre complet 1 cit.*, traduction française de Robert Perroud, pp. 269-270 : « LIOLÀ : […] Oui, je l'ai voulu, d'abord. Par devoir, pas autrement. Je savais que, si je me mariais avec elle, toutes les chansons s'éteindraient dans mon cœur. – À ce moment-là, Tuzza n'a pas voulu de moi. […] Qu'on tourne les choses comme on voudra, je vois qu'il y a ici un enfant de plus. Bon, je ne ferai pas de difficultés. Ma mère aura davantage à faire. L'enfant, vous pouvez le dire à Tuzza, mère Croce, si elle veut me le donner, je le prendrai ! TUZZA, *qui est restée ramassée sur elle-même, à l'écart, les yeux flamboyants, en entendant ces derniers mots, se jette sur Liolà, un couteau à la main* : Ah oui, l'enfant ? Eh bien, prends ça, à la place ! *Tous crient, lèvent les bras au ciel et accourent pour la retenir. Mita, sur le point de s'évanouir, est aussitôt soutenue et réconfortée par maître Simone.* LIOLÀ (*il attrape vivement le bras de Tuzza et de l'autre main lui tape sur les doigts pour faire tomber le couteau à terre ; puis il rit et tranquillise tout le monde, assurant que cela n'a rien été* :) Rien… rien… ce n'est rien… (*Dès que Tuzza a lâché le couteau, il met tout de suite le pied dessus, et dit de nouveau, avec un grand éclat de rire* :) Rien ! (*Il se penche, pose un baiser sur la tête d'un des trois enfants, puis, voyant un filet de sang sur sa poitrine* :) Une éraflure, ça a glissé… (*Il passe un doigt dessus, puis va le poser sur les lèvres de Tuzza*.) Tiens, goûte ! – Il est doux, non ? (*Aux femmes qui la retiennent* :) Laissez-la ! *Il la regarde, puis regarde les trois enfants, pose les mains sur leurs têtes et dit, s'adressant à Tuzza* : Ne pleure pas ! Ne te désole pas ! Quand il viendra au jour, donne-le-moi, trois et un quatre ! Je lui apprendrai à chanter ».

Ce qui amène au rire, chez Pirandello, renvoie toujours à quelque chose d'autre voire à une problématique complexe, qui dépasse même les paramètres traditionnels de la distinction entre comédie et tragédie.

Le rire peut aller jusqu'à exprimer la volonté de se détacher des passions et du goût de la vie, afin d'exorciser l'angoisse du saut imminent dans l'inconnu que représente la mort, notamment dans la courte pièce *La Fleur à la bouche*[15].

Il y est question d'un grand solitaire assis à une table de café, qui passe son temps à regarder au dehors et qui rencontre quelqu'un qui vient de rater son train. Il a envie de parler et de se livrer. Tout doucement ses propos abordent des sujets très profonds, dévoilant une grande souffrance intérieure qu'entretient un rythme de vie inhabituellement ennuyeux et vide[16].

La maladie incurable qui le ronge l'éloigne inexorablement de ses attaches sentimentales et lui fait fuir tout vrai contact humain. Il ne lui reste que la possibilité de regarder les gestes de personnes inconnues en train de vivre, dans l'attente d'une fin qu'il aimerait bien repousser encore un peu et qu'il évoque à plusieurs reprises avec un rire plein de tristesse[17].

---

[15] Cf. Luigi Pirandello, *La Fleur à la bouche (L'uomo dal fiore in bocca)*, in *Théâtre complet*, tome 2, édition publiée sous la direction d'André Bouissy et Paul Renucci, traduction française de Gérard Genot, Paris, Gallimard, 1985, pp. 69-78. Ce texte sera indiqué par l'abréviation *Th 3*.

[16] *Th 3*, pp. 77-78 : « L'HOMME À LA FLEUR : Laissez-moi vous dire ! Si la mort, mon bon monsieur, était comme un de ces insectes étranges, répugnants, qu'on découvre sur soi tout à coup… Vous passez ; un autre passant, soudain, vous arrête et, avançant précautionneusement deux doigts, vous dit : « Pardon, vous permettez ? Vous avez, monsieur, la mort, tenez, là, sur vous ». Et, avec deux doigts, il la prend et la jette… Ce serait magnifique ! Mais la mort n'est pas comme un de ces insectes répugnants. Bien des gens qui se promènent, dégagés, l'esprit ailleurs, l'ont peut-être sur eux ; personne ne la voit ; et eux, ils pensent bien tranquillement à ce qu'ils feront demain, et après-demain. Eh bien, moi (*il se lève*) voilà, cher monsieur… venez ici… (*il le fait lever et l'amène sous la lumière du lampadaire*) ici, sous ce lampadaire… venez… je vais vous faire voir quelque chose. Regardez ici, sous ma moustache… là, vous voyez cette jolie excroissance violette ? Vous savez comment ça s'appelle ? Ah ! un nom très doux… plus doux qu'un bonbon : *épithéliome*, ça s'appelle. Prononcez-le, vous verrez quelle douceur : *épithéliome*. La mort, comprenez-vous, est passée. Elle m'a planté cette fleur dans la bouche, et m'a dit : « Garde-la, mon bon ami ; je repasserai dans huit ou dix mois ! » (*Pause.*) Alors, dites-moi un peu si, avec cette fleur à la bouche, je peux rester bien tranquillement chez moi […] ».

[17] *Th 3*, p. 78 : « L'HOMME À LA FLEUR : La maison, je ne veux pas y rester. J'ai besoin de me tenir devant les vitrines des boutiques, moi, à admirer l'habileté des vendeurs. Parce que, vous comprenez, s'il se produit un instant de vide en moi… vous me comprenez, je suis capable de tuer comme rien toute la vie chez quelqu'un que je ne connais pas… de sortir mon revolver et de tuer quelqu'un qui, par malheur, aurait manqué son train comme vous… (*Il rit.*) Non, non, n'ayez pas peur, cher monsieur, je plaisante. (*Pause.*) Je m'en vais. (*Pause.*) Je me tuerais moi-même, à la rigueur… (*Pause.*) […] Mes respects à votre dame et aussi à vos filles, à la campagne. […] Et faites-moi une faveur, demain matin, en arrivant. J'imagine que le village est à quelque distance de la gare. À l'aube, vous pouvez faire la route à pied. La première touffe d'herbe sur le bord du chemin : comptez-en les brins pour moi. Autant de brins, autant de jours qu'il me restera à vivre. (*Pause.*) Mais choisissez une grosse touffe, je vous en prie. (*Il rit. Puis* :) Bonne nuit, cher monsieur ».

C'est encore par un rire troublant que Silia, l'épouse séparée de Leone Gala, au cours d'une scène marquante de l'acte I du *Jeu des rôles*[18], réagit à une argumentation très cérébrale de son mari, axée sur la nécessité de ne pas se laisser dominer par ses sentiments[19].

Ces propos se veulent dictés par la volonté d'exorciser le malheur, le couple étant parvenu à une situation de communication purement formelle, réglée par des horaires de visite quotidienne du mari à un domicile conjugal qu'il a définitivement déserté.

Là encore, ce n'est qu'une manière de fabriquer une carapace à l'aide de la raison, avec un détachement de façade, car, des deux côtés, la souffrance est grande et le rire exprime surtout le désespoir du constat de l'impasse sentimentale, que Leone résume selon les termes de l'incapacité de sa femme à voir les multiples facettes de sa propre personnalité et à les assumer[20].

---

[18] Cf. Luigi Pirandello, *Le Jeu des rôles (Il giuoco delle parti)*, in Pirandello, *Théâtre complet 1 cit.*, traduction française d'André Bouissy, pp. 575-634. Ce texte sera indiqué, lors des citations, par l'abréviation *Th 4*.

[19] *Th 4*, pp. 590-591 : « LEONE : […] D'ailleurs ce n'est jamais le sort, le hasard… Je veux dire que tu ne dois jamais te garder du hasard à proprement parler. Après tout, ça se réduit à quoi, le hasard ? Aux autres, ou aux nécessités de la nature. GUIDO : Qui peuvent être terribles, justement ! LEONE : Mais plus ou moins selon la personne qui les subit. C'est pourquoi je t'ai parlé comme j'ai fait ! Tu dois te garder de toi-même, de ce sentiment que l'événement imprévu suscite en toi et par lequel il t'agresse ! Tu dois immédiatement t'en saisir, le vider, en extraire l'idée qu'il contient, après quoi tu peux aussi bien t'en amuser. Tiens, c'est comme si tu recevais à l'improviste, venu on ne sait d'où, un œuf frais… […] GUIDO : Mais peux-tu me dire pourquoi… un œuf frais ? LEONE : Pour te donner une image neuve des coups du sort et des idées. Si tu n'es pas prompt à le saisir au vol, l'œuf t'atteindra ou tu le laisseras tomber. Dans un cas comme dans l'autre, il viendra s'écraser, sur toi ou à tes pieds. Mais si tu es assez adroit, tu l'attrapes, tu le perces et tu le gobes. Que te reste-t-il dans la main ? GUIDO : La coquille vide. LEONE : Et voilà justement l'idée ! Tu enfiles la coquille sur le pivot de ton aiguille et tu t'amuses à la faire tourner, à moins que tu n'en joues, maintenant qu'elle est si légère, comme d'une balle de celluloïd, jonglant avec elle : là, là et là… puis : *paf !* tu l'écrases entre tes mains et tu la jettes. *À ce moment, on entend tout à coup, venant de la salle à manger, un grand éclat de rire de Silia.* SILIA, *retranchée derrière le panneau de la porte vitrée qui est resté fermé* : Ha ! ha ! ha ! Mais je ne suis pas du tout une coquille vide, moi, entre tes mains ! ».

[20] *Th 4*, pp. 591-592 : « LEONE : Et peut-être ne sais-tu pas toute la richesse qui est en elle… certaines choses qu'elle possède, dont on ne croirait pas qu'elles lui appartiennent. Ce n'est pas que ces choses n'existent pas, c'est que tu ne leur prêtes pas attention, parce que tu la vois toujours et seulement sous l'aspect qui pour toi est son aspect véritable ! Par exemple, il te semblera impossible qu'elle puisse fredonner certains matins… comme ça… distraitement… Et pourtant elle fredonne, tu sais. Je l'entendais, moi, le matin, parfois, passer en chantonnant d'une pièce à l'autre. De sa charmante petite voix gazouillante, presque enfantine. Une autre femme ! Et si je dis une autre, ce n'est pas une façon de parler. Une autre vraiment, et elle n'en sait rien ! Une petite fille qui vit une minute et chante quand elle s'absente d'elle-même. […] Peux-tu me dire qui elle est, quand elle est ainsi ? Un autre *elle* qui ne peut pas vivre parce que inconnu d'elle-même, parce que personne ne lui a jamais dit : « C'est ainsi que je te veux ; tu dois être ainsi… » Au risque qu'elle te demande : « Comment ? » Tu lui répondrais : « Mais comme tu étais tout à l'heure ! » et elle te questionnerait de plus belle : « Comment étais-je ? – Tu chantais. – Je chantais ? – Oui… et tu étirais tes bouclettes sur ta nuque… comme ceci… » Elle n'en sait rien. Elle te dit que ce n'est pas vrai. Elle ne se reconnaît pas le moins

Même si cette scène se termine par des rires de part et d'autre, il est bien clair qu'ils reflètent une tension profonde et qu'ils ne sauraient aucunement désigner un quelconque détachement[21]. D'ailleurs, tout au long de la pièce, Leone et sa femme se livrent une guerre, tantôt silencieuse tantôt ouverte, dont l'enjeu est la tentative d'apprivoiser le malheur, l'un avec son pathétique recours à la prétendue sérénité de la raison et à la pratique de l'art culinaire, l'autre avec sa relation extraconjugale. Une guerre qui débouche sur la tragédie de la mort de l'amant en duel, entraînée froidement par un mari n'en pouvant plus de jouer la comédie de l'indifférence et de la retenue intellectuelle à l'égard de l'échec de son couple[22].

Le rire qui, chez le dramaturge sicilien, est un moyen d'expression esquissé dans le but de faire jouer puissamment la loi des contrastes, dans des contextes sociaux éminemment bourgeois, s'affiche également selon des modalités d'un tout autre genre, notamment en termes de macrostructure de la diégèse.

Car on peut relever, par exemple, le cas d'une pièce tout entière, telle *L'Homme, la Bête et la Vertu*[23], où la caractérisation des personnages, leurs répliques et les enjeux abordés renvoient à une dimension tellement paradoxale de la situation traitée et des moyens mis en place pour la résoudre qu'on peut évoquer, sans hésiter, la notion de registre comique. Comme on pourra le voir, on est en plein dans le cadre des éléments constitutifs d'un tel registre, d'après l'essai capital d'Henri Bergson, à commencer par l'absence d'émotion[24].

---

du monde dans l'image que tu lui proposes d'elle-même, telle que tu l'as vue à l'instant, à supposer que tu l'aies vue ! Parce que tu ne la vois jamais que sous un même aspect, telle qu'elle est pour toi, un point c'est tout. Quelle tristesse, mon cher ! Voilà une charmante, une gracieuse possibilité d'être, qu'elle pourrait avoir et qu'elle n'a pas ! ».

[21] *Th 4*, p. 592 : « SILIA : Je voulais te donner ceci ! *En riant, elle lui met dans la main une coquille d'œuf.* LEONE : Ah ! Mais ce n'est pas moi qui l'ai gobé ! Tiens… regarde… (*Il s'avance vivement vers Guido et la lui donne.*) Donnons-la-lui ! *Guido la prend machinalement et reste la coquille vide entre les doigts, tandis que Leone sort en riant aux éclats* ».

[22] *Th 4*, p. 632 : « Guido : Parce que tu ne te battras pas ? LEONE : Ce n'est pas mon affaire. […] GUIDO : Non, ce que je veux dire, c'est que… tu ne comprends pas que si maintenant je vais prendre ta place… LEONE : Mais non, mon cher : pas la mienne, la tienne ! GUIDO : La mienne, d'accord. Mais tu vas être disqualifié ! BARELLI : Disqualifié ! Nous devrons te disqualifier forcément ! LEONE *rit très haut* : Ha ! ha ! ha ! ha ! BARELLI : Tu ris ? Disqualifié ! disqualifié ! LEONE : Mais j'ai bien entendu, mes amis ! Je ris. Et vous ne voyez pas comment je vis, où je vis ? Et que voulez-vous que j'en fasse de toutes vos… qualifications ? ».

[23] Cf. Luigi Pirandello, *L'Homme, la Bête et la Vertu (L'uomo, la bestia e la virtù)*, in Pirandello, *Théâtre complet 1 cit.*, traduction française de Robert Perroud, pp. 681-751. Ce texte sera indiqué, lors des citations, par l'abréviation *Th 5*.

[24] Cf. Henri Bergson, *Le rire*, Paris, PUF, 2002, p. 3 : « Il semble que le comique ne puisse produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface d'âme bien calme, bien unie. L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. Je ne veux pas dire que nous ne puissions rire d'une personne qui nous inspire de la pitié, par exemple, ou même de l'affection : seulement alors, pour quelques instants, il faudra oublier cette affection, faire taire cette pitié ». Sur l'apport méthodologique capital de Bergson à la définition du comique et sur

S'agissant d'un texte relativement atypique dans la production de Pirandello, il sera opportun de suivre de près les différents tournants de l'histoire ainsi que certaines répliques marquantes, le mouvement général étant empreint d'une grande légèreté de ton et d'un rythme dramatique très vif, qui n'est pas sans rappeler les pièces les plus abouties du théâtre de boulevard français.

Mme Perella, épouse vertueuse et délaissée d'un officier de marine, toujours absent et entretenant un autre ménage avec une femme qui lui a donné plusieurs enfants, annonce avec frayeur au professeur Paolino, son amant, qu'elle est enceinte de lui. Ce dernier, catastrophé à son tour, fait appel aux conseils de son ami médecin, le docteur Pulejo, pour faire en sorte que cette grossesse apparaisse comme le résultat d'une relation sexuelle entre les époux. Le mari devant passer une nuit à son domicile, au cours d'une courte escale, le jeu de la séduction par la tenue vestimentaire est essayé, avec le support d'un mystérieux produit mélangé aux ingrédients d'un gâteau au chocolat, censé éveiller l'envie depuis longtemps endormie de coucher avec sa femme. Paolino attend avec impatience, le matin suivant, le signal lui annonçant l'issue de cette tentative vouée à éviter le scandale et apprend, à la dernière minute, que cela a très bien marché, au delà même de ses attentes.

Le registre comique est bien en place dès la didascalie de l'acte I, scène V, qui introduit la première apparition de Mme Perella :

> « *Par la porte de gauche, entrent Mme Perella et Nonò. Mme Perella est, certes, la vertu, la modestie, la pudeur en personne ; cela n'empêche malheureusement pas qu'elle soit enceinte de deux mois – bien que ça ne se voie pas encore – de M. Paolino, le professeur à domicile de Nonò. Elle vient confirmer à son amant que ses doutes sont devenus, hélas ! une certitude. La pudeur et la présence de Nonò l'empêchent de donner ouvertement cette confirmation ; mais elle la laisse entendre par ses regards, et aussi – sans le vouloir – en ouvrant de temps en temps la bouche sous l'effet de nausées auxquelles, dans son énervement, elle est sujette. Alors elle porte son mouchoir à sa bouche et, de l'air contrit qu'elle aurait en y versant des larmes, elle y verse en fait, en cachette, une salive abondante et symptomatique. Mme Perella est très affligée, car, vraiment, avec toutes ses vertus et sa pudeur exemplaire, elle ne méritait pas ce coup du sort ! Elle garde constamment les yeux baissés ; elle ne les relève que furtivement pour exprimer à M. Paolino, en cachette de Nonò, son angoisse et son martyre. Il va de soi qu'elle est habillée de façon ridicule, puisque la mode a pour fonction naturelle de rendre ridicule la vertu, et que Mme Perella est bien forcée de s'habiller selon la mode : et Dieu sait comme elle souffre ! Elle parle d'une voix plaintive, presque lointaine, comme si, en réalité, ce n'était pas elle qui parlait, mais l'invisible montreur de marionnettes qui la fait agir, et imiter, de façon maladroite et ridicule, la voix d'une femme mélancolique. Pourtant, de temps à*

l'ouverture de sa démarche voir Giulio Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 25-41.

> *autre, choquée ou piquée au vif, elle s'oublie, et alors elle a des sautes de voix, des tons et des manières tout à fait naturels* »[25].

C'est pour défendre la réputation de cette femme littéralement écrasée par les marques extérieures de sa vertu que le professeur Paolino supplie son ami médecin de lui apporter son aide. Sa tentative d'expliquer la cause de ses problèmes est des plus maladroites et l'ambiguïté qui en découle entraîne des effets comiques à répétition :

> « PAOLINO : Je parle… bien sûr que je parle ! Je te dis qu'il s'agit d'une chose très grave, et tu veux que je t'en parle comme ça, au pied levé, en même temps que tu me dis que tu as sommeil et que tu veux aller dormir ! PULEJO : Mais si j'ai sommeil, bon sang, j'ai sommeil, un point c'est tout ! J'ai le droit de dormir comme les autres, après une nuit de garde, il me semble ! PAOLINO : Je te fais apporter un café ! Deux cafés ! PULEJO : Laisse donc ton café, et parle ! Ça vaudra mieux ! PAOLINO : Tiens ! tu sais ce que je vais faire ? Je vais grimper là-haut sur ce rayon, me jeter en bas, me casser une jambe, et ainsi je t'obligerai à rester auprès de moi pendant une demi-journée ! PULEJO : Malin ! Tu m'obligeras à te soigner la jambe, mais tu ne parleras pas. […] PAOLINO : Nino ! (*Il écarquille les yeux, tend une main en joignant l'index et le pouce, comme pour peser les mots qu'il va dire.*) Perella a deux ménages. PULEJO, *sidéré* : Perella ? Qui est ce Perella ?... PAOLINO, *il éclate* : Le capitaine Perella, pardi ! (*Puis, tout bas, se rappelant que de l'autre côté de la porte il y a les deux élèves* :) Le Perella de la Navigation générale ! Capitaine au long cours ! Commandant du *Ségeste* ! […] Deux ménages : un ici, un à Naples. PULEJO : Heureux homme ! Deux ménages ! Et avec ça ? PAOLINO, *il le dévisage, puis, tout décomposé par la rage qui le dévore* : Ah, pour toi ce n'est rien ? Un homme marié, avec un enfant, qui profite lâchement de son métier de marin pour s'organiser un autre ménage dans un autre endroit, avec une autre femme, pour toi, ce n'est rien ? Mais, bon Dieu, ce sont des mœurs de Turc ! PULEJO : Tout ce qu'il y a de plus turc, je ne dis pas le contraire. Mais toi, qu'est-ce que ça te fait ? En quoi est-ce que ça te concerne ? […] PAOLINO : Alors, ça ne doit rien me faire, tu dis, parce qu'elle n'est pas de ma famille ? Et si elle en était ? PULEJO : Ah, si elle est de ta famille… PAOLINO : Eh bien non ! C'est seulement une pauvre femme, qui souffre les peines de l'enfer ! Une femme honnête, tu comprends ? Trahie d'une façon infâme, tu comprends ? Par son propre mari ! Est-ce qu'il faut être de sa famille pour se sentir remué, indigné, révolté ? PULEJO : Oui… bien sûr… Mais moi, là-dedans, je ne vois pas ce que je peux faire. PAOLINO : Évidemment, si tu ne me laisses pas finir ! Entre parenthèses, j'aime ton impassibilité, alors que, moi, je suis sur les charbons ardents. […] Écoute-moi au-dedans de toi : je souffre ! PULEJO : Mais de quoi souffres-tu ? […] Tu souffres de Mme Pe-

[25] *Th 5*, pp. 692-693.

> rella ? PAOLINO : Oui, mon cher Nino ! […] Ce bon capitaine Perella, ce charmant capitaine Perella, il ne se contente pas, tu comprends ? de trahir sa femme, d'avoir un autre ménage à Naples, comme je te l'ai dit, avec une autre femme ! Non ! Il a trois ou quatre enfants là-bas, de l'autre, et un ici, de sa femme. Et il ne veut plus en avoir ! PULEJO Mais cinq… il me semble que ça suffit ! PAOLINO : Ah, c'est comme ça que tu vois les choses ? De sa femme, il n'en a qu'un seul : un ! […] Et alors, cette sale crapule, sais-tu ce qu'il manigance ? (Et ça dure depuis trois ans, tu sais, cette histoire !) Ce qu'il manigance ? Les jours où il débarque ici, il saisit le moindre prétexte pour se disputer avec sa femme, et la nuit, il s'enferme pour dormir seul. Il lui claque la porte au nez, tu comprends ? Il tire le verrou ; et le lendemain, il repart, et le tour est joué ! Depuis trois ans, c'est comme ça. [...] Ça te paraît juste ? Ça te paraît honnête ? PULEJO : Certes… mais toi ?... PAOLINO : Moi, quoi ? PULEJO : Excuse-moi… d'abord, comment les sais-tu, toi, ces choses ? […] PAOLINO : Depuis… un an… je donne des leçons de … latin au garçon, au fils de Perella, qui a onze ans. […] Je t'en supplie ! La vertu en personne ! Tu ne peux pas savoir, mon cher Nino, tu ne peux pas savoir la pitié qu'a fait naître en moi cette pauvre femme, avec tout ce qu'elle a pleuré ! Et quelle bonté ! Quelle noblesse de sentiments ! Quelle pureté ! Sans compter qu'elle est belle ! Tu l'as vue ? […] Aide-moi, je t'en supplie, avant qu'elle ne tombe ! Il faut la sauver ! PULEJO : Bien sûr… mais comment ? PAOLINO : Comment ? Tu ne comprends pas quel peut être ce précipice, pour une femme négligée depuis trois ans par son mari ? Elle se trouve… oui, elle se trouve malheureusement… PULEJO, *il le regarde, croit comprendre, et ne voudrait pas* : Quoi… ? PAOLINO, *hésitant, mais d'une façon qui ne laisse pas de doute* : Oui… dans une… une terrible situation… désespérée… »[26].

À aucun moment la référence à l'acte sexuel entre les deux amants n'est faite de façon explicite. L'embarras du professeur est à son comble lorsqu'il parvient enfin à faire comprendre à son interlocuteur qu'il s'agit bien d'une grossesse gênante, qui ne saurait pourtant ternir, à ses yeux, la vertu de cette femme. L'issue qu'il propose ne consiste d'ailleurs qu'à rétablir la dynamique du devoir conjugal, dans le respect le plus strict de la morale. Le long rire avec lequel cette idée est accueillie le plonge alors dans le désarroi car la menace d'un scandale irrémédiable se précise, avec les conséquences néfastes d'une mise au ban sociale des fautifs :

> « PAOLINO, *impassible* : Je veux ce qui est juste ! Je veux ce qui est honnête ! Ce qui est moral ! PULEJO : C'est-à-dire quoi ? PAOLINO, *à pleine voix* : Que Perella soit un bon mari ! Je veux qu'il ne claque plus la porte au nez de sa femme quand il débarque ici ! Ça, je veux ! PULEJO : Et c'est ça que moi… ? (*Il éclate d'un rire interminable.*) Ha ! ha ! ha ! ha !...

[26] *Th 5*, pp. 701-707.

> Tu… tu de… tu demandes oh ! oh ! oh !... ha ! ha ! ha… ! tu demandes que je fasse boire l'âne malgré lui ! ha ! ha ! ha ! PAOLINO, *tandis que le docteur continue à rire et en regardant sa bouche* : Tu ris, toi, tu ris, grosse bête ? Avec un drame en vue, tu ris ? Une femme est menacée dans son honneur, dans sa vie, et tu ris ? Et je ne parle pas de ce qui me concerne ! (*Résolument, serrant le bras du docteur* :) Dis-moi : tu sais ce qui va arriver ? (*L'air féroce* :) Perella, embarqué depuis trois mois, arrive ce soir. Il ne passe ici qu'une nuit : la prochaine. Il repartira demain pour le Levant, et restera absent, pour le moins, encore deux mois. Tu comprends maintenant ? Il faut absolument profiter de ce jour qu'il passe ici, ou bien tout est perdu ! »[27].

Tout en rappelant que cette grossesse est la conséquence d'un tort dont le mari est le seul responsable, le professeur fournit une explication étonnante de la nature inéluctable de ce qui s'est produit, d'où il ressort l'absence de toute culpabilité des amants :

> « PAOLINO, *brusquement, l'interrompant* : Mais qui l'a voulue ? Ni moi, ni elle ! Voilà qui est positif ! Or, attention : qui doit être accusé ? L'intention, non ? Pas le hasard. Et si cette intention, on ne l'a pas eue ? Reste le hasard. Un malheur ! Écoute : c'est comme si tu avais un champ et que tu le laisses à l'abandon. – Il y a un arbre dans ce champ, et tu ne t'en soucies pas. Comme s'il n'appartenait à personne ! – Bon. Quelqu'un passe. – Il cueille un fruit de cet arbre, il le mange, il jette le noyau. – Tu le jettes… comme ça, par le seul fait que tu as cueilli ce fruit abandonné. – Bon. Un beau jour, à partir de ce noyau, à cet endroit-là, pousse un autre arbre ! Est-ce que tu l'as voulu ? – Non ! – Et le champ, qui a reçu… comme ça… ce noyau, il ne l'a pas voulu non plus. Et alors ? Cet arbre qui pousse, à qui appartient-il ? – À toi, qui es le propriétaire du champ ! PULEJO : À moi ? – Ah, non, merci ! PAOLINO, *il se rue sur lui, furibond, le prend par les bras et le secoue* : Et alors garde-le, ton champ, bon Dieu ! Garde-le ! Empêche que d'autres y passent, et cueillent un fruit de l'arbre abandonné ! »[28].

Lorsque le mari, décrit comme un rustre, au comportement violent et aux propos méprisants envers tout le monde, arrive à la maison, le maintien fort crispé et l'accoutrement lourdement aguichant de son épouse n'obtiennent pas l'effet escompté et même le placement des convives à table, au moment du dîner, est l'occasion de remarques désobligeantes et d'éclats de rire insultants, qui laissent craindre le pire pour une tentative de séduction de la dernière chance :

> « *Mme Perella rentre par la porte de droite, plus honteuse que jamais, le dos tourné vers Paolino, la tête basse, les yeux regardant le sol, les deux mains disposées pour cacher sa poitrine. Elle est très décolletée et s'est fait*

[27] *Th 5*, p. 708.
[28] *Th 5*, pp. 709-710.

> *des accroche-cœurs, un au milieu du front et les deux autres sur les joues* ». […] PAOLINO, *commençant à la farder, à lui ombrer les joues, les yeux, la bouche, avec une affreuse exagération* : Voilà, attends. D'abord les joues… Comme ça… comme ça ! Pour lui, qui ne comprend rien d'autre, il faut que tu sois comme une de ces femmes qui… Comme ça !... La bouche, maintenant !... Où est le rouge ?... Le voilà… Ouvre un peu les lèvres… Voilà, attends… comme ça ! Ne pleure pas, bon Dieu ! Tu gâches tout ! Comme ça… comme ça… Les yeux, maintenant ! Il faut que je te noircisse les yeux… J'ai tout ce qu'il faut, tout ici… Ferme les yeux, ferme les yeux… C'est ça… comme ça… comme ça… Et maintenant, je t'accentue les sourcils avec le crayon… comme ça… comme ça ! Montre-toi, maintenant ! […] *Mme Perella, comme hagarde, est remise debout et montre son visage peint affreusement, comme celui d'une prostituée de coin de rue.* […] PERELLA : […] (*Il regarde du côté de sa femme.*) Qu'est-ce que c'est ? (*Découvrant comme elle est fardée et décolletée* :) Oh ! Mais comment… toi ?... toi ?... (*Il éclate d'un rire interminable, bruyant, très pénible, pendant lequel M. Paolino, dans son dos, serre convulsivement les poings et les rouvre comme des griffes, pris par la tentation de lui sauter dessus et de l'étrangler ; et Mme Perella, abattue, mortifiée, atterrée, regarde le sol.*) Comment… comment est-ce que tu t'es barbouillée ! ha ! ha ! ha ! ha ! ha ! Une guenon ! ha ! ha ! ha ! ha ! une de ces guenons habillées qu'on voit sur les orgues de Barbarie…, ma parole ! (*Il s'approche d'elle, la prend par une main et la contemple, en riant toujours.*) Oh là là !... Mais dis donc !... (*Il voit sa poitrine découverte.*) Oh là là ! Cette abondance !... Mais qu'est-ce que c'est ? (*Se tournant vers M. Paolino* :) Monsieur ! ha ! ha ! ha ! ha ! Vous n'êtes pas ébahi, vous aussi, par ce magnifique spectacle ? […] C'est pour moi, que tu t'es travestie comme ça ? Ah non ! Non et non ! Ah, merci ! Non et non ! (*Désignant sa poitrine* :) Tu peux fermer boutique, va ! Je ne suis pas acquéreur ! […] PAOLINO, *l'interrompant* : Mais oui ! Je dis que vous devriez reconnaître que Mme Perella… je vous demande pardon, comme ça, est très bien ! PERELLA : Très bien, oui… Je ne dis pas non ! Mais voilà : si elle était une autre ! Si elle était une… vous me comprenez ! Mais pas comme épouse… excusez-moi ! Comme épouse… de cette façon… allez, dites la vérité… elle est grotesque ! (*De nouveau, il éclate de rire*.) Ça ne fait rien ! Je ris ! Ne m'en veuillez pas, monsieur : faites-la asseoir là, à votre place ; et vous, mettez-vous en face de moi »[29].

Après une fin de repas fort mouvementée, caractérisée par l'attitude agressive et insultante du mari, qui finit par manger la part de gâteau contenant un mystérieux stimulant sexuel, une attente peu confiante commence. Les postures et les propos des deux amants marquent de façon grotesque, dans une scène calquée sur un épisode majeur des Évangiles, la fin de l'acte II :

[29] *Th 5*, pp. 722-729.

> « Mme PERELLA : Mais oui… voilà… tu vois ? Je me mets ici… comme ça… *Elle s'assied dans un fauteuil ancien, tourné vers la porte de la chambre de son mari, de telle sorte que, si celui-ci ouvrait, il la trouverait devant lui dans une attitude d'*Ecce Ancilla Domini, *baignant dans le rayon de lune.* PAOLINO : Oui… oui… très bien… comme ça… Oh ma sainte ! Je t'en conjure, fais que je trouve un signal demain, demain à l'aube. Cette nuit, je ne vais pas dormir. Je viendrai demain matin à l'aube, devant chez toi. Si c'est oui, fais que je trouve un signal ; tiens, regarde : un de ces pots de fleurs, mets-le là, sur la fenêtre de la véranda, afin que je le voie de la rue, demain à l'aube. Tu as compris ? *Il restera un moment dans l'attitude de l'ange de l'Annonciation, avec à la main le pot de fleurs, où sera un lys gigantesque. On entendra le bourdonnement du réflecteur qui envoie le rayon de lune.* Mme PERELLA : Je suis là. À demain, Paolino. PAOLINO : Ainsi soit-il ! RIDEAU »[30].

La conclusion de la pièce tourne autour d'un dialogue animé entre le mari et l'amant, qui s'envenime au fur et à mesure que le sujet des égards à porter à une femme mariée, amorcé dans le cadre d'une réflexion d'ordre général, est pris en compte par le professeur pour stigmatiser le comportement de son interlocuteur, à qui le véritable sens de tels propos échappe, et pour chasser tout sentiment de culpabilité. Puis, au moment où l'hilarité méprisante de l'un et la colère mal retenue de l'autre auront créé une situation de vive tension, l'apparition soudaine de l'épouse, donnant, avec le plus grand naturel, le signal tant attendu, crée un effet de surprise et scelle, de façon burlesque, le triomphe de la vertu conjugale :

> « PERELLA, *il rit encore* : Plein… vous devez être plein de scrupules et d'idéal, vous, en amour… – Dites la vérité ! PAOLINO, *éclatant* : Eh bien, vous voulez que je vous dise la vérité ? Alors je vous dis que moi, si j'étais marié… PERELLA, *il éclate de rire de nouveau, plus fort* : Ha ! ha ! ha ! ha ! […] Qu'est-ce que le mariage vient faire là-dedans, dites ? Nous sommes en train de parler des femmes… PAOLINO : Elles ne sont pas des femmes, quand on est marié avec elles ? Qu'est-ce qu'elles sont ? […] Je dis que vous vous trompez sur mon compte ! PERELLA : Je me trompe ? PAOLINO : Oui, monsieur. Et vous commettez en même temps la plus cruelle des injustices ! PERELLA : À l'égard de qui ? De vous ? Des femmes mariées ? PAOLINO : Des femmes mariées, oui, monsieur ! PERELLA : Vous les défendez ? PAOLINO : Je les défends, oui, monsieur ! PERELLA : Ha ! ha ! ha ! ha ! – Vous les défendez… – Savez-vous pourquoi vous les défendez ? Parce que vous n'en avez pas ! – Et je parie que vous vous servez de celles des autres… – Voilà pourquoi vous les défendez ! [...] PAOLINO : Vous m'insultez ! Je suis un homme honnête, moi ! Je suis un homme de cons-

[30] *Th 5*, p. 737.

> cience, moi ! Je suis un homme, sachez-le pour votre gouverne, qui peut arriver à se trouver, bien sûr – sans le vouloir –, dans une situation désespérée. Oui ! mais ce n'est pas vrai, pas vrai que je voudrais me servir des femmes des autres ! Parce que s'il en était ainsi, je ne vous aurais pas dit ce que je viens de vous dire, qu'un mari ne devrait jamais négliger sa femme ! Et j'ajoute, maintenant, à votre adresse, qu'un mari qui néglige sa femme, selon moi, commet un crime ! Oui, parce que non seulement il oblige sa femme – qui peut, malgré tout, être une sainte femme – à manquer à ses devoirs envers elle-même, envers son honnêteté, mais parce que aussi il peut obliger un homme, un autre homme, à être malheureux toute sa vie ! Eh oui ! Condamné à souffrir de tout le martyre de cette pauvre femme ! Et qui sait ? Qui sait ? Amené à l'extrême limite de sa souffrance, il peut perdre même la liberté, cet homme, même la liberté ! C'est moi qui vous le dis, moi, capitaine ! […] Mme PERELLA : Du calme !... Du calme ! Je vous en supplie… Ne dites plus rien… plus un mot, monsieur… Tenez, au lieu de ça… aidez-moi… (*elle s'approche de la sellette pour prendre un pot de fleurs*)… aidez-moi, s'il vous plaît… PAOLINO, *rayonnant* : Ah… oui ? (*Il prend le pot de fleurs*.) Ce pot ? Vous voulez, vous voulez que je le porte dans la véranda ? Mme PERELLA : Oui… mais donnez-le-moi, celui-là… je le porte, moi… – Prenez-en un autre, vous… si cela ne vous gêne pas… […] *Elle continue pour son compte à prendre et à porter à la fenêtre le troisième et le quatrième pot de fleurs, tandis que Paolino, partagé entre l'irritation et le sarcasme, se précipite pour embrasser le capitaine, qui regarde, ahuri.* […] Mme PERELLA, *elle tient le cinquième pot dans les mains, celui qui a le lys, et le montre pudiquement, les yeux baissés* : Ils redonnent la vie… PAOLINO, *aussitôt* : À une maison, eh oui ! Merci, merci, capitaine ! Excusez-moi ! – Je me comporte vraiment comme une bête ! PERELLA, *hochant la tête, sentencieusement* : Hé, mon cher professeur, il faut se conduire en homme ! *Il touche sa poitrine du doigt, plusieurs fois.* PAOLINO : C'est facile, pour vous, capitaine – avec une femme comme la vôtre : qui est la Vertu en personne ! »[31].

La distance de l'émotion est, certes, bien en place dans *L'Homme, la Bête et la Vertu*, dont la vocation comique est brillamment servie par des dialogues qui exploitent à toute allure, en termes de ressources dramatiques, les ambiguïtés de situations, de propos et d'états d'âme. Cependant, cette distance et le rire qui en découle ne constituent pas pour autant une fin en soi.

Tout d'abord, les trois mots qui composent le titre et qui sont repris à dessein dans les trois répliques finales affichent clairement une démarche d'écriture dramatique établissant un lien précis entre les tournants grotesques de la diégèse et des aspects tout aussi contradictoires voire grotesques qu'on peut retrouver dans la vie de tous les jours, notamment en fonction des contraintes et des conventions sociales.

[31] *Th 5*, pp. 748-751.

Deuxièmement, la caractérisation des personnages, axée sur la présentation d'une typologie humaine aux connotations extrêmes (l'épouse délaissée, très timorée et vertueuse, qui a un amant ; l'enseignant très réservé et respectable, qui est l'amant de la mère d'un de ses élèves ; le mari, infidèle, agressif et truculent, qui semble éprouver un plaisir malsain à mépriser sa femme) se situe dans le cadre délibéré du portrait caricatural d'un certain monde provincial.

À bien y regarder, la typologie représentée ne cesse de renvoyer à des catégories d'ordre moral telles que la difficulté de la vie en commun, qu'elle soit au sein du couple ou de toute communauté sociale, l'importance du regard et donc du jugement des autres, la signification aléatoire d'une vertu aussi symboliquement connotée que la fidélité conjugale, pour peu qu'on se donne la peine de creuser au-delà des apparences et du simple respect d'un certain formalisme.

Bien que le registre dramatique de cette pièce soit clairement léger, compte tenu de la façon d'aborder le sujet d'une grossesse gênante et des contraintes du mariage, la dimension grotesque de l'histoire et surtout son issue heureuse, comparable à la conclusion d'un conte de fées, ne doivent pas faire oublier que le processus constant de dérision qu'on peut suivre n'est rien d'autre qu'un moyen d'évoquer les contradictions et les failles d'une morale bourgeoise étouffante.

Même si Pirandello revendiqua, au cours de l'entretien accordé à un journal, l'inspiration entièrement comique de *L'Homme, la Bête et la Vertu* et la volonté de faire rire, sans ironie et sans arrière-pensée philosophique[32], on peut difficilement se borner à saluer la qualité d'une telle performance dans un registre dramatique peu habituel chez lui.

Car la force de ce texte, au delà du rythme haletant de dialogues qui exploitent toutes les ressources d'une *fabula* bâtie sur le non-dit et l'ambiguïté, réside également dans la représentation d'un milieu provincial aux réflexes psychologiques façonnés par l'étroitesse de l'espace dans lequel il évolue. De plus, les personnages grotesques vivant dans cet espace sont décrits, par un raccourci certes comique, comme les représentants d'une certaine forme d'humanité, de bestialité et de semblant de vertu. En d'autres termes, le professeur, le capitaine et sa femme suscitent le rire de par leurs actes et leurs propos, mais ils reflètent aussi une typologie de caractères humains qui s'inspirent de données et de contextes qui, au fond, n'ont rien de fictionnel.

Si l'on emprunte donc la terminologie technique de Bergson pour désigner le phénomène comique, on peut dire que, dans cette pièce, la distance des émotions contribue considérablement à déclencher le rire cependant que la typologie des personnages présentés, calquée sur un univers situationnel hautement évocateur, procède à un phénomène opposé de réduction de cette distance. Le résultat est une texture dramatique organisée autour d'une problématique extrêmement parlante, à savoir la tentative d'échapper au scandale d'une grossesse extraconjugale, et d'un discours et de rebondissements dont l'interprétation, au-delà du registre comique bien perceptible, laisse entrevoir d'autres éléments et sujets de réflexion.

[32] Cf. Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 1131-1132.

L'effet de surprise, à des niveaux différents, est toujours présent dans les textes de Pirandello.

Si l'on s'en tient encore à son approche originale de ce qui a trait à des aspects légers de la vie, on peut évoquer rapidement le cas de la pièce *Mais c'est pour rire*[33], bâtie sur les conséquences imprévues et imprévisibles d'un mariage blanc.

Memmo Speranza, homme fortuné et séducteur impénitent, ayant failli mourir en duel à cause de son énième rupture de fiançailles, décide de mettre fin au risque qu'on lui réclame à nouveau le mariage en épousant la jeune Gasparina, une femme effacée et peu gâtée par la vie, qui s'occupe de la gestion d'une modeste pension de famille :

> « MEMMO : Et moi, je vous répète que je me suis assagi à temps les douze fois où j'ai été fiancé ! Aussitôt passé le premier aveuglement de l'amour, excusable, pardonnable chez un jeune homme ! – Mais non ! La sagesse ne sert à rien ! […] Je veux dire pour une nature comme la mienne, monsieur Barranco : une nature combustible, inflammable. La sagesse serait ma perte. Je m'en suis tiré aujourd'hui ; demain, je me laisserais de nouveau prendre. La sagesse ! Ne me parlez pas de sagesse ! Il faut autre chose ! J'ai trouvé le vrai moyen, vous dis-je, pour échapper – si je ne veux pas mourir – au terrible danger qui me menace de prendre femme ! […] *se lève et, l'air résolu, annonce* : Mesdames et messieurs, je vais épouser Scarpa-rotta ! *Éclats de rire et exclamations de tous.* GASPARINA, *riant elle aussi* : Oh, voyez-vous ça… Moi justement ? VIRGADAMO, *ravi* : Oh, elle est bien bonne ! oh, elle est bien bonne ! MEMMO : Vous croyez que je plaisante ? Je parle sérieusement ! Je vais t'épouser, Gasparotta ! (*Nouveaux rires et exclamations.*) Qui veut parier ? […] Je me marie justement pour me prémunir contre le danger de prendre femme pour de bon ! […] (*À Gasparina* :) Je vais faire ton bonheur, Gasparotta ! Tiens : tout d'abord, je vais te tirer de cet enfer ! […] J'ai une maisonnette pour toi, une petite villa champêtre, en banlieue… […] Avec un joli jardinet… un petit verger, un poulailler… […] Là-bas, tu seras tranquille et heureuse, grâce à l'assez coquette petite rente que je te verserai, habitant toute seule et absolument libre de vivre comme bon te semblera ! […] Tu prendras seulement une hypothèque légale sur mon nom. Vous comprenez, messieurs ? Nous n'aurons en commun que mon nom qui n'est même pas, je vous le fais remarquer, un nom propre : « Speranza, Espérance » ! Quoi de plus commun ? Qui n'a pas d'espérance ? Qu'est-ce que tu en dis, Gasparotta ? GASPARINA : Oh… quant à moi… si vous ne devez pas le regretter… *Applaudissements très bruyants, rires et cris de « Vivent les mariés ! ».* […] MEMMO : Non, non, mes chères petites ! Vous ne comprenez pas que ça peut seulement être avec elle ? GASPARINA : Parce que c'est seulement avec moi que personne ne pourrait croire que M. Speran-

[33] Cf. Luigi Pirandello, *Mais c'est pour rire (Ma non è una cosa seria)*, in Pirandello, *Théâtre complet 1 cit.*, traduction française de Michel Arnaud, pp. 501-574. Ce texte sera indiqué, lors des citations, par l'abréviation *Th 6*.

> za n'a pas fait cela pour rire… MEMMO, *très vivement, avec force* : … et pour de bon, en même temps ! Tu trouves vraiment que c'est une folie ? GASPARINA : Mais oui, voyons, monsieur Speranza ! MEMMO : À moins que toi – oh, mon Dieu ! – tu n'aies encore quelques velléités ! GASPARINA, *riant* : Quel genre de velléités voudriez-vous que j'aie ? Allons, n'insistez pas ! Vous ne comprenez pas que demain, vous vous en repentirez ? MEMMO : Mais bien sûr que je m'en repentirai ! C'est tout à fait sûr ! Mais est-ce que tu ne comprends pas que c'est justement quand je m'en repentirai que je ressentirai tous les avantages de la situation, parce que ce sera signe que je suis tombé amoureux au point de commettre la folie de me marier pour de bon ? […] Allons, allons, en route pour la mairie ! Pour faire publier les bans ! »[34].

Cette femme aimable et effacée, dont le nom est réduit à un diminutif d'une familiarité compatissante par son entourage, finit par accepter l'étrange proposition en mariage, mais pas pour longtemps. Au bout de quelques mois, éprouvant un sentiment indistinct d'insatisfaction pour sa nouvelle situation et voyant que Memmo est toujours en proie à ses déchirements d'amoureux éphémère, elle propose à ce dernier un moyen de lui faire retrouver son entière liberté. Cependant, lorsqu'il apprend que cela consiste en la procédure d'annulation pour non consommation du mariage, ce coureur de jupons impénitent découvre soudainement la vraie personnalité de la femme qui est en face de lui et s'en avoue définitivement conquis :

> « MEMMO : Mais puisque je te dis que je suis amoureux de toi ! GASPARINA : Oh, mon Dieu, vous ne voulez vraiment pas me laisser parler ? MEMMO : Si ! Mais avant cela, écoute ! C'est dès que je t'ai vue, tu sais ? Avant, je ne t'avais jamais vue ! C'est quand tu es venue chez moi… Tes yeux, oui… j'ai vu que tu avais les yeux qui riaient… Mais maintenant, tu es tout entière un rire ! Et, dis-moi, toi seule, tu le sais, n'est-ce pas ? toi seule, tu sais qui tu es… GASPARINA : Mais c'est de la folie ! MEMMO : Appelle ça comme tu voudras ! – Moi, maintenant, je te veux ! Tu es ma femme et je te veux ! […] GASPARINA : Et vous, je vous en prie, veuillez m'écouter !... Je veux bien admettre tout ! Admettre que, maintenant, par amour propre… MEMMO : Non, te dis-je ! Je suis amoureux de toi ! […] GASPARINA : C'est encore une chance pour vous que nous en soyons au point où nous sommes, car vous pouvez encore vous libérer en me laissant me prévaloir de la loi… MEMMO : Ah oui ? Bravo ! Et de quoi aurais-je l'air, moi ? GASPARINA : Mais non, voyons, vous ne risquez rien, parce que tout le monde sait que notre mariage a été un mariage pour rire et que pour vous ce n'a pas été quelque chose de sérieux… Vous m'avez expédiée ici… moi, j'en ai eu assez… Je me suis révoltée… on annule notre mariage et vous êtes de nouveau libre… Pensez-y ! Demain, cela vous semblera certai-

[34] *Th 6*, pp. 523-529.

> nement une chance ! […] MEMMO : Et si je te disais sérieusement que je ne plaisante plus ? GASPARINA : je ne le croirais pas. MEMMO : Si je te disais sérieusement que j'en ai assez, que je suis las, écœuré de ma folle vie de débauché, de mes amis stupides, de ces petites femmes plus stupides encore, et des jeunes filles « comme il faut » plus stupides encore ? Vraiment las, tu sais ? Vraiment écœuré ! Et aussi – tu comprends – parce que l'âge que j'ai à présent ne me permet plus les excentricités auxquelles je me suis livré jusqu'à maintenant. Si je te disais que cela, je le sens maintenant ; que je suis en train de le sentir maintenant, ici, avec une évidence qui me fait presque peur, parce que c'est une surprise aussi pour moi-même ; que je le sens ici, maintenant, en présence d'une adorable jeune femme qui est devenue belle, je ne sais comment ! je ne sais par quel prodige d'amour ! […] GASPARINA : Oui, je vous dirai peut-être *tu*, mais quand vous aurez bien réfléchi, et cela non point pour un seul jour, mais pour beaucoup, beaucoup de jours de suite : un mois, deux mois, trois mois… – Parce que, vous le comprenez, monsieur Speranza, ce serait une chose vraiment cruelle et pas seulement pour moi… […] MEMMO : Pourquoi voudrais-tu que je réfléchisse encore, quand je me trouve déjà être un mari depuis un certain temps, sans plus avoir l'ennui d'avoir à prendre femme ! […] GASPARINA, *à Memmo qui, dès que le vieil homme a le dos tourné, veut aussitôt la prendre dans ses bras ; bas, rieuse, pudique, faisant allusion plus par un geste des mains que par la parole au vieil homme qui s'en va* : Attends… attends… »[35].

Cette fois-ci encore, la tournure initialement légère de l'histoire, connotée par le véritable détournement de l'institution conjugale en mariage d'opérette, salué par les rires et les exclamations ironiques de tous ceux qui assistent à une plaisanterie originale, change de cap, au nom d'une réflexion qui chemine petit à petit chez un personnage féminin acquérant une conscience tout à fait nouvelle de son identité et de ses choix sentimentaux.

Ce qu'il faut retenir, en l'occurrence, c'est moins une progression de la diégèse de prémisses relativement comiques vers le triomphe rassurant de l'amour que la configuration particulière de ce cadre initial, marqué par la dérision et la volonté de braver certains interdits, qui, par un mouvement presque imperceptible, va dévoiler les fissures d'une gestion cynique des sentiments ainsi que les remèdes pouvant les arrêter et les combler.

Car, à bien y regarder, les prémisses de la vraie personnalité de Gasparina, personnage pivot de *Mais c'est pour rire*, sont bien en place dès le début. La femme douce qui, au cours de l'acte I, semble baisser la tête et accepter même qu'on lui vole son aspiration au bonheur conjugal, cache par retenue et par pudeur ses sentiments. Elle parvient à renverser progressivement cette condition de soumission, au cours des actes II et III, et à faire en sorte que le protagoniste masculin cesse de vivre dans un état permanent d'instabilité sentimentale. C'est l'art de l'insertion de telle ou telle réplique ou didascalie, orientant la réception/perception du destinataire du message dramatique dans des directions à première

[35] *Th 6*, pp. 570-574.

vue surprenantes, qui fait la différence, ici comme dans les autres textes du dramaturge sicilien.

La plaisanterie et le rire ainsi que le registre comique ne sont donc pas des outils d'expression esthétique et rhétorique peu usités, chez lui, mais ils ont la caractéristique de renvoyer toujours à quelque chose d'autre et de devoir être filtrés par un travail non négligeable d'interprétation.

En termes d'écriture dramatique, l'examen attentif de sa production théâtrale montre une imbrication importante de comique et de tragique, revendiquée d'ailleurs de façon explicite dans un de ses essais critiques, où il affirme notamment que même une tragédie pourrait être perçue comme une farce, une fois qu'on aurait découvert, par le rire, les aspects risibles de ce qui est sérieux et, par là, également les aspects sérieux de ce qui est risible[36].

Bien que le rire de Leone Gala, dans *Le Jeu des rôles*, ou de l'empereur, dans *Henri IV*, soit différent de celui de Ciampa, dans *Le Bonnet de fou*, ou du docteur Pulejo, dans *L'Homme, la Bête et la Vertu*, on se doit de souligner qu'il représente constamment un moyen d'alerter le spectateur/lecteur sur des aspects moins évidents voire cachés de l'histoire qui leur est présentée.

Il marque, dans tous les cas, un changement de rythme dans la représentation des passions voire, par moments, une sorte de rupture dans le déroulement d'une argumentation logique fort structurée ou tout carrément dans l'organisation technique d'une scène.

Le rire renvoie, chez Pirandello, à la problématique du masque que tout personnage, de par son attitude et de par son comportement, porte sur lui, selon les modalités de ce qui advient dans la vie réelle et qui serait censé être le lot de chaque individu[37]. Il est l'indice bruyant de sentiments variés ou de la volonté de prendre ses distances de quelqu'un ou de quelque chose, mais il est surtout un moyen d'extérioriser soudainement, de façon incontrôlée, ce qu'on garde à l'intérieur de soi, derrière le masque des apparences qu'on s'est figé, par un choix dicté par la vie en société.

Edoardo ESPOSITO
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

[36] Cf. Muriel Lazzarini-Dossin, *Pirandello e il teatro contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 71-78.

[37] Cf. Luigi Pirandello, *L'umorismo cit.*, p. 161 : « […] Des masques, des masques… Le temps d'un souffle et puis ils disparaissent, pour céder la place à d'autres masques. Ce pauvre petit boiteux-là… Qui est-il ? Courir à la mort avec sa béquille… La vie, ici, écrase un pied à l'un ; là, elle arrache un œil à l'autre… Une jambe de bois, un œil de verre, et en avant ! Chacun arrange son masque comme il peut – son masque extérieur. Car après, à l'intérieur, il y a l'autre masque, qui souvent ne s'accorde pas avec celui de l'extérieur. Et rien n'est vrai ! La mer est vraie, certes, la montagne aussi ; un caillou est vrai, tout comme un brin d'herbe ; mais l'homme ? Il porte toujours le masque, sans le vouloir, sans le savoir, de ce qu'il croit être, en toute bonne foi : beau, bon, gracieux, généreux, malheureux, etc. ».

LES MYTHES ANTIQUES DANS LE THÉÂTRE DE JEAN ANOUILH DE LA PARODIE À LA POÉSIE

Entre les deux guerres mondiales et pendant ou immédiatement après la deuxième guerre mondiale, c'est-à-dire avant 1950, plusieurs dramaturges ont cru devoir faire appel à la mythologie classique. André Gide, dans ses « Considérations sur la mythologie grecque », exalte le mythe et compare la fable antique à « la cruche de Philémon, qu'aucune soif ne vide, si l'on trinque avec Jupiter[1] ». Lui-même écrit un *Œdipe*. Par la suite, Cocteau écrit un *Orphée*, et surtout *La Machine infernale* (1934), qui s'inspire de la légende d'Œdipe. Giraudoux, un des premiers, fait appel aux mythes antiques dans *Amphitryon 38* (1929), *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), *Electre* (1937). Sartre lui-même prend à son compte la légende d'Oreste dans *Les Mouches* (1943).

Le nombre de ces pièces – et encore n'avons-nous tenu compte que des plus marquantes –, dont le sujet est emprunté à la mythologie antique, n'est-il pas surprenant à une époque de littérature engagée[2], à une époque où l'écrivain « est dans le coup, quoi qu'il fasse[3] » ? Sartre écrit : « Puisque l'écrivain n'a aucun moyen de s'évader, nous voulons qu'il embrasse étroitement son époque ; elle est sa chance unique : elle s'est faite pour lui et il est fait pour elle[4]. » Cette faveur dont jouissent les mythes antiques paraît plus surprenante encore, au moins à première vue, quand il s'agit du théâtre, genre à propos duquel certains se demandent même s'il relève de la littérature. « Toute son histoire, écrit Gaëtan Picon, nous montre qu'il relève d'exigences particulières, spécifiques – dont la première est l'efficacité[5]. »

Anouilh n'a pas échappé à cette vogue des mythes antiques dans notre théâtre et *Eurydice* (1941), *Antigone* (1942), *Oreste* (1942), *Médée* (1946), *Tu étais si gentil quand tu étais petit !* (1969), *Œdipe ou le Roi boiteux* (1978)[6] mettent en scène quelques-uns des grands mythes dont, pendant des siècles, l'humanité s'est nourrie. Mais, considérant que *Tu étais si gentil*, dont le titre est évidemment parodique, et *Œdipe* sont bien postérieurs et qu'*Oreste* est une oeuvre fragmentaire, alors que *Médée*, jouée seulement en 1953, date de 1946, nous nous en tiendrons à ces trois pièces : *Eurydice, Antigone, Médée*, seules oeuvres achevées écrites sur une période n'excédant pas cinq ou six ans.

---

1 *Incidences*, Paris, Gallimard, 1924, p. 125.

2 À partir de 1950 environ, avec Roger Nimier, Françoise Sagan, le populaire Cecil Saint-Laurent, de son vrai nom Jacques Laurent, d'autres encore, on assiste à l'éclosion d'ouvrages plus libres à l'égard de l'actualité.

3 Sartre, *Les Temps modernes*, n° 1, octobre 1945.

4 *Ibid*.

5 *Panorama de la nouvelle littérature française*. Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Gallimard, 1949, p. 263.

6 Les dates indiquées entre parenthèses sont, en principe, celles de la rédaction des pièces, différentes de celles des représentations et des publications. Nous les empruntons à Christophe Mercier, *Pour saluer Jean Anouilh*, Paris, Bartillat, 1995.

Après avoir apprécié de façon globale, sans revenir sur les études particulières concernant chacune de ces trois pièces[7], la fidélité d'Anouilh aux grands mythes de l'Antiquité, nous essaierons de dégager les raisons qui ont pu le pousser à faire appel, comme tant de dramaturges du XX^e^ siècle, à ces mythes et c'est, en définitive, sur ces raisons, c'est-à-dire, autant que nous puissions les connaître, sur les intentions de l'auteur, que nous essaierons de le juger.

On peut dire que, en très gros, Anouilh a respecté la matérialité des événements qui constituent la trame des mythes. Les exceptions sont connues : le suicide d'Orphée, celui de Médée, par exemple. Mais, s'il a emprunté aux mythes antiques un cadre, il en a rejeté l'esprit. En particulier, il les a vidés de tout contenu religieux.

Du mythe d'Antigone, dont la signification réside dans l'opposition de la loi de Créon et des lois fondamentales de la conscience, garanties par les dieux, Anouilh a fait le drame d'une jeune fille qui refusera jusqu'au bout de pactiser avec la vie. Dans ces conditions, la pièce ne gravite plus autour du refus de Créon de donner une sépulture à Polynice, qui se révèle seulement un prétexte pour l'Antigone d'Anouilh à dire non et à mourir, mais autour de la prise de conscience par la jeune fille d'un irréductible divorce entre l'idéal et la vie. Le spectateur assiste donc à la représentation d'une oeuvre décentrée et littéralement « subvertie » (« mise sens dessus dessous ») par rapport à la tragédie de Sophocle. S'il s'était agi d'une simple « transposition » de cette dernière, Gabriel Marcel aurait eu raison d'écrire :

> On peut penser que l'auteur a ici considérablement dépassé les limites dans lesquelles une transposition peut être regardée comme légitime – limites que Giraudoux, par exemple, a, en général, assez soigneusement respectées. Sans doute était-il irrationnel de croire qu'on pouvait ici sauvegarder la matérialité de l'événement tout en transformant radicalement la nature spirituelle, l'in-tention fondamentale du personnage principal[8].

Du mythe d'Eurydice, dans lequel Eurydice mourait victime de l'amour d'Orphée, Anouilh tire un drame dont le sujet est voisin de celui d'*Antigone* ; cependant, cette fois[9], il ne s'agit plus du refus d'un individu, mais de celui d'un couple de jeunes gens devant une existence qui ne peut être que préjudiciable à l'amour – « Il y a l'amour, bien sûr. Et puis, il y a la vie, son ennemie[10] » –, jusqu'à ce que celui-ci, abîmé, flétri, meure de l'impossibilité dans laquelle sont les hommes de faire « que cela dure[11] ».

Quant au mythe de Médée, qui tire sa signification du désespoir et de la vengeance de Médée, il est, lui aussi, devenu autre chez Anouilh. En effet, quel est le sujet de sa *Mé-*

---

[7] Nous-même, nous avons publié un article intitulé « *Eurydice*, de Jean Anouilh, et le mythe d'Orphée » (*Théâtres du monde*, Cahier n° 2 : *Autour du texte dramatique*, 1992, p. 115-128) et un autre intitulé « Jean Anouilh et le mythe d'Antigone » (*Revue d'histoire du théâtre*, 1997-I, n° 193, p. 37-54).

[8] « De *Jézabel* à *Médée*. Le tragique chez Jean Anouilh », *Revue de Paris*, juin 1949, p. 105.

[9] N'oublions pas néanmoins qu'*Eurydice* a précédé *Antigone*.

[10] A*rdèle ou la Marguerite* (*Pièces grinçantes*).

[11] *Roméo et Jeannette* (*Nouvelles Pièces noires*, Paris, La Table ronde, 1946, p. 313).

dée ? – L'abandon de la révolte par Jason, qui, avec Médée, a jadis formé un couple comparable à celui que formeront Bonnie et Clyde[12], et l'échec de Médée à ramener Jason à elle et, par là, à sa révolte. Pour Anouilh, l'issue de l'amour est la mort ou la haine : Orphée et Eurydice choisissaient de propos délibéré la première de ces deux solutions, Médée et Jason font l'expérience de la seconde.

De trois mythes différents, Anouilh a donc tiré un seul et même drame : celui du refus. Mais ce refus, contrairement à ce qu'on en a dit, n'a rien de gratuit car il est fondé sur la constatation douloureuse par l'homme de l'existence d'un fossé entre le monde et ses exigences d'homme. À la même époque, Camus parlera dans *Le Mythe de Sisyphe* de « ce divorce entre l'homme et sa vie », constitutif du « sentiment de l'absurdité ». Cette constation, Anouilh n'est donc pas le seul à l'avoir faite ; elle est celle de toute une littérature dont les grands noms sont Malraux, Camus, Bernanos, Anouilh, Sartre...[13].

Dans cette trilogie du refus, *Antigone* représente un cas limite car, si Orphée et Eurydice sont pauvres, Antigone ne l'est pas, si Eurydice est prisonnière d'un passé chargé, Antigone, elle, est libre. Elle est la fille d'un roi, elle est jeune, elle est aimée, elle-même aime la vie. De toutes les héroïnes d'Anouilh, elle est celle qui est la mieux préparée au bonheur. Et pourtant, elle aussi devra renoncer...

> Avec *Antigone*, jouée sous l'occupation, la plus caractéristique, mais aussi la plus discutable des pièces d'Anouilh, la pureté devient plus abstraite, enveloppe une essence métaphysique : elle est la pureté de la révolte, le refus inflexible et glacé non de telle forme sociale, historiquement datée et accidentellement corrompue, mais de la condition humaine en soi, considérée comme scandaleuse et corruptrice ; la dialectique sartrienne de la nausée et de la mauvaise foi projette son ombre sur la tragédie,

écrit Pierre-Henri Simon[14]. *Médée*, elle, représente un terme, et peut-être une évolution, puisque Jason est bien près d'avoir raison. Mais on peut aussi y voir l'apogée du désespoir, le « oui » de l'homme à la vie, au bonheur – « ce mur dérisoire, construit de mes mains entre le néant absurde et moi », selon Jason[15] –, n'étant jamais pleinement satisfaisant pour des âmes éprises d'absolu.

« Il est difficile d'animer aujourd'hui les grands mythes de l'antiquité », écrit Gaëtan Picon[16], qui pense que le cinéma, « art qui surprend la vie à sa source même, qui dévoile plus qu'il ne reconstruit [17] », a très largement contribué, en nous donnant le sens et le goût du présent, à discréditer les mythologies du passé :

> […] les mythes anciens – grecs, bibliques, chrétiens – sont tombés en désuétude. Les grands sujets du monde bourgeois – l'adultère, l'héritage –,

---

[12] « J'ai aimé le crime et l'aventure avec toi. [...] J'ai cru avec toi qu'il fallait toujours prendre et se battre et que tout était permis », reconnaît Jason (*Nouvelles Pièces noires*, p. 392).

[13] Cf. René-Marill Albérès, *La Révolte des écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Corrêa, 1949.

[14] *Histoire de la littérature française au XX^e^ siècle. 1900-1950*, Paris, Colin, 1956, t. II, p. 171.

[15] *Nouvelle Pièces noires*, p. 394.

[16] *Op. cit., p. 267*.

[17] *Ibid.*, p. 269.

> d'ailleurs épuisés eux aussi, n'ont jamais montré une vitalité bien remarquable. Sans doute, il y a le mythe de la révolte, du refus du monde bourgeois, qui donne sa grandeur, par exemple, au théâtre de Becque et d'Ibsen. N'en doutons pas : voici l'authentique mythe moderne. Mais il ne nourrit pas l'imagination et ne l'exalte pas aussi fortement que les images passées : le mythe de l'individu est le seul qui, par sa nature même, échoue à se traduire en sujets communs, en légendes collectives. Ce qu'il fait vivre, ce ne sont pas certaines actions ou certains personnages capables de constituer un système privilégié pour l'imagination, mais l'idée même de la Révolte, ou l'individu toujours différent qui l'incarne – et qui est le créateur, l'artiste lui-même, bien plus que l'une quelconque de ses créatures. (Et de cela nous avons la preuve dans l'admirable théâtre de Pirandello, dont chaque drame, chaque personnage, n'est que le témoin du dialogue obsédé d'un créateur avec ses songes)[18].

Le mythe de la révolte, « authentique mythe moderne ». Tel est aussi, sous sa forme négative du refus, le grand mythe traité par Anouilh.

> Cependant, chez Anouilh, ce nouvel humanisme de l'angoisse et de la révolte, qui transporte dans la négation même de Dieu on ne sait quelle obsession de péché et de rédemption, maintient secrètement une telle exigence d'absolu qu'aucun salut terrestre n'est proposé à l'homme : le bonheur même est tenu en suspicion, comme s'il ne pouvait être qu'une trahison de la pitié due à autrui ou du respect qu'un être lucide et pur doit à son âme exigeante et froissée,

écrit Pierre.-Henri Simon[19].

Quel but recherchait donc Anouilh en empruntant à l'Antiquité quelques-uns de ses plus grands mythes ? L'auteur d'*Antigone* s'est-il servi des mythes comme d'un masque, ou d'un déguisement, pour pouvoir exprimer ses idées politiques sous l'Occupation en échappant à la censure ? On sait que, dans une certaine mesure, *Les Mouches* de Sartre, sous le couvert d'une pièce mythique, ont été aussi une pièce d'actualité, et même de combat, pendant cette période où la liberté d'expression était entravée. Cependant, nous ne croyons pas qu'il en ait été ainsi pour Anouilh. Vouloir donner, comme certains l'ont fait, une signification politique à la peinture de la condition humaine qu'on trouve dans les pièces mythiques d'Anouilh, c'est en limiter la portée et trahir leur auteur : « La peinture de la condition humaine dans le théâtre d'Anouilh concerne l'individu en tant qu'individu et non pas en tant que membre d'une collectivité[20]. » Avec le recul du temps, il nous paraît d'ailleurs bien difficile de donner une quelconque signification politique à *Antigone*, par exemple. Il convenait donc, en premier lieu, d'écarter cette explication.

---

[18] *Ibid.*, p. 268-269.
[19] *Op. cit.*, t. II, p. 107.
[20] Thérèse Malachy, *Jean Anouilh. Les problèmes de l'existence dans un théâtre de marionnettes*, Paris, Nizet, 1978, p. 23.

Anouilh a-t-il voulu se livrer à une sorte de jeu littéraire, en affichant une irrévérencieuse désinvolture à l'égard des grands mythes de l'Antiquité, qui est signe de dépendance et hommage rendu autant que marque d'une volonté d'affranchissement ? Tel serait, en particulier, le rôle des anachronismes : Orphée et Eurydice se rencontrent dans un buffet de gare, les gardes de Créon nous sont présentés vêtus de cirés, le chapeau sur la tête, et ils jouent aux cartes, Médée est une bohémienne qui vit dans une roulotte... Ajoutons-y un prosaïsme parfois trivial, le mélange des genres et, sauf dans *Médée*, le contrepoint parodique, dont la fonction n'est pas seulement d'égayer une pièce grave avec des personnages secondaires grotesques : les personnages du Père et de la Mère dans *Eurydice*, celui du Garde de la scène finale avec Antigone ne symbolisent-ils pas la vie que refusent les authentiques héros d'Anouilh ? Rien là de bien nouveau mais l'entreprise de désacralisation des mythes va beaucoup plus loin chez Anouilh que chez Cocteau ou Giraudoux. En effet, Anouilh n'adapte pas les mythes antiques, qui ne sont pour lui qu'un prétexte à mettre en scène son propre univers, avec sa psychologie, sa fatalité, sa grandeur. Dans chaque pièce mythique d'Anouilh, on retrouve le mythe personnel du dramaturge. Limitons donc notre affirmation, quand nous disons qu'Anouilh, tel un moderne apprenti sorcier, a voulu nous montrer que ce que nous vénérons dans les mythes : leur grandeur, leur solennité... pouvait être ramené à des dimensions humaines, par cette constatation : les pièces mythiques d'Anouilh sont de véritables créations.

Au-delà du plaisir facile de dépoussiérer les vieux mythes de l'Antiquité, on doit supposer qu'Anouilh, comme autrefois Racine, a été attiré par la poésie qui s'attache à ces mythes. Au seul nom de Phèdre, tout un passé prestigieux surgissait devant les yeux d'un spectateur de Racine. De même, les seuls noms d'Orphée et d'Eurydice suffisent à créer un climat. Rappelons-nous la fin du premier acte d'*Eurydice* au cours duquel les deux jeunes gens, qui ne se connaissent pas encore, se jurent néanmoins un amour éternel comme si, en fait, chacun attendait l'autre depuis toujours :

> *Eurydice*
> J'ai un peu peur... Es-tu bon ? Es-tu méchant ? Comment t'appelles-tu ?
> *Orphée*
> Orphée. Et toi ?
> *Eurydice*
> Eurydice[21].

« Il [...] a suffi de deux noms de légende ; et, du coup, cet épisode d'un jour et d'une heure a pris valeur de tous les temps et de tous les lieux », écrit A. de La Croix-Laval[22]. En même temps, il y avait un danger à faire usage des plus grands noms de la légende, danger que, à propos d'*Eurydice*, Hubert Gignoux a bien mis en valeur :

> […] l'œuvre dont nous attendions, sur la promesse d'un titre, qu'elle s'élevât jusqu'au pur tragique reste parfois engagée dans le simple fait divers ; le plus souvent elle progresse à mi-chemin entre l'un et l'autre, trop symbolique pour ce qu'elle a de naturaliste, trop naturaliste pour atteindre au symbole.

[21] *Pièces noires*, Paris, Cammann-Lévy, 1942, p. 414.
[22] « Le Mystère de Jean Anouilh », *Etudes*, décembre 1945, p. 327.

> D'où une équivoque, une oscillation continuelles, et nous sommes par instants tentés de croire que les protagonistes sont moins victimes du sort ou des entraînements de leur nature profonde, que des noms dont l'auteur les a baptisés *a priori*, et que s'ils s'appelaient Paul ou Fernande, ils ne seraient peut-être pas obligés de se séparer et de mourir[23].

Nous reviendrons sur le nom des personnages à propos de la fatalité tragique mais, pour l'instant, nous voudrions montrer que le théâtre doit atteindre à l'universalité. Or qu'est-ce qui, mieux que le mythe, peut lui garantir cette universalité ?

En effet, le recours aux mythes antiques par nombre de grands dramaturges du XX[e] siècle apparaît comme une réaction contre la tradition psychologisante et anecdotique du théâtre occidental. La leçon d'Artaud a, semble-t-il, porté ses fruits :

> Le théâtre doit s'égaler à la vie, non pas à la vie individuelle, à cet aspect individuel de la vie où triomphent les CARACTERES, mais à une sorte de vie libérée, qui balaye l'individualité humaine et où l'homme n'est plus qu'un reflet. Créer des Mythes voilà le véritable objet du théâtre, traduire la vie sous son aspect universel, immense, et extraire de cette vie des images où nous aimerions à nous retrouver[24].

C'est en se plaçant à ce même point de vue que Ionesco parlera, à propos de son théâtre, d'un « théâtre mythique[25] ».

Au théâtre, l'auteur, l'acteur et le spectateur doivent parler un langage commun : le mythe, par son universalité, satisfait à cette exigence. Au théâtre, le nom des sentiments s'écrit avec une majuscule. Écoutons les paroles que Monsieur Henri adresse à Orphée :

> Ton orgueil ! Vraiment, petit homme ? Tu veux que l'orgueil aussi soit à toi ? Ton amour, ton orgueil, maintenant ton désespoir, sans doute... Quel besoin de mettre un pronom [*sic*] possessif devant chacune de vos petites ficelles ! Vous êtes extraordinaires. Pourquoi pas mon oxygène, mon azote ? Il faut dire l'Orgueil, l'Amour, le Désespoir. Ce sont des noms de fleuves, petit homme. Un ruisselet s'en détache et t'arrose entre mille autres. C'est tout. Le fleuve Orgueil n'est pas à toi[26].

Gaëtan Picon s'interroge pour savoir s'il peut « y avoir une grande production dramatique qui ne soit pas liée à une mythologie ». Il écrit : « Beaucoup plus gravement que la littérature, qui a d'autres ressources, le théâtre actuel languit de l'inexistence et, peut-être, de l'impossibilité d'un mythe moderne[27]. » Ce mythe moderne, il existe pourtant, et

---

[23] *Jean Anouilh*, Paris, éditions du Temps présent, 1946, p. 66.
[24] Lettre à Jean Paulhan, du 9 novembre 1932, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Idées », 1972, p. 176-177.
[25] *Notes et contre-notes*, cité par Christian Delmas, « Mythologie et mythe : *Electre* de Giraudoux, *Les Mouches* de Sartre, *Antigone* d'Anouilh », *Revue de la Société d'histoire du théâtre*, 1982-III, p. 249.
[26] *Eurydice*, *Pièces noires*, p. 496.
[27] *Op. cit.*, p. 267.

Gaëtan Picon l'a bien vu : c'est la révolte. Mais ce qui est important ici, ce sont les raisons pour lesquelles, selon l'auteur du *Panorama de la nouvelle littérature française*, le théâtre est lié à une mythologie :

> Il est naturel, écrit-il, que le théâtre souffre, plus que tous les autres genres artistiques, de cette disparition des lieux communs, des terrains de rencontre qui caractérise l'art contemporain et explique l'écart croissant qui le sépare de la société. De tous les genres, en effet, le théâtre est celui qui exige le plus impérieusement l'existence des lieux communs imaginaires, parce qu'il consiste non point en une œuvre sur laquelle un individu peut méditer dans la solitude, mais dans une présentation réelle de scènes et de personnages qui ne se justifie que par l'action immédiate qu'elle exerce sur le public. Il faut donc que le théâtre rencontre son public sur certains chemins privilégiés qui ne peuvent qu'être ceux de l'imaginaire : le théâtre est inséparable d'une mythologie collective[28].

Mais allons plus loin en envisageant les rapports du mythe et de la tragédie dans le théâtre d'Anouilh. « Le mythe modèle l'âme du tragique », écrit Maxime Chastaing, pour qui, malgré ses imperfections, *Eurydice* est un rare exemple de « tragédie moderne[29] ».

On sait qu'Anouilh, dans *Antigone*, nous donne par la bouche du Chœur une définition de la tragédie :

> Et puis, surtout, c'est reposant, la tragédie, parce qu'on sait qu'il n'y a plus d'espoir, le sale espoir ; qu'on est pris, qu'on est enfin pris comme un rat, avec tout le ciel sur son dos, et qu'on n'a plus qu'à crier, – pas à gémir, non, pas à se plaindre, – à gueuler à pleine voix ce qu'on avait à dire, qu'on n'avait jamais dit et qu'on ne savait peut-être même pas encore. Et pour rien : pour se le dire à soi, pour l'apprendre, soi. Dans le drame, on se débat parce qu'on espère en sortir. C'est ignoble, c'est utilitaire. Là, c'est gratuit. C'est pour les rois. Et il n'y a plus rien à tenter, enfin[30]!

On peut s'interroger sur la nature de la fatalité tragique chez Anouilh. Elle n'est évidemment pas d'origine divine, les dieux étant absents ou se taisant. Cette fatalité paraît être d'ordre dramatique : « Elle s'appelle Antigone et il va falloir qu'elle joue son rôle jusqu'au bout ...[31] ». Mais, quoi qu'en dise ici le Prologue d'*Antigone*, tout n'est pas écrit d'avance. Seuls les principaux faits, en particulier la mort d'Antigone, sont intangibles. La manière dont Antigone assume son « rôle », donne sens aux événements en les transformant en destin, est sa part de liberté. Le mouvement de la pièce est d'ailleurs celui de la reconnaissance progressive et de l'acceptation de son destin par Antigone :

---

[28] *Ibid.*, p. 267-268.
[29] *Jeux et poésie*, Paris, Éditions du Cerf, [1945], p. 69.
[30] *Nouvelle Pièces noires*, p. 166.
[31] *Ibid.*, p. 135.

> C'est elle qui voulait mourir, assure Créon. Aucun de nous n'était assez fort pour la décider à vivre. Je le comprends maintenant, Antigone était faite pour être morte. Elle-même ne le savait peut-être pas, mais Polynice n'était qu'un prétexte. Quand elle a dû y renoncer, elle a trouvé autre chose tout de suite[32].

Ainsi, comme l'Electre de Giraudoux, Antigone va « se révéler » et, en croyant s'opposer à sa mort, Créon, en fait, la précipite. On reconnaît là la conception janséniste de la liberté : l'homme n'est pas libre parce qu'il a un pouvoir égal de choisir le bien ou le mal, mais parce que, au lieu de subir son destin, il s'y soumet volontairement.

Pour Hubert Gignoux, il n'y a pas, dans les drames d'Anouilh, la gratuité nécessaire à l'expression du véritable tragique. Ce n'est pas la personne humaine face au destin qui nous est présentée, c'est Eurydice, Antigone, Médée, face à elles-mêmes. Chacun de ces personnages est responsable, au moins en partie, de son malheur, ou, plus généralement, de son échec. Nous sommes loin de ce qui fait la grandeur tragique des mythes. « Notre terreur et notre pitié, trouvant une issue, vont se détendre[33]. » Nous ne pouvons pas être d'accord avec ce point de vue car, si, comme le pense Médée, nous vivons dans un monde où « il n'est pas de raison, pas de lumière, pas de halte[34] » et si l'homme n'a pour interlocuteur que « le vide qui est au-dessous de lui[35] », il n'existe plus ni bien ni mal, tout est permis, et Médée est « innocente[36] ». Quant au fait de se demander si les héros mythiques d'Anouilh sont responsables de leur destinée, il n'a pas de sens. Bref, nous craignons que Hubert Gignoux n'ait pas bien compris l'essence du tragique chez Anouilh. Ce tragique réside dans l'expérience douloureuse, et paradoxale, que fait l'homme moderne de l'impossibilité de pouvoir donner un sens à la vie humaine. Pour les purs héros d'Anouilh, cette expérience est celle de la division entre leurs aspirations vers l'idéal, auxquelles ils ne peuvent ni ne veulent renoncer, et l'impossibilité essentielle de les réaliser. Insoluble conflit entre le Monde, domaine du relatif, du compromis, du « plus ou moins », et un univers transcendant, dominé par l'exigence de valeurs absolues, de totalité, et régi par la loi du « tout ou rien » : « je veux tout, tout de suite, – et que ce soit entier, – ou alors je refuse ! [...] Je veux être sûre de tout aujourd'hui et que cela soit aussi beau que quand j'étais petite – ou mourir », dit Antigone[37]. Anouilh est bien d'une époque où, plus que la psychologie des individus ou la peinture de la société, le problème de la condition humaine est le sujet privilégié de toute grande œuvre.

En revanche, un reproche plus grave tient au ton même des pièces d'Anouilh. C'est toujours à propos d'*Antigone* que Hubert Gignoux écrit :

> Anouilh a-t-il cru faire une tragédie ? Je l'ignore. S'il a échoué, c'est, je crois, pour une raison très simple : il est trop attiré par la réalité humaine, il a oublié que les personnages tragiques doivent le moins possible faire remar-

---

[32] *Ibid.*, p. 196.
[33] *Op. cit.*, p. 96.
[34] *Nouvelles Pièces noires*, p. 392.
[35] R.-M. Albérès, *op. cit.*, p. 165.
[36] *Nouvelles Pièces noires*, p. 400.
[37] *Nouvelles Pièces noires*, p. 193. Ici, nous nous sommes inspiré de très près d'une présentation de la « vision tragique » selon Lucien Goldmann due à A. Bonzon (*La Nouvelle Critique et Racine*, Paris, Nizet, 1970, p. 33).

> quer qu'ils ont un corps (et seulement lorsque ce corps souffre) et qu'ils ne s'assoient pas sur des tabourets, qu'ils ne mangent pas de tartines beurrées, qu'ils ne se salissent pas les ongles. Il a enfreint les règles d'un protocole qui ne s'accommode pas de la familiarité des gestes, encore moins de celle du langage. Protocole périmé ? J'en doute. Ce n'est pas un vain respect de la forme qui m'incite à dire qu'il y a un ton tragique dont il n'est pas prudent de s'écarter. Je n'en fais pas une question d'ambiance, de solennité, mais de situation relative. Il y a une certaine distance qu'il faut établir entre les personnages d'une tragédie et nous, une distance optima unique : plus loin du héros nous ne le plaindrions pas assez, mais plus près de lui, nous le jugerions trop. C'est le ton qui nous indique notre place. Et la fille d'Œdipe ne peut ni parler ni se comporter comme Thérèse Tarde. Ce qui, dans la manière d'Anouilh, a servi *La Sauvage* dessert *Antigone*[38]. »

À toutes les époques, les mythes antiques ont donné lieu à des œuvres différentes les unes des autres, certes, mais qui ont toutes emprunté à ce même fonds commun de l'humanité quelque chose de leur vérité. Dans un essai sur *La Jeune Parque*, de Valéry, Maurice Bémol écrit :

> Le pouvoir de discerner, de reproduire et de produire des formes est peut-être le plus important dont soit doué l'esprit humain. [...] Dans le chaos qui s'écoule en l'entraînant, l'homme réussit à ne pas perdre pied parce qu'il perçoit ça et là quelques figures remarquables, source de ses images, de ses idées, et du pouvoir qu'il a sur le monde[39].

Et, un peu plus loin, il écrit encore à propos du poète : « Il trouve aussi, pour exprimer sa conception et sa vision du monde, ces formes prestigieuses que sont les mythes[40]. »

Universalité, vérité, poésie..., tels ont été les buts recherchés par Anouilh en empruntant des sujets – ne devrions-nous pas écrire : des canevas ? – à la mythologie classique. Il est vrai que quelques scènes d'*Eurydice* ne sont pas exemptes d'un romantisme qui n'a rien à voir avec la poésie tragique des mythes, mais la poésie qu'Anouilh a recherchée dans les mythes n'est pas celle de Sophocle, d'Euripide ou de Virgile, elle réside en fait dans le halo de connotations dont l'imagination des hommes de tous les temps a enrichi le nom des personnages. Quant à l'universalité de la signification des pièces mythiques d'Anouilh, on aura noté que les préoccupations de l'auteur ne sont guère différentes d'une pièce à l'autre. C'est de l'ensemble de l'œuvre, de *Jézabel* (1932) à *Médée* (1946), que Gabriel Marcel écrivait : « Le visage ultime de cette oeuvre nous apparaît grimaçant [...] : celui qui méconnaît la noblesse et la grandeur du drame humain se condamne lui-même à se

[38] *Op. cit.*, p. 114-115.
[39] *La Parque et le Serpent. Essai sur les formes et les mythes*, Les Belles Lettres, Paris, 1955, Avant-propos, p. 7.
[40] *Ibid.*, p. 8.

voir un jour condamné[41]. » On ne peut tenir ce jugement pour définitif. En effet, à la fin de *Tu étais si gentil quand tu étais petit !* (1972), Oreste est sauvé de la hargne haineuse des musiciennes de l'orchestre, figurant les Erinnyes de la légende, par le Pianiste qui, père d'un garçon du même âge qu'Oreste, fait preuve de compassion à son égard. Christophe Mercier écrit : « Arrivé à la fin de sa vie, Anouilh, finalement, semble comprendre et pardonner. Son théâtre, dans les plus grandes de ses ultimes pièces, *Tu étais si gentil quand tu étais petit* et *L'Arrestation*, devient un théâtre du pardon et de la compassion[42]. »

Jacques PLAINEMAISON
Université de Limoges

[41] « De *Jézabel* à *Médée*. Le tragique chez Jean Anouilh », *Revue de Paris*, juin 1949, p. 110.
[42] *Pour saluer Jean Anouilh*, (voir n. 6), p. 51.

LA FÊTE DANS *LA VISITE DE LA VIEILLE DAME* DE FRIEDRICH DÜRRENMATT

La Visite de la vieille dame est la pièce la plus connue de Friedrich Dürrenmatt. Il l'a écrite en 1955. Dans cette tragi-comédie, où se mêlent, en un subtil dosage, grotesque et macabre, le motif de la fête est récurrent. Il s'agit pour les habitants de Güllen, petite ville imaginaire d'Europe centrale, de recevoir dignement l'une des leurs, qui revient après avoir fait fortune. Si Claire Zaranassian a acquis d'immenses richesses après avoir épousé un milliardaire arménien, ce n'est pas le cas de ses anciens concitoyens, tous réduits à la misère. On comprend donc pourquoi ils cherchent à plaire à la vieille dame en lui ménageant une réception fastueuse. Ils attendent d'elle une aide substantielle. Or, Claire se déclare prête à leur faire don d'un milliard, mais elle pose une condition: elle exige que quelqu'un tue Alfred Ill, son ancien amant, qui, par intérêt, a refusé autrefois de reconnaître la paternité de l'enfant qu'elle attendait. Dürrenmatt noue avec art les fils de l'intrigue, et s'entend à entretenir le suspense. La pièce côtoie sans cesse le tragique tout en cultivant le burlesque. La fête sur fond de mort en constitue le pivot. Aussi peut-on se demander quelle est sa fonction dans ce drame. Doit-elle être considérée comme une apparence destinée à dissimuler le tragique de la vie, ou, à l'inverse, y contribue-t-elle ? Est-elle un besoin viscéral, ancré dans le cœur humain ? Que révèle-t-elle sur la conception du monde chez le dramaturge ?

I. LA FÊTE RATÉE

Si la fête est omniprésente dans la pièce, elle n'est jamais franche ni réussie, mais vire à la farce et à la parodie, révélant l'impuissance humaine. Les premières scènes campent les habitants de Güllen en train de préparer la réception de Claire Zachanassian. L'un d'entre eux a peint une banderole sur laquelle figure l'inscription « Bienvenue à Clairette ! »[1]. Le maire prépare un discours laudatif en son honneur, dans lequel il vantera ses mérites et ses performances scolaires alors qu'elle était une élève indisciplinée. Avec les autres notabilités de Güllen, le pasteur, le proviseur du lycée et Alfred Ill, son successeur prévu à la mairie, il a tout prévu pour recevoir dignement la bienfaitrice potentielle. Il va s'habiller de noir pour l'accueillir, porter un chapeau-haut-de-forme, avoir auprès de lui sa femme et « ses deux petites filles vêtues de blanc avec des roses »[2]. Il fait ses recommandations à ses concitoyens: « Pas de joie délirante, ce serait déplacé. Plutôt un bonheur contenu, un peu la larme à l'œil [...] La cloche d'incendie doit se mettre en branle tout de suite après la fin du

[1] Friedrich Dürrenmatt, *Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden*, Bd. 5, *Der Besuch der alten Dame*. Eine tragische Komödie, Neufassung 1980, Zürich, Diogenes, 1998, p. 13 : « Willkommen Kläri ». La traduction en français s'inspire de Friedrich Dürrenmatt, *La Visite de la vieille dame*, Traduction et adaptation française de Jean-Pierre Porret, Flammarion.
[2] *Ibid.*, p. 20 : « Zwei Enkelkinder, ganz in Weiß, mit Rosen ».

chœur. »[3] Dürrenmatt souligne le caractère minable et conventionnel de cet accueil prévu. Il se moque de ses personnages qu'il dépeint comme de petits bourgeois médiocres et intéressés, de gauches manipulateurs dont la tentative est vouée à l'échec. Seul leur importe de soutirer de l'argent à la millionnaire. La joie qu'ils afficheront devant elle sera calculée et feinte, et leurs manifestations d'accueil: le chœur, le spectacle donné par l'association de gymnastique et la cloche à incendie reflètent la pénurie ambiante et leur balourdise. En voulant bien faire, les organisateurs commettent une gaffe, car l'utilisation de la cloche à incendie en une telle occasion est pour le moins déplacée, même si elle revêt un sens symbolique évident pour le public.

Dürrenmatt utilise donc la thématique de la fête ratée pour souligner les limites humaines, la pauvreté non seulement matérielle mais mentale de ses personnages et créer un effet grotesque, propre à susciter l'hilarité du spectateur. Le rire mensonger des personnages doit provoquer le vrai rire du spectateur. C'est pourquoi on assiste à une série de gags un peu faciles. Claire arrive beaucoup plus tôt qu'on ne l'attendait, car elle s'est servie de l'alarme pour provoquer l'arrêt du rapide Venise / Stockholm, dont le nom emprunté à l'œuvre épique de l'Arioste, « Le Roland furieux », produit, par son caractère prétentieux, un effet incongru. Cette arrivée inopinée perturbe les préparatifs et les rend inadéquats. Au lieu d'afficher une joie de commande, tous les visages expriment la « stupéfaction »[4]. C'est l'affolement général. Tandis que le chef du train reproche à Claire d'avoir tiré le signal d'alarme, le maire, le proviseur, le pasteur se désespèrent car l'accueil qu'ils avaient prévu est désorganisé : « LE PROVISEUR : Le chœur mixte n'est pas prêt, ni le patronage. LE MAIRE : Les gymnastes ! Les pompiers ! [...] Je n'ai pas ma redingote. Pour l'amour du Ciel ! Mon chapeau-haut-de-forme ! Mes petites-filles ! »[5] La banderole de bienvenue n'est pas terminée, et le discours pompeux du maire est couvert par le bruit du train qui repart dans un grondement[6]. Dürrenmatt déstructure la fête, organise des ratages en série, pour en tirer des effets burlesques. Il utilise un comique de répétition. Ainsi, les chants du chœur sont eux aussi perturbés par le vacarme d'un train[7] qui passe. De même il n'y a qu'un haut-de-forme pour tous les hommes qui se le passent à tour de rôle au moment de se présenter à Claire: « *Le maire se coiffe du haut-de-forme du proviseur.* »[8] « *Le maire tend secrètement le haut-de-forme au pasteur qui le met.* »[9] Ce comique de situation fait ressortir la pauvreté des notabilités de Güllen et leurs misérables ruses pour la camoufler.

Or, en réduisant à néant leur mise en scène, Claire s'assure la maîtrise de la situation et déstabilise ses hôtes. Vieille femme mise avec mauvais goût, « parée comme une châsse »[10], infirme de surcroît, elle ne suscite pas la moquerie, mais joue de ses tares pour inquiéter ses interlocuteurs. Ainsi, elle met l'accent devant Ill sur sa propre déchéance avec

---

[3] *Ibid*., p. 21: « Nicht übermütige Freude ist am Platz, sondern innerliche, fast Schluchzen [...] Die Feuerglocke gleich nach dem gemischten Chor einsetzen. »
[4] *Ibid*., p. 21 : « Fassungsloses Erstaunen ».
[5] *Ibid*., p. 22 : « DER LEHRER: Dabei ist der gemischte Chor nicht bereit, die Jugendgruppe! / DER BÜRGERMEISTER: Die Kunstturner, die Feuerwehr! [...] Mein Rock fehlt, um Gottes willen, der Zylinder, die Enkelkinder! »
[6] *Ibid*., p. 25.
[7] *Ibid*., p. 28 : « Der Chor muß mit dem Rattern des Zuges kämpfen. »
[8] *Ibid*., p. 29 : « Der Bürgermeister stülpt sich den Zylinder des Lehrers auf den Kopf. »
[9] *Ibid*. : « Der Bürgermeister gibt heimlich den Zylinder dem Pfarrer, der ihn aufsetzt. »
[10] *Ibid*., p. 21 : « Aufgedonnert ».

une férocité jubilatoire : « Moi aussi, je suis devenue vieille et grasse. Sans compter que ma jambe gauche s'en est allée : accident d'auto. Je ne voyage plus qu'en express. Mais la prothèse est impeccable, tu ne trouves pas ? *(Elle soulève sa jupe pour lui faire voir sa jambe gauche.)* Je la remue parfaitement. »[11] Elle se livre à une auto-parodie en adoptant une attitude lascive et séductrice de strip-teaseuse qui retrousse ses jupes, mais ici c'est à contre-emploi puisque, loin d'exciter la libido de son interlocuteur, elle le glace d'effroi. C'est en faisant parade de son handicap qu'elle gagne son rapport de forces avec autrui et le place sous emprise. Ill, angoissé, car confronté à une situation insolite, s'essuie la transpiration[12]. Claire exploite malignement sa monstruosité pour terroriser son ancien amant. L'infirmité, qui s'inverse en supériorité, devient donc source d'un comique grinçant. Plus tard, Ill s'exclame après avoir découverte que sa main également est fausse : « Clairette, est-ce que tu es toute en prothèses? »[13] L'expression revêt un double sens à la fois propre et figuré et fait de Claire une figure déshumanisée et monstrueuse qui inspire une fascination horrifiée.

C'est pourquoi Claire utilise l'humour noir comme arme privilégiée. Elle demande au policier s'il sait fermer les yeux sur les infractions, puis au pasteur s'il a l'habitude de consoler les condamnés à mort, et rétorque à son objection selon laquelle la peine de mort a été abolie : « On la rétablira peut-être. »[14] Elle interroge le médecin sur les permis d'inhumer, et lui conseille de constater à l'avenir des crises cardiaques[15]. En fait, elle anticipe déjà sur l'issue fatale. Mais ses interlocuteurs, qui ignorent encore son but, sont troublés et désemparés. Ill éclate de rire, en affectant de prendre ses réflexions pour des plaisanteries : « C'est tout à fait Clara ! Ma petite sorcière toute crachée. »[16] Et plus loin : « Tu pousses la plaisanterie un peu loin, mon petit chat sauvage. »[17] En donnant à Claire les anciens noms tendres qu'il utilisait au temps de leur liaison, il cherche à l'amadouer et à se rassurer. Seulement, ces doux noms sont ambigus, car ils laissent pressentir le caractère énigmatique et indomptable de la dame. Le rire du héros recèle un tragique involontaire puisque c'est lui dont l'assassinat sera mis sur le compte d'une crise cardiaque. Ill est la victime ignorante et déjà condamnée qui se divertit de ce dont elle devrait pleurer.

Il existe donc dans la pièce plusieurs niveaux de rire : celui de l'amabilité feinte des habitants de Güllen, celui de l'ignorance apeurée chez Ill, celui de la férocité chez Claire dans son jeu du chat et de la souris et celui de l'omniscience chez le public, témoin du machiavélisme de la vieille dame et de l'aveuglement des gens de Güllen. « Cette 'ironie tragique' (involontaire) des personnages 'agis' est en fait surpassée par une 'ironie (tragique) consciente' de la part de Claire, moteur du jeu. On pourrait avancer le terme de 'ironie grotesque' ».[18] Dürrenmatt fait de la cruauté un sujet comique. Il mêle au rire un élément macabre qui devient, au fil de la pièce, de plus en plus insistant. À la fin de la cérémonie de

---

[11] *Ibid.*, p. 26 : « Auch ich bin alt geworden und fett. Dazu ist mein linkes Bein hin. Ein Autounfall. Ich fahre nur noch Schnellzüge. Doch die Prothese ist vortrefflich, findest du nicht? *Sie hebt ihren Rock in die Höhe und zeigt ihr linkes Bein*. Läßt sich gut bewegen. »

[12] *Ibid.*: « Wischt sich den Schweiß ab. »

[13] *Ibid.*, p. 40 : « Klara, ist denn überhaupt alles Prothese an dir! »

[14] *Ibid.*, p. 29 : « Man wird sie vielleicht wieder einführen. »

[15] *Ibid.*, p. 30 : « Stellen Sie in Zukunft Herzschlag fest. »

[16] *Ibid.*, p. 29 : « Ganz die Klara! Ganz mein Zauberhexchen. »

[17] *Ibid.*, p. 27 : « Wildkätzchen! Was du doch für ausgelassene Witze machst! »

[18] Philippe Wellnitz, *Le théâtre de Friedrich Dürrenmatt. De la satire au grotesque.* Strasbourg, Presses universitaires, 1999, p. 152.

l'accueil, Claire ordonne qu'on dépose ses « bagages et le cercueil à l'Apôtre Doré »[19], l'auberge de Güllen. À cette mention du cercueil, ses concitoyens sont interloqués. Claire leur explique que « ça peut toujours servir. »[20] Paradoxalement, cette évocation aussi crue de ses intentions meurtrières provoque le rire du spectateur qui jouit de l'incongruité de la scène et de la stupéfaction des habitants. La mort, lorsqu'elle se situe dans le registre de l'outrance et de l'invraisemblance, engendre une gaieté libératrice. Ce cercueil fait partie des attributs extravagants, choquants et donc grotesques de la vieille dame.

Toute la population se met à suivre le cercueil vide en un défilé burlesque mais riche en symbolisme pour accompagner Claire à l'auberge. Il s'agit d'une parodie d'enterrement qui anticipe sur le dénouement, et qui en même temps révèle déjà la soumission aveugle de la population à la vieille dame, c'est-à-dire son acceptation passive de toutes ses volontés et lubies. Cette scène recèle une lointaine parenté avec celle du Preneur de rats de Hameln, qui emmène, au son du fifre, les enfants de la ville dans une montagne d'où ils ne reviendront plus. Dürrenmatt évoque une fascination mortifère pour l'argent, un phénomène d'emprise qui se terminera par l'anéantissement moral de toute une ville, mais il voile le message tragique en cultivant la loufoquerie et l'absurde.

À la cérémonie d'accueil riche en rebondissements succède le repas de réception en l'honneur de Claire, à « l'Apôtre Doré ». Cette réception revêt le même caractère minable que l'accueil. On y retrouve la musique municipale, les exercices de l'association de gymnastique. L'intérieur de l'auberge est à l'image de la ville : « *Tableau du luxe déchu : Tout est pourri, usé, cassé, empoussiéré ; le plâtre s'en va par morceaux.* »[21] Claire continue à distiller ses plaisanteries macabres. Au gymnaste dont elle admire la musculature, elle demande : « Avez-vous déjà étranglé quelqu'un avec vos seules forces ? »[22] Une fois de plus, Ill s'esclaffe: « Ces bons mots sont à mourir de rire ! »[23]. En victime désignée, qui le pressent mais repousse cette idée par instinct de survie, il est à la fois pitoyable et pathétique. L'emploi de l'expression « mourir de rire », qui associe mort et rire, prend une acception ambiguë, témoignant d'une hantise cachée chez lui. Claire Zachanassian tisse sa toile. Sous couleur de plaisanterie, elle commence déjà à inciter les habitants au meurtre. Mais sa férocité est tellement exagérée qu'elle en paraît cocasse.

En contrepoint, le maire entreprend un panégyrique de la vieille dame dont il loue l' « amour de la justice et [le] sens de la charité »[24]. Ces compliments, en décalage total avec la personnalité de Claire, produisent un effet d'autant plus comique qu'ils sont dictés par le plus pur opportunisme, et constituent un appel sans équivoque à sa générosité. Aussi le maire termine-t-il son discours en appuyant lourdement sur les œuvres sociales passées de Claire: création de maternités, de soupes populaires, de crèches[25], ce qui constitue une

[19] *Der Besuch der alten Dame,* éd. Diogenes, *op. cit.,* p 31 : « Schafft das Gepäck und den Sarg unterdessen in den 'Goldenen Apostel'. »
[20] *Ibid.* : « Ich kann ihn vielleicht brauchen. »
[21] *Ibid.* p. 33 : « *Untergegangener Luxus. Alles verschlissen, verstaubt, zerbrochen, verstunken, vermodert, der Gips abgebröckelt.* »
[22] *Ibid.*, p. 41 : « Haben Sie schon jemanden erwürgt mit Ihren Kräften? »
[23] *Ibid* : « Zum Totlachen, diese Bonmots! »
[24] *Ibid.*, p. 43 : « Ihre Gerechtigkeitsliebe und Ihr Sinn für Wohltätigkeit »
[25] *Ibid.*, p. 44.

incitation à agir de même envers Güllen, et il termine par une ovation : « Vive Claire ! »[26] Il ne recule devant aucune flatterie pour mieux l'amadouer.

Or Claire Zachanassian fait éclater cette bulle des flatteries, les fausses apparences de la fête lorsqu'elle énonce ses conditions : « Je vous donne un milliard et pour ce prix je m'achète la justice. »[27] Elle réduit les relations humaines à des relations commerciales. La justice elle-même devient une marchandise que l'on peut acquérir. Ainsi, la vénalité humaine, que le maire cherchait à camoufler derrière son langage fleuri, se trouve mise en évidence. Claire se comporte en femme d'affaires qui applique en toute occasion la loi du donnant / donnant. Elle démontre donc aux habitants de Güllen qu'elle a été gravement lésée, en organisant, au cours de cette réception, un faux procès en appel d'Ill. Son majordome est l'ancien juge qui l'a condamnée lors du premier procès contre Ill. Le juge Hofer fait à nouveau comparaître Ill, qui a « un rire embarrassé »[28] et de plus en plus forcé. Il appelle également les anciens faux témoins, corrompus autrefois grâce à un litre d'eau de vie pour qu'ils prétendent avoir eux aussi couché avec Klara, ôtant ainsi toute crédibilité à sa plainte.

L'évocation de cet ancien procès révèle les coulisses de l'âme humaine : les petits calculs sordides d'Ill, les rapports de forces qui régissent les relations entre les deux sexes, l'impitoyable rejet du plus faible, à l'époque, Klara avec son enfant à naître. Claire Zachanassian a recherché les deux faux témoins qu'elle a fait castrer et aveugler, témoignant ainsi de son opiniâtreté vengeresse. Maintenant, elle réclame la mort d'Ill. La fête bascule dans le cauchemar, pour prendre l'allure d'un rituel païen exigeant un sacrifice humain. Dürrenmatt révèle sa maîtrise de l'intensité dramatique. Il remet en question la civilisation. Hanté par les abominations de la seconde guerre mondiale et du nazisme, il a une conscience aiguë de la cruauté des hommes. À ses yeux, l'idéalisme n'est qu'un habillage superficiel. Tout être humain, même s'il adhère à de beaux principes, est prêt à se vendre lorsqu'il en va de ses intérêts vitaux.

Dans le roman *Der Verdacht (Le Soupçon)*, une femme médecin, le docteur Marlok, explique pourquoi elle est devenue la maîtresse d'un médecin bourreau au camp de concentration de Stutthof : « Tous les moyens sont bons pour être sauf. »[29] L'instinct de conservation détermine prioritairement les comportements. Dans certaines circonstances extrêmes, on ne peut être regardant sur les moyens de salut. La doctoresse ne nourrit plus d'illusions : « Je sais comment est fait l'être humain, [...], que l'on peut lui extorquer n'importe quel aveu, car la volonté humaine est limitée, et le nombre des tortures illimité. »[30] C'est ce que Dürrenmatt veut démontrer dans son œuvre. Paradoxalement, il fait preuve d'un certain humanisme qui prend la forme d'une pitié pour ses personnages. Il affirme que les habitants de Güllen sont « des êtres humains comme nous tous. [...] La tentation est trop grande, la pauvreté trop amère. »[31] Il veut dépeindre l'humanité moyenne et faillible. Claire

[26] *Ibid.*, p. 44 : « Sie lebe hoch, hoch, hoch! »
[27] *Ibid.*, p. 45 : « Ich gebe euch eine Millarde und kaufe mir dafür die Gerechtigkeit.»
[28] *Ibid.*, p. 46 : « lacht verlegen ».
[29] Dürrenmatt, *Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden*, Bd. 20, *Der Verdacht*, Zürich, Diogenes, 1998, p. 217 : « Jeder Weg, sich zu retten, ist gut. »
[30] *Ibid.*, p. 219 : « Ich weiß nun, wie der Mensch beschaffen ist, [...] denn der menschliche Wille ist begrenzt, die Zahl der Foltern Legion. »
[31] *Der Besuch der alten Dame*, éd. Diogenes, *op. cit.*, p. 143-144 : « Menschen wie wir alle. [...]Die Versuchung ist zu groß, die Armut zu bitter. »

est dans le rôle du bourreau sadique qui soumet la population à un supplice de Tantale, combiné avec raffinement. Personne ne pourra résister.

Cependant, elle-même a des circonstances atténuantes puisqu'elle a subi dans le passé un grave préjudice. Elle déclare crûment : « Le monde a fait de moi une putain, maintenant j'en fais un bordel. »[32] Personnage profondément négatif, elle rêve de dégrader, de rabaisser et de détruire. Dans ces conditions, la fête de réception tourne au règlement de comptes, prend des allures dionysiaques et perverses, puisqu'elle se déroule sur fond de mort. Il y a d'un côté la lente asphyxie économique de Güllen, programmée par Claire, et, pour seul remède, l'exécution d'Ill, qu'elle réclame, le bouc émissaire qu'il faut sacrifier pour être sauvé.

Dans un premier temps, le maire refuse avec indignation cette proposition au nom des valeurs morales et culturelles : « Nous sommes encore en Europe et nous ne sommes pas encore devenus des païens. Au nom de la ville de Güllen, au nom de l'humanité, je refuse votre offre. »[33] Sa déclaration est accueillie par une « tempête d'applaudissements »[34]. Selon Dürrenmatt, la population est sincère dans son indignation, mais elle présume trop de ses forces, elle ne se rend pas compte que l'influence de la civilisation et de la morale ne pénètre que très superficiellement les mentalités. Claire, comparable à une araignée qui guette sa proie, déclare qu'elle va attendre.[35] Lucide et perspicace, elle sait que les ferments de corruption semés vont remplir leur office.

Effectivement, Dürrenmatt décrit la régression de la population vers le paganisme, qui prend, au XX^{e} siècle, la forme d'une frénésie d'achats. Depuis la proposition de Claire, le comportement des habitants a radicalement changé. Ils sacrifient à la société de consommation, et accumulent les dettes, comme s'ils étaient certains de toucher la somme promise. Les clients qui se rendent dans la boutique d'Ill achètent, tous, les denrées les plus chères, les meilleures cigarettes, le meilleur cognac, qu'ils ne paient pas au comptant mais font inscrire sur le registre des créances. Ils portent tous de « nouvelles chaussures jaunes »[36]. Le policier a « une nouvelle dent en or étincelante »[37], le maire une « nouvelle cravate »[38] en soie, il s'est procuré une « nouvelle machine à écrire »[39], et prévoit de faire reconstruire la mairie[40]. Quant au pasteur, il a acquis une deuxième cloche pour son église[41]. Et tout cela s'opère sur fond de chasse à la panthère noire, animal de compagnie que Claire a laissé s'échapper. Cependant, comme par hasard, l'expression « ma panthère noire » était également l'appellation tendre qu'elle décernait à son amant par le passé. Ill, qui se sent cerné, se hausse progressivement à une vision lucide de sa situation, et accuse ses concitoyens : « Votre gibier, c'est moi. »[42]

---

[32] *Ibid.* p. 91 : « Die Welt machte mich zu einer Hure, nun mache ich sie zu einem Bordell. »
[33] *Ibid.* p. 50 : « Noch sind wir in Europa, noch sind wir keine Heiden. Ich lehne im Name der Stadt Güllen das Angebot ab. Im Namen der Menschlichkeit.»
[34] *Ibid.* p. 50 : « *Riesiger Beifall* ».
[35] *Ibid.* « Ich warte. »
[36] *Ibid.* p. 59 : « Neue gelbe Schuhe ».
[37] *Ibid.* p. 65 : « Einen neuen blitzenden Goldzahn ».
[38] *Ibid.* p. 68 : « Eine neue Krawatte ».
[39] *Ibid.* p. 69 : « Die neue Schreibmaschine ».
[40] *Ibid.* p. 72.
[41] *Ibid.* p. 75.
[42] *Ibid.* p. 66 : « Mich jagt ihr, mich. »

Il se sent pris dans un engrenage qui doit conduire à sa mort : « Toute la ville fait des dettes. Avec les dettes, le bien-être augmente ; et avec le bien-être, la nécessité de me tuer. »[43]Dürrenmatt met en accusation le matérialisme ambiant, une société du confort, de l'accumulation des richesses, dans laquelle bonheur rime avec « avoir ». Il démonte le caractère pervers de la logique capitaliste qui entraîne les gens dans une spirale de dettes qu'ils ne peuvent pas payer. Cette grand-messe du matérialisme nécessite un meurtre sacrificiel. Mais personne ne veut en convenir car, pour pouvoir profiter de l'essor économique revenu, il faut avoir bonne conscience. C'est pourquoi les habitants de Güllen ne veulent pas reconnaître leur culpabilité. Par un mécanisme psychologique bien connu de mauvaise foi, ils rejettent la faute sur Ill qu'on accuse de manie de la persécution : « LE MAIRE : Nous ne méritons pas votre ingratitude. Je vous plains, si vous avez perdu confiance en notre municipalité. Je ne m'attendais pas de votre part à cette attitude nihiliste. »[44] Le maire est passé maître dans le maniement du « politiquement correct ». Avec une redoutable efficacité, il inverse les responsabilités, pour se blanchir lui-même et surtout pour justifier à l'avance le meurtre qui va se perpétrer. Il s'agit de dévaluer Ill et de défendre Claire dont il prend maintenant le parti : « En fin de compte, vous avez poussé deux garçons au parjure et vous avez réduit une jeune fille à la misère noire. »[45] C'est le dispositif du bouc émissaire qui se met en place. L'exécution de la panthère noire constitue une phase préparatoire à l'assassinat d'Ill.

Ces préparatifs sont la conséquence directe de l'atmosphère d'allégresse et de renouveau qui règne. La prospérité est revenue. Partout on reconstruit, on aperçoit des toitures neuves et des grues qui émergent au-dessus des maisons[46]. Il y a un nouveau cinéma. Les habitants sont habillés de neuf[47]. Ils s'abandonnent à leur instinct vital. Même la famille d'Ill est gagnée par l'avidité générale. La fille, Ottilie, prend des leçons de tennis[48], le fils roule en Opel Olympia, et l'épouse porte un manteau d'astrakan[49]. Dürrenmatt met en évidence la cruauté de cette fête qui repose sur l'égoïsme, le sourd désir de voir le gêneur disparaître. Ainsi s'établit un rapport de forces, le primat du collectif sur un destin individuel. Ill, faible et isolé, est devenu encombrant. L'optimisme et la joie de vivre du groupe prospèrent sur sa mort prochaine.

Cette atmosphère festive est renforcée par le huitième mariage de Claire avec un acteur de cinéma. Il est organisé dans la Collégiale de Güllen, parce que Claire veut ainsi réaliser un rêve de jeunesse[50]. Toutes les célébrités mondiales sont conviées et viennent rendre hommage à la femme la plus riche : Onassis, le duc et la duchesse[51], « toute la clique

[43] *Ibid.*, p. 65 : « Die Stadt macht Schulden. Mit den Schulden steigt der Wohlstand. Mit dem Wohlstand die Notwendigkeit mich zu töten. »
[44] *Ibid.*, p. 69 : « DER BÜRGERMEISTER: Wir verdienen Ihren Undank nicht. Wenn Sie kein Vertrauen in unsere Gemeinde zu setzen vermögen, tun Sie mir leid. Ich habe diesen nihilistischen Zug nicht erwartet. »
[45] *Ibid.*, p. 70 : « Sie haben schließlich zwei Burschen zu Meineid angestiftet und ein Mädchen ins nackte Elend gestoßen. »
[46] *Ibid.*, p. 80.
[47] *Ibid.*, p. 86.
[48] *Ibid.*, p. 98.
[49] *Ibid.*, p. 109.
[50] *Ibid.*, p. 42.
[51] Il est probablement fait allusion au duc et à la duchesse de Windsor.

de la Riviera », « les journalistes »[52]. Les habitants de Güllen sont émerveillés : « Il y avait là le monde de l'élégance, de la finance, du film. »[53] « Des actrices de cinéma comme demoiselles d'honneur avec des poitrines comme ça. »[54]Ces noces reflètent la superficialité et le snobisme des couches supérieures de la société moderne. Dürrenmatt critique le monde frivole de la « jet set », de la nouvelle caste des privilégiés, des parvenus dont l'unique critère de ralliement est le renom et la richesse.

Mais en organisant une telle fête, Claire poursuit son entreprise de séduction et de corruption. Elle stimule les convoitises des habitants en étalant devant eux un luxe qu'ils ignorent, ce qui sape de plus en plus leurs scrupules moraux. Tentatrice selon une démarche satanique, elle achète leur âme. Le client d'Ill, Hofbauer, qui s'extasie sur ce mariage, acquiert, dans le même temps, comme par hasard, une hache d'équarrissage, c'est-à-dire un instrument de mort. Parallèlement, il prend nettement la défense de Claire et accable Ill : « Dieu sait ce que cette brave Madame Zachanassian a déjà souffert par sa faute. »[55] Le qualificatif de « brave » ne convient aucunement à Claire. Dürrenmatt montre comment la richesse et la puissance déterminent le jugement que l'opinion publique porte sur autrui. Il entreprend une variation sur la morale de La Fontaine dans *Les Animaux malades de la peste* : « Selon que vous serez puissant ou misérable / Les jugements de cour vous rendront blanc ou noir. » Il écrit une fable moderne. À l'instar des animaux de La Fontaine, les habitants de Güllen se cherchent de bonnes raisons pour justifier le meurtre qu'ils méditent, alors que leur seul mobile réside dans la faiblesse d'Ill et dans leur âpreté au gain.

II. LA FÊTE EN TROMPE L'ŒIL

Dürrenmatt souligne donc que la fête n'est qu'une apparence, un décor clinquant derrière lequel se camouflent les calculs et les appétits humains. Il fait ressortir en premier lieu toute l'ambiguïté de ce qu'on appelle les plaisanteries. Ill veut pousser Claire dans ses retranchements : « Je suis prêt à tout, si tu ne dis pas maintenant que tout cela n'est qu'une plaisanterie, une cruelle plaisanterie. »[56] Claire affecte d'ignorer la question et continue d'évoquer le passé. L'incertitude fait partie de sa technique de manipulation. Le caractère particulièrement abominable de son exigence rend celle-ci invraisemblable, voire comique, et permet aux habitants de mieux camoufler leurs intentions. L'équivoque leur offre un faux fuyant. Le policier y puise un prétexte pour ne pas agir : « Il est impossible de prendre l'offre de la dame au sérieux ; parce que le prix d'un milliard est exagéré. [...] Et même si ça l'était, alors ce serait la dame que la police ne devrait plus prendre au sérieux, car il serait prouvé qu'elle est folle. »[57] Le jeu entre le vrai et le faux fonctionne comme un piège destiné à mieux anesthésier la victime.

---

[52] *Der Besuch der alten Dame*, éd. Diogenes, *op. cit.*, p. 72.
[53] *Ibid.*, p. 87 : « Die mondäne Welt war anwesend, die Finanzwelt, die Filmwelt... »
[54] *Ibid.*, p. 91 : « Filmschauspielerinnen als Brautjungfern. Mit solchen Busen. »
[55] *Ibid.*, p. 93 : « Die brave Frau Zachanassian hat, weiß Gott, genug seinetwegen durchgemacht. »
[56] *Ibid.*, p. 78 : Ich bin zu allem entschlossen, wenn du jetzt nicht sagst, daß alles nur ein Spaß ist, ein grausamer Spaß. »
[57] *Ibid.*, p. 62 : « Nun kann der Vorschlag nicht ernst gemeint sein, weil der Preis von einer Milliarde übertrieben ist. [...] und sollte er ernst gemeint sein, so kann die Polizei die Dame nicht ernst nehmen, weil sie dann verrückt ist »

La fête joue un rôle similaire. Parenthèse vite terminée, elle constitue pour Claire un moyen de montrer et d'asseoir son pouvoir en faisant venir des célébrités qu'elle manipule ainsi comme si elles étaient de simples marionnettes. Lorsqu'elle y est parvenue, elle renvoie tout le monde et, en premier lieu, le huitième mari, dont elle divorce immédiatement. Après la cérémonie, elle se réfugie dans la grange de Peter, l'ancien lieu de ses rendez-vous avec Ill. Elle est en robe de mariée. Cette grange désaffectée présente un contraste criant avec le luxe précédemment affiché et la fausse allégresse du mariage : « *Des chiffons, des sacs pourris et d'énormes toiles d'araignée pendent du plafond.* »[58] Elle figure les coulisses de la fête, l'envers du décor et matérialise la pourriture morale des protagonistes, celle de Claire, intérieurement momifiée et dévastée par son grand amour déçu, celle des habitants de Güllen, déjà familiarisés avec l'idée de tuer l'un des leurs. La fête apparaît comme une comédie destinée à camoufler la mort.

Cette thématique du fossé entre être et paraître est constamment présente. Dürrenmatt se moque en particulier des reportages des journalistes, qui cherchent à plaire à leur public plus qu'à trouver la vérité. Ils interviewent Madame Ill pour connaître le passé, mais ils anticipent sa réponse, car ils ont déjà leur idée toute faite : « Pas difficile d'imaginer la romance ! »[59] Ils veulent avant tout raconter une belle histoire, et se meuvent dans l'univers des stéréotypes romanesques susceptibles de procurer aux lecteurs des émotions à bon marché. Ils fuient la vérité dérangeante, trop dure à affronter. Or, précisément, la réalité est loin de la romance. Les journalistes laissent délibérément dans l'ombre les calculs intéressés, la violence, l'égoïsme humains, et donnent des relations entre Ill, son épouse et Claire une image aseptisée : « Claire Zachanassian comprend et renonce avec la sérénité et la noblesse qu'on lui connaît – et vous vous mariez. »[60] Ils recréent le passé selon des clichés vertueux. En fait cet idéalisme mièvre, destiné à ne pas choquer le lecteur, révèle leur assujettissement au pouvoir de l'argent. La presse adopte envers Claire la même attitude flagorneuse que les habitants de Güllen, parce qu'elle éprouve la même crainte, le même respect devant sa richesse. Derrière la critique burlesque de l'incompétence journalistique se profile toujours le constat pessimiste désabusé que la loi du plus fort est partout à l'œuvre.

Dürrenmatt se moque de la presse à sensation, qui abreuve son public d'histoires édifiantes, tirées de la vie des grands, et il dénonce un discours moral perverti par l'intérêt, dans lequel les riches ont toujours raison. Les journalistes ravis font des photos de la famille Ill, qu'ils présentent comme un modèle d'harmonie et d'entente : « Attention, s'il vous plaît ! Un sourire de bonheur, souriez, rayonnez... Rayonnez de contentement et de joie intérieurs. »[61] La famille doit prendre la pose et jouer la comédie du bonheur. On ne peut être plus loin de la réalité puisqu'Ill connaît l'angoisse du condamné à mort, et subit l'abandon des siens. Dürrenmatt dénonce la falsification de la vérité et l'instrumentalisation des individus auxquelles se livrent les reporters. Selon lui, ils « construisent un monde fantomatique à côté du monde réel »[62], ce qui débouche sur une confusion entre les deux.

---

[58] *Ibid.*, p. 86 : « Oben hangen Lumpen, vermoderte Säcke, riesige Spinnweben breiten sich aus. »
[59] *Ibid.*, p. 97: « Wir können uns die Romanze vorstellen. »
[60] *Ibid.*, p. 97 : « Claire Zachanassian begreift, verzichtet auf ihre stille, edle Art, und Sie heiraten - »
[61] *Ibid.*, p. 100 : « Und nun bitte, strahlen vor Glück, strahlen, strahlen, zufrieden, innerlich, stillvergnügt strahlen. »
[62] *Ibid.*, p. 140 : « [Die Reporter] errichten neben der wirklichen Welt eine Phantomwelt. »

Parallèlement à ce discours faussé, Dürrenmatt évoque la férocité de l'amour qui se résume fondamentalement à un désir de possession. Claire a été profondément blessée par les événements de sa jeunesse.[63] Or, cette blessure à forte composante narcissique dégénère en soif de vengeance. Claire vit dans le souvenir de son ancien amour et de la trahison d'Ill. Elle ressasse l'injure subie : « J'ai quitté cette ville en plein hiver, sous les ricanements de la population qui se moquait de mes nattes rouges, de ma blouse marine et de ma grossesse avancée. »[64] Elle s'est fossilisée dans sa rancune. Le proviseur la compare à une figure mythologique particulièrement effrayante, Médée, qui, à la suite de la trahison de Jason, commet une série de meurtres, en particulier ceux de ses enfants. La monstruosité physique de Claire est le reflet de sa monstruosité morale. Elle est restée figée dans le passé, comme le prouve sa déclaration à Ill : « Ton amour est mort il y a longtemps, le mien n'a jamais pu mourir, ni vivre non plus. »[65]

Dürrenmatt démythifie le concept romantique d' « amour éternel ». Claire est rongée par lui comme par un cancer : « Il est devenu quelque chose de maléfique comme les pâles champignons et les étranges visages aveugles que forment les racines de cette forêt, car il a été gangrené par l'or de mes milliards. »[66] Le désir de possession, poussé, chez elle, à son paroxysme, la conduit à désirer la mort du partenaire. Selon une conception nietzchéenne, Dürrenmatt montre qu'aimer est un sentiment égoïste qui consiste à vouloir s'approprier l'autre, se l'incorporer, le phagocyter et donc le détruire. Claire préfère voir son amant mort plutôt que vivant avec une autre. Elle a déjà prévu le lieu de sa sépulture : « Je te ferai transporter dans ton cercueil jusqu'à Capri. J'ai fait ériger un mausolée dans le parc de mon palais, parmi les cyprès, avec vue sur la Méditerranée. »[67] Là encore, Dürrenmatt démythifie le romantisme de pacotille qui s'attache à l'amour. Capri passe pour un lieu enchanteur, destination obligée des voyages de noce, lieu de séjour privilégié pour les lunes de miel.

Ici, tout ce romanesque à l'eau de rose subit une inversion parodique. Les noces qui vont avoir lieu entre Claire et Ill sont des noces macabres. On assiste également à une parodie de l'amour par delà la mort des couples mythiques sur le modèle de Tristan et d'Iseult. Ill et Claire sont des Tristan et Iseult caricaturaux, reliés l'un à l'autre par un lien malsain et toxique. Une fois de plus, Dürrenmatt dénonce l'embellissement que fait subir la littérature aux pulsions archaïques fondamentales. Il place la passion tant magnifiée par les poètes sous un éclairage horrible et grotesque.

La dernière cérémonie organisée par le maire à « l'Apôtre Doré » représente un point culminant dans le trompe l'œil, selon le procédé du théâtre dans le théâtre. Il s'agit pour lui de rendre public le don de Claire sans pour autant en dévoiler les ressorts secrets et

---

[63] *Ibid.*

[64] *Ibid.*, p. 90 : « Es war Winter, einst, als ich dieses Städtchen verließ, im Matrosenanzug, mit roten Zöpfen, hochschwanger, Einwohner grinsten mir nach. »

[65] Friedrich Dürrenmatt, *Der Besuch der alten Dame,* Zürich, Arche, 1956 (première version), p. 88 : « Deine Liebe ist gestorben vor vielen Jahren. Meine Liebe konnte nicht sterben. Aber auch nicht leben.»

[66] *Ibid.* : « Sie ist etwas Böses geworden wie ich selber, wie die bleichen Pilze und die blinden Wurzelgesichter in diesem Wald, überwuchert von meinen goldenen Milliarden. »

[67] *Der Besuch der alten Dame*, éd. Diogenes, *op. cit.*, p. 118 : « Ich werde dich in deinem Sarg nach Capri bringen. Ließ ein Mausoleum errichten im Park meines Palazzos. Von Zypressen umgeben. Mit Blick aufs Mittelmeer. »

infamants : « J'ai laissé entendre aux journalistes que Madame Zachanassian ferait 'peut-être' une donation, et que ce serait grâce à vous, Ill, en tant qu'ami de jeunesse. »[68] Il donne une version très édulcorée de la sinistre réalité. Et le plus étonnant, c'est que la victime désignée doit participer à cette mascarade. Le maire lui demande se s'engager à ne rien révéler. Or, Ill, qui a effectué un parcours psychologique inverse à celui de ses concitoyens, accepte cette condition. Il a accompli un processus cathartique qui lui a fait prendre conscience de sa faute passée : « Vous devez maintenant être mes juges. Je me soumettrai à votre jugement quel qu'il soit. Pour moi, ce sera la justice ; ce que ce sera pour vous, je l'ignore. »[69] Ill se comporte à la manière d'un héros tragique selon le diptyque classique « culpabilité et repentir » (« *Schuld und Sühne* »). Il a atteint un état de détachement grâce auquel il a triomphé de son instinct de conservation.

Au fur et à mesure qu'il s'élève moralement, les habitants de Güllen s'enfoncent dans leurs mensonges. Le maire organise une mise en scène pour la presse. Ainsi, le véritable enjeu ne sera perceptible que pour les « initiés »[70]. Il existe donc un hiatus entre le discours ému et dithyrambique des journalistes et le sordide marché, passé par Güllen. Dürrenmatt dénonce la perversion du langage qui a le pouvoir de travestir un crime en action hautement morale. C'est le proviseur, dont la tâche est précisément d'éduquer, qui se livre à ce tour de prestidigitation : « Il ne s'agit pas de notre prospérité, de notre confort et de notre luxe, mais uniquement de savoir si nous voulons réaliser la justice. [...] Êtes-vous affamés de grâce, habitants de Güllen ? [...] Il faut que vous ne toléries plus le mal et que vous refusiez à tout prix de vivre dans un monde d'injustice, si vous voulez pouvoir accepter en toute conscience les cent milliards de Madame Zachanassian, et remplir la condition qui va avec cette donation. »[71] Les habitants de Güllen se comportent en parfaits pharisiens, mettant à mort le juste incarné par Ill, devenu à la fin de la pièce une figure christique. Il s'agit pour eux de trouver dans la morale une légitimation à leur futur crime, de transformer l'immoralité de leur entreprise en acte de justice.

Dürrenmatt dénonce la distance entre les concepts et les réalités qu'ils recouvrent, les jongleries verbales auxquelles les hommes se livrent pour justifier l'injustifiable et camoufler de basses motivations. Les propos du proviseur, qui constituent un appel déguisé au meurtre, sont applaudis par le speaker. Celui-ci s'extasie : « Je suis bouleversé. Le discours du proviseur témoigne d'une élévation morale hélas assez rare de nos jours. »[72] Et, lorsque le maire passe au vote pour savoir si la ville accepte la condition posée par Claire, tous lèvent la main, sauf Ill. Le reporter voit dans cette unanimité « une formidable conjura-

[68] *Ibid.* p. 107 : « Ich orientiere die Presse dahin, daß – möglicherweise – Frau Zachanassian eine Stiftung errichten werde und daß Sie, Ill, diese Stiftung vermittelt hätten als ihr Jugendfreund. »
[69] *Ibid.* p. 109 : « Ich unterwerfe mich eurem Urteil, wie es nun auch ausfalle. Für mich ist es die Gerechtigkeit, was es für euch ist, weiß ich nicht. »
[70] *Ibid.* p. 107.
[71] *Ibid.* p. 121 : « Es geht nicht um Wohlstand und Wohlleben, nicht um Luxus, es geht darum, ob wir Gerechtigkeit verwirklichen wollen. [...] Begnadet aber wird nur, wer nach der Gnade hungert. Habt ihr diesen Hunger, Güllener ? [...] Nur wenn ihr das Böse nicht aushaltet, nur wenn ihr unter keinen Umständen in einer Welt der Ungerechtigkeit mehr leben könnt, dürft ihr die Milliarde der Frau Zachanassian annehmen und die Bedingung erfüllen, die mit dieser Stiftung verbunden ist. »
[72] *Ibid.* p. 122 : « ich bin erschüttert. Die Rede des Rektors bewies eine sittliche Größe, wie wir sie heute – leider – nicht mehr allzuoft finden. »

tion en vue d'un monde meilleur et plus juste »[73]. L'abjection se pare des couleurs de la vertu. Dürrenmatt exprime sa vision désabusée de l'humanité en dénonçant le travestissement permanent que les mots font subir à la vérité, cette entreprise perverse d'auto-aveuglement à laquelle se livrent les hommes pour ne pas avoir à regarder au fond de leur cœur.

La fin de la pièce prend l'allure d'une parodie de *happy end* : « *L'enrichissement progressif éclate en apothéose au dernier tableau. Le monde autrefois gris s'est transformé en un ensemble clinquant et regorgeant de richesses, et débouche sur un* happy end *universel. Des drapeaux, des guirlandes, des affiches, des éclairages au néon décorent la gare rénovée. Les gens de Güllen, hommes et femmes, tous en tenue de gala, forment deux chœurs.* »[74] Ils chantent un hymne à la prospérité recouvrée et prient Dieu de la leur garder.

Dürrenmatt dépeint ainsi la folie d'un monde contemporain que la quête des biens de consommation a privé de tout repère moral. Les habitants de Güllen sont victimes d'une amnésie générale. Ils ont oublié le meurtre commis, ignorent tout sentiment de culpabilité et ne se rendent pas compte qu'ils sont en perdition. Les indications scéniques évoquent les « *derniers signaux d'un navire naufragé qu'emporte le courant* »[75]. Ils n'ont pas conscience de leur naufrage moral. Ainsi Dürrenmatt dénonce le décor scintillant mais frelaté qui éblouit les hommes et leur cache l'échec de leur vie. L'histoire des habitants de Güllen apparaît comme une parabole sur la société moderne.

Dans *Der Verdacht (Le Soupçon)*, Dürrenmatt fait dire à son héroïne : « Rien n'est soi-même en ce monde, tout est mensonge. Quand nous disons loi, nous pensons pouvoir, quand nous disons pouvoir, nous pensons richesse, et quand le mot de richesse franchit nos lèvres, nous espérons jouir des vices du monde. La loi, c'est le vice, la loi c'est la richesse, la loi ce sont les canons, les trusts, les partis. »[76]

Ces propos pourraient servir de commentaire aux comportements des habitants de Güllen. Ils mettent en lumière une distorsion permanente entre mot et pensée, façade et instincts, comédie de la vertu et soif de jouissance profondément enracinée. Dürrenmatt exprime ici son pessimisme viscéral. Il n'attend rien de l'avenir et croit le monde moderne destiné à périr par la faute du matérialisme ambiant. Il bat en brèche une vision angélique d'un être humain naturellement bon. Il montre que les hommes ne cessent de mentir aux autres, de se mentir à eux-mêmes, et que la recherche du bien n'est qu'une illusion.

---

[73] *Ibid.*, p. 124 : « eine gewaltige Verschwörung für eine bessere, gerechtere Welt. »

[74] *Ibid.*, p. 131 : « *So findet diese Steigerung nun im Schlußbild ihre Apotheose. Die einst graue Welt hat sich in etwas technisch Blitzblankes, in Reichtum verwandelt, mündet in ein Welt-Happy-End ein. Fahnen, Girlanden, Plakate, Neon lichter umgeben den renovierten Bahnhof, dazu die Güllener, Frauen und Männer in Abendkleidern und Fräcken, zwei Chöre bildend.* »

[75] *Ibid.*, p. 132 : « *Als gäbe ein havariertes Schill, weit abgetrieben, die letzten Signale.* »

[76] Dürrenmatt, *op. cit.*, Bd. 20, *Der Verdacht*, p. 221 : « Nichts ist sich selber in dieser Welt, alles ist Lüge. Wenn wir Gesetz sagen, meinen wir Macht; sprechen wir das Wort Macht aus, denken wir an Reichtum, und kommt das Wort Reichtum über unsere Lippen, so hoffen wir die Laster der Welt zu genießen. Das Gesetz ist das Laster, das Gesetz ist der Reichtum, das Gesetz sind die Kanonen, die Trusts, die Parteien. »

III. LE MEURTRE SACRIFICIEL

Dürrenmatt est imprégné de mythologie comme en témoignent les comparaisons de Claire avec Médée et avec Clotho, l'une des trois Parques[77]. Et il précise, à la fin de la pièce, que les chœurs des habitants rappellent ceux de la tragédie grecque.

Effectivement, l'Antiquité pratiquait le sacrifice humain pour complaire aux divinités et détourner leur vindicte. *La Visite de la vieille dame* offre une version moderne de ce rituel antique. C'est pourquoi, comme dans l'Antiquité, la mort du héros s'effectue dans une ambiance festive. Tout le monde se réjouit. Ill est amer en constatant cette satisfaction générale : « Les gens sont heureux. Les jeunes filles ont des robes neuves, les garçons des chemises bariolées. La ville s'apprête à fêter ma mort – et moi, je crève d'épouvante. »[78] Pour la communauté, le sacrifice d'Ill est une bénédiction. La pièce repose sur cette antinomie entre l'allégresse du groupe et la condamnation d'un individu. Le meurtre d'Ill constitue une aubaine pour la population, ce que Claire résume par une formule brutale : « la prospérité économique pour un cadavre »[79]. Pulsion de vie et pulsion de mort se trouvent inextricablement mêlées.

Le meurtre a lieu après la cérémonie solennelle. Le maire fait évacuer la salle par les étrangers : « Ces messieurs de la presse, de la radio et du cinéma sont invités à une collation. Au restaurant. Le plus commode est que vous quittiez la salle de théâtre par la sortie des artistes. »[80] La salle devient une prison dont on ferme les portes. Les habitants vont procéder à l'exécution du condamné. Ils forment une haie qui se referme sur lui et l'étouffe. Lorsque les journalistes reviennent, le médecin déclare qu'Ill a succombé à une attaque. Et le maire explique qu'il est mort de joie, ce qui satisfait grandement l'appétit de sensationnel des journalistes.

Dürrenmatt se livre à une parodie iconoclaste de la mort du Christ. De même que le Christ se sacrifie pour le salut de l'humanité, Ill se sacrifie pour sauver ses concitoyens de la misère. Comme le Christ, il consent à sa mort. Claire arrive après l'exécution et fait mettre le cadavre dans le cercueil tandis qu'elle tend un chèque au maire. Seulement, alors que la mort du Christ doit permettre le rachat de l'humanité, celle d'Ill scelle définitivement la perte morale de ses concitoyens en leur ouvrant la voie à un matérialisme effréné. Son meurtre prend l'allure d'un sacrifice rendu au Dieu Mammon. Claire fait figure de personnage satanique qui achète aux habitants leur âme pour les précipiter dans l'enfer de la société de consommation. La dernière vision que donne la pièce est celle d'un enfer que ses occupants n'identifient pas comme tel. Claire est comparable au chirurgien Emmenberger, ancien bourreau nazi qui, dans *Der Verdacht*, donne de l'espoir à ses patients, mais cet espoir, c'est « l'enfer »[81].

---

[77] *Der Besuch der alten Dame*, éd. Diogenes, *op. cit.*, p. 34.
[78] *Ibid.*, p. 74 : « Die Leute sind fröhlich. Die Mädchen schmücken sich. Die Burschen tragen bunte Hemden. Die Stadt bereitet sich auf das Fest meiner Ermordung vor, und ich krepiere vor Entsetzen. »
[79] *Ibid.*, p. 91 : « Konjunktur für eine Leiche ».
[80] *Ibid.*, p. 127 : « Die Herren von der Presse, vom Rundfunk und vom Film sind zu einem Imbiß eingeladen. Im Restaurant. Sie verlassen den Theatersaal am besten durch den Bühnenausgang. »
[81] Dürrenmatt, *Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden*, Bd. 20, *op. cit.*, *Der Verdacht*, p. 224 : « die Hölle ».

CONCLUSION

Il est assez étonnant qu'un dramaturge aussi profondément pessimiste que Dürrenmatt mette en scène par prédilection des atmosphères festives. *La Visite de la vieille dame* se caractérise par une succession de réjouissances et se termine par une apothéose au cours de laquelle les habitants de Güllen, passant par pertes et profits l'assassinat perpétré, chantent leur bonheur recouvré. Mais la fête ratée trahit les limites humaines, la déchirure dans les cœurs. L'homme n'est pas fait pour le bonheur. Ce qu'il dénomme ainsi se résume à l'accumulation de biens matériels et n'est qu'une misérable duperie. L'hymne d'allégresse entonné par les habitants de Güllen à la fin est le signe de leur aliénation.

En fait, pour Dürrenmatt, la fête est tragique, parce qu'elle repose sur l'illusion, la volonté de se tromper et de tromper autrui, le désir d'oublier la mort. Devenue un opium, elle plonge les individus dans un état de transe et d'aveuglement. Elle est une mascarade que se donnent les hommes pour ne pas voir leur propre cruauté, égoïsme et avidité. C'est cette comédie que Dürrenmatt dénonce par le rire et le grotesque. Il procède à une mise en accusation des médias, du culte de la richesse et de la consommation dans une société du paraître. La fête lui permet de dévoiler l'absurdité de la vie humaine. Cependant, il serait précipité de conclure à un pessimisme intégral de sa part, puisqu'il croit en certaines valeurs comme l'amour véritable. Dans son roman, *Grieche sucht Griechin*, il ouvre une possibilité d'espérer : « Le monde est effroyable et absurde. Seuls ceux qui persistent à aimer peuvent conserver l'espoir qu'il y ait un sens derrière tout ce non-sens, derrière toute cette horreur. »[82]

Aline LE BERRE
Université de Limoges

[82] Dürrenmatt, *Werkausgabe in siebenunddreißig Bänden*, Bd 22, *op. cit.*, *Grieche sucht Griechin*, p.149.

RHINOCÉROS (1959) D'EUGÈNE IONESCO : UN ANIMAL SUR LES PLANCHES DE LA DÉRISION

On connaît le bestiaire moral illustré par La Fontaine : les animaux y représentent les vertus et les vices des hommes. L'allégorie, transparente, y est le plus souvent dévoilée dans la moralité et l'on ne peut se méprendre sur le sens de la fable. On connaît le bestiaire fantastique dans lequel des êtres humains deviennent des animaux soit à titre précaire et alternatif, comme dans la lycanthropie, soit à titre définitif comme le malheureux Gregor Samsa métamorphosé en cloporte. Dans ce dernier cas, on est bien loin des métamorphoses en cascade d'Ovide ou des *Mille et une nuits* qui relèvent d'un surnaturel évident et assurent la poésie du merveilleux.

Ionesco, dans *Rhinocéros*, a su s'inspirer de ce fantastique banalisé et allégorisé inventé par Kafka et qui, loin de mettre en œuvre une quelconque transcendance, nous renvoie à l'immanente réalité de la condition humaine. Mais si l'apparition du rhinocéros, puis la transformation en rhinocéros des humains, relève du même esprit, escamotant le fantastique au profit de l'allégorique, la mise en œuvre de Ionesco affirme sa puissante originalité. Si le cloporte était l'animal sinistre et significatif de l'absurde, le rhinocéros est l'animal caustique et tragique de la dérision. L'apparition du phénomène fantastique chez Kafka n'est que le passage naturel et normal du figuré au propre. À force de vivre en cloporte, Gregor est devenu cet animal. Mais paradoxalement, cette métamorphose l'humanise et le révèle à lui-même et au lecteur.

L'arrivée inopinée de rhinocéros dans cette petite ville tranquille provoque bien un concert de « oh ! » qui marque la surprise des témoins. Mais l'animal perturbateur n'est, dans un premier temps, qu'un révélateur comique. Ionesco joue avec jubilation sur le décalage entre une situation supposée et la réaction inadaptée des personnages.

> **Jean** *« Un rhinocéros en liberté dans la ville, cela ne vous surprend pas ? On ne devrait pas le permettre*[1] »

Ce à quoi Bérenger répondra un peu plus tard :

> *« C'est entendu. Cela ne devrait pas exister. C'est quand même une chose insensée. Pourtant ce n'est pas une raison pour vous quereller avec moi pour ce fauve. Quelle histoire me cherchez-vous à cause d'un quelconque périssodactyle qui vient de passer tout à fait par hasard, devant nous ?*[2] »

[1] Eugène Ionesco, *Rhinocéros*, éd. Folio, p. 34.
[2] *Ibid.*, p. 40.

L'animal n'est que l'occasion ou le prétexte pour des débats de café du commerce, caricaturalement scientifiques sur « l'unicornuité » ou la « bicornuité », ridiculement pédants comme les syllogismes du logicien. Au point que son existence même peut être mise en cause. Très tôt, Bérenger dégonfle la baudruche fantastique au profit d'une satire de la bêtise qui rappelle *Bouvard et Pécuchet.*

> *« On ne va pas se préoccuper d'un animal qui n'existe pas. Parlons d'autre chose, mon cher Jean, parlons d'autre chose, les sujets de conversation ne manquent pas*[3] »

Mais est-ce pour conjurer sa peur ou par orgueil rationaliste que Botard dit à Daisy

> *« Votre rhinocéros est un mythe ... un mythe tout comme les soucoupes volantes !*[4] »

Peu importe qu'elle soit réelle ou supposée, la présence de l'animal incarne une menace que l'on redoute et dont on a besoin.

Si le rhinocéros animal n'a pas de quoi effrayer (tout au plus écrase-t-il un chat... ou une chatte), la mutation de l'homme en animal, le mutant suscite toutes les angoisses. Le canular initial tourne au vinaigre, la comédie risque de devenir tragédie. Mais Ionesco maintient l'équilibre de la dérision par un mélange subtil du burlesque et du sérieux, du loufoque et du tragique. M. Bœuf, nom sans doute prédestiné, est devenu rhinocéros. Ce phénomène est plutôt rassurant. Il « barrit tendrement » vers son épouse. Celle-ci saute à califourchon sur le dos de son rhinocéros de mari, et le couple revient tout naturellement au domicile conjugal :

> « *À la maison, mon mari, rentrons*[5] »

Un bel exemple pour bien des époux ! Inversement, des hommes qui ont encore conservé leur forme humaine peuvent pratiquer un harcèlement sexuel bestial. Daisy repousse la main du chef de service

> « *Ne mettez pus sur ma figure votre main rugueuse, espèce de pachyderme*[6] »

L'animal peut être plus humain que l'homme et l'homme plus bestial que l'animal. Ce paradoxe moral n'est en soi qu'un *topoi* de la sagesse populaire et trouve son illustration dans de multiples métaphores dépréciatives, humiliantes pour les cochons que nous sommes. C'est sur cette ambivalence, cette ambiguïté, ce va et vient entre l'humanité et l'animalité que Ionesco bâtit sa pièce.

---

[3] *Ibid.*, p. 45.
[4] *Ibid.*, p. 105.
[5] *Ibid.*, p. 124.
[6] *Ibid.*, p. 118.

Le rhinocéros devient ainsi un instrument théâtral de la réflexion philosophique. Il ne s'agit plus d'un animal issu de sa brousse ou échappé d'un zoo mais d'un virus, d'une maladie, la « *rhinocérite* » comme la nomme Dudard et dont Bérenger redoute la contagion[7]. Un léger accident peut déclencher le processus. Jean s'est *« peut-être cogné en dormant et voilà qu'il a une bosse*[8] ». Symptôme d'autant plus inquiétant qu'il est un sujet à risques :

> « *Je vais tout droit, je vais toujours tout droit*[9] »

Son « *teint verdâtre*[10] », sa respiration « *très bruyante* », son agressivité *« je les* (les hommes) *écraserais* », ses premiers barrissements ne laissent aucun doute sur le diagnostic. Chez Kafka, la métamorphose était instantanée. Chez Ionesco elle est progressive et révèle par une transformation physique la maladie morale dont est en fait atteint un individu qui se croyait sain. Le donneur de leçons, le raisonneur, l'humaniste verbeux sont les premiers touchés. Et le fragile Bérenger résistera seul au mal.

La rhinocérite est d'autant plus grave qu'elle est en fait un cancer négligé ou refusé du corps social. Il ne s'agit pas d'une punition venue d'en haut, comme dans la Bible ou d'une souillure que le sacrifice pourra racheter, comme dans la mythologie antique. C'est la peste multiforme de notre temps dont nous pouvons tous être frappés. Comme dans la nouvelle du même nom, les allusions à la peste brune du nazisme sont évidentes. Ionesco dissèque le mal dans ses racines.

La bêtise et la vanité de ceux qui, comme Jean, ne se remettent jamais en cause et foncent comme des pachydermes. L'hypocrisie et la lâcheté du faux humanisme qui conduit Dudard à la démission, voire à la collaboration :

> « *Ils ne nous attaquent pas. Si on les laisse tranquilles ils nous ignorent*[11] »

La « *conversion* » de Papillon renvoie avec ironie à l'inconscient et à sa thérapie :

> « *Ce doit être un acte manqué. Il avait des complexes cachés. Il aurait dû se faire psychanalyser*[12] **»**

Botard est devenu rhinocéros par simple conformisme :

> « *II faut suivre son temps ! Ce furent ses dernières paroles humaines*[13] ».

---

[7] *Ibid.*, p. 177.
[8] *Ibid.*, p. 145.
[9] *Ibid.*, p. 145.
[10] *Ibid.*, p. 148.
[11] *Ibid.*, p. 183.
[12] *Ibid.*, p. 191.
[13] *Ibid.*, p. 206.

La déshumanisation est en marche. Les rhinocéros prolifèrent dès la page 125. Ils deviennent une invasion obsédante et fantastique[14]. Que peut-on faire contre la force du nombre, pense Daisy qui se soumet même en esprit.

> « *C'est le inonde qui n raison, ce n'est pas toi ni moi*[15] »

Mais c'est par une mise en scène particulièrement habile et suggestive que Ionesco transforme son rhinocéros en miroir à la fois fascinant et repoussant de la nature humaine et de notre société. *Rhinocéros* est une excellente illustration théâtrale de la fameuse pensée de Pascal : « *L'homme n'est ni ange ni bête, mais qui veut faire l'ange fait la bête* ». Il tire en même temps le meilleur parti dramatique de la formule aristotélicienne de l'homme animal social. C'est sur ce socle philosophique que Ionesco transpose dans notre temps les conflits de l'individu et de la société. Rhinocéros, sans déterminant, incarne l'absolu de la menace morale et sociale, massifiante et déshumanisante et la perfection de sa représentation théâtrale. Ionesco s'engage pleinement dans l'interrogation majeure de notre époque : « Quel devenir pour l'humanité ? »

Bérenger dit : « *J'ai peur de devenir un autre*[16]. »

Le triomphe des rhinocéros marque la fin de l'individu en même temps que la fin de 1'Homme. Et le dernier homme connaît le doute et la tentation :

> « *Ce sont eux qui sont beaux. J'ai eu tort ! Oh ! comme ,je voudrais être comme eux !*[17] »

avant de se rebiffer par une réaction de pur instinct plus proche du désespoir que du triomphe :

> « *Comme je suis laid* ! *Malheur à celui qui veut conserver son originalité !* »

Il a un brusque sursaut : « Eh *bien tant pis ! Je me défendrai* ». Quel avenir pour ce malheureux Don Quichotte de l'humanité ? Il est difficile de voir là une fin optimiste et héroïque.

Ionesco reste habilement dans l'ambivalence et l'ambiguïté. Il joue sur le double registre du réalisme et de la stylisation, du non-sens et du sens, de la dérision et du tragique et il rend le spectateur complice en lui laissant la responsabilité du décodage. Il connaît merveilleusement les ressources du théâtre et pratique la technique du clin d'œil. La corne du rhinocéros est aussi celle du cocu du vaudeville et le canotier sur la tête du logicien devenu rhinocéros[18] suggère que l'intellectuel prétentieux reste bien un guignol.

---

[14] *Ibid.*, p. 219-232.
[15] *Ibid.*, p. 238.
[16] *Ibid.*, p. 174.
[17] *Ibid.*, p. 245.
[18] *Ibid.*, p. 200-201.

En tant qu'animal, le rhinocéros est à la fois présent et absent. Le public assiste seulement aux effets de son passage, seuls le bruitage en coulisse, le galop lourd, les barrissements assurent « l'effet de réel ». La métamorphose de Jean se fait dans le cabinet de toilette attenant à la chambre et les transformations se bornent le plus souvent à des détails révélateurs qui maintiennent la double nature humaine et animale comme cet homme « ayant une grande corne au-dessus du nez » et une femme « ayant toute la tête d'un rhinocéros ». Comment classer ces monstres hybrides qui ne sont là que pour nous montrer la continuité de l'animalité à l'humanité. Raymond Devos ira plus loin en racontant l'échange d'attributs entre lui et son chien. Mais peut-être déjà avec les rhinocéros apparaît une nouvelle culture puisque les bruits effrayants des fauves sont cependant « rythmés, musicalisés ». À moins qu'il faille y voir une allusion à l'amour de la musique qui cohabitait chez les nazis avec la barbarie.

Ionesco sait très bien que le théâtre est le monde du jeu et il joue admirablement de la métaphore, de l'allégorie, du non-sens pour y faire entrer le spectateur. On a pu jouer sa pièce comme une farce à New-York, ou comme le drame de l'horreur au *Schauspielliaus* de Düsseldorf. Cela importe peu car elle est ceci et cela, Labiche et Kafka. La dérision conduit à un tragique que tempère l'humour au détriment de l'émotion et au profit dii sens. Cette catharsis inspirée de l'ironie voltairienne nous rend plus intelligents.

Guy CHEYMOL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

LE TRAVESTISSEMENT DE LA TRAGÉDIE PAR LE RIRE DANS *LA TRAGÉDIE DU ROI CHRISTOPHE* D'AIMÉ CÉSAIRE (1963)

Je ris…parce que ça me fait un peu mal
Corbière

Ce soir-là, j'étais présent à l'Alliance Franco-camerounaise (dénomination locale de l'Alliance Française) de Bamenda pour assister à un spectacle inédit dans cette ville : une troupe d'amateurs donnait une représentation de *La Tragédie du roi Christophe* d'Aimé Césaire. Cette pièce, que j'avais enseignée il y a maintenant plusieurs années, ne m'avait pas laissé un souvenir inoubliable et l'occasion m'était donnée de la revisiter d'une autre manière. Ce à quoi j'allais assister me surprit énormément, pas parce que les acteurs jouaient mal ou avaient dénaturé la pièce que je connaissais suffisamment par mes lectures, mais parce que la représentation était ponctuée d'éclats de rire. Je me rappelle que durant mes enseignements, mes élèves riaient de temps en temps, mais je n'avais pas imaginé qu'on pouvait rire d'aussi bon cœur à l'écoute d'une histoire aussi sombre. Comme cette même troupe avait programmé une autre représentation dans mon établissement d'attache quelques jours plus tard, je trouvais là une contre-épreuve qu'il ne fallait pas rater. Bien que cette fois-ci le lieu de la mise en scène fût une salle de fortune, la réaction des spectateurs fut la même, alors que le public estudiantin était différent de l'autre, composé en majorité d'élèves du secondaire et de quelques amoureux de la culture. Peu de temps après, quand j'ai voulu savoir ce que mes étudiants avaient retenu de cette pièce (qu'ils n'avaient toujours pas lue, malheureusement) après cette représentation, quelle ne fut pas ma déception ! Ce qui revenait régulièrement, c'était ce qui avait trait au gros comique, les allusions grivoises y tenant une place de choix. Était-ce parce que j'avais affaire à des adolescents ou à des personnes à peine sorties de l'adolescence ou tout simplement parce que la troupe avait privilégié le côté comique de la pièce dans sa mise en scène ? Conditionné par mes lectures et ma culture classique pour laquelle la tragédie est nécessairement quelque chose de grave, ne m'étais-je pas forgé à mon insu une image faussement lugubre de cette pièce à laquelle la gaieté ne fait pourtant pas défaut ? Quelles que soient les réponses à ces questions, une autre, plus saugrenue peut-être, commença à se poser dans mon esprit : qu'aurait dit Césaire s'il avait assisté à de tels spectacles ? Il n'aurait pas été satisfait d'une interprétation mettant en relief l'aspect comique de son œuvre car son intention n'était pas de faire rire, comme il l'explique dans ses *Entretiens avec Françoise Vergès* : « On a présenté Christophe comme un homme ridicule, un personnage qui passait son temps à singer les Français. On a mis l'accent sur cet aspect, bien réel, mais moi aussi je suis un nègre, et ce nègre n'avait pas qu'un côté ''singe''. Dans ce singe, il y avait une pensée profonde, une angoisse réelle ; j'ai voulu transpercer le grotesque pour trouver la tragédie. *La tragédie du roi Christophe* n'est pas une comédie, c'est une tragédie très réelle, car c'est la nôtre. Que fait Christophe ? Il instaure une monarchie ; il veut imiter le roi de France et s'entoure de ducs, de marquis, d'une cour. Tout cela est grotesque ; mais, derrière ce décorum, derrière cet homme, il y a

une tragédie qui pose des questions très profondes sur la rencontre des civilisations. Ces gens prennent l'Europe pour modèle. Or l'Europe se moque éperdument d'eux. C'est une évidence. »[1] Ce qui est moins évident, c'est la possibilité de mettre en exergue cette tragédie et, contre toute attente, l'auteur confirme – avec insistance d'ailleurs – ce qu'il veut infirmer : s'il ne parvient pas à faire occuper à la tragédie la place d'honneur souhaitée, n'est-ce pas parce que le grotesque est si puissant qu'il ne lui laisse pas la préséance ? L'exposé qui va suivre a pour but de montrer que même si le dramaturge n'a pas voulu écrire une comédie, il a produit une œuvre dans laquelle le rire est constamment présent tandis que le sérieux, si souvent nécessaire à la tragédie, est régulièrement occulté par des réflexions cocasses qui font de *La Tragédie du roi Christophe* un travestissement de la tragédie.

UN RIRE DE DIVERTISSEMENT

Après un curieux combat de coqs expliqué par le Présentateur-Commentateur, les principaux protagonistes du drame s'apprêtent à entrer en scène quand l'auteur prend le soin d'orienter leur jeu vers une direction particulière : *« Tout ce premier acte est en style bouffon et parodique, où le sérieux et le tragique se font brusquement jour par déchirures d'éclair. »* (p. 18). Cette précision étant valable pour le premier acte seulement, on s'attend logiquement à ce que les autres soient joués différemment. Or, assez curieusement, plus aucune indication de ce genre n'est proposée pour guider les comédiens. Est-ce à dire qu'ils doivent poursuivre leur interprétation sur la même lancée ou alors devront-ils se fier à leur inspiration lors des différentes mises en scène ? Pour ne pas altérer la pièce à chacune de ses représentations, la fidélité recommande que la première hypothèse soit retenue. Mais, si des éclats de rire égaient la totalité de l'acte I comme l'indiquent les didascalies dans six scènes sur sept, il n'en est pas de même pour les autres où le rire des protagonistes ne se fait plus entendre que dans deux scènes sur huit à l'acte II et une seule sur neuf à l'acte III. Est-ce parce que le sérieux et le tragique prennent le pas sur le comique au fur et à mesure que la pièce se déroule ? Le rire étant un phénomène contagieux, il est difficile pour le public de rester indifférent à celui des personnages mais cela ne veut pas dire que la disparition progressive de leur rire entraîne automatiquement celle du rire des spectateurs. Le rire change simplement de forme, devenant plus malicieux, peut-être même plus subtil. Alors que le spectateur moyen rit de bon cœur avec les acteurs, celui qui est plus perspicace continue à rire, même quand les autres ont cessé de le faire et le metteur en scène devrait en tenir compte. C'est le lieu de dire que le propre de l'éclair étant de se manifester par intermittence, quelle que soit sa fréquence, la prescription du dramaturge ne se comprend que par sa volonté de privilégier la bouffonnerie et la parodie au détriment du sérieux et du tragique. Le distinguo est ainsi établi entre l'essentiel et l'accessoire : l'essentiel, c'est les deux premiers éléments cités qui provoquent le rire ; rire de divertissement pour l'un, rire de dérision pour l'autre, tandis que les deux autres éléments, comparables à un éclair, ne sont que des éléments qui accompagnent les précédents. Et comme l'éclair est bien une lueur brève et très vive qui zèbre le ciel pendant un orage, il a beau se multiplier, il reste un phénomène éphémère qui illumine sans éblouir pendant longtemps et surtout sans faire de bruit. En

[1] Aimé Césaire, *Nègre je suis, nègre je resterai. Entretiens avec Françoise Vergès*, pp. 57-58.

plus, l'image de la déchirure qu'il produit est une image trompeuse car elle ne laisse aucune trace après son passage. Seules sont visibles les conséquences de l'orage qui a provoqué ses apparitions, quand il y en a. Qu'en est-il du rire dont les éclats se font entendre tout au long du premier acte et beaucoup moins dans les autres ?

D'entrée de jeu, c'est Christophe en personne qui donne le ton lorsqu'il dédaigne le titre de « président de la République » que le Sénat lui offre et le rôle de pantin que la nouvelle Constitution du pays veut lui imposer : « Christophe ne serait rien d'autre que le gros bonhomme de bois noir, le jacquemart débonnaire occupé à frapper de son épée dérisoire et pour l'amusement des foules, les heures de votre loi sur l'horloge de son impuissance ! » (I, 1, p. 20). Même si le roi refuse le rôle d'histrion dans lequel ses ennemis veulent le confiner, il laisse croire aux spectateurs qu'ils vont assister à un théâtre de marionnettes. Mais ce refus ne change rien à la réalité car il ne modifie pas profondément la nature de la pièce qui va se jouer : parce que le rôle d'acteur ne lui convient pas, il deviendra, malgré lui sans doute, un directeur de troupe doublé d'un metteur en scène à qui il faudra un certain temps pour se rendre compte, la mort dans l'âme, qu'il est l'organisateur principal de la comédie à laquelle il s'était opposé : « Des hommes ? Peuh !... des ombres ! / Ma cour est un théâtre d'ombres. » (II, 7, p. 100). La comparaison vaut son pesant d'or : la situation que Christophe dénonçait par son refus s'est dégradée parce que les pantins se sont transformés en « ombres » et sa femme a peur que quelques unes ne soient malfaisantes. Elle lui conseille de chercher à être ce « gros mombin sous lequel se réfugie le bétail assoiffé d'ombre » pendant les canicules et non « le gros figuier qui prend la végétation / alentour /et l'étouffe ! » (I, 7, p. 60). Bien que le roi lui rétorque que « Cet arbre s'appelle un ''figuier maudit'' », lui-même est entré dans la danse et il n'est pas sûr que son action soit moins pernicieuse que celle des « ombres » qui lui déplaisent tant. D'ailleurs, il s'est déjà assez illustré par ses exactions pour que les paysans, à travers leur langage coloré et imagé dans l'intermède qui précède le dernier acte, le considèrent comme ce « roi-bâton » auquel ils imputent les frustrations de leur vie de misère dues aux dysfonctionnements ayant transformé leur pays en un État fantôme : « Je m'dis qu'i y a peut-être quèque chose de déglingué dans la machinerie de ce royaume ! » dit un paysan à son compère qui lui fait part de son scepticisme sur la marche des affaires de l'État : « Ça bouge… Ça bouge. Vous y croyez vous, à leur liberté, à la République… cette musique ! » Du sommet à la base de la société, les principaux concernés considèrent ce qu'ils sont en train de vivre comme du théâtre, qu'ils l'appellent théâtre de marionnettes ou théâtre d'ombres n'a aucune importance. L'essentiel est qu'il amuse la galerie, même si, de temps en temps, ses machines se détraquent.

Parmi les amuseurs publics mis en scène, Hugonin est sans conteste le plus intéressant dont le rôle codé est déjà à lui seul tout un programme : les didascalies d'entrée le présentent comme *« un mélange de parasite, de bouffon et d'agent politique.»* Si les parasites n'amusent pas du tout ceux aux dépens de qui ils vivent, ils sont toujours des personnages ridicules. Celui-ci renverse la situation en prenant les devants pour provoquer un rire qui empêche de rire de lui. Il ne rate pas son entrée en scène et met en valeur son côté bouffon lorsqu'il harcèle et indispose de ses sarcasmes la pauvre marchande qui vante la qualité de ses produits pour appâter ses clients à la scène 2 de l'acte I. Convié par la vendeuse à s'intéresser à ses marchandises, il saisit cette occasion pour lui faire ses avances dans un jeu

de mots où les calembours et les contrepèteries cachent mal ses intentions libidineuses. Illustration :

> **MARCHANDE.** Rapadou (sucre de canne grossier) ! Rapadou ! Par ici pour tout ce qu'un homme peut désirer. Tafia. Clairin. Tabac en boulons (feuilles de tabac tordues) ! Tabac en andouilles (feuilles de tabac local pressé dans de longues *tâches*, pédoncules desséchées du tronc de palmier.) Viande en aiguillettes ! Tassau (de l'espagnol tasajo : viande coupée en aiguillettes.) ! Tassau ! *(S'adressant à Hugonin.)* Du rapadou, Papa ? ou du tassau ?
>
> **HUGONIN.** Dis donc la belle, ce n'est pas du rapadou que je veux, c'est de toi, doudou ! Pas du tassau ! Te donner l'assaut, ma doudou !
>
> **MARCHANDE.** Mal élevé ! Polisson ! Messieurs, par ici pour l'akassan ! Akassan ! Akassan (bouillie de maïs) !
>
> **HUGONIN.** L'agaçant, ce n'est pas ton akassan, c'est autre chose qui me remue le sang.
>
> **MARCHANDE.** Vaurien ! Goujat ! Police, police, à moi ! (p. 24)

Les insultes de la marchande qui ne veut pas s'en laisser conter ne le découragent pas et s'il ne lui donne pas l'assaut comme il en a envie, c'est parce que son rôle d'agent politique l'amène à expliquer de manière humoristique à un citoyen les raisons pour lesquelles on « refuse le droit d'entrer » à ce curieux bateau qui cherche à accoster en vain depuis deux mois : « Je te le dis à toutes fins utiles : si Monsieur a besoin de triques pour soigner ses lumbagos, la cale en est pleine. Et si le derrière de Monsieur souhaite d'être taillé en carbonade, mêmement ! Il y a dans la cale de ce bateau de quoi satisfaire le vœu du derrière de Monsieur ! » (*Ibid*. p. 25). En dépit de ces propos peu amènes, ce citoyen ne partage pas son pessimisme car, pour lui, il n'y a pas de honte à négocier avec l'envoyé du roi de France si cela peut éviter des ennuis au pays. Ceci lui attire l'ironie de celui qu'on aurait tort de considérer comme un simple bouffon : « Voyez-vous ça ! Monsieur a le cœur fragile. Monsieur veut éviter des commotions ! Pauvre ami, les arrangements n'y feront rien. Ni ta prudence. Ni ta couardise. Comme il y a des femmes atteintes du mal caduc, et ça les prend n'importe où, n'importe quand, il y a des pays à commotions, des pays convulsionnaires et le nôtre est du lot. C'est son lot, tu comprends. Non, tu ne comprends pas ! Ça ne fait rien ! » (*Ibid*. p. 26). Toute la raillerie du locuteur se lit dans le mot « Monsieur » qui tient son interlocuteur à distance en lui conférant une considération qu'il ne mérite pas puisqu'il fait preuve de « couardise » ; puis cette distance est immédiatement annulée par l'expression « pauvre ami » qui introduit une nuance de sympathie et de pitié à l'égard de quelqu'un dont la naïveté suscite sa compréhension finale. En moins d'une scène, Hugonin a exposé deux des trois facettes de sa personnalité : son côté parasite ne s'est pas encore manifesté, mais présenté comme un bouffon, il a déjà provoqué ce rire franc qu'on retrouve dans la comédie légère avec la marchande tandis que son rôle d'agent politique l'a conduit à parler à certains citoyens de manière désobligeante, sans réelle intention de choquer. L'intervention opportune de Vastey vient mettre tout le monde d'accord sur la conduite à

tenir et le deuxième citoyen *« rit amèrement »,* non pas du premier citoyen qui est victime des sarcasmes d'Hugonin, mais de Pétion, le rival de Christophe, qu'il qualifie de « couille molle », qui, au lieu de s'associer à ce dernier pour combattre les colons, a plutôt choisi de leur verser une indemnité pour acheter leur soutien. Ce rire s'en prend à ce « Noir proposant une indemnité à ceux que les Noirs ont imprudemment frustrés du privilège de posséder des Noirs ! ». Sa proposition indécente le met au ban de la communauté noire comme le montrent les trois occurrences du mot « Noir » (une au singulier et deux au pluriel) et, au lieu de s'isoler comme le marginal qu'il a choisi d'être, il tente une accession en force au sommet de l'État, divisant ainsi le pays en deux, fort de l'appui de ceux qu'il soudoie. Le rire de ce citoyen est amer parce qu'il n'est pas l'expression d'une satisfaction quelconque ; ce n'est même pas un rire de dérision destiné à fustiger un traître qui compromet l'avenir du pays, mais un rire d'impuissance face à une situation qu'il ne maîtrise pas et contre laquelle il ne peut absolument rien. Beaumarchais a fait dire à son personnage : « Je me presse de rire de tout de peur d'être obligé d'en pleurer. » Pour empêcher ce citoyen de pleurer, Vastey croit détenir une solution qui remettra les Noirs à leur vraie place : « Un roi, une cour, un royaume, voilà, si nous voulons être respectés, ce que nous devrions leur montrer. Un chef à la tête de notre nation. Une couronne sur la tête de notre chef ! » (*Ibid*. p. 28). Pierre Corneille, l'un des promoteurs du théâtre politique, avait dit que, pour qu'une pièce soit une tragédie, il faut qu'elle mette en jeu quelques grands intérêts d'État. Ce que Vastey propose est tout à fait révolutionnaire car il s'agit de transformer de fond en comble les structures de l'État pour changer radicalement sa nature. On s'attend logiquement à ce que, suivant les conseils du général Magny, l'armée de Christophe s'emploie d'abord à réduire la rébellion sécessionniste de Pétion qui a décidé de créer une république dans le sud du pays avant de penser à son sacre. Négligeant cette bataille, Christophe accorde la priorité à son couronnement au détriment de l'unité du pays. La répétition générale qui précède cette cérémonie qualifiée d' « importante (et) capitale » par Le Maître de cérémonies est une sorte de comédie-ballet dont le caractère grotesque amuse les participants : alors que les *« contorsions simiesques et ironiques des courtisans »* provoquent des *« éclats de rire »,* un premier courtisan dénonce à mots voilés le caractère factice d'un cérémonial bizarre : « Quelle histoire ! Ce roi, ce royaume, ce couronnement, on n'arrive pas à y croire ! » Magny fait clairement part de son malaise tandis qu'un deuxième courtisan parle explicitement du ridicule auquel s'exposent les responsables de l'État : « Avec nos titres ronflants, duc de la Limonade, duc de la Marmelade, comte de Trou Bonbon, nous avons bonne mine ! Vous pensez ! Les Français s'en tiennent les côtes ! » (I, 3, p. 31). Au-delà du Maître de cérémonies, il n'y a que Vastey qui est satisfait de cette mascarade : « Ce royaume noir, cette cour, parfaite réplique en noir de ce que la vieille Europe a fait de mieux en matière de cour ! (…) Homme de peu de foi ! Allons ! Le rire des Français ne me gêne pas ! Marmelade, pourquoi pas ? Pourquoi pas Limonade ? Ce sont des noms à vous remplir la bouche ! Gastronomiques à souhait ! Après tout les Français ont bien le duc de Foix et le duc de Bouillon ! Est-ce plus ragoûtant ? Il y a des précédents, vous voyez ! » En dépit de l'attitude « ironique » du secrétaire de Christophe, son discours ambigu conforte la position de ses contradicteurs : il parle d'une « parfaite réplique en noir » de ce qui se passait dans la vieille Europe. Est-ce à dire qu'il faut reproduire des pratiques moyenâgeuses pour être reconnu ? Une réplique n'est déjà pas quelque chose d'admirable de tous les points de vue, puisqu'elle est avant tout une copie et l'expression « en noir » n'améliore en rien sa qualité. Bien que ce soit les Noirs qui en soient les auteurs, cette expression peut apparaître comme

un fâcheux jeu de mots. En outre, si cette copie est « parfaite », ce qui est en contradiction avec ce qui vient d'être dit, c'est qu'elle n'a rien d'original : ce qui devrait être une manifestation culturelle mettant en valeur le génie créateur de la civilisation noire n'est qu'une parodie bouffonne de ce qui se faisait ailleurs. Ce n'est qu'un an plus tard, lors de l'anniversaire du couronnement, que le roi trouvera une occasion fortuite de réparer cette erreur lorsqu'il déclare « ne rien (haïr) tant que l'imitation servile. » (I, 7, p. 53). Mieux vaut tard que jamais, dit l'adage : en se disant prêt à « laisser parler le génie national », il prend à contre-pied l'opinion de son secrétaire. Malheureusement, ce revirement est suspect : n'ayant pas pensé à ce qui se passe en métropole, il est contraint de faire contre mauvaise fortune bon cœur : « Tant pis pour les usages, dit-il au Maître de cérémonies (…) C'est pourquoi nous sommes ici à la bonne franquette, je dirai, à la haïtienne, non pas dans la salle du Tau comme vous dites, mais sous la véranda, si j'ose dire, de notre case tropicale et buvant non du champagne, mais du barbancourt trois étoiles, le meilleur clairin de Haïti. » (*Ibid*., pp. 52-53). Le caractère dérisoire de ce regain de nationalisme saute aux yeux ; nul doute que, s'il n'avait pas été pris de court par cet anniversaire, « le génie national » pouvait toujours attendre dans un mutisme forcé, semblable à celui qui régnait lors du couronnement lui-même. Au fait, à qui était destiné ce couronnement ? Aux Français qu'il devait impressionner et qui s'en sont moqués éperdument ou aux nègres qu'il devait ridiculiser malgré le fait qu'ils dénonçaient son inconsistance ? Peut-être le roi voulait-il simplement exciter l'appétit des Haïtiens qui n'ont pas souvent l'occasion de se régaler dans de telles festivités avec ces noms ridicules très gastronomiques et plus ragoûtants que ceux des Français, si l'on en croit son apologiste. Là-dessus, Hugonin a sa petite idée : s'il trouve cette cérémonie « géniale », c'est parce qu'elle est pour le roi un exutoire à un autre appétit : « Géniale, vous m'entendez, géniale, cette idée d'inventer une noblesse… ? C'est pour le roi une manière de baptiser qui il veut, et d'être le parrain de tout le monde ! Il est vrai que si les maris le laissaient faire, de tous les Haïtiens, il eût été non le parrain, mais le père ! » (*Ibid*., p. 33). Dans son indignation, Magny peut toujours l'affubler du titre de « bouffon royal », il ne s'en offusque pas et continue à accabler gaiement le roi qui n'est pas un modèle de rectitude morale : « Depuis quelque temps, les titres pleuvent de partout ! Ma foi, celui-là vaut bien un autre, je le recueille et je l'accueille. Eh bien, pour l'étrenner, cet enfant que notre roi a fait à la grosse dame que vous savez, je lui aurais proposé de l'appeler le duc des Variétés ! » (*Id*.). Nous sommes en pleine comédie satirique et Hugonin a beau être un mauvais plaisantin, une mauvaise langue même, l'intrusion du roi en pleine cérémonie ne lui donne que trop raison : sa première exigence semble justifiée, mais ses gestes et les titres qu'il attribue aux femmes ne sont pas totalement dénués d'arrière-pensées luxurieuses : « Bon, bon ! Bien ! Mais ça manque terriblement de femmes. Faites venir ces dames et assignez à chacune d'entre elles sa juste place dans la cérémonie. (*Les dames entrent : négresses fessues et attifées.*) – (*Christophe, tapotant quelques croupes.)* Allons Mesdames les marquises, Mesdames les duchesses, Madame du Petit-Trou, mes chères chevalières. *(Les dames prennent place.)…* Madame de la Seringue, Madame du Petit-Trou, Madame du Tape-à-l'œil ! Ma chère commère ! » (*Ibid*., p. 35). Avait-il vraiment besoin de rappeler tous ces titres ? La comédie satirique s'est transformée en farce : les indications scéniques et une autre réaction de Christophe sont formelles : *« (Les courtisans s'affairent et se débrouillent tant bien que mal dans une sorte de répétition générale bouffonne et maladroite.) »* Insatisfait et mécontent, le roi n'en peut plus :

> **CHRISTOPHE**, *éclatant*. Nom de Dieu ! Qu'est-ce qui m'a foutu des cocos pareils !... Sale-Trou, que diable ! Marcher à la diable, c'est comme si vous me parliez avec insolence ! *(Prenant Trou Bonbon au collet.)*… Ce n'est quand même pas comme ça que vous allez me présenter le sceptre ! Je ne vous mangerai pas ! On dirait qu'il tend une banane à un éléphant ! (*Ibid*., p. 36).

Que ceux qui veulent pouffer ravalent vite leur fou rire car il n'y a plus de temps à perdre. Pour un moment la récréation est terminée : Le Maître de cérémonies se fait plus *« (doctoral et technique) »* pendant que *« (les courtisans s'appliquent) »*. La solennité du sacre ne connaîtra aucune entorse alors que la gravité de la révolte de Metellus, la cruauté de son exécution et les images de la guerre civile haïtienne qui suivent n'ont rien de comique, mais sont atténuées, voire altérées par l'attitude de Christophe qui, refusant le pathétique de la tragédie de son pays, préfère plaisanter sur la déroute de Pétion qui s'est enfui en abandonnant une partie de son uniforme, suprême humiliation pour un officier général : « *(Désignant par terre un bicorne de général)* », il dit : « Il ne nous reste plus qu'à rapporter demain à Pétion son chapeau qu'il n'a pas eu le temps de ramasser ! » (I, 5, pp. 44-45). Le « (*rire des officiers)* », le « (*hurrah des soldats)*» et les « (*trompettes)* » qui saluent cette boutade ne perturbent pas ses ennemis repliés au sud. La session parlementaire qu'ils tiennent à Port-au-Prince, malgré son « *(style parodique)* », est cruelle pour le roi et ce que dit le Leader de l'opposition est sans équivoque : « Oui Messieurs, il est une chose dont je suis sûr, dont nous sommes tous sûrs, c'est que la monarchie de Christophe est une caricature. » (I, 6, p.47). Que le pays tout entier soit logé à la même enseigne n'y change rien : « Mais j'en suis à me demander si nous, ici, nous sommes logés à meilleure enseigne et si notre République à nous n'est pas une caricature de République et notre Parlement une caricature de Parlement. » (*Id*.). Le doute qui subsiste en ce qui concerne le pays n'absout pas Christophe ; ses adversaires politiques n'entendent pas lui faire la moindre concession :

> **UN DÉPUTÉ**. Pas de transaction avec le tyran.
>
> **UN DÉPUTÉ**. C'est un Bacha grotesque
>
> **UN DÉPUTÉ**. Louis XVIII plutôt que Christophe.
>
> **UN DÉPUTÉ**. Nous appelons sur lui les vindictes du ciel ! (*Ibid*., pp. 48-49)

Au lieu de profiter de la débâcle des troupes adverses pour réduire définitivement les velléités sécessionnistes de ses compatriotes rebelles, comme le conseille le général Magny, il ordonne à son armée de lever le siège pour regagner le nord, s'attirant l'ironie de son bouffon : « Holà ! camarades ! nous virons de bord. Avec ou sans casse-croute, cap sur le cap. Le roi a dit : combat de poux. » (*Id*., p. 50). La partition du pays est confirmée et les sécessionnistes peuvent dormir en paix.

L'anniversaire du couronnement, bien que très détendu et agrémenté par les plaisanteries bouffonnes d'Hugonin, s'achève sur une image saisissante, celle d'un Christophe

illuminé, exposant avec toute la passion nécessaire ce qu'il entend faire. Mais c'est à ce moment crucial qu'il est le plus ridicule à cause de son excentricité : victime des hallucinations, il qualifie lui-même de « défi insensé » son plan d'action qui consiste à « se procurer, vouloir, réussir quelque chose d'impossible ! Contre le Sort, contre l'Histoire, contre le Nature » et cela avec des « mains nues ! » (I, 7, p. 62). Avec une telle métamorphose, les occasions de rire à gorge déployée deviendront assez rares car les sautes d'humeur de ce roi new-look sont désormais imprévisibles. Deux exemples :

Dans un mot de théâtre frappant, il traite de « conspirateurs » les paysans parce que Hugonin a confirmé qu'ils sont « des fornicateurs (qui) courent à droite, courent à gauche, sans rime ni raison. » (II, 4, p. 88). Ce mot est trop fort pour être un simple mot de théâtre : n'est-ce pas parce qu'il est lui-même un coureur reconverti qu'il voit en cette pratique une conspiration maintenant qu'il est un chef d'État ? Il faut tout le savoir-faire du chargé « de la moralité publique » pour désamorcer la crise politique inhérente à ce terme. Devenu un officier d'État civil au pied levé, Hugonin trouve des formules bien frappées qui tournent en dérision les mariages forcés organisés par sa majesté, faisant rire les spectateurs, même si l'auteur ne l'indique pas comme précédemment. Délectons nous de cette tirade :

> **HUGONIN**. Mesdames, Messieurs, le roi, dans sa sollicitude paternelle, a décidé de vous épargner la peine de courir pour choisir… Voilà, mes enfants, vous êtes tous là, vous êtes toutes là… À chacun sa chacune, à chacune son chacun… et réciproquement. Voyons, toi, elle te va, celle-là ? Oui, n'est-ce pas ? Un peu grasse ! Mais les femmes grasses sont les meilleures… À toi, adjugé !... Pour toi, la petite maigre ! D'accord… Il y en a pour tous les goûts… Toi, tu me parais taillé en hercule… Et celle-là me paraît avoir de bons reins… Tonnerre, oui, des reins à lancer en l'air un éléphant. Alors, qu'attends-tu ? Prends-la… Et servez-vous, Messieurs. À chaque pied sa pointure…
>
> Majesté, une femme comme ça, c'est une veine. On peut en tirer tout un régiment.
>
> Allons, Messieurs, Mesdames, l'agriculture a besoin de bras, et l'État de soldats…
>
> Allons, je vous dis comme ça, bonsoir, et bêchez ferme. (II, 4, pp. 89-90)

Nous ne sommes pas loin d'une farce de mauvais goût et rien ne démontre que ces mariages improvisés dépasseront le temps de leur célébration ou qu'ils ne seront pas en réalité des passades dont les plus malins sauront tirer profit avant d'aller voir ailleurs.

Le second exemple vient de la réception des représentants du peuple et du Conseil d'État par le roi. Après leurs doléances qui se résument essentiellement à la lassitude et à l'aspiration au repos, il transforme cette audience en une comédie bouffonne où il oblige le conseil d'État à répéter les injures qu'il lui adresse, pérore sur le travail à faire par les

Haïtiens s'ils veulent cesser d'être des affamés et devenir riches avant de les renvoyer comme une armée de forçats allant effectuer des travaux dans une plantation : « Minute ! Je dis « allez », mais pas comme ça ! Voyons ! Apportez des pelles et des pioches à ces messieurs. Conseil d'État, pelle, pioche sur l'épaule droite ! Allons. Allons… Exécutez-vous ! Pelle ! pioche ! Une, deux ! une, deux ! En avant marche ! » (II, 6, p. 99). Même le paysan bougonnant a perçu ce qu'il y a de déplacé dans ces agissements et il *« (se retire en riant) »*, d'un rire narquois qui n'épargne pas sa majesté qui prétend lui rendre service en lui fournissant de la main-d'œuvre.

Avec de telles réactions, même le boute-en-train attitré, Hugonin, aura de plus en plus du mal à se faire entendre. On lui rabattra le caquet de temps à autre, preuve que « la franche gaieté » et « le ton léger » dont parle Beaumarchais ne doit pas masquer entièrement la pièce qui n'est pas du tout une plaisanterie. Ni la chute de Juan de Dios Gonzales, ni l'effondrement du roi foudroyé par le spectre de Corneille Brelle dans l'église de Limonade lors de la fête de l'Assomption ne provoque l'hilarité. Bien que les procédés utilisés appartiennent à la farce, les circonstances ne prêtent pas à rire. Au contraire, c'est un vent de terreur qui souffle sur Limonade puisque le roi menace : « Cessez vos cantiques, nom de Dieu, vos chants de damnation, lance-t-il au chœur. Et quant aux paysans qui ont vu s'écrouler un roi, qu'on leur conseille de museler leurs ânes et de bâillonner leurs poules. Malheur à Limonade si j'entends braire et glousser ! » (III, 3, p. 130). Qu'il parle d'ânes et de poules n'est qu'un subtil jeu de mots car c'est bien des paysans qu'il est question et l'autre sens du verbe glousser est sans équivoque. Cette menace n'est pas gratuite : c'est la dernière ressource d'un homme qui a passé son temps à ridiculiser ses collaborateurs et qui a maintenant peur d'un retour de manivelle. Curieux que celui qui a appris à Pétion que « Lorsque vous enseignez à un macaque à jeter des pierres, il arrive à l'élève d'en prendre une et de vous casser la tête ! » (I, 1, p. 22) ait la mémoire si courte. Il cherche à étouffer un rire qu'il provoquait à l'égard des autres, mais ceux qui riaient avec lui se priveront-ils de se gausser de lui le moment venu, même s'il ne s'agit plus des éclats de rire qu'il redoute ?

AU-DELÀ DU DIVERTISSEMENT, LE RIRE DE DÉRISION

Contrairement à l'autre, qui se manifeste bruyamment et traduit une certaine joie de vivre, le rire de dérision est contenu et intervient surtout pour dédramatiser des actes dont la violence risque de provoquer une émotion vive, afin de les intégrer dans le train de la vie quotidienne. Ce procédé est régulièrement exploité par le roi qui enrobe ses exactions dans des propos cocasses pour noyer leur portée dans un rire grinçant qui a du mal à se faire entendre. Une fois seulement il laisse à son bouffon la latitude de détendre l'atmosphère en détournant l'attention par des formules dont il a le secret au moment où l'émotion est déjà visible. Témoin, cette histoire d'un paysan racontée par une dame : « Hélas ! Mon histoire à moi est plus triste ! C'est l'histoire d'un pauvre homme. Il dormait, paraît-il, sous sa véranda, à une heure indue. Je veux dire à une heure non prévue par le code Henry. Le roi l'aperçoit du haut de la citadelle, au bout de sa lorgnette. Mes aïeux ! Quelle colère ! Il appelle un officier. Ils entrent dans la galerie aux canons. Vous devinez la suite ! » (II, 2, p.

78). La devinette pouvant donner lieu à des spéculations sans fondement convaincant, un bref flash-back permet de visualiser ce qui s'est passé :

> **CHRISTOPHE**. Tenez, regardez !... Allez, regardez, vous dis-je !... Général Guerrier… qu'avez-vous vu ?
>
> **GUERRIER**. Un pauvre paysan. Majesté. Fatigué sans doute !
>
> **CHRISTOPHE**. Fatigué !... Général ! Batterie douze en position ! Pointez ! Feu !
>
> **GÉNÉRAL GUERRIER**. Feu !
>
> **HUGONIN**. Oh la la ! La cabane en éclat ! Le bonhomme en bouillie ! Bravo, Majesté, pour l'artillerie royale. Âmes sensibles, ne vous attendrissez pas. Il est passé du petit sommeil au grand sommeil sans s'en apercevoir !... *Requiescat in pace* ! (*Ibid*. pp. 78-79)

Dans le commentaire de celui qui est censé ne pas être sérieux, dominent des traits d'esprit dans lesquels l'ironie se mêle à l'humour pour créer un cocktail explosif, non de rire, mais d'indignation voilée. Tout commence par une surprise somme toute normale, car nul ne s'attendait à une telle explosion de violence. La faute, s'il y en a une, est si insignifiante qu'on se demande comment sa punition peut être aussi disproportionnée, tellement disproportionnée qu'elle n'est pas administrée dans l'intention de corriger le coupable, mais de satisfaire un instinct incompréhensible de destruction. Qui aime bien, châtie bien, certes. Parmi les synonymes de châtier figure le verbe punir, mais quelle est cette punition qui n'a pas pour objectif d'éduquer le fautif, mais de le faire disparaître définitivement ? En plus, l'approbation admirative de ce qu'a fait l'artillerie royale est bien une antiphrase car elle met à nu la dérive qui a cours dans le royaume : au lieu d'être utilisée à bon escient pour pourfendre les scélérats et les rebelles sécessionnistes, elle sert plutôt à massacrer de pauvres paysans, épuisés par les travaux pharaoniques, à qui sa majesté refuse le droit au repos. En maniant l'humour noir, il conseille à ceux qui s'émeuvent trop facilement de ne pas céder à l'attendrissement parce que le passage de vie à trépas s'est effectué en douceur, à l'insu du mourant à qui la souffrance a été épargnée. Conséquence, il n'est donc pas à plaindre, mais à envier. L'expression latine qui clôt sa réflexion, pour pédante qu'elle soit, achève d'enlever à cette scène son caractère pathétique en banalisant cette mort brutale qui devient naturelle. Même si une autre dame trouve que « c'est effroyable », Vastey se charge de lui prouver le contraire.

Cet épisode isolé par la mise en abyme le rend plus vivant et plus saisissant que ne l'aurait fait un simple récit, forme de discours fréquemment rencontrée dans les tragédies classiques où des scènes de violence étaient intolérables. Il ouvre la voie à d'autres péripéties dramatiques que le roi en personne se plaît à décrire avec un cynisme comique qui va plus loin que l'humour noir. La correction qu'il demande à un de ses nervis d'infliger à Basin est un modèle du genre : « Je vous charge, Prézeau, d'expédier l'affaire Basin. Je l'ai fait comte de Mont-Roui, lui ai donné en fief Deschapelles et j'apprends qu'il fait fouetter

les paysans. Que diable ! J'ai mis à sa disposition des travailleurs, je ne lui ai pas donné d'esclaves ! Dépêchez là-bas une section de Royal-Dahomets. Que l'on attache le gérant fouetteur à un arbre, sur la place publique, devant le peuple assemblé. Et qu'on le démolisse à coups de sabre, membre après membre. » (II, 3, pp. 83-84). Cette fois-ci au moins, la faute commise est indiscutable mais sa punition est aussi expéditive et irréversible que l'autre. Passe encore qu'il demande d'exécuter le coupable, s'appesantir sur la manière de mener cette exécution en disséquant le condamné comme un animal de laboratoire est stupéfiant. Pourquoi associer le peuple à cette entreprise macabre ? Peut-être pour lui faire plaisir en lui montrant que ses bourreaux ne resteront pas impunis s'ils sont découverts. Néanmoins, tant que les uns et les autres n'auront pas assisté à cette mise à mort atroce, ils ne seront pas convaincus et pourront toujours esquisser un sourire en coin en se disant que cette sortie contre un serviteur trop loyal n'est qu'une déclaration d'intention destinée à contenter officiellement les populations en faisant semblant de réfréner les ardeurs des responsables trop zélés dont les exactions peuvent les pousser à la révolte. Puis c'est au tour du directeur de son écurie, Rigolo Socrate, d'être inquiété pour des raisons tout à fait ridicules, la mort d'un de ses étalons anglais. S'il ironise sur la mortalité du plus célèbre titulaire de ce patronyme popularisé par le syllogisme, c'est pour opposer celle de son lad à l'immortalité de ses chevaux qui, dit-il, « ne sont pas des hommes ; (…) ils peuvent changer de poil, mais ne meurent pas. » Pour cette raison, il refuse catégoriquement de *rigoler* comme semble l'y inviter le prénom du mis en cause, et il le somme de remplacer sa bête dans un délai de trois mois avant d'ajouter, implacable : « Sinon, je le fais sabrer devant sa hatte (haras) » (*Ibid*.). Cette conclusion fige le rire sur les lèvres de ceux qui voulaient s'esclaffer car l'heure n'est décidément pas à la « rigolade ». Bien mal inspiré serait Richard s'il continue à protester contre son affectation à Thomasico où il est promu capitaine. Pour quelqu'un qui s'est « conduit de manière ridicule au bal d'hier » en dansant « la bamboula », il doit s'estimer heureux que le roi qui « n'aime pas que (s)a noblesse s'abaisse aux pitreries » ne lui réserve pas un sort identique à celui de Manuel, le maître de danse qu'il avait « fait mettre à mort (parce qu') il avait avili la nation en ridiculisant son chef. » (*Ib*.).

Dans ce royaume où la mort est la punition la plus employée contre toutes sortes de manquements, les sujets de sa majesté n'ont qu'à bien se tenir. Même des personnalités étrangères protégées par l'immunité diplomatique que le roi juge inconséquentes n'échapperont pas à cette folie meurtrière. L'envoyé du roi de France, Franco de Médina, sera le premier à en faire la douloureuse expérience, une expérience inimaginable, unique en son genre, dont la barbarie n'a d'égale que la férocité extravagante de son ordonnateur et à laquelle l'archevêque sera associé contre son gré : « Prézeau, faites battre le tambour. Avertissez le peuple. Vous, Brelle, on a besoin de vous. Il a beau être un traître, son âme a droit au repos. À vous d'y pourvoir. Et pour qu'il se rende compte *de visu* que nous y pourvoyons, pendant que vous officierez, Monsieur Franco de Médina sera debout auprès de son cercueil et écoutera sa propre messe de requiem… Après quoi, Gaffie, attention. Ces messieurs sont délicats. Je ne veux pas qu'une goutte de sang tache son paletot. Bon voyage, Monsieur Franco de Médina. » (II, 5, p. 94). Drôle de façon de prendre congé d'un hôte de marque « couvert de l'immunité diplomatique » dans un pays dit « civilisé » par son chef, n'est-ce pas ? La minutie exigée lors de cette exécution diabolique est une véritable insulte au bon sens de la victime qui n'a que faire de la netteté de sa tenue pour une scène surréaliste dont il se serait volontiers passé.

Cette messe de requiem indescriptible sera aussi le dernier office d'un prélat fatigué qui n'était plus en odeur de sainteté auprès de sa majesté depuis qu'il lui avait demandé son rapatriement en France pour prendre un repos bien mérité et pour embrasser sa vieille mère. Il était pourtant présent lorsque le roi mettait en garde tout le monde contre la fatigue : « Malheur à qui le pied flanche ! » (I, 7, p. 59) avait-il lancé à ceux qui lui reprochaient de trop demander aux hommes. Cependant, ce n'est pas pour cette raison qu'il sera condamné ; nommé archevêque par Christophe, « il lui manque l'institution canonique » car le Saint-Père tarde à le reconnaître, mais qu'importe : « Ma nomination vaut bien la consécration du pape », dit le roi goguenard. (II, 7, p. 101). Ce n'est donc pas l'irrégularité de sa situation qui fait problème, c'est sa propension à dénoncer ce qui ne va pas dans le royaume : « Il parle trop, Prézeau. Il écrit beaucoup. Mais pas de sang. De sa bonne mort. Dans son lit… C'est un vieillard… Doucement… Doucement. Prézeau, faites vite. » (*Ibid*., p. 102). Une fois de plus, l'esthète de la mort est à l'œuvre : les apparences demeurent sa principale préoccupation. Priorité à la propreté, au naturel et à la douceur pour dissimuler l'atrocité avant le coup de grâce ironique : « Faites murer les portes et les fenêtres de l'archevêché. Toutes. Murez. Murez. Ne laissez rien d'ouvert, même pas une chatière. Allez ! Je donne à Brelle le plus beau tombeau archiépiscopal du Nouveau Monde ! » (*Id*.). Nul ne peut dire avec certitude qu'il avait prémédité cette boutade, mais le rapprochement avec ce qu'il reprochait à l'archevêque laisse songeur : « Je vous ai fait duc de l'Anse ; je vous ai construit le plus beau palais archiépiscopal du Nouveau Monde, et maintenant vous songez à m'abandonner pour rentrer en Europe ! » (II, 3, p.87). Tous ces agissements sont peut-être pour le roi un vice rédhibitoire qui a transformé « le plus beau palais » en « plus beau tombeau » sans autre forme de procès. Pince-sans-rire, il n'y a que Christophe pour trouver ces formules caustiques pour avilir ses victimes en feignant de les honorer. Il ne fait pas enfermer dans ce beau tombeau le corps de l'évêque à qui il veut rendre les honneurs funèbres, mais un évêque bien vivant qu'il condamne à mourir à petit feu sans s'émouvoir, contrairement à ce que laissent croire les précautions qu'il prescrit à son homme de main.

À force de plaisanter avec la mort des autres, Christophe a fini par atteindre un tel degré de griserie qu'il oublie qu'il est lui-même un homme, donc mortel. Ce faisant, il s'éloigne complètement des autres mortels pour lesquels il n'éprouve plus ni sympathie ni compassion. Les yeux rivés sur la citadelle en construction, il n'écoute aucune plainte et n'entend céder devant aucun obstacle. Même le mauvais temps n'entravera pas sa marche en avant, en dépit des dégâts. A son aide de camp qui lui annonce que « la foudre est tombée sur la poudrière », détruisant le bâtiment du Trésor en ensevelissant le gouverneur de la place et une partie de la garnison sous les décombres, il répond impassible : « Garçons, du cœur ! / C'est une bataille comme une autre ! » Et pour montrer son intrépidité, « *(il brandit son épée contre le ciel)*» avec ce cri de défi : « Saint-Pierre, Saint-Pierre, voudrais-tu nous faire la guerre ? » (II, 8, p. 107). Convaincu de son invulnérabilité, il refuse de voir les signaux envoyés par la nature et, quelques minutes avant de s'écrouler, il se moque du spectre de l'évêque assassiné, venu le pousser à la contrition dans l'église de Limonade : « Femme, n'aie pas peur / Un homme qui a défié Saint-Pierre / ne craindra pas une corneille enrouée / volant dans son soleil ! » (III, 2, p. 127). Et pourtant l'inattendu se produit, puisqu'il est finalement terrassé. Vengeance divine ou simple défaillance physique pour s'en tenir au diagnostic du médecin ? Ce qui est certain, c'est que le feuilleton Christophe a trop duré. Commence pour ce « roi-bâton » le retour de bâton et bien évidemment la des-

cente aux enfers. Il découvre brutalement qu'il n'était pas aussi invulnérable qu'il le croyait et qu'il est facile de devenir une loque humaine : « Est-il rien de plus fatal qu'un homme trahi par la nature imbécile, et qui vit ? une vie qui se survit ? » (III, 3, p. 129). Bien que préférant la mort à cette vie végétative – « Oh ! Comme j'aimerais mieux la bonne tape du boucher ! Le merlin de la mort. La bête abîmée dans son néant net. » –, il ne perd pas de sa superbe et continue à jouer au fier-à-bras : « Je ne suis roi ni par la grâce de Dieu ni par la volonté du peuple, mais par la volonté et la grâce de mes poings. » (*Ibid*., p. 131). Le moindre affaiblissement de ceux-ci lui montrera la précarité de sa situation et la fragilité de son pouvoir car ce qu'il appelle « voies de fait de la nature » annonce la fin de ses rêves de grandeur. Il a beau se plaindre, menacer, injurier et ordonner, plus personne ne l'écoute. Les jeux sont faits : contre sa volonté, il est devenu ce pantin grotesque qu'il refusait d'être au début de la pièce. Incapable de se mouvoir, il invite ses ministres et courtisans à pallier son impotence : « Vous serez mes membres, puisque la nature / m'en refuse. / Moi la tête, j'ai juré de fonder la nation. » (*Id*.). Il est donc désormais dépendant de leur soutien, un soutien qui ne viendra pas parce que les « marionnettistes » sollicités par le roi se rebiffent. Il apprend, la mort dans l'âme, que sans peuple il n'y a pas de roi et que, pour réaliser de grandes choses, il faut être avec les hommes et savoir les écouter si on doit compter sur eux. Ses dernières tentatives de reprise en main se soldent inexorablement par des échecs et ceux qui savent lire entre les lignes et tendre l'oreille peuvent entendre se manifester en filigrane les rires goguenards de tous ceux que la peur réduisait au silence. Le « sursaut d'énergie » qu'il déploie, ultime baroud d'honneur pour haranguer et galvaniser ses soldats, l'assomme littéralement. Une vision hallucinatoire et apocalyptique montrant ses soudards qui l'abandonnent pour suivre Boyer avec des cris de joie lui enlève ses dernières illusions. Amoureux du panache, il ne peut accepter de vivre dans l'opprobre. Ce proverbe du Congo lui sert de code de conduite : « Toute flèche dont tu sais qu'elle ne te manquera pas, bombe du moins la poitrine pour qu'elle y frappe en plein. Tu entends : en plein ! » (III, 6, p. 140). Il a trouvé la solution adéquate qui évite de donner à sa mort une tournure tragique. Malgré tout, la farce (si c'en est une) est mauvaise car elle finit mal : ce qui avait commencé comme un théâtre de marionnettes a vite tourné au drame avant de s'achever en tragédie. C'est une tragédie qui refuse le tragique, bien que le héros assume son destin jusqu'au bout. Assurément, le sujet de cette pièce est sérieux, mais son héros s'est ridiculisé en voulant échapper à sa condition d'homme. Conséquence : il est devenu un héros travesti, encombré d'un corps fragile et vulnérable qui n'a pas pu résister aux efforts titanesques auxquels il a été soumis. Cet ancien cuisinier parachuté au sommet de l'État s'est empêtré dans des problèmes auxquels il a été incapable de trouver des solutions efficaces. Il apparaît comme un histrion politique pitoyable et dérisoire qui suscite plus la moquerie que la compassion.

Beaucoup d'éléments de cette pièce ressortissent au travestissement, depuis ce combat de coqs travestis en hommes politiques, jusqu'à ce royaume qui est une caricature du royaume de France, en passant par la caricature de république installée à Port-au-Prince ainsi que ce pouvoir « sans croûte ni mie », cette « rognure de pouvoir » (ces expressions sont plus celles d'un cuisinier que celles d'un homme politique) qui est offert au roi qualifié de « Bacha grotesque » par ses opposants, etc. Il n'y a pas jusqu'à la civilisation, expression du génie créateur de chaque peuple, qui ne relève du travesti où le clinquant et le tape-à-l'œil dominent dans une singerie où la forme appartient à la farce la plus grotesque. Ce que dit Sony Labou Tansi de son roman *L'État honteux* peut s'appliquer à *La Tragédie du roi*

Christophe de Césaire : « Le rire grince parce que le sujet est sérieux : le pouvoir ou comment se servir de cette machine sans tête ni queue pour qu'elle puisse fonctionner au lieu de tuer et opprimer. »[2] Et justement, le cuisinier-roi a utilisé son pouvoir pour tuer et opprimer et non pour rassembler et libérer. Ce constat de Boyer est accablant : « La verge de fer qu'il aimait brandir sur vos têtes va se briser enfin dans ses mains… Ceux-là mêmes qui étaient ses lieutenants l'abandonnent, las de n'être que ses premiers esclaves. » (III, 7, p. 146). Le commentaire de Granel qui suit la remarque de Sony Labou Tansi semble très pertinent pour cette étude : « Le travestissement correspondrait donc au « grincement » du tragique-qui-fait-rire tandis que le pastiche héroï-comique ferait plutôt « grincer » dans l'autre sens, celui du comique-qui-ne-fait-pas-rire. »[3] Oublié donc, le combat de coqs politiques sur lequel s'ouvrait la pièce ; oubliée, la fameuse cérémonie du couronnement ; oubliés aussi, les multiples mariages forcés pour cause de moralité publique ; oubliées surtout, les diverses facéties d'Hugonin, celui qui distillait la bonne humeur à chacune de ses apparitions. Subitement transformé en oiseau de mauvais augure, sa dernière intervention est une mise en scène qui ressemble étrangement à ce pastiche héroï-comique dont parle Nicolas-Martin Granel, dans lequel le comique ne fait pas rire parce que l'heure est grave. Dans cette scène 8 de l'acte III, le travestissement est plus que jamais évident, et ceci depuis les indications scéniques : « *(Entre Hugonin, en habit et haut-de- forme, tenue classique de Baron-Samedi, le dieu de la mort haïtien.) ».* À cause de la boisson, il n'a pas eu le temps de se déguiser en messager de la mort pour arriver à l'heure là où on l'attendait. Sa chansonnette (le roi en avait déjà qualifié une d'idiote) est là pour mettre un peu d'ambiance, de même que son excuse qui annule sa maladresse par un jeu de mot spirituel sur « retard » et « sur le tard », puisqu'il arrive tout de même à temps pour imputer son retard à son accoutrement qu'il appelle dans son langage coloré « saint frusquin » dont les nombreux éléments lui ont pris beaucoup de temps, bien qu'en les énumérant, un lapsus révélateur et comique l'amène à parler du rhum qui lui a troublé la vue et l'a empêché de retrouver rapidement ses lunettes. Néanmoins, la raison de cette tenue insolite reste inexpliquée et le mystère de la minute de silence qu'il présente comme « la vérité » du jour entier. C'est quand la détonation annonçant le suicide du roi retentit qu'il les dévoile : « Merci !... Le roi est mort… / Bernard Juste Hugonin / Baron-Samedi pour vous servir ! » Bonne ou mauvaise nouvelle ? Ça dépend. Les réactions en cascade introduites par la répétition de « cependant que… » en disent long sur l'état d'esprit des uns et des autres. L'auteur se contente d'un échantillonnage limité, sans souci d'exhaustivité : une réaction de surprise pour les soldats qui ajustent leur tenue, une réaction de trahison pour les barons et les ducs qui « retournent à qui mieux mieux leur veste », une réaction de déception pour « le maître de danse incarnant la civilisation outragée (qui) proclame à tous les vents de l'histoire qu'il n'y a rien à faire avec les nègres »… etc. Ainsi va la vie. Et la mort, bien sûr ! Pendant que les uns rient sous cape parce que le rire s'est figé dans leur gorge, d'autres pleurent en douce parce que les sanglots n'éclateront pas pour cet homme qui travestissait en phénomène dérisoire la mort violente et presque toujours injustifiée de ses victimes très souvent innocentes. Celui qui avait donné ironiquement à Corneille Brelle le plus beau tombeau archiépiscopal du Nouveau Monde n'échappe pas à la dérision de ses fossoyeurs qui l'enterrent « Dans le mortier gâché », au grand dam de sa dame qui n'éclatera pas en sanglot, mais pleurera dignement son époux en dénonçant

[2] Sony Labou Tansi, cité par Nicolas-Martin Granel in *Rires noirs*, p. 34.
[3] Nicolas-Martin Granel, *Rires noirs*, Ibid.

l'ingratitude nationale dont il est victime : « Et ce pays t'aura refusé jusqu'à l'oreiller de mousse du crapaud ! / Et ton pays t'aura dénié la cave de boue du scarabée » (III, 9, p. 151). Cette ingratitude est, au moins en partie, la conséquence d'une incompréhension que Christophe lui-même a entretenue tout au long de la pièce.

Au bout du compte, cette pièce nous ramène aux origines mêmes du théâtre qui était d'abord un jeu, c'est-à-dire un divertissement, avant de devenir de nos jours un forum largement ouvert à toutes les préoccupations de l'homme. Dans ce cas, il est tout à fait normal que *La Tragédie du roi Christophe* commence par divertir et les scènes de farce analysées ci-dessus sont là pour rappeler aux lecteurs/spectateurs qu'ils sont en face d'un jeu. Mais, en prenant goût à ce jeu, ils ne doivent pas oublier la célèbre devise de la comédie inventée par le poète Santeul qui lui assignait, au-delà de cet objectif ludique, un objectif éducatif puisqu'il fallait corriger ceux qui prenaient part au jeu, acteurs comme spectateurs, et de proche en proche tous les hommes : « *Castigat ridendo mores* (elle châtie les mœurs en riant) », indique-t-elle clairement. Et justement avec *La Tragédie du roi Christophe*, les spectateurs sont en plein dans les mœurs politiques d'un pays qui cherche confusément sa voie et ne sait pas toujours à quel saint se vouer : l'histoire a fait de ce pays un État fantôme qu'il faut construire et consolider alors que ses habitants, toutes couches sociales confondues, sont mal préparés à cette tâche : d'un côté le peuple représenté par ses couches les plus défavorisées qui aspire au repos après s'être épuisé dans des travaux forcés durant les longues années d'esclavage et de tyrannie ; de l'autre, les dignitaires, dont le plus important brille par son intransigeance, sa rigidité, son radicalisme et son patriotisme borné qui finissent par exaspérer même ses inconditionnels les plus convaincus. Ce décalage initial qui ira en s'amplifiant finira par produire des discordances cocasses dans – et entre – des scènes dont le baroquisme est une des caractéristiques de l'esthétique moderne selon Baudelaire : « Le mélange du grotesque et du tragique est agréable à l'esprit, comme les discordances aux oreilles blasées ». Dans ce mélange explosif, le rire étouffe régulièrement les pleurs, non parce que les occasions de se lamenter n'existent pas, mais parce que le phénomène de distanciation joue à fond : à l'intérieur des couches sociales concernées, rares sont ceux qui reconnaissent que les tares et les travers mis en scène sont les leurs. À ce propos, ce point de vue d'André Roussin, auteur d'un théâtre de boulevard snobé par les partisans du théâtre didactique nous semble pertinent : « Ce qui importe pour une pièce comique, c'est qu'elle fasse rire et si une partie du public n'entend pas la pièce, c'est qu'il se défend contre les vérités qui s'y trouvent et qui ne lui sont pas agréables à admettre. C'est une réaction de vitalité. Quand j'entends un spectateur dire : « J'ai bien ri ! » en venant voir une histoire que je sais sinistre, je suis très heureux : il a réagi. Donc il a été touché. Donc la pièce dit ce qu'elle veut dire, mais lui se refuse à se l'avouer. »[4] Cependant, ne nous égarons pas : Roussin parle bien de la comédie, non de la tragédie. Césaire est libre de ne pas partager sa satisfaction, parce qu'il n'a pas voulu écrire une comédie, mais une tragédie. S'il dénie à sa pièce, qui fait pourtant rire, le titre de comédie, c'est parce qu'il veut attirer l'attention sur son côté tragique, parce qu'il veut donner de son personnage principal une image différente de celle dont on l'affuble habituellement dans son pays d'origine. N'est-ce pas là un travestissement ? Admettre que le théâtre est effectivement un jeu, c'est reconnaître que c'est Roussin qui a raison et sa déclaration qui suit vient renforcer la précé-

[4] André Roussin, *Un Contentement raisonnable*, pp. 53-54.

dente en précisant les données : « Un vrai sujet comique porte en soi son complément dramatique mais c'est le spectateur qui doit le sentir par le jeu de l'action comique, ce n'est pas à l'auteur d'abattre les cartes. L'auteur a dit Jouez avec moi ! Le public est venu jouer. Le laisser partir la larme à l'œil est une faute de goût. »[5] Peut-être sans le vouloir, Césaire a évité cette faute et c'est tant mieux. Néanmoins, il arrive très souvent que le rire masque la pièce et si Christophe avait su faire preuve de souplesse, s'il avait eu la patience nécessaire pour mettre en œuvre une politique réaliste et moins contraignante pour tous, il n'aurait pas « réussi quelque chose d'impossible » certes, mais la modicité de cette réussite aurait atténué le retentissement de son échec qui suscite les railleries de ses contempteurs. Tant pis pour lui car on ne refait pas l'histoire. Près de deux siècles après sa disparition et près d'un demi-siècle après la première de *La Tragédie du roi Christophe*, celle d'Haïti ne prête pas du tout à rire. C'est une preuve que ses leçons n'ayant pas été suffisamment méditées, elles ne sont pas bien comprises. Normal donc qu'elles ne soient pas toujours prises en considération. Est-ce vraiment la faute au rire ?

Emmanuel NJIKE
École Normale Supérieure (Annexe Bambili), Yaoundé

[5] André Roussin, Op. Cit. pp. 131-132.

BIBLIOGRAPHIE INDICATIVE

Bergson (Henri), *Le rire*, P.U.F. Collection Quadrige, Paris, 1987.

Breton (André), *Anthologie de l'humour noir*, Livre de poche, Collection Bibliothèque, Paris, 1986.

Cailler (Bernadette), *Proposition poétique : une lecture de l'œuvre d'Aimé Césaire*, Nouvelles du Sud, Paris, 1994.

Césaire (Aimé), *Une Tempête*, Seuil, Collection Points, Paris, 1969.
La Tragédie du roi Christophe, Présence Africaine, Paris, 1970.
Une saison au Congo, Seuil, Collection Points, Paris, 1973.
Nègre je suis, nègre je resterai. (Entretien avec Françoise Vergès.) Alban Michel, Collection Itinéraires du savoir, Paris, 2005.

Freud (Sigmund), *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, Collection Idées, Paris, 1985.

Granel (Nicolas-Martin), *Rires noirs (Anthologie romancée de l'humour dans le roman africain.)* SEPIA, Paris, 1991.

Kesteloot (Lilyan) et Kotchy (Barthélémy), *Aimé Césaire, l'homme et l'œuvre*, précédé d'un texte de Michel Leiris, Présence Africaine, Paris, 1973.

Mauron (Charles), *Psychocritique du genre comique*, José Corti, Collection Les Essais, Paris, 1985.

Pavis (Patrice), *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, Paris, 1996.

Pierron (Agnès), *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Le Robert, Collection Les Usuels, Paris, 2002.

Riffataire (Michael), *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, Paris, 1971.

Roussin (André), *Un Contentement raisonnable* suivi de *Lettre sur le théâtre d'aujourd'hui*, Grasset, Collection Mes personnages et moi, Paris, 1965.

L'ALLIANCE DU RIRE ET DE L'HORREUR DANS LE THÉÂTRE DE SAM SHEPARD

Le théâtre de Shepard peut se définir autour d'un thème qui engloberait vie et mort dans un tout, vie depuis la naissance de l'adulte comme dans *The Rock Garden* (1964)[1] qui relate la métamorphose de l'adolescent en adulte, jusqu'à la mort, dans son sens symbolique sans nier sa réalité. Chez Shepard, vie et mort fonctionnent de pair et conservent dans leur exploitation ironique et surréaliste leur force tout aussi symbolique que théâtralement vitale.

Le monde dont s'inspire Shepard est celui au milieu duquel il vit au moment où il écrit, que ce soit celui du jeu, des courses, de la musique, et du rock en particulier, ou celui de la famille qui sera son creuset ; quel qu'il soit, ce monde se nourrit d'une même constante : l'entêtement à vivre de tous ses personnages qui se traduit par la sur-présence verbale, la nécessité de parler sans limitation qui va pimenter et précipiter dans une quasi folie chacune de ses pièces.

Dans la même logique et dans l'objectif de sa théâtralité, le silence, voire le sommeil, sont synonymes de mort, symbolique pour certains personnages comme Tilden dans *Buried Child* (1978) et réelle mais inacceptable dans *Seduced* (1979) où Henry Hackamore *clame sa mort tout en clamant qu'il n'est jamais né*, ainsi que dans *The Late Henry Moss* (2002) où Henry, mort, comme tout porte à le croire, revendique son état de vivant. Dans ces pièces donc, comme dans *Fool For Love* (1983) où le père (absent, mort ?) assiste à la querelle des amants, les pères, composante monumentale et peu ordinaire des pièces, ne disparaissent jamais, ils interrompent et commentent, attisent les oppositions et sont le plus souvent cyniques. Ils sont l'affirmation de leur vie éternelle à la manière surréaliste de Shepard, « passé » dont les « vivants » ne peuvent se débarrasser. Ces cadavres vivants et encombrants sont une entrave et une contradiction qui contribue à la fausse superficialité des contextes. Et c'est de cette inscription « spectaculaire » de ces situations absurdes et dramatiques à la fois dans un réalisme subjectif qu'un sourire inquiet saisit à son insu le spectateur/lecteur.

Ainsi son art se rapproche des écrivains du théâtre de l'absurde où le comique côtoie l'horreur et coexiste avec elle. Il suffit pour cela de s'en référer aux pièces de Beckett, de Ionesco et de Pinter entre autres. Martin Esslin, dans son analyse du théâtre de l'absurde, met en évidence *ce paradoxe à l'origine de ce comique qui naît de l'incompréhension des motivations et de la nature mystérieuse et inexpliquée des personnages qui permet de transcender comédie et tragédie et de parvenir à allier rire et horreur*[2].

Quel type de rire est-ce là si ce n'est un « rire jaune » – rire que ces auteurs provoquent systématiquement – mais il est la part active et visible du pire qu'il sous-tend et Shepard, avec sa patte toute personnelle, invente des mondes où la scène, lieu de l'expression,

[1] Les dates des œuvres mentionnées correspondent à la première représentation des pièces et non à leur parution.
[2] Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (Penguin Books, 1983), p. 143.

et la manipulation du langage généreront des poursuites verbales incontrôlables associées à des dilemmes inextricables.

Le tourbillon centrifuge du verbe, comme va tenter de le montrer le présent article, réside dans l'art de faire de l'échange verbal, conventionnel a priori, une force qui va réduire l'adversaire – par le biais du cynisme, de l'ironie, de l'humour déplacé, voire du burlesque, dans l'unique but de se donner les moyens de se protéger, de se dérober, d'agresser, de dominer, de saisir une chance de renverser une situation, de prendre le dessus et de continuer à vivre. Cette impulsivité des personnages – incontrôlée, divaguant parfois jusqu'à la violence – qui tient et retient le spectateur est tout entière liée à la volonté de l'auteur de démasquer la tension sous-jacente, intérieure, de la propulser aux yeux du public – ce qui, par son excès, parvient parfois à faire rire.

Ce détournement du sens profond des pièces correspond à ce que Peter Brook appelle la « fissure des apparences »[3] qui devient délectable dans ces moments détonants, ces « décalages » qui dans toute leur horreur parfois seront « risibles ». Ils sont une façon de souligner la composante essentielle de son théâtre au sens que lui donne Artaud[4], son sens explosif, cette capacité du théâtre de permettre aux personnages d'aller jusqu'au bout d'eux-mêmes, de parvenir à une authenticité du spectacle de la vie jusqu'à impliquer le public – le risque étant cette alliance démoniaque de la quête intérieure du personnage avec la cruauté de la représentation qui la tourne en dérision.

Cet « humour-destruction », comme le qualifie Artaud[5], se manifeste dès l'ouverture de *Buried Child*. L'entrée d'Halie, que l'on entend sans la voir, s'apparente au vaudeville dans cet échange avec Dodge, son mari, où son discours plein de cynisme laisse le public perplexe. Ce sentiment est provoqué par la légèreté avec laquelle Halie traite d'un sujet des plus sérieux puisqu'il s'agit de la santé de Dodge, très altérée selon la didascalie. C'est dans ce paradoxe que s'inscrit l'ironie comique, par la non-implication du personnage avec ses propos, laquelle traduit son absence et son indifférence. Non seulement Halie parle à une ombre mais elle joue avec les convenances : elle répète ce qu'il est de circonstance de dire, son échange est vide, c'est une parodie d'empathie. À son mari qui n'arrête pas de tousser elle témoigne un intérêt ostensible et le somme de prendre son médicament ; quelques secondes plus tard, sans réponse, elle marque sa réelle inquiétude en le menaçant de *descendre dans cinq minutes s'il ne répond pas*[6]. La volonté manifeste contenue dans ces « cinq minutes », qui pourrait tout aussi bien être une heure, trahit cyniquement et co-

[3] Peter Brook, *Points de suspension, 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990* (édition du Seuil, septembre 1992 pour la traduction française) : « (…) ce n'est pas une coïncidence si le théâtre moderne va vers des scènes ouvertes et utilise (…) un certain surréalisme dans les comportements, comme une autre technique pour fissurer les apparences. » (p.117).

[4] Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (Gallimard, 1964) : « Il s'agit donc, pour le théâtre, de créer une métaphysique de la parole, du geste, de l'expression, en vue de l'arracher à son piétinement psychologique et humain. (…) Et l'humour avec son anarchie, la poésie avec son symbolisme et ses images, donnent une première notion des moyens de canaliser la tentation de ces idées. » (p.138-139).

[5] *Idem*. p.140, en référence au langage : «…de même que L'HUMOUR-DESTRUCTEUR, par le rire, peut servir à lui concilier les habitudes de la raison. (…) Il rompt enfin l'assujettissement intellectuel au langage, en donnant le sens d'une intellectualité nouvelle et plus profonde, qui se cache sous les gestes et sous les signes élevés à la dignité d'exorcismes particuliers. »

[6] Les phrases en italique sont ici utilisées afin de résumer ou traduire des extraits de dialogues ou de didascalies qui seraient trop longues à traduire dans leur totalité.

miquement son indifférence. Cet effet est activé par la coopération au jeu de son épouse de Dodge lui-même qui, loin d'être inconscient du peu d'intérêt que sa femme lui porte, fonctionne en parfait duo avec elle, à sa façon à lui, parodie vaudevillesque que trahit son comportement désintéressé. À question et propos sans intérêt réponse sans plus d'intérêt et quand elle lui dit que *dehors il pleut* il lui confirme *qu'il pleut* ! Stéréotype du vieux couple qui se supporte, leurs habitudes sont leur théâtre, chacun jouant son rôle pour masquer des drames encombrants, prouver leur existence et ainsi satisfaire aux convenances. Là est l'exorcisme au sens Artaudien du terme, c'est une « image choc » de la vie que ce couple renvoie, dans laquelle le spectateur se sent en porte-à-faux, vaudeville qui se disqualifie bientôt par le questionnement pesant qu'il sous-tend : le langage n'est plus vecteur de sens mais vecteur cynique d'une nécessité de vivre.

Dans cette ouverture, Shepard nous fait une démonstration de l'art d'allier son sens de l'observation de la vie à l'intégration ostentatoire et « fissurée » de celle-ci dans son théâtre. C'est pour lui le sens même du « langage » qui est image en création, avec son impact choquant qui va envahir la scène. Son vieux couple « fonctionne » et fait rire car il met en évidence la lucidité ironique de celui qui est supposé être le plus faible et la connivence avec cette ironie de celle qui symbolise la santé et l'autorité. Le simili-vaudeville est ici porté au stade de l'absurde, l'é-change verbal n'étant construit qu'autour de l'usage constant de lieux communs. Dodge assortit chacune des exhortations d'Halie à un certain « cause toujours » : au *prends ton médicament* Dodge réplique en sortant son whisky ou ses cigarettes. Il affirme son autonomie, sa volonté de se désolidariser, se moque (en public !) de sa femme, mais le fait en cachette d'elle, signant sa « désobéissance », pire son infantilisation[7]. Il en va de même de l'écran vide qui semble le captiver et qui lui assure un alibi de vie et d'intérêt. Effet risible mais désamorcé par son côté pathétique et qui charge l'échange verbal d'un sentiment de malaise qui atteindra son paroxysme avec enfin l'apparition d'Halie – avec focalisation, exigée par la didascalie, sur sa descente majestueuse, *une marche à la fois*, assimilable à la technique cinématographique hollywoodienne : apparition de star, à l'instar des vedettes de ce même cinéma, mais *vêtue de noir comme en grand deuil ne remarquant pas les deux hommes…* dont Dodge avec qui elle « parle » depuis le début de la scène[8]. Le sourire du lecteur/spectateur s'esquisse, s'amuse de la déviance, mais sans se confirmer dans le rire : deuil de qui, de quoi ?

Cet échange sans échange, la force étonnante de son vide qui génère l'in-quiétude, fait partie des outils de la non-communication qu'affectionne Shepard et sera repris d'une façon beaucoup plus dramatique dans *Curse of the Starving Class* (1978) et implacablement

---

[7] Sam Shepard, *Buried Child* in SAM SHEPARD: SEVEN PLAYS, Faber and Faber, 1988.
HALIE 'S VOICE: Dodge ! You want a pill, Dodge ?
(*He doesn't answer. Takes the bottle out again and takes another long swig. Puts the bottle back, stares at T.V., pulls blanket up around his neck.*)
HALIE'S VOICE: You know what it is, don't you? It's the rain! Weather. (…) No sooner does the rain start then you start. (*Pause*) Dodge?
(*He makes no reply. Pulls a pack of cigarette out from his sweater and lights one. Stares at T.V. pause*.) (p.64-65).

[8] *HALIE appears slowly from the top of the staircase as she continues talking. Just her feet appear as she makes her way down the stairs, a step at a time. She appears dressed completely in dark, as though in mourning.* (…) *She remains absorbed in what she's saying as she descends the stairs, and doesn't really notice the two men*… (p. 73).

identifié par le personnage d'Emma lorsqu'elle renverra à Ella, sa mère, que *ses remarques ne sont qu'un affichage convenu qui la décharge de toute sa responsabilité de mère*[9]. Une adresse à sa mère mais peut être aussi, ironiquement, à l'auteur par laquelle elle le pointe du doigt dans son art et ses artifices, ses replis personnels.

L'ouverture façon « vaudeville morbide » de *Buried Child* demeure originale dans l'œuvre de Shepard, son plaisir à faire vivre ses personnages se déployant principalement dans leurs débordements violents, frustrés de leur sens – inscrit dans le cadre dévorant de leur culture que représente le mythe de l'Ouest avalisé par le cinéma hollywoodien.

Ainsi dans *True West* (1980) : les retrouvailles de deux frères dans la maison de leur mère dans le sud de la Californie. L'ouverture de la pièce qui prend place dans la maison de la mère dans un décor des plus réalistes et conventionnels, à la tenue irréprochable, installe les deux frères à priori respectueux l'un de l'autre dans l'esprit du décor, ils sont dans le paraître, chacun à sa façon, polis à l'extrême – c'est du moins le cas pour Austin qui essaie bientôt de retenir son agacement devant les provocations de son frère Lee qui veut le faire sortir de ses gonds. Lee mettant en avant *qu'il a autant le droit que son frère d'être chez sa mère, qu'il y restera le temps qu'il veut et qu'il est tout aussi chez lui que son frère*[10]. Cet échange est quasiment un stéréotype de l'impossible compatibilité des personnages façon Shepard, ici entre les deux frères, qui ne va que s'amplifier, devenir intolérable jusqu'à atteindre dans son absurdité, sa surface, une sorte de tension comique tant la provocation de Lee est insupportable. Austin est écrivain, il cherche le calme et l'inspiration, seul, dans la maison de sa mère, personnage convenu, stéréotype de l'écrivain ; Lee, quant à lui, ne vit que de ses larcins mais foisonne d'ima-gination et va gagner, par ses idées d'une saga de l'Ouest, l'éditeur qui devait acheter le manuscrit d'Austin. À ce stade, la magie du débordement opère, le respect des convenances maîtrisé alternativement par l'un et l'autre frère cède progressivement et rapidement. « L'homme total » en opposition à « l'homme social », comme le définit Artaud[11], surgit de la cascade ininterrompue, insupportable et de plus en plus irrationnelle du duel verbal. Austin, défait de son identité et par refus instinctif de ce dépouillement, se reconstruit en s'appropriant les traits de son frère et on le voit surgir au petit matin, ivre, dans le salon de sa mère, les bras chargés de grille-pain, salon dans lequel Lee, dans son impossible nouveau rôle, *est en train de démolir à coups de club de*

---

[9] In SAM SHEPARD: SEVEN PLAYS, *Curse of the Starving Class.* Opus cité, p.149:
EMMA: Stop saying that over and over as though by saying it you relieve yourself of responsibility.

[10] SAM SHEPARD: SEVEN PLAYS. *True West.* Opus cité,p.7:
AUSTIN: Well, you can stay here as long as long as I'm here.
LEE: I don't need your permission do I?
AUSTIN: No.
LEE: I mean she's my mother too, right?
AUSTIN: Right.
LEE: She might've just easily asked me to take care of her place as you.
AUSTIN: That's right.
LEE: I mean I know how to water plants.
(*long pause*)
AUSTIN: So you don't know how long you'll be staying then?

[11] « Renonçant à l'homme psychologique, au caractère et sentiments bien tranchés, c'est à l'homme total, et non à l'homme social, déformé par les religions et les préceptes, qu'il s'adressera. » (Référence au théâtre de la cruauté) (p.190).

golf la machine à écrire dont il ne sait se servir et *de brûler son manuscrit*[12]. Austin a littéralement pillé le quartier de tous ses grille-pain et son ravissement/défoulement à son comble s'exprime dans la plus hilarante des tirades de cette pièce où il imagine *la tête ahurie de tous ces voisins sans leur grille pain*, défaits de l'inséparable instrument de leur réveil, et qui triomphe dans son nouvel ego de criminel, de héros[13].

Ce type d'échange, basé sur la tension maîtrisée pour aboutir au conflit incontrôlé, constitue l'originalité de la technique de Shepard et se retrouve dans *The Late Henry Moss* (2000) avec un personnage supposé « neutre », le père, mort et allongé sur son lit, qui saura ressusciter, quand nécessaire, pour se rassurer sur son statut de vivant. De la dépouille d'Henry *seuls le sommet de sa tête et ses pieds nus sont visibles. On ne voit pas son visage*[14], le reste est recouvert d'une couverture et d'un drap. Cette introduction morbide, avec un cadavre sur scène, posé négligemment, les pieds offerts à la vue du public, est une alerte quant à la suite : d'une telle ouverture rien de « normal » ne peut découler. Rapidement vérifiée lorsque l'un des deux frères, Ray, qui a rejoint Earl lorsqu'il a appris le décès de son père, lui demande ce qu'il a l'intention de faire du corps. Earl n'a aucune intention d'en faire quoi que ce soit. Commence alors un court échange entre les deux frères pour savoir qui avertir : *des flics, des pompes funèbres, ou de la chambre de commerce* ! Un peu plus tard, Ray commence à mettre l'accent sur l'odeur et demande à son frère combien de temps il faut pour pourrir et son frère de répondre *qu'il n'y connaît rien à la mort*[15]. Le déclencheur du rire dans cette scène n'est rien d'autre que la « normalité » absurde et naïve du propos rendant la situation plus macabre encore.

Étonnamment, c'est à Earl, sous l'emprise de l'alcool, qu'Henry, vivant, va apparaître, lui permettant d'élucider, si l'on peut dire, la mort du père : mort dans les bras d'une prostituée alors qu'il fêtait sa pension qui venait de lui être versée. Scènes surréalistes aigres-douces où la prostituée Conchalla Lupina, tombeuse irrésistible au nom à la consonance singulière, a la responsabilité de l'éréthisme mortel d'Henry, *mort contre laquelle le*

---

[12] Sam Shepard, *True West*, opus cite : (…) *sound of Lee smashing typewriter with golf club* (…) *methodically then dropping pages of his script into a burning bowl set on floor of alcove, flames leap up, AUSTIN has a whole bunch of stolen toasters lined up on the sink counter along with LEE's stolen T.V.* (…) (p.42)

[13] AUSTIN : there's gonna be a general lack of toast in the neighborhood this morning. Many, many unhappy, bewildered breakfast faces. I guess it's best not to even think of the victims. Not to even entertain it. Is that the right psychology? (p. 43)

[14] Sam Shepard, *The Late Henry Moss*, A VINTAGE BOOKS ORIGINAL, NOVEMBER 2002. : *Only the top of Henry's head and his bare feet are revealed. Nothing is seen of his face* (p.6)

[15] *The Late Henry Moss*, opus cité, p. 14*:*

RAY: Well, don't you think it's about time we notified someone? We can't just sit around here. Who're you supposed to call first? The cops?
EARL: The cops? What're you thinking about?
RAY: Who then? The mortician? The chamber of commerce? Who?
EARL: (…) I'm not ready yet. (*Pause*.)
(…)
RAY: Yeah. There's a stink in here. There's definitely a stink and you can't smell it.
EARL: That's right.
RAY: How long's it take before things really stat to rot. You know-
EARL: How should I know? I'm no expert on death. (…) (p.19)

mort lui-même s'insurge, cherchant éperdument des témoins de son état de vivant[16]. C'est dans l'alcool et ses brumes que l'invraisemblance va triompher et créer une atmosphère « disjonctée » et un délire débordant, et ainsi permettre une désinvolture des personnages propre à l'étouffe-ment du sujet sous-jacent (et angoissant) qu'est la mort : la disparition définitive mentionnée en début de cet article, que Shepard refuse ici en s'en riant tout au long de la pièce et courant en filigrane dans la totalité de son œuvre.

Dans *Kicking a Dead Horse* (2007), l'emportement continue et s'illustre cette fois-ci en ayant recours à une sorte de scène burlesque lorsque le spectateur, après avoir eu son regard attiré par *un fond de scène dont la pâleur couleur paille de l'éclairage rappelle les vastes prairies à midi*, découvre sur le devant de la scène un monticule de terre, un cheval mort, étendu sur le côté, et un trou duquel s'échappe le juron d'ouverture : « Foutu ch'val. Bon Dieu[17] ! ». C'est la didascalie qui assume le comique-cynisme d'ouverture quand elle mentionne que le cheval en question ne doit pas être un mannequin mais assurément un vrai cheval mort ![18] Ce n'est pas sans rappeler *Curse of the Starving Class* (1978) où Shepard demandait à mettre en scène un agneau malade, un vrai ; au metteur en scène revient la tâche de se dépêtrer d'une telle obligation, mais malgré tout le ton péremptoire de l'auteur n'est pas sans laisser sourire – ce qui prouve l'intérêt de la didascalie dans ce qu'elle peut détenir d'humour et de distanciation libératoire, et qui fait qu'une pièce de théâtre est aussi une œuvre littéraire qui se savoure doublement par et sans l'intermédiaire de la scène.

Dans cette pièce, la schizophrénie, lot de quantités de personnages au « moi » fracturé du théâtre de Shepard, s'observe dans le personnage d'Hobarth qui, seul en scène, va tout d'abord dialoguer avec le public et, d'un coup, entrer en lui-même, discutant et s'opposant à un autre lui-même oublieux du public qui a priori appartenait à son monde. La description du personnage le veut ainsi : « (…) Chacun de ses ''regards'' (vers le public)[19] doit être appuyé et voulu comme le ferait un clown dans un cirque. Il se parle à lui-même. »[20]

Hobarth est à lui seul une somme, une synthèse des personnages de Shepard : il rassemble les traits de l'Amérique contemporaine par sa réussite fantastique dans le rachat, à bas prix, des objets de l'Amérique pionnière et de leur revente au prix élevé que le souvenir rend inappréciable aux yeux de l'acheteur. Mais il est paradoxalement un tout fracturé pour ne pas dire un oxymore : une contradiction de lui-même, le symbole de la réussite par l'exploitation vénale du passé et le sentiment de la déception dans son moi profond par la trahison du mythe. À nouveau, un jeu autour de la prise de conscience et de la représentation de l'entêtement naïf du personnage va permettre de rendre grotesque la situation dans laquelle il s'est mise : il décide d'endosser le costume du « cowboy » façon « urbain », de louer un cheval et partir revisiter l'Amérique du temps de la conquête, se refaire une identité en quelque sorte… se repentir de son péché de revendeur du Passé. L'ouverture le dé-

[16] HENRY: I know that I'm not dead! She's the one who doesn't know that I'm not dead! (p. 79)
[17] Sam Shepard, *Kicking a Dead Horse*, (Faber and Faber, 2007).
Hobarth: Fucking horse. Goddam. (p. 10)
[18] *Kicking a Dead horse*, opus cité,
(…) *The dead horse should be as realistic as possible with no attempt to stylize or cartoon him in any way. In fact, it should actually be a dead horse* (p.10)
[19] Note de l'auteur.
[20] (…) *Each of his looks should be very distinct and deliberate in the mode of the classic circus clown. (He speaks to himself.)* p.10.

couvre, au début de son périple, alors qu'il creuse un trou pour enterrer son cheval mort des suites d'une ingurgitation massive d'avoine. Clown sans nul doute, irrésistible rappel des deux personnages d'*En attendant Godot* de Beckett, pour ces deux-ci dans leur attente absurde et inerte d'un personnage improbable, pour celui-là dans son absurde hyperactivité stérile à vouloir rencontrer un Ouest tout aussi improbable. À l'attente contrainte et insensée s'oppose la quête tout aussi insensée et obstinée d'Hobarth qui a revêtu la panoplie de la réussite : allure et volonté lui assurent la découverte de son Graal. L'habit pourrait faire le moine, mais les quelques trois cents kilos de cheval mort vont en décider autrement : comment faire basculer une telle masse dans un trou ?

Ce cheval, métonymie de la liberté et des grands espaces, vient de prendre un nouveau sens, plus réaliste, il sert à présent de *punching ball* à Hobarth en colère et, tour à tour – suite aux tentatives impuissantes d'Hobarth pour le renverser dans sa dernière demeure – les quatre fers en l'air, les sabots pointant vers le ciel, basculant sans cesse dans sa position première, se refusant à tomber dans le trou qui lui permettrait de bénéficier de la sépulture décente que son propriétaire tient à lui offrir.

S'acharner sur un cheval mort, tel est le thème de la pièce, mais – l'ironie est là – c'est le cheval mort qui vient à bout de son maître, qui décide par son impossible coopération de la stupidité du mythe ou bien de son éternelle capacité à survivre car impossible à enterrer. La grandiloquence, alternant avec l'humilité lyrique d'Hobarth, fait sourire : le cheval lui sert d'exutoire et d'accessoire de sa déception, il le frappe, le caresse, s'assoit dessus, s'en sert de promontoire pour crier haut et fort sa colère et scruter l'horizon de ses jumelles : quel horizon ? Le public qu'il fixe de façon ostentatoire, assimilé à ses déboires ou, plus pragmatiquement, son chemin de retour pour oublier le rêve évanoui ? Le dialogue/soli-loque d'Hobarth dépasse le comique de situation pour atteindre le pathétique lorsque maître et cheval se retrouveront dans le même trou : ironie du sort, lien incassable, Hobarth descend dans le trou pour rejoindre/récupérer son chapeau où il l'avait jeté quand soudainement le cheval à son tour se renverse dans le trou, comme pour suivre son maître, pas assez large et profond cependant, et le plaçant « à cheval » dessus[21] : comment ne pas déceler dans cette situation une volonté de faire rire pour écarter le drame ?

De nombreuses pièces de Shepard sont remarquables par leur caractère désopilant, avec des personnages qui se transforment, changent de couleur, affichent dans leur métamorphose visible, soudaine ou progressive, ce qu'ils veulent le plus souvent cacher. Cette réversibilité, trahison de l'autre en soi, s'accorde parfaitement à l'idée de « mouvement » décrite par Peter Brook qui « alterne les aspects les plus superficiels de la vie avec ses aspects les plus secrets »[22]. C'est dans le succès de ce mouvement que naît la vie du spectacle dans ce qu'il a de drôle et de dramatique. C'est dans ce sens que cet article s'est attaché à mettre l'accent sur le langage (aussi bien dans les didascalies que les échanges) – qui , dans son pouvoir et sa force, fait se découvrir la part cachée des personnages – et sur l'aspect comique qu'en surface il peut parfois provoquer et qui lui donne sa pleine densité.

---

[21] *He looks down at the hat again, then crosses to the side of the pit where he originally made his entrance and climbs back down into the hole, disappearing.*

Long pause, then the dead horse slams forward, downstage, (…) but the hole is not quite wide enough to accommodate the entire horse. His legs from the hocks and knees down hang up on the downstage lip of the stage and the horse's body ends up straddling the pit. (p. 46).

[22] Peter Brook, opus cité p.71-72.

Shepard applique le sens du « jeu » qu'il revendique et fait de la scène le lieu où l'imagination se débride et autorise toutes les expressions et permet par cette invasion cette coloration anarchique qui en fait le lieu de l'expression sans frontière. Cet attachement au jeu total en fait l'héritier de la pensée d'Artaud pour qui « une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse une sorte de révolte spirituelle et qui, d'ailleurs, ne peut avoir tout son prix que si elle demeure virtuelle, impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile »[23]. Shepard applique la maxime à sa manière, par le rire dépositaire du virtuel théâtral mais qui lui permet aussi de se « défausser ».

Penser « rire et sourire » dans le théâtre contemporain, et pour l'auteur qui nous concerne, tient à cette capacité à vivre de concert, le temps de la durée du spectacle, la dramatisation percutante, dans la mobilisation homogène et spectaculaire, visuelle, auditive, langagière, des pièces données sur scène. Ce théâtre demande que le spectateur s'abandonne à la dislocation du paraître et des convenances – cet absurde que l'on ne peut manquer d'évoquer – que peuvent enclencher l'hyper-réalisme, le surréalisme, la caricature, la totalité de cet art de propulser des vies sur scène qui ne doit exister que pour lui-même, ignorant jusqu'à son auteur – qui permet la « représentation » incluant rire et horreur, comme les quelques exemples choisis l'ont démontré. Pour peu que le public se laisse prendre, le leurre dans sa magie aboutira à l'ensorcellement que sont le plaisir et la réflexion, avec pour cette dernière une possible mise en péril de sa tranquille apathie. Le théâtre n'a pas de point final.

Claude VILARS
Docteur en études anglo-américaine

[23] Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, opus cité ; Le théâtre et la peste, p.40-41.

DIEU (1975) DE WOODY ALLEN OU LE TRIOMPHE DE LA DÉRISION

Tout le monde connaît Woody Allen acteur, scénariste et réalisateur, auteur de films à succès. On connaît aussi Woody Allen père de famille nombreuse aux prises avec des difficultés conjugales et parentales quasi insurmontables et, en tout cas, source de démêlés avec la Justice et de désagréments ainsi que de complications juridiques, divulguées par la presse auprès du grand public. On connaît également un Woody Allen depuis toujours en proie à des doutes et des angoisses existentielles insolubles[1], soumis à une analyse interminable dans laquelle il investit tout son engagement psychique, intellectuel, spirituel et même artistique. Peut-être connaît-on un peu moins, cependant – quoique, dans les récentes années, il ait beaucoup touché à la chose théâtrale –, le Woody Allen auteur de pièces de théâtre, parfois portées à l'écran par lui-même, telles *Don't Drink the Water* (1966 ; film : 1969) ou *Play It Again, Sam* (en français : *Tombe les filles et tais-toi*. Reprise récente sous le titre : *Une aspirine pour deux*, 1992) (1969 ; film : 1972)[2]. On ne peut, il est vrai, négliger les pièces plus récentes, parmi lesquelles, notamment, trois pièces sur le thème de l'adultère : *Riverside Drive* (2003), *Old Saybrook* (2003) et *Central Park West* (1995) – reprises en français sous le titre global : *Adultères* (2006) – et *Second Hand Memory* (2004) (en français : *Puzzle*, 2007).

Reste à considérer, véritable galop d'essai, parmi ses toutes premières pièces – incluses dans *Without Feathers* (titre français, un peu accrocheur peut-être : *Dieu, Shakespeare et moi*) –, deux pièces dont la traduction et l'adaptation sont dues à Michel Lebrun (1975)[3]. Il s'agit de deux morceaux de bravoure, *Dieu*, d'une part, et *La Mort*, qui sont, bien entendu, toutes deux, lourdes des préoccupations « métaphysiques » de notre clown triste. Bien que réunies dans la cinquième partie de l'ouvrage sous la rubrique « Œuvres théâtrales » et pouvant aisément, à ce titre, constituer les deux volets d'un diptyque sur la condition humaine, elles comportent, l'une et l'autre, assez de caractères distinctifs pour pouvoir être examinées séparément. La première des deux mentionnées, *Dieu*, fera seule ici l'objet de notre étude.

La pièce d'Allen, nul ne s'en étonnera, est placée d'emblée sous le signe de la dérision : la didascalie liminaire indique que les deux personnages principaux, l'Acteur et l'Auteur, « *pourraient être interprétés par deux bons clowns* ». Elle se présente, d'autre

[1] Voir Philippe Bellaloum, *L'angoisse existentielle dans l'oeuvre cinématographique de Woody Allen et les mécanismes de défense par l'humour et la dérision*, Thèse de doctorat d'État, Faculté de médecine de Rouen, Université de Rouen, 1988, 126 p. [présentation en ligne].
[2] Voir Jean-Philippe Guérand, *Woody Allen*, Paris, Éditions Rivage, 1989.
[3] Woody Allen, *Opus 1 et 2. Dieu, Shakespeare et moi. Pour en finir une bonne fois pour toutes avec la culture.* (Traduction et adaptation : Michel Lebrun). Paris, France Loisir, 1980.

part, comme une réflexion théâtralisée sur le monde du théâtre, les jeux de la réalité et de la fiction, la pièce dans la pièce et comme une série de mises en abyme qui, sur le plan technique, constitue déjà un exercice de pure virtuosité sinon une prouesse. Elle demeure néanmoins, tout au long, une quête métaphysique, au cours de laquelle l'homme, affronté à son destin, poursuit inlassablement ses tentatives, sans cesse renouvelées, pour trouver des réponses aux énigmes insolubles que lui pose sa condition à la fois privilégiée et précaire dans l'univers.

Ce sont ces trois plans – concernant la technique théâtrale, la réflexion métaphysique et l'esprit de dérision – qui se confondent de manière esthétiquement satisfaisante, comme nous comptons le démontrer.

C'est ainsi que les douze premières répliques entre Acteur et Auteur (qui sont également reprises presque mot pour mot pour alors constituer les douze dernières de la pièce) donnent, par ce fait, au spectateur le sentiment d'une intrigue sans commencement ni fin, l'impression d'assister à une histoire cyclique, la pièce semblant se terminer au point de départ, c'est-à-dire ne pas se terminer du tout (on éprouve un peu le même sentiment à la lecture de la pièce de René Agostini, *Drame sans nœud ni quête*, publiée dans le cadre de l'« Atelier de création » de *Théâtres du Monde* en 2008[4]) :

> **ACTEUR.** Rien… absolument rien.
> **AUTEUR.** Quoi ?
> **ACTEUR.** Rien ne veut rien dire. Tout est vide.
> **AUTEUR.** C'est la fin.
> **ACTEUR.** Bien sûr. De quoi parlerions-nous sinon de la fin de tout ?
> **AUTEUR.** Nous parlons toujours de la fin.
> **ACTEUR.** Parce que c'est sans espoir.
> **AUTEUR.** J'admets que ce n'est guère satisfaisant.
> **ACTEUR.** Guère satisfaisant ? Ce n'est même pas croyable ! Pour écrire une pièce, le truc est de commencer par la fin. Trouver une bonne fin pour écrire à l'envers.
> **AUTEUR.** J'ai essayé ça une fois. Maintenant, j'ai une pièce sans commencement.
> **ACTEUR.** C'est absurde.
> **AUTEUR.** Absurde ? Qu'est-ce qui est absurde là-dedans ? (121-122).

L'Auteur et l'Acteur, jouant les rôles d'Hepatitus et de Diabetes (personnages d'une pièce censée se dérouler au V^{e} siècle av. J. C.), en sont là de leur réflexion sur la structure d'une pièce de théâtre : « **ACTEUR.** Toutes les pièces doivent avoir un début, un milieu et une fin, à la fin ! » (122). Mais cette réflexion fait écho à celle que Woody Allen conduit lui-même, très certainement, sur cette pièce qu'il a intitulée *Dieu* et qui, précisément, n'aura pas vraiment de fin, n'ayant pas vraiment de commencement non plus :

[4] René Agostini, *Drame sans nœud ni quête*, pièce publiée dans *Théâtres du Monde*, cahier 18 (2008), pp. 277-292.

AUTEUR. Maintenant, j'ai une pièce sans commencement (122).

Ce dialogue initial, évoquant à la fois Beckett et Pinter – et sans doute aussi Ionesco –, met en relief trois notions : le ***rien***, la ***fin de tout***, le ***désespoir***. Comme le Grand Artisan, l'auteur de théâtre se retrouve donc en présence d'une œuvre dont on ne peut déterminer ni même déceler l'origine, le début primordial, et qui pose l'énigme de sa fin dernière, de sa destination, de son *sens* (à la fois direction et signification) : « **ACTEUR.** Rien ne veut rien dire. Tout est vide » (121). Comment (en) finir ? Quelle fin paraîtra le plus souhaitable ? Il est vrai que, comme dit l'Auteur, « nous parlons toujours de la fin » (122) mais peut-on vraiment la prévoir, la préfigurer ? L'Acteur en proposera six différentes à son auteur, lequel les refusera toutes (123-125).

Une fois de plus, comme le souligne l'Acteur à plusieurs reprises, cette pièce apparaît comme « absurde » (122), faisant écho sans doute à ces mots que prononçait Macbeth : « La vie […] est un conte dit par un idiot, pleine de bruit et de fureur, ne signifiant rien » (V. 5. 26-28). (L'hypotexte, chez Allen, est souvent, en effet, shakespearien.)

Il semble établi jusqu'ici (121-125) que les deux personnages sur scène appartiennent à un niveau d'intrigue que nous appellerons, par commodité, *primaire*. Ils nous sont donnés à voir, à nous public assistant à la représentation de la pièce de Woody Allen en 2010. Mais soudain, le doute s'insinue quand, page 126, l'Acteur et l'Auteur se livrent à un échange qui nous déstabilise totalement, à la manière de telle pièce de Pirandello, *Six Personnages en quête d'auteur* pour ne pas la nommer, ou de Tom Stoppard, *Le Véritable Inspecteur Limier* (*The Real Inspector Hound*) quand s'effectue un glissement *du plan primaire au plan secondaire* : voilà en effet que les deux personnages présents sur la scène, soulignant précisément leur statut de personnages, évoquent implicitement (de manière oblique si l'on préfère) l'auteur Woody Allen qui les a créés, déplaçant ainsi les angles de vision et suscitant un vertige mental chez le spectateur :

> **ACTEUR.** Je te rappelle que ni toi ni moi n'avons de vie réelle.
> **AUTEUR.** Que veux-tu dire ?
> **ACTEUR.** Aurais-tu oublié que nous sommes les personnages d'une pièce qui se joue en ce moment même dans un théâtre de Broadway ? (*Reculant*) Hé, je n'y suis pour rien ! Ce n'est pas moi qui l'ai écrite !
> **AUTEUR.** (*pensif*) Nous sommes deux personnages dans une pièce, et bientôt nous jouerons ma pièce… qui est une pièce dans une pièce… Et tous ceux-là nous regardent ! (126).

C'est alors que, exploitant cette technique du trompe-l'œil, adressant ainsi un clin d'œil au public, Woody Allen glisse dans la bouche de ses personnages deux répliques qui resituent le dialogue sur le plan de la réflexion philosophique pour immédiatement en dégonfler, par la dérision, l'emphase métaphysique où il risquait de tomber :

> **ACTEUR.** Hé oui ! N'est-ce pas hautement métaphysique ?

AUTEUR. Pas seulement métaphysique. C'est aussi stupide ! (126).

Sont ainsi mêlés, dans une confusion quasi onirique, des plans de réalité et de fiction qui se remettent mutuellement en question : c'est non seulement les personnages mais aussi l'auteur, et encore le public de la pièce de niveau *primaire*, qui se mettent peu à peu à se confondre indistinctement avec personnages, auteur et public de la pièce de niveau *secondaire*… pour ne rien dire de personnages, d'un auteur et du public d'une pièce d'un « troisième type » (ou d'un *troisième* niveau) dont nous pourrions bien faire partie, mais sans jamais trop savoir quel est notre plan de réalité ni notre plan de fiction et là, nous pourrions bien céder à un rire nerveux – ce rire de l'inconfort qui tente, avant une reddition inéluctable, une ultime défense contre l'angoisse qu'inspire le sentiment de l'absurde :

> **AUTEUR.** La situation n'est-elle pas bizarre ? Nous sommes deux Grecs antiques, à Athènes, et nous sommes sur le point de voir une pièce que j'ai écrite, dans laquelle tu joues, et voilà tout un tas de gens de Brooklyn, ou d'un endroit minable du même genre, qui sont en train de nous regarder jouer la pièce de quelqu'un d'autre ! Et si eux-mêmes étaient les personnages d'une autre pièce ? Et si quelqu'un les regardait ? Et, si ça se trouve, nous n'existons ni les uns ni les autres ! Nous faisons peut-être partie du rêve de quelqu'un ! Et si – ce serait le pire – la seule personne qui existe réellement, c'était le gros type du troisième rang ?

Du point de vue technique, nous sentons bien (le clin d'œil adressé à Lewis Carroll et à *Alice de l'autre côté du miroir* vaut référence magistrale) qu'est alors réalisée la fusion parfaite de la mise en abyme, de la méditation métaphysique et de la volonté de démythification qui emprunte les voies de la dérision.

À chaque « envolée » philosophique ou « notionnelle » succède une « retombée » (à la fois comique et critique), une remise à niveau, une correction par le nécessaire retour au réel quotidien qui rétablit un ordre prioritaire dans les questions qui se posent à l'homme :

> **DORIS.** La question fondamentale est celle-ci : si un arbre tombe dans la forêt et qu'il n'y a personne pour l'entendre, comment savons-nous qu'il fait du bruit ? (*Chacun s'interroge avec étonnement*).
> **ACTEUR.** Qu'est-ce qu'on a à en foutre ? Nous sommes dans la Quarante-Cinquième Rue ! (130).

Quand l'Auteur (personnage sur la plan *primaire*) et une spectatrice, Doris Levine, (personnage sur le plan *secondaire*), se rencontrent (comme peut-être Alice rêvant, au pays des merveilles, qu'elle a pour partenaires réels les personnages du jeu de cartes ou du jeu d'échecs), l'absurdité de la situation est, une fois de plus, dénoncée par l'Acteur, dans une pirouette démystificatrice, qui ne manque pas, pour autant, d'exploiter à son tour les ressources de l'absurde :

> **ACTEUR.** Espèce d'idiot ! Tu es un personnage de fiction, elle est juive ! Tu sais à quoi ressembleront les enfants ? (132).

Mélange encore ente fiction et pseudo-réalité que ce dialogue entre l'Auteur (du plan *primaire*) et le personnage (du plan *secondaire*) qui s'achève par une pirouette :

> (*Il l'enlace, elle recule*).
> **DORIS.** Non. Non, pas ici.
> **AUTEUR**. Pourquoi pas ?
> **DORIS.** Je n'en sais rien, c'est dans mon texte (133).

Pas de métaphysique ici mais un simple sourire qui naît d'une situation ou, par le recours à un décalage « surréaliste », l'incongru le dispute à l'insolite. Les personnages n'hésitent pas, en effet, à dialoguer avec leur auteur, à le contester, voire à l'insulter, mais il s'agit ici de l'auteur même de la pièce, *Dieu*, qui se met en scène en tant que tel, c'est-à-dire en tant que l'auteur de la pièce qui est en train d'être représentée devant le public :

> **ACTEUR.** Allô, puis-je parler à Monsieur Allen ?
> **VOIX DE FEMME.** C'est de la part de qui, je vous prie ?
> **ACTEUR.** Un des personnages de sa pièce.
> **VOIX DE FEMME** Un instant. Monsieur Allen, un personnage fictif vous demande au téléphone […]
> **VOIX DE WOODY.** J'écoute !
> **ACTEUR.** Monsieur Allen,
> **WOODY.** Oui ?
> **ACTEUR.** Ici Diabetes.
> **WOODY.** Qui ça ?
> **ACTEUR.** Diabetes, le personnage que vous avez créé.
> **WOODY.** Ah, oui je me rappelle. Vous êtes un personnage assez mal dessiné… Tout d'une pièce, sans nuance…
> **ACTEUR.** (*piqué*) Je vous remercie ! (133-134).

Parmi les procédés novateurs qu'il présente dans cette pièce, Woody Allen n'hésite pas à avoir recours à l'autocitation avouée :

> **ACTEUR.** Elle s'y connaît en philosophie mais elle n'apporte aucune réponse valable… C'est le pur produit de la cafétéria de la Fac.
> **WOODY.** C'est drôle, j'ai déjà utilisé cette réplique dans *Play It Again, Sam* pour décrire une fille (135-136).

Et d'autre part, comme si la pièce s'élaborait à mesure qu'elle se déroulait sur scène, au fil des répliques en quelque sorte, Woody Allen interpelle un de ses personnages :

> **WOODY.** Bon, eh bien, rappelez-moi pour me dire comment la pièce se termine (136).

Le spectateur est alors pris d'un doute : l'auteur de la pièce qui se joue à Athènes en 500 av. J.C. et Woody Allen, l'auteur de *Dieu*, ne seraient-ils pas un seul et même au-

teur-personnage (compte non tenu de la convention) ? Statut désormais difficile à établir, il faut bien l'admettre. La confusion se confirme dans ce dialogue entre Doris et l'Auteur :

> **DORIS.** Est-ce que je peux avoir un rôle dans votre pièce ?
> **AUTEUR.** Je ne vous comprends pas. Vous êtes une actrice, ou une fille qui joue une actrice ? (137).

Un autre personnage de l'intrigue *primaire*, Trichinosis, intervient à son tour pour entrer dans l'intrigue *secondaire* :

> **TRICHINOSIS.** Diabetes, Hepatitis, c'est moi, Trichinosis ! (*Tous le saluent*). Je sors d'une discussion avec Socrate sur l'Acropole, et il m'a prouvé que je n'existais pas, aussi je suis très embêté […]. Vous ne seriez pas de Great Neck par hasard ?
> **DORIS.** Mais si !
> **TRICHINOSIS.** Vous connaissez les Rappaport ? (137-138).

Autre confusion entre les deux plans (*primaire* et *secondaire*) : Doris, s'adressant à Trichinosis, s'interrompt pour interroger le souffleur, conférant aux jeux de l'illusion et de la réalité une dimension supplémentaire :

> **DORIS** (*Trichinosi lui saisit passionnément les poignets*). Je vous en prie, je suis vierge. C'est bien mon texte ?
> **LE SOUFFLEUR** (*Le souffleur jaillit des coulisses, la brochure à la main*). « Je vous en prie, je suis vierge ». Oui (*Il sort*). (139).

Tous ces glissements entre différents plans de fiction, de pseudo-fiction, de pseudo-réalité, pour aussi ingénieux qu'ils soient techniquement, n'en sont pas moins des illustrations implicites d'une réflexion philosophique qui ose à peine porter son nom et se reconnaître pour telle. Rappelons-nous en effet ce commentaire de Doris, qui constitue une sorte de clin d'œil de la part d'un Woody Allen qui sait bien qu'il n'est pas question pour lui de revendiquer un tel statut, encore moins de se prendre jamais au sérieux : « **DORIS.** Cette pièce est un monument de prétention (136) ». Et pourtant l'auteur y va de son morceau de bravoure (Woody Allen prend la sage précaution de signaler dans sa didascalie (142) que « *l'auteur est planté emphatiquement au milieu de la scène* ») et, comme à son habitude, assortit ce qui ne peut manquer d'être considéré comme une réflexion philosophique d'une pirouette démystificatrice, suivie d'une autre réflexion philosophique, elle-même immédiatement soumise à l'épreuve implacable de la dérision :

> **AUTEUR.** Attention ! Si c'est Dieu qui sauve tout, l'homme n'est pas le responsable de ses actes !
> **ACTEUR.** Et tu demandes pourquoi on ne t'invite plus dans les soirées mondaines !
> **DORIS.** Comprenez que sans Dieu, l'univers tout entier n'a aucun sens ! La vie n'a aucun sens ! Nous n'avons aucun sens ! (*silence dramatique*). J'éprouve le besoin soudain et irrésistible de me faire sauter ! (142).

Les questions les plus profondes sont pudiquement recouvertes d'un voile léger, celui de l'humour ou du scepticisme discret :

> **ACTEUR**. Si Dieu n'existe pas, alors qui a créé l'univers ?
> **AUTEUR**. Va savoir ! (143).

Le public lui-même, dont la réalité est de plus en plus mise (ou remise) en question, est appelé aussi à intervenir, telle la femme dont le fils est étudiant à Harvard :

> **LA FEMME.** Je ne suis pas imaginaire !
> **LORENZO.** Désolé, Madame, mais vous l'êtes.
> **LA FEMME.** Mais j'ai un fils à l'école commerciale d'Harvard (144).

ou cet homme qui veut se faire rembourser sa place :

> **L'HOMME.** Je vais vous faire voir si je suis fictif ! Je vais sortir de ce théâtre et me faire rembourser ! Cette pièce est stupide. D'ailleurs, ce n'est même pas une pièce ! Quand je vais au théâtre, je veux voir quelque chose qui raconte une histoire, avec un début, un milieu et une fin ! Pas cette espèce de merde ! Bien le bonsoir ! (*Il quitte la salle*) (145).

Pour que l'illusion soit plus grande encore, le pseudo-auteur dramatique, Lorenzo Miller, qui prétend avoir « créé des spectateurs » (144), « va, déambulant parmi eux » (145), c'est-à-dire les vrais, les interpellant, les prenant à partie :

> **LORENZO.** Comment vous appelez-vous, Monsieur ? Ah, ah ! (*dialogue improvisé d'après ce que disent les spectateurs du théâtre*). D'où êtes-vous ? (145).

On en es alors au *troisième* plan de fiction, celui qui pourrait enfin se confondre avec la réalité (quelle réalité ?). La confusion est à son comble lorsque Lorenzo, s'adressant aux acteurs jouant des rôles de personnages de théâtre, déclare :

> **LORENZO.** Malheureusement pour vous, vous avez été écrits par Woody Allen. Tout le monde n'a pas la chance de tomber sur Shakespeare ! (146).

Il est vrai que Woody Allen, n'est pas Shakespeare (ni même Prospero) et que *Dieu* n'est pas *La Tempête* mais il n'attend certes pas que le critique le lui fasse remarquer : il a la prudence, la sagesse et l'humour de prendre les devants, répondant ainsi implicitement à telles attaques qui auraient pu si facilement être menées contre lui. C'est aussi pour lui une occasion unique – et admirons avec quelle habileté il a su la saisir – de nous mettre en cause, nous critiques, particulièrement moi qui écris ces quelques pages sur la pièce de Woody Allen et vous qui me lisez.

Aspiration spirituelle et dérision, mesurées à l'aune l'une de l'autre, et venant s'équilibrer avec souplesse dans l'urgence et la nécessité, font dire à l'Auteur :

> **AUTEUR.** Je suis un homme libre, et je n'ai pas besoin de Dieu pour venir sauver ma pièce ! Je suis un bon auteur ! (146).

Mais il faut, une fois de plus, entendre là, bien sûr, dans ce qui se veut un mélange de défi et de naïveté voulue – non dénuée peut-être d'une nuance de prétention bien cachée –, la voix de Woody Allen. C'est aussi Woody Allen assurément, un Woody Allen angoissé et névrosé, qu'il faut entendre dans cet appel pathétique que lance l'Auteur :

> **AUTEUR.** Oui, je veux être immortel. Je ne veux pas simplement mourir et être oublié. Je veux que mes œuvres continuent d'exister longtemps après que ma dépouille mortelle ait disparu. Je veux que les générations futures sachent que j'ai existé ! S'il vous plaît, ne me laissez pas être une crotte de mouche dérivant dans l'éternité (146).

La situation est sans doute, sinon désespérée, du moins désespérément angoissante, la nécessité de l'existence (et de la présence) de Dieu se faisant sentir de manière de plus en plus pressante – au point que rentre, comme par effraction, dans la pièce de Woody Allen un personnage de Tennessee Williams, Blanche Du Bois (échappée tout droit d'*Un Tramway Nommé Désir*), éperdument à la recherche de Dieu et pensant ne pouvoir le trouver, précisément, que dans cette pièce intitulée *Dieu*, écrite par Woody Allen :

> **AUTEUR.** (*la découvrant, ainsi que les autres*). Qui êtes-vous ?
> **BLANCHE.** Blanche. Blanche Du Bois […]. Je me suis sauvée de ma propre pièce. Évadée […]. À peine sortie de la maison des Kowalski, je leur ai échappé et me suis mise à courir… Il faut que j'entre dans une autre pièce, une pièce où Dieu existe… quelque part où je puisse enfin me reposer un peu (149-150).

C'est alors qu'intervient ce *deus ex machina*, à proprement parler, qu'évoquait précédemment Trichinosis :

> **TRICHINOSIS.** Zeus, père des Dieux, descend majestueusement de l'Olympe et, brandissant ses foudres, apporte le salut à tous les mortels reconnaissants (150).

À cet être d'exception devrait en effet incomber la tâche de régler, miraculeusement – car il est grand besoin de miracles dans un univers désespéré –, les problèmes que doit affronter l'homme, autrement plongé dans « la misère sans Dieu » (comme le soulignait Pascal) :

> **TRICHINOSIS.** O.K. C'est la fin de la pièce. La situation semble désespérée pour l'esclave. Tous les autres hommes le laissent tomber. Il prie. Allons-y ! (150).

Ainsi s'achève la première partie de la pièce de Woody Allen intitulée *Dieu* : intervention miraculeuse d'un Dieu, « Faiseur de miracles, Créateur de l'univers [et qui] apporte le salut à tous » (151). À ce moment, fin de la première partie, indication scénique : « *Tous sortent de scène. Les éclairages changent…* ».

L'on peut alors s'interroger : à quoi avons-nous assisté ? à une répétition ? à une « démonstration » (comme l'annonçait Trichinosis, page 150), de la pièce d'un nommé Woody Allen qui met en scène un Auteur et un Acteur devant interpréter une pièce intitulée *L'Esclave* (pièce incluse dans la pièce dans la pièce interprétée par Bursitis dans le rôle de Dieu et Diabetes dans le rôle de l'Esclave) ? Ou bien est-ce déjà la pièce de Woody Allen lui-même, pièce intitulée *Dieu*, dans laquelle deux personnages (l'Auteur et l'Acteur) jouent les rôles d'Hepatitis et Diabetes (auteur et acteur d'une pièce, *L'Esclave*, qu'ils se préparent à donner en représentation : *quatrième* niveau de fiction) ?

Toujours est-il que, lorsque commence la deuxième partie, la confusion est à son comble. Lorenzo Miller présente « la dernière pièce d'Hepatitis de Rhodes, intitulée *L'Esclave* » (152) mais les acteurs présentés au public (quel public ?) sont, pêle-mêle, Bursitis et Diabetes (acteurs censément Grecs du V^{e} siècle av. J.C.), Blanche Du Bois (personnage, nous l'avons déjà noté, échappé d'une pièce de Tennessee Williams) et Doris Levine (spectatrice quelque peu nymphomane qui arrive de Great Neck et qui, cependant, « dit son texte » comme une véritable actrice de ce théâtre de la Quatante-Cinquième Rue où se donne la pièce de Woody Allen…).

Tous les plans de la réalité et de la fiction sont confondus, faisant naître sur nos lèvres un sourire légèrement sceptique mais nous laissant en même temps, bien entendu, de plus en plus perplexes, plongés dans un rêve inexplicable – perdus dans une intrigue aussi énigmatique que peut l'être l'histoire d'une vie, semble suggérer Woody Allen.

Pour autant, la pièce dans la pièce, *L'Esclave*, se déroule désormais, portant sur le thème classique de la toute-puissance divine et de la liberté de l'homme (de l'opposition entre la force du destin – ou de la divine Providence – et du libre arbitre des hommes), mais entrecoupée de répliques émanant de Doris Levine, répliques qui semblent pourtant faire partie intégrante de *L'Esclave* :

> **DORIS.** Fais pas ça ! […]
> **DIABETES.** Pourquoi pas ?
> **DORIS.** Parce que tu aimes être esclave et que je déteste ça. Je veux ma liberté. Je veux pouvoir voyager, écrire des livres, vivre à Paris… (155).

Comme toujours, le thème de l'esclavage et de la liberté est subitement dégonflé par une pirouette démystifiante, un procédé exploitant l'esprit de dérision :

> **DIABETES.** Mais qu'est-ce qu'ils ont tous avec leur liberté ? La liberté, c'est dangereux. Ce qui est sécurisant, c'est de rester à sa place […]. Mais

> nous, nous sommes en sécurité parce que, quels que soient les gens au pouvoir, ils auront toujours besoin de quelqu'un pour faire les gros nettoyages… (155-156).

Autre anachronisme : l'entrée de Bob et Wendy Destin (les bien-nommés), « *un couple de touristes américains, arborant des chemises hawaïennes bariolées* (156) ». Comme dans la tragédie antique, le Destin charge le héros d'une « mission dangereuse » (158) : ici, porter au roi un message dont seule la réponse est connue (« oui »), mais dont la question demeure pour tous une énigme (popularisée sous la forme : « La réponse est oui, mais quelle est la question ? »). Devant les hésitations réitérées de Diabetes (dans le rôle de l'esclave Phidipides), c'est Woody Allen lui-même (du moins est-ce sa voix que l'on entend) qui intervient pour inciter le personnage à agir :

> **VOIX DE WOODY.** Dépêche-toi d'apporter ce satané message au roi ! On a tous envie d'en finir avec ce merdier ! (156).

Même l'auteur de *L'Esclave*, Hepatitis, intervient pour tenter de remettre son acteur sur les rails :

> **HEPATITIS.** Tu y es, au palais ! Et cesse de saboter ma pièce ! Garde ! C'est à vous, maintenant, en scène ! (162).

Il est vrai qu'à ce stade la pièce présente une confusion quasi cauchemardesque : le Chœur antique entonne un air connu de *My Fair Lady* (« Pauvre Professeur Higgins ») (159) ; on apprend que « les Furies ont dîné avec le Destin, et ils sont tous allés manger à Chinatown, chez Hong Fat » (161) ; une femme assassinée, tirée d'un fait divers, entre en scène, « *un couteau planté dans la poitrine* » (166)…

La liberté met l'homme dans l'embarras, loin de l'exalter : l'esclave, à la veille de sa libération, se livre à une réflexion déconcertante :

> **DIABETES.** Bientôt, je serai un homme libre. Tout à coup, des possibilités humaines s'ouvrent devant moi… et c'est pourquoi j'ai vachement envie de tout laisser tomber (161).

D'où, au passage, une autre digression anachronique où est évoquée *La Case de l'oncle Tom*, de Harriet Beecher-Stowe :

> **DIABETES.** À moi, Miss Eva, je ne veux pas traverser avec tous ces glaçons ! (162).

Woody Allen, parmi d'autres procédés ingénieux, n'hésite pas à *théâtraliser*, notamment, *l'ironie du destin*. Ici, c'est Bob Destin qui, utilisant farces et attrapes, illustre cette réplique d'un des personnages :

> **WOODY.** Le destin a toujours été farceur ! (165).

À la longue, le spectateur, semble-t-il, pourrait se lasser d'une telle accumulation d'incongruités, voire d'incohérences. Woody Allen en a pleine conscience qui, à un certain moment, laisse un de ses personnages, apparemment fatigué de son rôle, quitter la scène pour retourner au milieu du public.

> **DIABETES.** Doris ! Où diable es-tu ?
> **DORIS.** (*dans la salle*). Que veux-tu ?
> **DIABETES.** Qu'est-ce que tu fais là ?
> **DORIS.** J'en ai marre de cette pièce (169).

Il n'en demeure pas moins que le message délivré est enfin révélé à chacun : la réponse « oui » correspondait à « la question des questions » :

> **LE ROI.** Un seul mot pour répondre à la question des questions : Dieu existe-t-il ?
> **DIABETES.** C'était ça la question ?
> **LE ROI.** C'est l'unique question (174).

Mais les implications d'une telle réponse sont inattendues car, comme nous l'apprend le roi, « *avec gravité* » :

> **LE ROI.** Si Dieu existe, alors l'Homme n'est pas responsable, et je devrai répondre de mes péchés (175).

On a ici le corollaire de cette phrase de Kirilov (dans *Les Possédés* de Dostoïevski) citée par Albert Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* : « Si Dieu n'existe pas, je suis Dieu » (Éd. La Pléiade, in *Essais*, p.184)[5]. Camus poursuit, commentant cette phrase :

> Si Dieu existe, tout dépend de lui et nous ne pouvons rien contre sa volonté. S'il n'existe pas, tout dépend de nous. Pour Kirilov, comme pour Nietzsche, tuer Dieu, c'est devenir Dieu soi-même (184).

C'est pourquoi l'homme peut être tenté de se soustraire à ce destin inexorable qui est le sien : s'il ne se suicide pas, il invente, il imagine, il essaie de tricher :

> **DIABETES.** Attendez, sire ! J'ai un mot à dire pour ma défense.
> **LE ROI.** J'écoute.
> **DIABETES.** Ce n'est qu'une pièce de théâtre ! (177).

Nouvelle pirouette pour se sortir d'une situation inextricable : je ne suis qu'un acteur (un pauvre acteur) dans une pièce que je n'ai même pas écrite moi-même, dans laquelle on m'impose de jouer, d'interpréter un rôle que je n'ai pas choisi, épargnez-moi, je

[5] Albert Camus, *Essais*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1965.

suis innocent ! « *Le monde entier est un théâtre et les hommes et les femmes n'en sont que les acteurs* », eût dit Shakespeare. Alors que faire devant la menace impitoyable ? Il n'y a plus qu'un recours possible : implorer la miséricorde divine, invoquer le puissant nom de Dieu (puisque le message rassurant précisait qu'il existe) et faire appel à son infinie pitié :

> **DIABETES.** O, Zeus ! Dieu des Dieux ! Apparais avec tes foudres et sauve ma vie ! (177).

C'est le moment tant attendu où devrait apparaître le grand *deus ex machina*, où devrait se produire l'intervention miraculeuse et salvatrice. Mais (serait-ce l'ironie du destin ?) « la machine est en panne » (178) et quand elle se décide enfin à fonctionner à nouveau, répondant à l'appel déchirant de l'esclave-homme (« O, grand Zeus ! Dieu, viens à mon secours ! », 178), on voit enfin apparaître celui que l'on n'attendait plus, non dans sa gloire et dans sa toute-puissance, mais sous la misérable apparence d'un dieu impuissant et agonisant. Didascalie : « *Effet d'éclairage. Foudre. Zeus descend des cintres très lentement. Il se balance, et nous voyons que le câble l'a étranglé. Stupeur générale* » (178).

Naturellement, il faut bien que la gravité de la situation, Woody Allen oblige, soit immédiatement ramenée par l'humour salvateur, à un degré de tolérance supportable :

> **DIABETES.** Dieu, vous vous sentez bien ? Y a-t-il un docteur dans la salle ? (179). […]
> **DIABETES.** Dieu est mort.
> **LE DOCTEUR.** Il était à la Sécu ? (179).

Toujours cette même forme de dérision qui consiste à ramener le grandiose au grotesque (« Dieu, vous vous sentez bien ? »), par le recours à l'insertion d'une citation classique à l'intérieur d'un dialogue plat, par un effet de banalisation du mythe (ou démythification) et par le décalage – et le contraste – entre le registre philosophique (« Dieu est mort ») et le ton de la conversation banale (« Il était à la Sécu ? »). Toujours cette même volonté de dégonfler le ton de l'emphase philosophique en faisant naître le sourire – voire le rire – qui allège la gravité du propos.

À ce stade, bien entendu, la pièce a délivré son « message » conformément à une certaine vision des choses – que peut ne pas partager le public – et il est temps de tirer les conclusions. L'auteur se permet une autocritique, qui lui évitera précisément d'encourir la critique que l'on adresse généralement aux pièces « à thèse » :

> **HEPATTITIS.** C'est une pièce sérieuse, une pièce à message ! Si elle part en breloque, personne ne comprendra le message !
> **LA FEMME.** Le théâtre doit être un délassement, une distraction. Il y a un vieux proverbe : « Si vous avez un message à envoyer, allez à la poste ! » (181).

Alors, *Dieu*, de Woody Allen, « pièce à message » ou simple « délassement » ? Les deux sans doute, comme de juste. Une fois de plus, l'idée (le « message ») est *théâtralisée*, ce qui lui permet de ne pas peser d'un poids, au théâtre, bien vite insupportable : arrive sur scène « *un petit télégraphiste à bicyclette* » :

> **PETIT TÉLÉGRAPHISTE.** J'ai un télégramme pour le public. C'est un message de l'auteur !
> **DIABETES.** Et quel est ce message ?
> **PETIT TÉLÉGRAPHISTE.** Dieu est mort. Stop. Débrouillez-vous. Stop. Et c'est signé : L'Académie de Billard Sam Moscowitz.
> **DIABETES.** Mais bien sûr ! Tout est possible ! (182).

Tout est possible… En effet, la scène se trouve alors envahie par des personnages que l'on n'attendait pas : Stanley Kowalski, sorti lui aussi de la pièce de Tennessee Williams, est à la recherche de Stella, sa bonne étoile ; Groucho Marx court à travers la scène à la poursuite de Blanche Du Bois. Un spectateur se lève, « *se jette sur sa voisine, lui arrache ses vêtements, la pourchasse. L'effet serait identique avec une ouvreuse* » (183). C'est le grand tohu-bohu, le grand chambardement. La pièce – mais c'est voulu – échappe à son auteur :

> **HEPATITIS.** Plus rien n'est réel ! Absolument rien ! […] Ma pièce ! Ma pauvre pièce ! (183).

Elle est en effet devenue une pièce erratique, incomplète et autosuffisante à la fois, à l'image peut-être de la vie qui ressemble si souvent à un rêve (quand ce n'est pas à un cauchemar !) – Shakespeare et Calderòn ont su parfois nous en persuader. Cette pièce ne peut avoir une fin (a-t-elle seulement un *sens* ?) et pourtant elle *doit* finir. Il faut bien qu'elle finisse. Il faut bien en finir. Quel jugement porter sur la pièce ? Quel jugement porter sur la vie ? Qu'elle est absurde ? Qu'elle est un éternel recommencement ? Que ses acteurs font trois petits tours et puis s'en vont ? La pièce de Woody Allen ne finit pas. *Elle n'en finit pas de finir*. Ou plutôt, elle finit comme elle avait commencé, nous laissant plongés dans l'éternelle perplexité qui est le tissu même de la condition humaine. Alors, pour laisser le dernier (bon) mot à Hepatitis-Woody Allen :

> **HEPATITIS.** Absurde ? Qu'est-ce qui est absurde ? (184).

L'on ne peut éviter, en parlant de Woody Allen, d'évoquer sa personnalité, certes, pour le moins « névrotique », qui le pousse à jeter un regard inquiet sur les turbulences que réserve la vie mais aussi à considérer avec angoisse les multiples interrogations, souvent *tragiques*, que pose à tout être humain sa participation à l'existence. Il faut aussi prendre en compte son extrême curiosité intellectuelle mêlée à une sensibilité quasi maladive qui ne se dément jamais, l'incitant à jeter également un regard amusé, désabusé mais critique, sur tout comportement et sur toute conduite, à considérer avec *dérision* les situations données pour stables, les types et les conventions, à démonter les mécanismes et les rouages obsti-

nément et avec application – tout autant qu'avec délectation. Il faut surtout, bien sûr, faire toute sa place à cet humour salvateur, satirique sans doute mais le plus souvent survolant avec jubilation le quotidien et le transfigurant avec constance, humour sans lequel Woody Allen ne serait pas Woody Allen[6].

Maurice ABITEBOUL
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

[6] La présente étude constitue la reprise d'un article, légèrement remanié, paru antérieurement.

PERICONES (1987) DE MAURICIO KARTUN
LE RIRE DANS TOUS SES ÉTATS

Mauricio Kartun est une figure éminente du théâtre argentin des dernières décennies. Sa pièce *Pericones*, créée à Buenos Aires en 1987 marque un tournant dans une carrière bien remplie d'acteur, de dramaturge, de metteur en scène, de professeur d'art dramatique, dont nous ne donnerons pas ici le détail.[1] Tournant sur le plan personnel, certes — ainsi, c'est sa première pièce longue — mais qui est conditionné par la situation politique du pays. Au sortir des « années de plomb » de la dictature militaire, en 1983, en effet, « Théâtre Ouvert » n'a plus lieu d'être. Cette courageuse initiative des dramaturges argentins tendait à promouvoir une intense activité théâtrale en dépit des persécutions et de la censure — rappelons-nous Federico García Lorca et « La Barraca » juste avant la guerre civile espagnole — , mais le combat cessa, faute d'adversaire[2].

De son propre aveu, c'est donc dans *Pericones* qu'il se libère psychologiquement, et peut enfin faire preuve d'irrévérence et d'incorrection.[3] Le rire y éclate souvent avec une violence subversive, mais différemment suivant les moments. Aussi proposerons-nous ici de l'étudier dans tous ses états[4]. Un bref résumé de la pièce s'impose à présent au préalable.

A l'acte I, en 1889, un bateau frigorifique parti de Buenos Aires fait route vers l'Europe, transportant de la viande congelée, mais aussi une tribu d'Indiens de la pampa enchaînés à fond de cale, sauf leur cacique, son lieutenant et une fille impubère dans le plus simple appareil, en cage sur le pont. On est le 25 mai, jour de la fête nationale, célébrée par le salut au drapeau : musique militaire, coups de canon. On prépare sur le pont un barbecue typiquement argentin (*parrillada*) et l'on attend aussi une représentation des Indiens, qui devraient mimer un combat de sauvages, comme ils le feront en Europe dans leur cirque. La jeune Indienne suscite regards et propos graveleux. Arrive la surprise du capitaine : un gramophone, qui fera résonner les accents de la fameuse danse du *pericón nacional*. La fête est interrompue par l'abordage de pirates, cruels mais anachroniques. Les passagers et l'é-

[1] Nous renvoyons à : Jorge A. Dubatti : « Mauricio Kartun : poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros », *La revista del CCC*. Internet.

[2] Gerardo Fernández : « Historias para ser contadas », *Teatro argentino. Antología*, p. 54-55.
Voir aussi le témoignage de Kartun lui-même sur ce momento : « une belle utopie, un beau rêve s'achèvent » : « Los ciclos del final », *Cuadernos americanos*,p. 535-538.

[3] Cité dans Jorge Ricci : « Momentos del teatro argentino ».

[4] « En outre, les années 70 voient le commencement d'une série d'œuvres construites autour de l'allégorie, avec une évidente intertextualité brechtienne, expressionniste et même du *café-concert*. Celles-ci se proposent de pratiquer une sorte de révisionnisme historique de la réalité nationale des dernières années et, dans tous les cas, sous l'angle déformant de la parodie » (« Comienza además en el 70 una serie de obras concretadas alrededor de la alegoría, con clara intertextualidad brechtiana, expresionista y del mismo *café-concert*. Su fin es el de practicar una suerte de revisionismo histórico de la realidad nacional de los últimos años y en todos los casos bajo la deformación de la parodia. ») Nora Parola-Leconte, « Evolución de formas teatrales europeas en el Río de la Plata », p. 528.

quipage, terrorisés, obligent l'apprenti-chauffeur à grimper aux vergues pour baisser le pavillon argentin en signe de reddition. Les pirates le tuent, puis s'emparent du navire.

L'acte II est celui de la domination des pirates. Enchaînés, les passagers et l'équipage sont obligés de danser sans cesse le *pericón*. Pour se rebeller, on en appelle à la tribu indienne. Au moment où les pirates ont vent de la conspiration, l'acteur Gabino les attaque, s'identifiant à son personnage de gaucho, et meurt héroïquement, le jour même (20 juin) de la fête du drapeau argentin. Vaincus grâce aux Indiens enfin libérés, les pirates sont enchaînés.

Dans l'acte III, les Indiens, maîtres du bateau, obligent l'équipage à mettre le cap sur l'île de Martín García, où sont tenus en captivité leurs grands chefs, pensent-ils. À l'arrivée, le 9 juillet, second jour de fête nationale, ils sont accueillis à coups de canon et se préparent à la guerre, pendant que les passagers et l'équipage s'enfuient (sauf le jeune socialiste Lucio, qui se range à leurs côtés), non sans avoir traîtreusement libéré les pirates pour rétablir la situation.

Dans cette matière très riche, il y a une allégorie de l'histoire argentine, comme l'a bien montré Jorge A. Dubatti. Selon lui, les moments-clefs en sont présentés successivement tout au long des trois actes. Les aristocrates libéraux des années 1880 gouvernent (I), puis les militaires à partir du coup d'État de 1930 (II), enfin, les masses péronistes (III). Le retour des pirates correspond à celui des militaires après la chute de Perón en 1955, début de la période la plus funeste pour le pays. Quant à l'île Martín García, en face de Buenos Aires, c'est le lieu d'empri-sonnement des présidents légitimes renversés par les coups d'État[5].

Il est clair, dans ces conditions, que la satire politique et sociale sera un morceau de choix de notre étude. Nous commencerons néanmoins par le rire le plus léger, avant d'en venir progressivement à un comique plus acerbe. Ce faisant, nous nous conformerons au mouvement général de la pièce, qui, au fur et à mesure qu'elle avance, devient tragi-comique dans l'acte III, lorsque le dénouement nous montre les Indiens victimes d'une lâche trahison[6].

En guise d'apéritif, partageons un moment le monde fictionnel de certains personnages. Jeux, danses, cirque… autant de motifs de réjouissances sur le bateau, allégorie de la nation en fête. Chacun des trois actes est placé sous le signe d'une fête, nationale ou patriotique et du *pericón nacional*, danse qui accompagne celle-ci tel un *leitmotiv* et qui donne son titre à la pièce[7]. Mais le rire insouciant et futile, celui de la classe dominante richissime, ne dure vraiment que l'espace d'un instant, jusqu'à la mort du jeune chauffeur. Outre la ripaille, le sexe et l'alcool, il y a une course de sacs, un pot en terre plein de friandises qu'il s'agit de briser (*piñata)*, sans compter la promesse d'un spectacle d'Indiens. Dans une scène significative, la voracité gourmande des mangeurs de viande grillée donne lieu à une

[5] « Identidad y utopía », *Teatro argentino*, p. 1104.

[6] Kartun évoque ce thème à propos d'une œuvre et d'un contexte historique un peu postérieurs, il est vrai, mais ce qu'il dit s'applique autant au coup d'État des militaires de 1976 qu'aux dernières années (Menem en particulier) : pour lui, en effet, la trahison est l'un des pivots de la la vie politique argentine (Jorge Dubatti, « Mauricio Kartun, poética teatral… », p. 21).

[7] Le pluriel met l'accent sur le retour incessant de cet air de danse qui, telle une ritournelle, marque le rythme de la pièce. On peut aussi lui donner une valeur emphatique.

véritable joute poétique et risible entre deux fêtards : c'est à qui aura le dernier mot-morceau :

> « ainsi est l'Argentine […] un grand bateau frigorifique avec tellement de stocks de viande que nous avons inventé un nom pour chacune des découpes les plus invraisemblables[8] ».

et il s'ensuit une énumération jouissive à la Rabelais[9], ponctuée d'éclats de rire, indiqués par les didascalies. Le même plaisir de collectionneur de mots se retrouve lors de la danse du *pericón*, lorsque Gabino mène le bal « *en faisant des commentaires amusants* »[10]. Ce rire ludique, non dépourvu d'une certaine poésie balbutiante, est fusionnel, contrairement au rire issu du comique, selon la distinction opérée par Octavio Paz :

> « Le rire unit ; le comique accentue notre séparation. […] Expression du recul pris par rapport au monde et aux hommes, le rire moderne est surtout la marque de notre dualité. »[11]

Aussi se communique-t-il des personnages aux spectateurs, un bref instant. Pourtant, le comique n'est pas loin, et l'on passe rapidement du niveau des personnages à celui des spectateurs, c'est-à-dire, de la fusion à la dissociation[12]. Par le biais de ce jeu, on nous insinue que l'Argentine qui se borne à vivre avec sybaritisme sur son tas de viande, en festoyant sur l'air du « *pericón nacional* » est un pays de goinfres, de jouisseurs — témoin les frasques du capitaine et de la « duchesse » Laureana — et de maquereaux. Sur ce dernier point, il faut relever le comique graveleux de la tentation de Lucio, jeune puceau idéaliste à qui le directeur du cirque propose le corps nu de la petite Indienne, tandis que le capitaine encourage en écho un joueur qui tente de briser la *piñata* à grands coups de bâton donnés à l'aveuglette : « De la trique, de la trique, ça y est, tu vas faire éclater le petit tré-

[8] « si así es la Argentina […] un gran barco frigorífico con tantas reservas de carne que hasta le hemos inventado nombre a los cortes más inverosímiles… », « Pericones », *Teatro argentino*, p. 1127-1128. Il est même possible que l'auteur se livre alors à un pur jeu verbal avec des mots inventés pour leur expressivité, comme il déclare l'avoir fait à l'occasion. Nous n'avons pas pu retrouver certains d'entre eux dans les dictionnaires, peut-être insuffisamment spécialisés, que nous avons sous la main. De toute façon, qu'il s'agisse de termes techniques de la boucherie ou de mots inventés, le résultat est le même pour le but qu'il se propose : « décoller du langage parlé de tous les jours » avec « une certaine ambition poétique sans risquer de tomber dans la rhétorique » Jorge Dubatti, « Mauricio Kartun : poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros », *La Revista del CCC, p. 19.*

[9] « Lors nous jeta sur le tillac pleines mains de paroles gelées, et semblaient dragées, perlées de diverses couleurs » Rabelais, *Quart Livre*, LVI.

[10] « *haciendo comentarios graciosos* » scène 8, p. 1133.

[11] « La risa une ; lo « cómico » acentúa nuestra separación. [...] Expresión de nuestra distancia del mundo y de los hombres, la risa moderna es sobre todo la cifra de nuestra dualidad » Octavio Paz, « Risa y penitencia », *Los signos en rotación*, p. 30.

[12] « Le personnage comique est souvent un personnage avec lequel nous commençons par sympathiser réellement. […] Quand le personnage comique suit son idée automatiquement, il finit par penser, parler, agir comme s'il rêvait. Or le rêve est une détente. […] rompre avec la logique, voilà qui est simplement du jeu […] Notre premier mouvement est de nous associer à ce jeu » Henri Bergson, *Le Rire*, p. 148-149.

sor »[13]. Au cas où ce ne serait pas suffisant dans l'outrance, une didascalie précise qu'au moment décisif, le capitaine éjacule. La caricature « hénaurme » fait alors penser à celle qui prévaut dans *Ubu roi*, par exemple[14].

Lors de l'abordage des pirates, il y a une scène du même tonneau : le terrible et bestial Mongo, que son chef l'Olonnais (*Olonés*) maintient à distance à coups de fouet, tel un dompteur, veut se précipiter sur la pseudo duchesse Laureana. Il n'y tient plus, il supplie : « Je veux cette chienne ! […] Je brûle pour elle, l'Olonnais ! Ma braguette va éclater ! » jusqu'à ce que celui-ci cède à ses instances, mais à la condition qu'il la rende en bon état, pour que quelqu'un d'autre puisse s'en servir[15]. Mais alors, ô surprise, Mongo arrache la chienne Gladys des bras de sa maîtresse et s'enfuit avec son butin. Le comique de situation joue à plein, préparé néanmoins par le mot « chienne », que l'on croyait appliqué à Laureana[16].

On atteint le « climax » (pour reprendre le terme du capitaine[17]) lorsque, plus tard dans la pièce, la même Laureana, dont on connaît la sexualité débridée, propose ses services un peu particuliers à ses compagnons de captivité. Il s'agit de distraire les pirates au moment critique où se joue le succès de la conspiration. Elle exhibe son « bijou » [disons la chose élégamment, en empruntant le terme à Diderot] et le fait parler comme dans *Les Bijoux indiscrets*, avec cette différence que ce n'est pas pour faire des confessions intimes, mais plutôt pour articuler voyelles et syllabes — ô mânes de monsieur Jourdain… — puis pour réciter les classiques du Parnasse espagnol, tel un animal de foire. L'indécence drolatique de la scène repose en grande partie sur sa gestuelle — précisée par des didascalies on ne peut plus explicites — aussi bien lors de la démonstration vocale :

> « LAUREANA. (*De sa bouche supérieure*) /…/ écoute et répète avec elle… le « a », énorme et frais comme une caverne au bord de la mer.
> LAUREANA. (*Bouche inférieure*) Aaaa…
> LAUREANA (*Bouche supérieure*) Répète…
> PIET HEIN.Aaaa…
> LAUREANA. Le « é », tendu, étiré…comme le sourire extasié d'un enfant…
> LAUREANA.(*Bouche inférieure*) Eeeee…
> LAUREANA. (*Bouche supérieure*) Allons…
> PIET HEIN. Eeee…

[13] « CAPITAN. (*Lascivo*) ¡Palito y palo, que revienta el tesorito! », p. 1123. La scène 5 occupe les pages 1121-1124.
[14] Pour les hispanistes, on peut aussi évoquer Ramón de Valle Inclán, dont se réclame parfois Kartun. Nous traiterons plus bas des tendances du théâtre argentin auxquelles on peut rattacher l'auteur.
[15] « ¡Quiero a esa perra! […] ¡Ardo por ella, Olonés! ¡Mi bragueta va a estallar! », p. 1141.
[16] L'auteur s'amuse et nous amuse en préparant la surprise doublement : dans la même scène, en effet, juste auparavant, un des pirates ne s'exclame-t-il pas : « Vous êtes prisonniers des chiens de la mer ! », p. 1141.
[17] Le capitaine lui donne un sens clairement érotique, en demandant à la duchesse Laureana s'il l'a bien fait jouir la nuit précédente : « Ai-je bien été à la hauteur de mon grade… ? Je veux dire… pendant l'acte… comment le dire… Avez-vous atteint le climax, duchesse… ? » (« ¿Estuve a la altura de mi graduación…? Digo…durante el acto...como decirlo...¿Arribó usted al clímax, duquesa...? »), p. 1116-1117.

> LAUREANA. (*Bouche supérieure*) Le « u »… comme froncé pour donner un baiser. » [*Et ainsi de suite*…][18]

que lorsque le pirate Morgan s'adresse « à l'entrejambe de Laureana », qui « commence à réciter en faisant des gestes avec les jambes »[19] Si à notre avis ces deux dernières scènes burlesques n'ont pas la portée symbolique des précédentes[20], c'est que, d'une part, tout le monde se prend au jeu puéril et poétique des voyelles et des syllabes, d'autre part, que les pirates, eux-mêmes tout droit sortis d'un roman pour enfants — caractère licencieux mis à part — ou d'un film d'aventures, nous entraînent un instant dans l'univers fictif que leur confère l'anachronisme[21].

Ces exemples mettent bien en lumière une oscillation entre pur divertissement et satire politique : « une rencontre fantastique entre Salgari et Jauretche », selon les propres mots de l'auteur, c'est-à-dire [commente Dubatti] « entre les histoires de pirates et la pensée historiographique révisionniste »[22].

Il y a aussi un comique humoristique qui repose sur une exploitation minutieuse des stéréotypes culturels, très nombreux dans l'œuvre[23]. D'après Ana María Zubieta, le stéréotype littéraire, « image congelée, […] devient humoristique lorsque, utilisé et porté jusqu'à ses limites, il fait éclater les différences », rappelant ainsi son origine socioculturelle[24]. Face à un événement imprévu, il peut se dégrader, un peu comme la viande conge-

---

[18] « LAUREANA. (*Con su boca superior*) [...] escucha y repite con ella...la "a", enorme y fresca como una caverna a orillas del mar. / LAUREANA. (*Boca inferior*) Aaaa.../ LAUREANA. (*Boca superior*) Repite.../ PIET HEIN. Aaaa.../ LAUREANA. (*Boca superior*) La "e", tirante, extendida...como la sonrisa de un niño.../ LAUREANA (*Boca inferior*) Eeeee.../ LAUREANA. (*Boca superior*) Vamos.../PIET HEIN. Eeee.../ LAUREANA. (*Boca superior*) La "u"...como fruncida para un beso. » p. 1162-1163.

[19] « MORGAN. (*A la .entrepierna de Laureana*) [...] LAUREANA [...] (*Comienza a recitar haciendo ademanes con la*s *piernas.*) » p. 1164.

[20] On pourrait penser qu'il y a une satire des mœurs sexuelles de l'aristocratie, ou de certaines femmes, comme par exemple, sur un mode humoristique, dans le roman de Leopoldo Marechal *Adán Buenosayres*, lorsque celles-ci parlent avec leur sexe (p. 371-374). À notre avis, c'est la fantaisie pure qui domine ici.

[21] Sur l'anachronisme, Mauricio Kartun considère que c'est pour lui un procédé destiné à repoétiser le monde et le langage quotidiens : « Hay en Kartun una pasión por lo *retro*,por la estilización presente de los lenguajes del pasado, a su manera una forma de honrar y mantener viva la memoria de lo muerto. » Jorge Dubatti, *Mauricio Kartun: poética...*, p. 8.

[22] « un encuentro fantástico entre Salgari y Jauretche », cité par Dubatti dans « Identidad y utopía », *op.cit*, p. 1103, lequel commente : "*Pericones* nace del cruce de las novelas de piratas y el pensamiento historiográfico revisionista", *ibid.* Précisons que le « révisionnisme historique » en Argentine est une attittude historiographique, mais aussi politique, qui revendique l'héritage du dictateur Juan Manuel de Rosas, unificateur de la nation et défenseur de son indépendance face aux convoitises européennes, héritage refusé et maudit par la pensée longtemps dominante de l'oligarchie libérale. Jauretche fut à la fois nationaliste et défenseur du peuple "gaucho", ce qui l'amena tout naturellement à épouser plus tard la cause péroniste.

[23] « on décrira minutieusement et méticuleusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être : ainsi procède souvent l'humour » Henri Bergson, *Le Rire*, p. 97.

[24] « el estereotipo se vuelve humorístico cuando usado y llevado hasta sus límites, hace estallar las diferencias que así acentuadas y extremadas nos recuerdan su procedencia cultural » Ana María Zubieta, *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*, p. 107.

lée, qui finira par pourrir dans la cale du bateau. L'exemple le plus évident en est la célébration d'une fête nationale ou de la journée du drapeau, avec en prime le *pericón nacional*, dont la musique est débitée par un gramophone, c'est-à-dire un instrument mécanique, comme pour souligner le caractère stéréotypé d'une danse dite « nationale ». Coups de canon, salut au drapeau, hymne national, mais aussi barbecue géant avec l'annonce d'une représentation de théâtre et de cirque des aventures d'une horde d'Indiens ou du célèbre gaucho Juan Moreira, aussi belliqueux les uns que les autres — folklore oblige[25] — ; tout y est, à la grande satisfaction des passagers.

Il faut savoir que ce Juan Moreira — sorte de Robin des Bois local — est un stéréotype à plus d'un titre : gaucho par excellence, il est aussi le gage d'un succès populaire, d'abord dans le roman-feuilleton, ensuite au cirque, enfin au théâtre, ce qui en fait le héros d'un mythe fondateur dans l'historiographie culturelle du pays :

> « La fameuse pantomime qu'est *Juan Moreira*, inspirée du feuilleton d'Eduardo Gutiérrez, second spectacle avec intervention des Podestá, fut représentée pour la première fois le 2 juillet 1884. […] Cette troupe ajouta des paroles a la représentation mimée, et c'est ainsi qu'elle créa le 10 avril 1886 le drame de gauchos, *Juan Moreira*[26] ».

Ce sont donc deux séries de stéréotypes qui sont ici en cause : d'une part, la fête nationale et tout ce qu'elle implique (salut aux couleurs, coups de canon, chant patriotique, petite revue militaire) ; d'autre part, le drame de gauchos (l'ac-teur Gabino déguisé en Juan Moreira) ; tout cela étant placé sous le signe du *pericón*[27]. L'humour involontaire du professeur Iribarren (notons son emploi insistant des diminutifs), lui-même ridicule par sa fatuité satisfaite, en fait jaillir un double effet comique :

> « IRIBARREN. Une charmante allégorie… la mignonne petite caserne… la petite troupe… chacun avec son petit fusil… (*Tapotant le petit chauffeur, le sourire aux lèvres*) et même un authentique petit général de Lilliput…) […] et vous, n'en parlons pas… vous êtes le vivant portrait de l'héroïque Juan Moreira…[28] »

[25] Pendant que le vrai gaucho s'éteignait, naissait dans les faubourgs la tradition littéraire du gaucho. Roberto F. Giusti, « El teatro », *in* Rafael Alberto Arrieta, *Historia de la literatura argentina*, p. 529.

[26] « La famosa pantomima *Juan Moreira*, inspirada en el folletín de Eduardo Gutiérrez, el segundo espectáculo con intervención de los Podestá, se estrenó el 2 de julio de 1884. [...] Esta compañía agregó palabras a la representacón mímica y así estrenó el 2 de abril de 1886 el drama gauchesco *Juan Moreira* » Jacobo A. De Diego, « El teatro, el gauchesco y el sainete », *in* José Luis & Luis Alberto Romero (directores), *Buenos Aires, historia de cuatro siglos*, p. 144.

[27] C'est à Montevideo, en 1889, que la danse folklorique (*gato*) qui accompagnait la représentation, fut remplacée par le *pericón*, alors tombé dans l'oubli, et qui dut sa résurrection au drame de gauchos. Roberto F. Giusti, « El teatro », *in:* Rafael Alberto: Arrieta, *Historia de la literatura argentina*, p. 522.

[28] « IRIBARREN. Una encantadora alegoría... el pequeño cuartelito... la tropita... cada uno con su fusilito... (Palmeando al Fogonerito, sonriente), y hasta un auténtico generalito de Liliput... [...] y lo suyo ni que hablar... es usted la imagen rediviva del heroico Juan Moreira... », p. 1111.

Il est impossible de tenir un compte exhaustif des stéréotypes parodiés. Disons seulement que tout au long de la pièce, les deux historiens et professeurs Iribarren et Cantú, ne cessent de se jeter comiquement à la figure les arguments ressassés de la grande querelle idéologique entre révisionnistes et libéraux ; les premiers, d'un nationalisme ombrageux et protectionniste, les seconds, favorables à l'influence et aux marchandises européennes.

Tout cela est empreint d'un humour subtil, puisque Kartun se moque de lui-même, non seulement comme personnage (Lucio[29]), en s'incluant dans la pièce, mais encore comme auteur en y dévoilant avec drôlerie ses stéréotypes fondateurs : le cirque, le drame de gauchos avec Juan Moreira, le *pericón* et les allusions ponctuelles à la piste du cirque (*picadero*), au couteau du gaucho (*facón*), etc. , sans oublier le procédé même de l'allégorie. Nous aurons confirmation de cette auto-référence humoristique au dénouement, dans la didascalie qui fait déclencher le *pericón* des Indiens, lorsque Lucio et la jeune Pollito interviennent :

> « *Lucio et la Pollito, radieux, et excités, se mettent debout. Nus tous les deux. Ils entrent dans la danse. La main levée de l'Indienne agite un foulard blanc, et celle du socialiste, un caleçon bleu.* »[30]

Pour apprécier tout le sel de ce passage, rappelons qu'il y a là une double parodie : à un premier niveau, du *pericón nacional*, dont une des figures, appelée « pavillon », (« *pabellón* ») fait évoluer les couples avec des foulards, blancs pour les hommes, bleus pour les femmes (c'est-à-dire les couleurs du pavillon national) ; à un second niveau, du procédé même de l'allégorie finale, fréquent dans les drames de gauchos[31].

Aussi bien, vers les années 1890, ce drame périclite au contact de multiples influences européennes — espagnoles (*la zarzuela*, espèce d'opérette ; *el sainete*, la saynète espagnole) et italiennes en particulier. C'est une allusion amusée à ce contexte littéraire, mais aussi social — lorsque l'Italien *gringo* prend la place du natif *criollo*[32] — qui permet de mieux comprendre l'avanie subie par l'acteur Gabino, à qui le capitaine enjoint de ne plus jouer Juan Moreira mais de le remplacer par Arlequin ou Polichinelle (scène 2)[33] :

---

[29] Dans le personnage de Lucio, le patronyme de *Kuhn* suggère *Kartun*, selon Dubatti, « Identidad y… », p. 1104).

[30] « *Lucio y la Pollito, radiantes y agitados, se ponen de pie. Desnudos ambos. Se unen al baile. La mano levantada de la india agita un pañuelo blanco, y la del socialista, su calzoncillo celeste.* », p.1195.

[31] « Le drame [Il s'agit du drame *Julián Jiménez* écrit par Abdón Arósteguy] se termine par une allégorie : « un ange, brandissant le drapeau tricolore, traverse l'avant-scène, couvrant les patriotes de ses ailes. » Ces dénouements allégoriques furent très exploités postérieurement dans le théâtre *criollo* primitif. » Roberto F. Giusti, « El teatro », *op.cit ;* p. 526. Dans *Pericones*, même sans la figure allégorique de l'ange, on peut voir une allégorie de la nation dans ce couple métissé qui danse en brandissant les couleurs nationales, et une allégorie de la trahison dans l'attitude de Degenaro.

[32] Pour une brève histoire du genre mineur en Argentine : Eva Golluscio de Montoya, *Étude sur le « cocoliche…* », p. 44-74.

[33] On trouve d'autres allusions au *gringo* italien en tant que type littéraire dans le nom du personnage *Degenaro*, qui renvoie à *Genaro*, nom du personnage italien créé par Nemesio Trejo (*ibid., p.*58).

> « CAPITAINE. […] Il est temps que vous abandonniez votre stupide Moreira et que vous recherchiez un rôle avec moins de superbe… Un peu plus de feux de la rampe, monsieur le figurant, et un peu moins de piste de cirque… ! Et si vous essayiez Arlequin ? »[34]

Tout ce qui précède nous a déjà permis d'évoquer les personnages de la pièce. Si nous les regardons à présent de plus près, nous les distinguerons selon leur plus ou moins grande complexité.

Ne nous attardons pas trop sur ceux qui appartiennent à la farce pure : les deux professeurs forment un duo comique tels des clowns ; la pseudo duchesse Laureana nous fait rire par sa sexualité débordante et loquace, ainsi que par sa jalousie féminine, qui la pousse à rivaliser avec la Pollito en s'offrant aux pirates ; les pirates au langage stéréotypé :

> « L'OLONNAIS.(*comme ses compagnons, il parle une langue archaïque stéréotypée. La mauvaise traduction d'un roman-feuille-ton)* »[35]

Quant au capitaine, il est ridicule à plus d'un titre : séducteur assez fat avec les dames, hautain et méprisant envers les faibles, couard devant les forts, au point de se cacher sous la table en compagnie de Gabino lors de l'abordage des pirates :

> « GABINO. (*Caché sous la table avec le Capitaine)* Faites quelque chose, Capitaine, ils vont nous hacher menu, tous autant que nous sommes !
> CAPITAINE. Faites quelque chose, vous, vous êtes armé !
> GABINO. (*Atterré*) Ce couteau…comprenez-moi…ce n'est rien d'au-tre qu'un petit couteau pour barbecue…
> CAPITAINE. Mais quel Moreira vous faites !
> GABINO. C'est qu'ici je ne suis pas au cirque…[36] »

Pourtant, avec l'aide de Gabino, il nous fournira la transition vers un autre groupe de personnages. Pour lui, il y a un timide éveil de conscience lorsqu'il se rachète de sa lâcheté en ne dénonçant pas Gabino aux pirates. Ensuite, les didascalies insistent sur son chagrin à la mort héroïque de Gabino, pour ne plus cesser, dans l'acte III, d'indiquer ses émotions : bonnes ou mauvaises, celles-ci l'huma-nisent quelque peu sur la fin[37]. De même, Gabino le pleutre se sacrifie en lançant une attaque désespérée contre les pirates, couteau en

---

[34] « CAPITAN. [...] Es hora de que deje su estúpido Moreira y busque algo con menos soberbia...¡Más candilejas, señor figurante , y menos picadero..! ¿Qué tal si prueba un Arlequino? », p.1114.

[35] « OLONES. *(Habla igual que sus compañeros, una lengua arcaica, estereotipada. La mala traducción de folletín por entregas)* », p. 1137.

[36] « GABINO (Escondido con el Capitán bajo la mesa) ¡Haga algo, Capitán, nos achuran a todos! / CAPITAN. ¡Haga algo usted, que va armado! / GABINO (*Aterrado*) Este facón...entiéndame...es sólo un cuchillito parrillero.../ CAPITAN. ¡Pero qué clase de Moreira...! / GABINO. Es que esto no es el picadero.. .», p. 1137.

[37] p. 1144, p. 1169 etc.

main, à la façon de son personnage Juan Moreira[38]. Une autre « mort héroïque » avait déjà assombri le tableau : celle du « Petit Chauffeur », héros malgré lui envoyé au casse-pipe, dans une scène très douloureuse pour le spectateur argentin, puisqu'elle leur rappelle la mort des jeunes conscrits embarqués sur le *Belgrano* lors de la guerre des Malouines[39]. Dans ces deux cas, c'est la tragi-comédie qui s'impose à nous, comme si nous assistions à la mort de Sancho Pança, puis à celle de Don Quichotte. Le premier refuse d'être un héros malgré lui, et on le traîne de force sous le feu ennemi en lui promettant la gloire posthume de certains personnages mythifiés de l'histoire nationale (le tambour de Tacuarí, par exemple, est l'équivalent argentin du Français Joseph Bara), et la satire est tellement sanglante que le rire s'efface. Le second fond sur les pirates comme Don Quichotte sur ses adversaires. Le grotesque naît ici du contraste entre le sublime et le ridicule[40].

Traditionnellement, l'histoire littéraire met l'accent sur cet aspect du grotesque, mais il nous semble que, symétriquement, il existe aussi un grotesque fondé sur le contraste entre la noirceur morale et le ridicule. Nous en avons ici un exemple en la personne de Degenaro, entrepreneur de spectacles et dompteur, purement ridicule au début, mais traître de mélodrame à la fin, quand il livre les Indiens aux pirates[41].

Quant aux Indiens — dont l'exhibition dans les cirques reflète une triste réalité historique[42] —, ils semblent destinés eux-aussi à déchaîner les rires tels de vrais clowns ou des animaux de ménagerie[43], mais n'est-il pas révélateur que cela n'ait finalement pas lieu ? La fonctionnalité de la pièce l'interdit afin de pouvoir faire advenir le sursaut de dignité humaine de la tribu prisonnière (acte III). Le rire est donc ici en suspens, et, finalement, ne se manifestera que très peu. Aussi bien les Indiens n'existent-ils pas en tant que véritables personnages, à l'exception de leur cacique, Sorete et — dans une moindre mesure — la fillette « *la Pollito* », objet de tant de convoitises. C'est donc seulement à travers l'étude du personnage de Sorete qu'il sera possible d'en relever les éventuels aspects risibles. Jusqu'à la scène 4, tout laisse supposer qu'il y a des « Bêtes Sauvages Anthropophages Améri-

[38] Scène 13, p.1166-1169. Dans cette scène, il cite deux des vers les plus célèbres de toute la littérature argentine, tirés de *Martín Fierro*, lorsque Cruz vient au secours du héros, comme ici Gabino au secours de Sorete.

[39] Le croiseur *General Belgrano* fut coulé le 2 mai 1982 par un sous-marin britannique.

[40] Ce terme a été mis à l'honneur dans son sens littéraire par les romantiques. Myriam Roman : « Poétique du grotesque et pratiques du burlesque dans les romans hugoliens », (communication du groupe Hugo du 6 avril 1996), mais il a une histoire propre en Argentine, comme nous le verrons plus bas.

[41] Ce type de grotesque est parfois la caractéristique du diable. Aussi est-il intéressant de remarquer que Degenaro, dans la scène 5, est un démon qui soumet Lucio à la tentation de la luxure. À la fin, d'ailleurs, celui-ci l'apostrophe en le traitant de Satan.

[42] Les « zoos humains » furent à la mode à la faveur des foires ou expositions coloniales, en Europe comme aux États-Unis. Norma Sosa nous rappelle par exemple le cas des Tehuelches de Patagonie présentés à la foire de Saint-Louis, en Louisiane dans « Tehuelches en la feria de Saint-Louis (Louisiana, 1904) ». Les spectacles de combats d'Indiens étaient fréquents dans les cirques. L'exemple le plus célèbre est, bien entendu, celui de Buffalo Bill qui, pour Jean Marcenac, ne fut rien d'autre qu'un pitre… (*Pablo Neruda*, p. 25).

[43] En outre, on peut assimiler symboliquement les Indiens aux carcasses de bestiaux du fait de leur nature commune de marchandise transportée à fond de cale : un Indien et/est un bestiau… D'ailleurs, dans la scène 3, désopilante, la chienne de manchon Gladys, est incommodée, aux dires de sa maîtresse, par les hurlements qui montent de la cale : à l'humanisation de l'animal répond l'animalisation de l'Indien.

caines » dans la cage située sur le pont du bateau[44]. Puis des corps humains émergent peu à peu des peaux de bêtes qui les cachaient au public. Animalisé d'emblée, par métonymie (la cage, les peaux de bêtes), doté d'un corps de nabot contrefait et d'un (sur)nom ridiculement injurieux — puisque *Sorete* signifie *étron* en espagnol d'Argentine —, saoul par-dessus le marché, ce personnage a tout du bouffon.

Ajoutons à son ivrognerie, la concupiscence, l'exploitation des charmes de la Pollito (scène 7, scène 10), celle aussi de sa propre tribu, au nom de laquelle il a établi un contrat avec un cirque, et nous aurions sur le plan moral le portrait d'un fieffé gredin, dans la tradition du *pícaro* hispanique, (personnage vil, mais madré), n'était sa méconnaissance du monde des Blancs, qui l'empêche parfois de bien saisir le sens de ce qu'on lui dit, comme dans la scène suivante :

> [*Le directeur du cirque qui l'a engagé lui adresse des menaces pour le cas où il ne tiendrait pas ses engagements*] « DEGENARO. […] Écoute bien ce que je te dis, poivrot de merde, parce que je ne le répéterai pas : à la première escale, je vous renvoie au pays… eux, ils retournent à la réserve… mais toi, tu es le cacique, et tu vas à Martín García… et on t'a bien raconté ce que c'est que cette île, non ? Même les plus fortiches ont l'échine brisée, là-bas ! (*Sorete se recroqueville et ferme les yeux*) Le rhumatisme ne fait pas de quartier aux Indiens, et toi, rachitique comme tu l'es, combien de temps tiendras-tu le coup ? ... ! Un mois ? Deux mois ? Ensuite, c'est le coup de hache à la taille et adieu… peu à peu le rhumatisme te plie en deux… jusqu'à ce qu'il finisse par te refermer comme un livre »[45]

Sans revenir sur le comique de gestes de Sorete qui se ratatine de peur sous les menaces qui pleuvent, remarquons qu'il prendra le terrible « Rhumatisme » pour un général blanc, ennemi des Indiens, ce qui sera, bien entendu, une occasion supplémentaire de rire de ce personnage, d'ailleurs caractérisé par son espagnol rudimentaire dans la meilleure tradition hispanique des saynètes[46].

Il a pourtant des velléités de rébellion. Par exemple lorsque son directeur-dompteur Degenaro le taquine du bout de sa badine, il la lui arrache en s'excla-mant : « Je ne suis pas un cheval »[47]. Au fur et à mesure que l'on mendiera son aide contre les pirates (scène 11), son aspect comique s'estompera contrairement à celui de tous les autres personnages lâchement suppliants. Une didascalie l'humanise en précisant « *Sorete semble*

[44] « Troupe des Bêtes Sauvages Anthropophages Américaines », p. 1109. Cette affiche pompeuse est rédigée en français (langue prestigieuse) et avec une profusion de majuscules.

[45] « DEGENARO. [...] ¡ Escuchame lo que te digo, mamao de mierda, porque esto no lo repito más: en el primer puerto los mando de vuelta...ellos vuelven a la reserva...pero vos sos el cacique, y vas a Martín García...y a vos te han contado muy bien lo que es la isla ¿no? ¡Hasta los más toros se parten allí! (Sorete se acurruca y cierra los ojos) ¡El reuma no perdona a los indios y vos, raquítico así, ¿qué podés aguantar? ...! ¿Un mes? ¿Dos meses? Después el hachazo en la cintura y chau…el reuma te va doblando de a poquito…hasta cerrarte como un libro », p. 1126.

[46] Dans le théâtre espagnol (*entremés*, *sainete*), les types comiques sont caractérisés par leur langage, truffé d'erreurs propres à chacun d'entre eux : le Français, Portugais, le Basque, le « sayagués », cul terreux du León, l'esclave nègre…

[47] « que no soy caballo », p. 1118.

ému »[48], lorsqu'il pense au sort terrible de sa tribu — toujours enfermée à fond de cale, au milieu des odeurs de pourriture que dégage la viande avariée de la cargaison —, et, en même temps, sympathise avec Lucio le jeune socialiste, comme auparavant avec Gabino, personnages dont il sait reconnaître la valeur humaine.

La velléité devient volonté farouche une fois le navire libéré des pirates : il ne se fait pas voler sa victoire par le capitaine et, à la pointe de la lance, lui ordonne d'aller à l'île de Martín García, pour y libérer ses ancêtres, qu'il y croit captifs :

> « Droit sur l'île, soldat ! Maintenant, c'est moi qui commande… et toi tu obéis.[49] ».

Sa tribu, avec lui, se prépare pour la guerre, au son du *pericón*, de sorte que la discordance entre les deux mondes, celui des Blancs et celui des Indiens accompagne celle qui prévaut entre le ridicule et le pathétique de cette quête de l'île mythique[50]. En fait, tout l'acte III est minutieusement placé sous le signe de la clochardisation (didascalies de la scène 16 notamment) : Indiens utilisant le gramophone, étendant leurs haillons sur le pont, plantant leur tente sur un bateau devenu poubelle en raison de sa cargaison de viande pourrissante, équipage et passagers à la tenue négligée (le capitaine et Laureana, p. 1180) souffrant de la faim (la chienne Gladys a été dévorée) et d'un inconfort auquel ils ne sont pas habitués tel que celui d'aller puiser l'eau à même la mer ou, comme le distingué historien Cantú, celui de faire ses besoins par-dessus le bastingage, au vu et au su des spectateurs.

Parmi ceux qui attirent la sympathie, malgré leur ridicule, c'est évidement Lucio Kuhn qui se détache. Socialiste idéaliste, porteur d'une utopie pour le pays, il est souvent ridiculisé, mais dès le début, il y a chez lui un contraste entre « une extériorité risible » et « une intériorité douloureuse », comme dans le *grotesco criollo*[51]. La fascination lubrique

---

[48] « *Sorete parece conmovido.* » p. 1156.

[49] « ¡A la isla, milico! Ahora yo mando...y vos obedecés. », p. 1171.

[50] Lire le bel article de Françoise Besson : « La quête de l'île dans le récit de voyage », *Mythes, croyances et religions*, n° 17, p. 59-79.

[51] Expression presque intraduisible en français. C*riollo* n'a pas du tout, en Argentine, les mêmes connotations que *créole*. Nous dirions, en glosant un peu, que le *grotesco criollo* est *le grotesque bien de chez nous*, ou encore *le grotesque authentiquement argentin.* : « il présente des êtres frustrés de leurs illusions et amenés à des situations limites. […] Le comique naît de profondes anomalies, de contradictions entre une extériorité risible et une intériorité douloureuse. » (« presenta seres en la frustración de sus ilusiones hasta llevarlos a situaciones límites. […] La comicidad surge de anomalías profundas, de contradicciones entre un exterior risible y una interioridad dolorosa. ») Nora Parola-Leconte. « Anticipación del grotesco en *El gigante Amapolas* (1841) de Juan Bautista Alberdi », *Río de la Plata*, n° 17-18, p. 412-413. Du point de vue de l'histoire littéraire, ce *grotesco criollo* a comme antécédent direct le *grottesco* italien, pratiqué par Luigi Chiarelli (*La máscara y el rostro*, drame joué à Buenos Aires en 1918) et surtout Luigi Pirandello. Celui-ci « formule et anticipe plusieurs des caractères fondamentaux du grotesque : la simultanéité des éléments comiques et sérieux, le pessimisme, le mélange des genres (farce, comédie et tragédie), la présence fréquente de l'ironie, du paradoxe et de l'ambiguïté. » (« formula y anticipa varios de los caracteres fundamentales del grotesco : la simultaneidad de elementos cómicos y serios, el pesimismo, la mezcla de géneros (farsa, comedia, y tragedia), la presencia frecuente de la ironía, la paradoja y la ambigüedad. ») *id.*, *ibid.* Sur Armando Discépolo, le créateur du genre en 1923, voir Luis Ordaz, « DISCÉPOLO Armando », *Enciclopedia de la literatura argentina*, p. 191-192.

qu'exerce sur lui la Pollito est tragi-comique, dans la scène de la tentation, non seulement par son dédoublement scénique brièvement évoqué plus haut, mais encore par un autre dédoublement conflictuel, au sein même du personnage, entre celui qui désire la fille et celui qui se refuse à franchir le pas[52]. La même tonalité tragi-comique se retrouve dans d'autres scènes de dialogue avec Sorete, en particulier lors de leur soûlerie commune, qui leur fait voir des lendemains qui chantent : l'île des ancêtres pour l'Indien, l'île de l'utopie (More, Fourier, Owen…) pour le Blanc socialiste. Au contraste comique entre ivrognerie et philosophie sociale, ajoutons-en un autre, de nature linguistique, qui matérialise l'incompréhension de deux mondes distincts et, par là même, rend problématique le ralliement final de Lucio à la cause des Indiens. Dans cette pièce, l'échec qui écrase les personnages grotesques au dénouement est ici probable, mais néanmoins en suspens. Pourquoi une nouvelle utopie ne serait-elle pas possible ? En cela — tout comme dans la critique acerbe de l'histoire officielle — réside l'originalité de cette pièce par rapport au théâtre totalement pessimiste du *grotesco criollo*[53].

En conclusion, dans cette pièce, on passe du rire ludique au comique proprement dit, lui-même tantôt léger comme dans la farce, tantôt acerbe comme dans la satire, tantôt douloureux comme dans la tragi-comédie sous son avatar argentin de *grotesco criollo*. En déclinant de la sorte « le rire dans tous ses états », et en analysant ses ressorts principaux, nous avons finalement été amené à étudier *Pericones* d'une façon assez détaillée pour en mesurer les multiples héritages culturels[54]. Ce travail sur le rire aura donc pour effet, du moins nous l'espérons, de donner au public français une idée assez complète de la pièce et, qui sait, d'aiguiser sa curiosité à l'égard d'un théâtre venu d'ailleurs.

Jean-François PODEUR
Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

[52] « supposez maintenant, dans un homme bien vivant, ces deux sentiments irréductibles et *raides* ; faites que l'homme oscille de l'un à l'autre ; faites surtout que cette oscillation devienne franchement mécanique […] vous aurez du comique. » Henri Bergson, *Le Rire*, p. 58-59.

[53] « Entre 1980 et 1989, il y a une série de textes qui répondent à une idéologie proche de celle de Théâtre Ouvert : mise en question indirecte du pouvoir, utilisation d'artifices théâtralistes dans le but de défendre une thèse réaliste qui, en général, parodie le pouvoir et ses multiples projections dans la société. Les procédés théâtralistes trouvent leur origine dans la saynète et le *grotesco criollo*, dans l'expressionnisme, dans l'absurde, et sont réutilisés dans un nouveau contexte, au service des buts mentionnés ci-dessus. » (« Entre 1980 y 1989, hay una serie de textos que responden a una ideología estética cercana a Teatro Abierto: cuestionamiento oblicuo al poder, utilización de artificios teatralistas con el fin de probar una tesis realista, que generalmente parodia al poder y sus múltiples proyecciones dentro de la sociedad. Los procedimientos teatralistas tienen su origen en el sainete y el grotesco criollo, en el expresionismo, en el absurdo, y son refuncionalizados para servir a los mencionados fines contextuales. ») Osvaldo Pelletierri, « Los 80: el teatro porteño entre la dictadura y la democracia », *Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 313-322.

[54] L'auteur parle même de la « bâtardise » du théâtre argentin, « tantôt honteuse, tantôt orgueilleuse »: « Su vergonzante a veces, y otras veces orgullosa bastardía », cité par Jorge Dubatti, « Mauricio Kartun : poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros », *La Revista del CCC*, p.9. Il déclare aussi : « Mélanger des rebuts. Je n'ai jamais rien fait d'autre en écrivant mes pièces » (« Mezclar desechos. Nunca he hecho otra cosa al escribir mis piezas »), *ibid.*, p. 7.

BIBLIOGRAPHIE

-(Anonyme) « Historia del pericón », Internet
http://www.folkloretradiciones.com.ar/articulos/pericon.htm
-ARRIETA Rafael Alberto, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Peuser, 1959, tomo IV, 676 p.
-BERGSON Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, PUF 1961 157 p
-*CUADERNOS AMERICANOS, La cultura argentina. De la dictadura a la democracia*, ° 517-519, julio-septiembre 1993, 611 p.
-FERNANDEZ Gerardo (coordinador), *Teatro argentino contemporáneo. Antología*, Madrid, Centro de Documentación teatral & Fondo de Cultura Económica, Sucursal España, 1992, 1205 p.
-GOLLUSCIO DE MONTOYA Eva, *Étude sur le « cocoliche » scénique et édition annotée de Mateo d'Armando Discépolo*, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979, Institut d'études hispaniques et hispano-américaines, 244 p.
-MARCENAC Jean, *Pablo Neruda*, Seghers, 1963, 223 p.
-MARECHAL Leopoldo, *Adán Buenosayres* (Edición crítica a cargo de Jorge Lafforgue y Fernando Colla) Colección Archivos, n°31, ALLCA XX, 1997, 978 p.
-*MYTHES, CROYANCES ET RELIGIONS*, n° 17, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, Faculté des Lettres, 1999, 155 p.
-ORGAMBIDE Pedro & YAHNI Roberto, E*nciclopedia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1970, 640 p.
-PAZ Octavio, *Los signos en rotación y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 1971, 344 p.
-RICCI Jorge, « Momentos del teatro argentino », Internet
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01394942044804427970680/p0000006.htm/ : le 20/11/2009.
-*RIO DE LA PLATA* (revista), *Encuentros y desencuentros Actas del Cuarto congreso Internacional del CELCIRP, Canarias, 1992*, n° 15-16, 1992, 592 p.
-*RIO DE LA PLATA* (revista), *Culturas. Cambio y permanencia. Actas del Quinto Congreso Internacional del CELCIRP, París, Sorbona, 3,4,5 julio 1996*, n° 17-18, 1996-97, 772 p.
-ROMAN Myriam : « Poétique du grotesque et pratiques du burlesque dans les romans hugoliens », communication du groupe Hugo du 6 avril 1996, équipe « Littératures et civilisations du dix-neuvième siècle », Paris VII. Ed. Internet, PDF.
-ROMERO José Luis & ROMERO Luis Alberto (directores), *Buenos Aires, historia de cuatro siglos (tomo II)*, Buenos Aires, Abril S.A., 1983, 628 p.
-*LA REVISTA DEL CCC* [en línea], septiembre-diciembre 2007, n° 1. Actualizado: 2007-11-23 [citado 2009-11-20]. Disponible en Internet :
http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/22/.ISSN 18513263.
-YAHNI Roberto: voir à ORGAMBIDE Pedro.
-ZUBIETA Ana María, *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995, 156 p.

« LE RIRE DANS LE LABYRINTHE » : *BERNA* DE LLUÏSA CUNILLÉ ET *D.N.I.* DE YOLANDA PALLÌN

Le thème proposé par la revue *Théâtres du Monde* pour son vingtième numéro invite à une réflexion sur les modalités du rire au théâtre. Voilà qui prenait à contre-pied l'orientation de mon récent travail mené sur « Le tragique au féminin : les dramaturges femmes dans l'Espagne contemporaine »[1] et conduisait la pensée vers l'autre pôle de l'identité théâtrale par essence dualiste : celui du comique.

Lors de l'analyse du tragique dans la production dramatique de ces femmes, plusieurs textes laissaient percevoir une incertitude catégorielle, liée à une ambiguïté persistante dans l'interprétation du sens des œuvres. C'est de ce constat que je partirai pour explorer « la part de l'autre » dans ces textes véhiculant a priori un matériau dramatique essentiellement tragique.

On sait que certains théoriciens, pour qui les modalités comiques du théâtre seraient inscrites dans la matérialité objective des œuvres, s'attachent à définir « l'objet » du rire [les « objets risibles » de Henri Bergson[2]]. On sait également que la vision est inversée chez d'autres analystes, qui envisagent le comique sur un mode subjectif, puisqu'il se révélerait à travers un événement psychique chez le récepteur [la décharge de « l'épargne psychique » définie par Freud[3]]. Nous choisirons, pour notre part, de combiner les deux perspectives (objectiviste et subjectiviste), considérant – avec Véronique Sternberg-Greiner[4] – que la genèse du rire réside sans doute essentiellement dans le lien qui unit « un objet risible et un sujet riant »[5]. Fixer ce postulat revient à introduire l'idée d'une indétermination du comique et d'une incertitude quant à l'effet produit (le rire) par le texte/jeu dramatique.

Nous rejoignons ici les notions de symétrie et de réversibilité attachées de longue date à la théorisation du comique, et sur lesquelles s'appuiera notre réflexion. On se souviendra, en effet, que le passage toujours potentiel de la pitié à la raillerie et, inversement, de la raillerie à la pitié fait l'objet de commentaires célèbres de la part de Descartes dans *La*

---

[1] Emmanuelle Garnier, « Le tragique au féminin : les dramaturges femmes dans l'Espagne contemporaine », monographie présentée pour l'obtention de l'Habilitation à Diriger de Recherches, Toulouse, novembre 2009, 298 p.

[2] On se rappellera en particulier la loi suivante, énoncée dans la partie IV du premier chapitre de son ouvrage majeur : « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique. », Henri Bergson, *Le rire, essai sur le signification du comique*, Paris, Éditions Alcan, 1924. Ce texte est disponible sous format numérique, URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/le_rire/Bergson _le_rire.pdf, consulté le 27 décembre 2009, citation p. 20.

[3] Plusieurs travaux de Sigmund Freud portent sur le rire : *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988 (*Folio*) ; « L'inquiétante étrangeté » (1919) et « L'humour » (1927), dans *L'Inquiétante étrangeté*, Paris, Gallimard, 1985 (*Folio Essais*). Pour une glose de la théorie freudienne du rire, on se reportera aux intéressants travaux de Jean Guillaumin, en particulier son article « Freud entre deux topiques : le comique après *L'Humour* (1927), une analyse inachevée », *Revue française de psychanalyse*, juillet 1973 (4), pp. 607-654.

[4] Véronique Sternberg-Greiner, *Le comique*, Paris, Flammarion, 2003, pp. 15-17 notamment.

[5] *Idem*, p. 16.

passion des âmes[6], où le philosophe développe sa « théorie du chatouillement », ainsi synthétisée par Catherine Kintzler :

> Le plaisir du chatouillement vient de ce que l'âme se rend compte qu'un mouvement qui pourrait être douloureux, s'il était plus accentué, est aisément surmonté par le corps, et « elle se représente cela comme un bien ». Une énergie qui aurait été investie à charge et sous le régime de la pénibilité est économisée, et c'est dans la représentation que l'âme se fait de cette économie que l'agrément apparaît grâce à un mécanisme quantitatif. Descartes utilise une explication analogue pour rendre compte de l'agrément pris aux représentations théâtrales, au jeu et aux exercices physiques gratuits (la chasse, le jeu de paume) « qui ne laissent pas d'être agréables, encore qu'ils soient fort pénibles ».[7]

Nous partirons donc du constat que le théâtre des femmes espagnoles contemporaines reflète fortement la société depuis laquelle s'élabore leur écriture, une société postmoderne qui – écrit le sociologue Michel Maffesoli – ne fait pas référence à une valeur dominante, mais semble « maintenir en concurrence des valeurs différentes, "contradictorielles" » et qui fait partie de ces « périodes plus lascives, plus passives où l'accent est moins mis sur l'extension que sur l'intensité, rétrécissement de l'espace mais approfondissement des relations [, où] il est possible de faire fonctionner une pluralité de valeurs »[8].

Cette pluralité, qui permet donc de mieux « comprendre la polydimensionalité du vécu »[9], s'inscrit souvent dans la construction même des pièces. L'orga-nisation dramatique peut alors répondre au type « rhizomatique », selon le concept défini par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Mille plateaux*[10] :

---

[6] René Descartes, *Les Passions de l'âme*, Paris, G-F Flammarion, 1996. Voir en particulier l'article 196.

[7] Catherine Kintzler, « Bergson, Freud et le rire », URL : http://www.mezetulle.net/article-27119482.html, consulté le 21 décembre 2009.

[8] Michel Maffesoli, *Notes sur la posmodernité. Le lieu fait lien*, p. 44.

[9] *Ibidem*.

[10] À l'occasion d'un article sur *Yo el supremo*, de Roa Bastos, Fernando de Toro synthétisait ainsi les travaux de Deleuze et Guattari sur la "rhizomaticité": « Gilles Deleuze et Félix Guattari introduisent, dans *Mille plateaux* (1983 : 3-25) la notion de rhizome pour désigner un nouveau type de structure, qui ne soit ni symétrique, ni hiérarchique, et qui ne soit pas non plus binaire. Ils introduisent six principes pour définir la structure rhizomatique : les principes de connexion, hétérogénéité, multiplicité, rupture non significative, cartographie et décalcomanie. Chacun de ces principes renvoie au suivant, et en ce sens, chacun d'entre eux est synonyme d'un autre : ils sont inséparables et doivent être considérés dans leur ensemble. Pour rendre compte du mouvement du rhizome, ils introduisent les notions de territoire, déterritorialisation et reterritorialisation », Fernando de Toro, « Roa Bastos, *Yo el Supremo*: simulación, rizomaticidad y la deshistorización de la historia y la desficcionalización de la ficción », article en ligne, URL: http://www.relazionarte.it/inglese/E-Libr-FdT-RoaBastos-Spa.htm, consulté le 31 août 2008. (Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mille plateaux* (1983 : 3-25) introducen la noción de rizoma para designar un nuevo tipo de estructura, una que no es simétrica, jerárquica y que además no es binaria. Introducen seis principios para definir la estructura rizomática: los principios de conección, heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificativa, cartografía y decalcamonía. Cada uno de estos principios remite al siguiente, y en este sentido cada uno de ellos es sinónimo de

> Contre les systèmes centrés (même polycentrés), à communication hiérarchique et liaisons préétablies, le rhizome est un système acentré, non hiérarchique et non signifiant, sans Général, sans mémoire organisatrice ou automate central, uniquement défini par une circulation d'états.
>
> Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent : toutes sortes de « devenirs ».[11]

Nous souhaitons explorer ici l'hypothèse que la structuration rhizomatique d'une œuvre favorise le principe de réversibilité qui fonde le comique et que l'émiettement qu'elle génère comporte en puissance une expression tragique et/ou comique, ainsi qu'un sens susceptible de permuter soit de façon monolithique, soit par moments à l'intérieur de la même pièce. Pour ce faire, nous observerons deux pièces construites sur le modèle rhizomatique : *Berna* de Lluïsa Cunillé[12] et *D.N.I.*, de Yolanda Pallín[13] et nous en examinerons les possibles orientations tragiques ou comiques, en les analysant du point de vue du triptyque fondateur du comique : anomalie / distance / innocuité, qui, comme le synthétise Véronique Sternberg-Greiner, « permet […] de définir le comique comme une anomalie perçue à distance par le sujet riant, et sans conséquence grave pour l'objet (la victime) du rire »[14].

Le théâtre de Lluïsa Cunillé est en grande partie structuré selon un réseau de microactions qui échappent à une lecture globalisante. Les différentes étapes (parties ?, scènes ?) apparaissent alors comme des racines adventives émanant d'une souche insaisissable et mystérieuse dont le lecteur et le spectateur s'efforcent de deviner la nature et les contours. Dans Berna, la structure rhizomatique est si prononcée qu'elle en est de prime abord déconcertante : elle constitue en soi une anomalie et provoque dans un premier temps un effet de distanciation. Huit séquences numérotées – « autant de mini-pièces, qui n'ont apparemment rien à voir entre elles »[15] – mettent en scène vingt-quatre personnages sans qu'aucun d'entre eux n'apparaisse dans plus d'une seule séquence ; des personnages hermétiques, qui font écrire à Josep Maria Benet i Jornet : « j'attends, non sans une certaine inquiétude, le jour où je pourrai pénétrer le regard hiératique de certains de ses person-

---

otro: son inseparables y deben ser considerados en su conjunto. Para dar cuenta del movimiento del rizoma introducen las nociones de territorio, desterritorialización y reterritorialización »)

[11] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, pp. 30-31.

[12] L'œuvre a reçu l'accessit du Prix Ignasi Iglesias en 1991. Elle est publiée à Barcelone, Institut del Teatre, 1994, pp. 75-127 (*Biblioteca teatral*).

[13] Yolanda Pallín, *D.N.I.*; *Como la vida misma*, introduction de Guillermo de Heras, dans *Teatro Español Contemporáneo* (vol. 5), Alicante, IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, 1996, pp. 9-28.

[14] Véronique Sternberg-Greiner, *op. cit.*, p. 17.

[15] « altres tantas minipeces, que aparentment no tenen res a veure entre si », Josep Maria Benet i Jornet, introduction à l'édition de *Berna* de Lluïsa Cunillé (et de trois autres pièces : *Home perplex* de Raimon Ávila, *Patates* de Fracesc Pereira, *La Trobada* de Josep Peyre Peyró), *op. cit.*, p. 9.

nages »[16]. Chaque séquence est isolée de la suivante par un « noir », qui renforce l'impression de disjonction ou, à tout le moins, de juxtaposition sinon aléatoire, du moins fortement elliptique. La séquence 5 est elle-même trouée de nombreux « *Obscuritat* » qui lui confèrent un aspect stroboscopique et rend la compréhension logique impossible. Selon Jean-Pierre Ryngaert :

> La marque ordinaire du passage du temps dans le texte est l'arrêt, l'interruption, littéralement l'entracte, parfois soulignée par l'indication scénique d'un « noir ». […] L'usage moderne, qui joue beaucoup de l'ellipse, manie allègrement la fracture en renvoyant au lecteur ou au spectateur le soin de faire occuper mentalement ce temps.[17]

Dans la pièce de Lluïsa Cunillé, les sauts temporels entre les séquences se voient renforcés par une alternance irrégulière de moments diurnes et nocturnes pour chaque séquence et par la présence appuyée de « pauses » à l'intérieur de certaines d'entre elles (la séquence 2 ne compte pas moins de vingt-deux pauses pour six pages dans l'édition de l'Institut del Teatre) ou des sons brusques qui hachent le fil – déjà extrêmement ténu – des microactions : vingt-neuf tirs de pistolet en quatre pages pour la séquence 3, une toux intempestive dans la séquence 4, le bruit d'un avion qui passe en rase-mottes et celui d'un train aux scènes 6 et 7…

De sorte que, comme le rhizome de Deleuze et Guattari, le canevas dramatique de Berna « n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde »[18]. Par analogie implicite, cette ductilité du matériau dramatique renvoie ici essentiellement à l'inexistence du sens. Loin d'impliquer un effet comique, la rhizomaticité de la fiction sous-tend un vide existentiel dont on connaît la prégnance dans les pièces de la dramaturge catalane. Cet effet tragique se trouve renforcé par le fait que le récepteur, une fois passée la phase de distanciation provoquée par la structure en rhizome, devient la victime d'un effet d'identification avec des personnages qui, comme lui, sont fondamentalement en quête d'« h/Histoire ». De sorte que, si le principe d'anomalie parcourt bien toute la pièce, ceux de distance et d'innocuité, nécessaires au développement du comique, ne sont finalement pas observés : l'œuvre s'oriente donc exclusivement vers la modalité tragique.

La pièce de Yolanda Pallín intitulée *D.N.I.*[19] (acronyme couramment employé en Espagne pour « *documento nacional de identidad* », c'est-à-dire la carte d'identité espagnole) témoigne également du lien étroit qui se tisse entre une construction rhizomatique et

---

[16] « espero, no sense alguna inquietud, el día que podré travessar la hieràtica mirada d'alguns dels seus personatges », Josep M. Benet i Jornet, introduction à l'édition de *Berna* de Lluïsa Cunillé, *op. cit*., p. 10.

[17] Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 82.

[18] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 30.

[19] Yolanda Pallín, *D.N.I.; Como la vida misma* , introduction de Guillermo de Heras, dans *Teatro Español Contemporáneo*, nº 5, IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Alicante, 1996. Nous citons dans une traduction personnelle de cette édition. La pièce a été mise en scène au théâtre El Montacargas de Madrid en mars 1996, interprétée par Carmen Godoy, sous la direction de Ana Ramírez.

une thématique fortement liée à la question existentielle. Côté structure : une série de neuf séquences, dans lesquelles une ou des voix féminine(s) porte(nt) un discours monologué, s'adressant tantôt aux spectateurs, tantôt à un mari nommé Antonio, tantôt à d'autres hommes, tantôt à personne ; côté personnage : une difficulté pour le lecteur-spectateur à lever un doute quant au nombre d'entités énonciatrices, faute de pouvoir posséder les éléments lui permettant d'établir des unités individus au niveau des personnages.

Catalina Buezo Canalejo, écrivant à propos de ce qu'elle nomme le « *teatro menor* » de Yolanda Pallín, relève que, dans ces pièces, les personnages sont davantage des figures : « Il s'agit de figures qui n'ont aucune individualité. Pallín dramatise le vide de certains caractères dont la seule existence est linguistique, et qui se trouvent privés de toute identité en dehors des discours qu'ils énoncent, lesquels sont parfois de véritables monologues, comme dans *D.N.I.* »[20]. Pour Virtudes Serrano, ce flux discursif monologué met avant tout en relief le grand isolement du personnage : « Dans *D.N.I.* (1996) Yolanda Pallín substitue au style entrecoupé du dialogue de ses pièces antérieures le torrent discursif d'une femme monologuant, qui montre sa solitude, sa lassitude, la difficulté à communiquer et le manque de contact avec le monde qui l'entoure »[21]. Enfin, pour Wilfried Floeck, « la seule chose qui soit claire dans ce flux chaotique de la consciente, c'est que la protagoniste n'a absolument aucune personnalité autonome, aucune conscience d'elle-même, aucune identité propre »[22].

La confusion, qui constitue le fond même de la pièce, est entretenue au moyen d'une composition sciemment biaisée et finement élaborée par la dramaturge. Le lecteur-spectateur modèle attrape un premier fil conducteur lorsque la voix féminine lui fournit les éléments suivants : le personnage féminin vit avec un homme appelé Antonio ; ils ont une voisine au comportement étrange, qui se vernit les ongles des doigts de pied un jour sur deux et qui les regarde d'un air bizarre. La pièce pourrait se situer dans l'univers d'un couple ordinaire ; toutefois, un second fil croise celui-ci lorsque la voix affirme que cette voisine l'a suivie jusqu'au travail, qu'elle l'a suivie sur le chemin du retour et que cette personne lui ressemble en tous points. Une seconde hypothèse apparaît alors pour le récepteur de la pièce : la femme qui parle souffre d'un dédoublement de la personnalité et développe d'habiles raisonnements de paranoïaque :

---

[20] « Se trata de figuras que carecen de toda individualidad. Pallín dramatiza el vacío de unos caracteres cuya única existencia es lingüística, pero que se hallan desprovistos de toda identidad fuera de los discursos que enuncian, en algunas ocasiones, como en *D.N.I.*, auténticos monólogos », Catalina Buezo Canalejo, « *D.N.I.*; *Como la vida misma* y *La mirada*: espacio urbano y vacío en el teatro de Yolanda Pallín », dans José Romera Castillo (éd.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo xx: espacio y tiempo*, Madrid, UNED, 2005, p. 328.

[21] « En *D.N.I.* (1996) Yolanda Pallín sustituye el estilo entrecortado del diálogo de las anteriores piezas por el torrente discursivo de una mujer monologante que muestra su soledad, su hastío, su incomunicación y la falta de conexión con el mundo que la rodea », Virtudes Serrano, « Dramaturgas españolas de fin de siglo », article en ligne, URL : http://www.matices.de/21/21sautor.htm, consulté le 3 octobre 2008.

[22] « Lo único que resulta claro de este caótico flujdo de conciencia es que la protagonista no posee ningún indicio de una personalidad autónoma, ninguna conciencia de sí misma, ninguna identidad priopia », Wilfried Floeck, « Pérdida y búsqueda de identidad en el teatro de Yolanda Pallín », dans Susanne Harwig et Klaus Pörtl (éds.), *Identidad en el teatro español e hispanoamericano contemporáneo*, Frankfurt am Main, Valentia, 2003, pp. 47-60, citation p. 51.

> Tu vas pas me croire. Moi-même, j'ai encore du mal à l'admettre. Je vais te le dire, parce que parfois, ça fait peur de dire certaines choses, mais quand on les dit, elles arrêtent de faire peur. Tu vas pas le croire, mais elle portait la même robe que moi. Je veux dire une robe identique à la mienne. Et les mêmes chaussures. Et le même sac. Et elle sentait même mon eau de toilette, celle que j'utilise depuis qu'on est ensemble, mon chéri, je suis capable de la reconnaître entre mille.[23]

Ce délire l'amène à affirmer qu'elle partage sa vie sexuelle entre son mari, son patron et son psychanalyste, mais ces trois hommes, au finale, pourraient s'avérer n'être qu'un seul et même petit chauve, objet de sa fixation. Pour autant, la lucidité ne l'a pas totalement abandonnée, puisqu'elle est consciente de son délire. Lorsqu'elle affirme vouloir se suicider, elle précise bien que ce n'est pas pour l'amour d'un homme : « J'ai beau être complètement ravagée, j'ai beau être totalement paumée dans l'espace-temps, ça, pas question »[24]. Et ses analyses sont parfois sensées et sensibles, au regard de la difficulté à être une, intégrale, absolue :

> Je voudrais vous y voir. Ici, au milieu de rien, en train d'essayer d'incarner mes contradictions avec un minimum de dignité, en train de m'évertuer à rentrer en moi-même, au besoin avec ma valise, et tout à coup lucide au milieu du chaos. Si au moins je savais, si au moins je pouvais me rappeler où je l'ai mise. C'est pas que je trouve ça important, mais on ne peut pas vivre comme ça. Enfin, c'est ce qu'on dit, on dit que c'est extrêmement important de l'avoir toujours avec soi, on ne sait jamais ce qui peut arriver. Qu'est-ce qui peut arriver ? Le grand départ ? Moi, je préfère rester ici. C'est clair. Vous n'auriez pas trouvé ma carte d'identité, pas hasard ?[25]

La question de la folie devient une sorte de jeu pour le lecteur-spectateur, qui finit par accepter d'être face à un puzzle infaisable et doit donc chercher un sens ailleurs, là où la logique rationnelle n'a plus droit de cité. Ce nouveau territoire du sens offre au récepteur de l'œuvre deux orientations possibles : l'une « tragique », qui, par un effet d'empathie, con-

[23] « No te lo vas a creer. Es que yo todavía no doy crédito. Te lo voy a decir, porque a veces hay cosas que da como miedo decirlas y cuando se dicen dejan de dar miedo. No te lo vas a creer pero llevaba el mismo vestido que yo. Quiero decir un vestido igual que el mío. Y los mismos zapatos. Y el mismo bolso. Hasta olía a mi colonia, que llevo usándola desde que estoy contigo, cariño, y soy capaz de reconocerla entre un millón de fragancias », *op. cit*., p. 14.

[24] « Por muy extraviada que tenga la razón, por muy perdida que yo esté en el espacio-tiempo, eso sí que no », *op. cit*., p. 12.

[25] « Vaya faena. Aquí, en mitad de la nada tratando de habitar mis contradicciones con una cierta dignidad, aspirando a integrarme yo misma conmigo misma o con la maleta si viene al caso y súbitamente lúcida dentro del caos. Si por lo menos supiera, si por lo menos pudiera acordarme de dónde lo he metido. A mí no es que me importe demasiado pero no se puede ir así por la vida. Vamos, eso es lo que se oye decir, que es de lo más importante llevarlo siempre encima por si esto o lo otro. ¿Esto? ¿Lo otro? ¿Lo de más allá? Prefiero el más acá. Por cierto. ¿Alguno de ustedes ha encontrado mi carnet de identidad? », *op. cit*., p. 12.

duirait le récepteur à une identification affective avec l'identité féminine foncièrement schizoïde ; l'autre « comique », qui, à l'inverse, considérerait la dissociation des fonctions psychiques et mentales du personnage et sa perte de contact avec la réalité comme une anomalie à fort effet distanciateur.

L'effet de projection affective s'établissant entre personnage et lecteur-spectateur, qui se cristallise autour de la fragmentation identitaire du féminin, est suggéré par une piste fournie en tout début de monologue par le personnage féminin lui-même :

> il faut que je me plaigne et que je vous dise que je suis la femme la plus malheureuse que je connaisse et même que je connaisse pas. Et comme vous voyez bien quelle est ma condition, vous en déduirez que je suis la personne la plus malheureuse de toutes, puisque nous les femmes, nous sommes les êtres humains les plus malheureux de notre espèce. Pas vrai ?[26]

Immergé dans un univers foisonnant, fuyant, irrationnel, imprévisible, le lecteur-spectateur fait l'expérience de ce rejet de « l'unidimensionalité de la pensée »[27] qui caractérise, selon Michel Maffesoli, la société postmoderne et entre en résonance avec une sensibilité avant tout féminine. Itziar Pascual, dans l'article qu'elle publiait dans le journal *El Mundo* à l'occasion de la représentation de la pièce de Yolanda Pallín au théâtre El Montacargas de Madrid, mettait non seulement l'accent sur la diversité des valeurs liée au féminin, mais elle ouvrait la voie d'une réception elle-même constituée de « multiplicités linéaires à n dimensions »[28], en superposant les notions de femme et de personnage :

> Combien de femmes y a-t-il à l'intérieur d'une femme qui a trois hommes ? Combien de femmes y a-t-il à l'intérieur de chacune d'entre nous ? Combien de personnages une femme doit-elle investir pour pouvoir vivre dans le monde des hommes, bien qu'il ne soit plus le leur depuis déjà bien longtemps ?[29]

De fait, le personnage féminin n'est situé dans aucun contexte spatial spécifique, et cette *homelessness* – comme la nomme Catalina Buezo Canalejo – permet un glissement de l'espace dramatique vers l'espace théâtral, qui fonctionne comme une dimension supplémentaire de la structure rhizomatique :

---

[26] « se trata de que yo me queje y les informe de que soy la más desgraciada de las mujeres que conozco y de las que no conozco también. Y como a la vista está mi condición deducirán ustedes que soy la más desgraciada de las personas ya que las mujeres somos los seres humanos más desgraciados de nuestra especie. ¿No? », *op. cit*., p. 11.

[27] Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 44.

[28] Le rhizome, selon Deleuze et Guattari, « constitue des multiplicités linéaires à n dimensions, sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait (n - 1) », de sorte que « [u]ne telle multiplicité ne varie pas ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser », Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, pp. 30-31.

[29] « ¿Cuántas mujeres hay en una mujer de tres hombres? ¿Cuántas mujeres hay en cada una de nosotras? ¿Cuántos personajes necesita una mujer si quiere vivir un mundo para hombres, aunque hace tiempo ya que no es de ellos? », Itziar Pascual, « "D.N.I" en El Montacargas », *El Mundo* (8/3/1996).

> Étant donné son jeune âge, Yolanda Pallín se trouve dans la première phase de sa production dramatique ; elle choisit ici un cadre urbain quelconque, sans aucune allusion à la maison, lieu du drame bourgeois. Cette *homelessness* explique que *D.N.I.* se situe dans une salle de théâtre (la tentative de relier la fiction théâtrale et la situation concrète des spectateurs explique l'appel final adressé au public).[30]

Quelques allusions présentes dans le discours féminin permettent en effet de penser que la parole provient à la fois d'un personnage et d'une actrice (agissant ici comme personnage d'une fiction distincte de la première). La mise en abyme, en tant qu'outil de brouillage des plans fictionnels, s'engage avec cette phrase, au moment où le personnage dit souhaiter se suicider pour échapper à ses poursuivants : « Mais c'est une véritable hécatombe, ma ruine en tant que personne physique et comme être de fiction. L'éradication et le néant »[31]. Et lorsque l'entité énonciatrice s'adresse au public, dans la première séquence, elle le fait à la manière inversée d'un personnage pirandellien, en énonçant l'attente de ceux qui sont assis en face d'elle : « Vous voulez connaître l'histoire de mes sacrifices, que je vous déballe mon linge sale et mes innombrables humiliations »[32].

Cette histoire, elle ne la donnera pas à connaître et choisira plutôt de perdre son auditoire dans le dédale de ses pensées évoluant dans un présent immuable. Point de récit, donc, pas de linéarité, de chronologie dans le discours monologué du personnage féminin, mais simplement une « recherche de l'amour, relié au monologue qu'une femme adresse au public depuis le parterre »[33].

Il ressort ainsi de *D.N.I.* une impression double : d'une part, celle, tragique, d'une pensée autistique, d'une dislocation de la vie psychique de la femme. Les doutes, les contradictions, les basculements imperceptibles de l'une à l'autre des deux personnalités schizoïdes porteuses de la parole dramatique, tout concourt à briser les segments logiques d'une fable potentielle et à leur substituer une structure dramatique présentant elle-même les caractéristiques de la schizophrénie : repli sur soi (pas d'interlocuteur, mais un long monologue), tendance à la rêverie (phrases organisées comme la pensée, procédant par coqs à l'âne, par dérivation), impulsivité (discours ponctué d'expressions spontanées, familières), conduite de destruction (éclatement de l'entité personnage et de la linéarité de la fable), délire hallucinatoire (emboîtement illogique des séquences et des microséquences), etc. En choisissant une construction dramatique en forme de rhizome, la dramaturge invite le récepteur de son œuvre à entrer dans l'espace autistique du personnage féminin et à éprouver un

[30] « Dada su juventud, Yolanda Pallín se encuentra en la primera fase de su dramaturgia y aquí el marco urbano genérico, sin alusión al hogar, escenario del drama burgués, es el elegido. Esa *homelessness* explica que *D.N.I.* se sitúe en el interior de una sala teatral (el intento de enlazar la ficción teatral y la situación concreta de los espectadores explica la apelación final al público) », Catalina Buezo Canalejo, *op. cit*., pp. 327-328.

[31] « Pero esto es una hecatombe, mi ruina como persona física y como ente de ficción. La extinción y la nada », *op. cit.*, p. 12.

[32] « Quieren ustedes conocer la historia de mis renuncias, mis trapos sucios y mis humillaciones sin cuento », *op. cit*., p. 11.

[33] « búsqueda del amor, ligado al monólogo que una mujer dirige al público desde el patio de butacas », Catalina Buezo Canalejo, *op. cit*., p. 324.

sentiment de dépersonnalisation généré par l'intrusion d'une force étrangère. En ce sens, *D.N.I.*, tout comme Berna de Lluïsa Cunillé, par sa structuration rhizomatique, renvoie à l'identité difractée et labile située à la base de la douloureuse quête existentielle des femmes.

Mais cette première impression est concomitamment contrebalancée par une autre sensation, comique celle-ci, en ce sens qu'elle introduit le rire dans ce douloureux labyrinthe identitaire. Car la schizophrénie du personnage peut provoquer tout autant un effet d'empathie (tragique) que de distanciation (comique) chez le récepteur, par la mise en abyme qu'induit le dédoublement entre personnage et actrice.

De sorte que la pièce met en œuvre une anomalie (la schizophrénie traitée en tant que névrose consciente et non comme psychose) que le récepteur peut percevoir comme lui étant totalement extérieure et parfaitement non dommageable pour le personnage dont il est question, puisque ce personnage lui-même est capable de mettre à distance ses propres contradictions et, par conséquent, de vivre sa maladie de façon enjouée. Une telle ambivalence dramatique (ou « effet de chatouillement » selon Descartes) n'est, bien sûr, pas sans rappeler l'écriture d'un Ionesco, dans laquelle le tragique et le comique mêlés constituent l'un des fondements de l'absurde. Ainsi, ce « rire dans le labyrinthe » – pour emprunter à Jean-Alain Favre son heureuse formule[34] – inscrit-il *D.N.I.* dans la grande veine des théâtres du burlesque, voire de la parodie, où l'hyperbole et l'outrance de la situation accentuent le caractère dérisoire de la condition du personnage féminin, et avec lui celle de l'humanité tout entière. En ce sens, la réversibilité comique/tragique renforce la philosophie existentialiste présente dans la pièce de Yolanda Pallín, et, plus généralement, dans l'ensemble de ses œuvres.

Là où, avec *D.N.I.*, la dramaturge madrilène permet une mise à distance du lecteur-spectateur vis-à-vis de la souffrance d'un personnage à l'esprit aussi « fendu » (*schizein*) que la construction dramatique de la pièce, et ouvre le chemin du rire de l'absurde, avec *Berna*, la dramaturge catalane joue, pour sa part, de la rhizomaticité afin d'introduire une impression d'émiettement du sens avec lequel le récepteur, par un effet d'identification vis-à-vis du non-sens fondamental de l'existence, se trouve en forte empathie.

On retiendra donc de cette rapide approche des deux œuvres de Lluïsa Cunillé et de Yolanda Pallín que leur structure en rhizome favorise l'ambivalence modale tragique/comique, mais n'en constitue pas systématiquement la condition.

Emmanuelle GARNIER
Université de Toulouse / LLA-Créatis / Roswita

[34] Yves-Alain Favre, *Le théâtre de Ionesco ou Le rire dans le labyrinthe*, Mont-de-Marsan, José Feijóo, 1991.

RIVAGES DE JEAN-MARC QUILLET OU LE SOURIRE D'UN *NÔ* PARADOXAL

Rivages est une pièce publiée en 2000 aux éditions de l'Harmattan dans la collection *Théâtre des cinq continents*.[1] Cette pièce dont la structure est proche d'un *nô*, joue avec elle, la questionne, la transforme comme pour mieux la mettre en évidence et en exhiber le sens ou plutôt les sens. Ces derniers vagabondent entre l'extrême de l'Orient et l'extrême de l'Occident.

La manière de concevoir ce *nô* paradoxal fait appel à deux formes du théâtre classique japonais, le *nô* et le *kyôgen*. Ce dernier terme signifie « paroles folles, soties ». Il désigne une pièce comique, un intermède comique, à l'intérieur d'un *nô*, le *aï-kyôgen*, ainsi qu'un acteur comique. Ces trois aspects du *kyôgen* se retrouvent dans ce *nô* paradoxal. Après une brève présentation du *nô* et du *kyôgen*, nous interrogerons le sourire qui se dégage de ce *nô*..

Nô et *kyôgen*

Les pièces de *nô* ont été réparties entre cinq grandes catégories qui étaient représentées au cours d'une « journée ». À l'intérieur de ces catégories, on distingue entre les nô dits d' « apparition » et ceux dits « du monde réel ». Une nouvelle distinction s'opère parmi les premiers entre les apparitions de dieux et de démons et celles où l'on voit des spectres d'êtres humains qui se montrent généralement à un moine. C'est aux nô de cette dernière catégorie que l'on peut rattacher *Rivages*.

Suivre pendant un jour entier, comme c'était le cas au XIV^{e} siècle, à l'époque de Kan ami et Zeami, fondateurs du *nô*, une représentation faite uniquement de *nô* aurait été une épreuve insoutenable du fait de la tension psychologique que cela suppose. C'est la raison pour laquelle, très tôt, l'usage s'était instauré d'intercaler entre deux pièces sérieuses ou *nô*, une sorte de farce, appelée *kyôgen*, qui permettait de détendre l'assemblée. Nombre de ces pièces sont fondées sur une forme de comique élémentaire, reposant soit sur un jeu de mots, voir un vulgaire calembour, soit sur une situation burlesque, les deux étant souvent associés. Elles reposent sur des stéréotypes éprouvés, concernant les rapports entre maîtres et domestiques ou entre époux. Une forme plus élaborée est la parodie du *nô*. Le plus souvent, il s'agit d'une bouffonnerie où l'on voit un fripon qui s'affuble d'un masque pour jouer les spectres ou les démons. Être trop critique était sans doute, à cette époque, dange-

[1] Jean-Marc Quillet, *Rivages ou le Nô de l'imbécile (Stupid Nô) précédé de l'Estran*, L'Harmattan, Théâtre des cinq continents, 2000.

reux pour des acteurs dont le sort dépendait du bon vouloir des maîtres du *nô*[2]. De nombreux éléments de ces *kyôgen* se retrouvent dans *Rivages*.

Les *kyôgen* sont également des intermèdes comiques à l'intérieur d'un *nô*, les *aï-kyôgen*. Durant cet intermède, le *kyôgen*, l'acteur de farce, qui représente souvent un villageois, explique l'histoire en un langage familier, très simple, divertissant et burlesque. Il résume ce qui s'est passé dans la première partie et prépare la seconde. Cet *aï-kyôgen* a une fonction dramaturgique importante : il occupe le public pendant que l'acteur principal du *nô*, le *shite*, apparu dans la première partie, change de costume pour reprendre, dans la seconde partie, l'apparence qu'il avait avant sa mort. Cet intermède comique existe dans notre *nô* paradoxal. Rappelons donc la structure d'une pièce de *nô*, plus précisément des *nô* de fantômes, ceci nous éclairera sur l'*aï-kyôg*en en même temps que sur la structure d'un *nô* à laquelle fait référence notre pièce.

Bien qu'il soit difficile de généraliser et de schématiser cette structure car elle peut varier d'une pièce à l'autre, on peut dégager certaines constantes structurales. Les *nô* de fantôme se présentent généralement en deux parties séparées par un intermède comique. La première partie est marquée par l'entrée du personnage secondaire, le *waki*, qui s'interroge sur le lieu où il vient d'arriver, cherchant les histoires ou légendes qui s'y rattachent. Son entrée est suivie de celle du personnage principal, le *shite*, qui se présente comme un habitant du voisinage. Lorsque le *waki* voit (songe ou réalité ?) le *shite*, il l'interroge sur les événements qui se sont produits en ce lieu, en d'autres temps. Le *shite* répond par bribes puis se dérobe, se défend de n'en rien savoir mais finit par donner des précisions telles que le *waki* en conçoit des soupçons : qui donc est celui-ci qui en sait si long sur la mort de tel héros ? Le *shite* alors avoue qu'il est le spectre de celui dont il vient d'évoquer le souvenir et qu'une passion tenace l'attache encore à ce lieu illusoire, lui interdisant les voies du salut. Sur cet aveu, il disparaît.

Sur le plateau resté vide se déroule alors l'*aï-kyôgen*. L'acteur comique se présente comme quelqu'un du lieu mais bien vivant. Le *waki* lui expose ce qui vient de se produire. Nul doute, s'exclame le *kyôgen*, c'est bien d'un spectre qu'il s'agit. D'ailleurs les gens d'ici le rencontrent parfois et il enchaîne, racontant à sa manière, bouffonne, l'histoire du *shite*. Il se retire en recommandant au *waki* de prier pour le salut du (de la) malheureux(se).

Le *waki*, resté seul, entonne un chant. Pendant ce temps, le *shite* réapparaît sous l'apparence qu'il avait avant sa mort pour révéler ce qui s'est passé dans sa vie antérieure. Durant l'interlude, il a changé son ancien costume pour un costume d'apparat. Entraîné par son récit, le *shite* mime ses actes d'autrefois, le mouvement s'accélère progressivement puis s'interrompt brutalement. Le *shite* se dissout dans les premières lueurs de l'aube.

L'épisode qui constitue le sujet du *nô* se trouve ainsi rapporté trois fois et chaque fois sous une forme et dans des termes différents. On comprend alors l'importance de cet intermède qui certes est dramaturgique mais aussi participe de la rythmique du *nô*. Le style

[2] Ces différentes informations proviennent de l'ouvrage de René Sieffert, *Nô et Kyôgen, printemps été, Théâtre du Moyen-Âge,* les œuvres capitales de la Littérature japonaise, P.O.F., 1979, p. 29-33.

du texte, très différent du style littéraire du *nô* qui cultive les archaïsmes, n'est pas poétique, il est écrit en prose et non en vers, si tant est que l'on puisse dire qu'il est écrit. En effet encore aujourd'hui, dans beaucoup de livrets de *nô*, cette partie n'est pas notée. Le dialogue des farces était probablement laissé à la discrétion des acteurs.

Si la première partie est en quelque sorte un reflet dans un miroir, nous avons à la fin une image incertaine dans un miroir d'eau troublé à chaque instant par des remous surgis des profondeurs. Nous voilà transférés jusqu'au « carrefour des songes » *yumé no chimata*, lieu de rencontre des vivants et des morts, des dieux et des bouddhas, lieu poétique aussi, où l'homme vient rêver sa vie éphémère et ses sombres passions, lesquelles ne sont elles-mêmes que les « songes d'un songe », *yumé no yumé*.[3]

Les *kyôgen* désignent aussi des acteurs comiques. On pense qu'à l'origine les mêmes acteurs interprétaient les *nô* et les *kyôgen*. Un certain mépris apparut ensuite à l'égard d'un genre considéré comme mineur et les acteurs de *nô* considérèrent les interprètes de *kyôgen* comme inférieurs et ne leur permirent de jouer que les moments divertissants du *nô*, en particulier les rôles d'*aï-kyogen*, dans les interludes.

Dans *Rivages*, le *nô* a été choisi comme « modèle », comme « format » et par conséquent comme forme parce que certains vivants y sont prêts à discuter avec les morts sur le rivage de la vie.

Des différents titres et sous-titres de la pièce

Rivages

Ce titre insère la pièce dans un cycle qui part de l'océan : La Vague, L'Estran, Rivages, le cycle de l'eau, au contraire de son écoulement terrestre, la remontée des saumons et va vers les Nuages.

Le* Nô *de l'Imbécile

Le titre est suivi d'un sous-titre qui qualifie le personnage dont on se moque donnant immédiatement un ton comique à la pièce.

(Stupid Nô)

La distance instaurée par l'anglais correspond au chemin inverse des titres hollywoodiens. Il installe la pièce dans le monde contemporain sur un mode comique et distancé par rapport aux pratiques du métier.

La calligraphie

La calligraphie qui se trouve en dessous du dernier sous-titre constitue un troisième sous-titre, celui-ci est plus tragique. Il s'agit d'une croix, d'un croisement. La croix instaure une contradiction avec le titre, *Rivages*, parce qu'un rivage est un lieu où on aborde, le chevauchement d'une ligne sur l'autre, une ligne de partage où se côtoient la mer et la terre. Le croisement présente celui de l'Occident et de l'Orient, du comique et du tragique, des personnages, de l'écriture sémantique, alphabétique – une écriture signifiante, rationnelle – avec le mystère de la calligraphie, le mystère de l'Art, c'est-à-dire le mystère de la notation de l'Art, de la pensée, mystère qui est sur le même rivage que le dialogue de la vie avec la mort.

[3] René Sieffert, *Nô et Kyôgen, printemps été, Théâtre du Moyen-Âge*, les œuvres capitales de la Littérature japonaise, P.O.F., 1979, p. 15.

Dans le corps du texte, on retrouve ce calligramme auquel répond un petit dessin, une caricature figurative. Le texte est conçu à partir de la tension qui se crée entre le calligramme et la caricature, entre le comique et le tragique, l'élevé et le trivial.

Cette avalanche de titres a un écho dans le texte qui est volontairement sans didascalie, ce qui peut poser problème au lecteur et au metteur en scène. Toute cette présentation est celle d'un « théâtre dans un fauteuil », d'un *lesedrama*.

De l'histoire et son écriture compositionnelle

Un piètre directeur de théâtre, flanqué de son sbire, se rend à l'Institution pour y gagner sa place. Arrivé au sein de l'Institution, sa sensibilité lui signale une présence particulière. Cette présence est celle d'un personnage semblant connaître parfaitement les lieux et signalant que c'est là, en ces lieux, qu'a disparu le fameux Mézami. Le *waki* et le *waki-tsure*, impressionnés, demandent comment il connaît aussi bien cette anecdote. Devant l'abondance de détails, ils conçoivent le soupçon qu'ils sont en présence d'un spectre. Celui-ci reconnu, dévoilé, comme dans le *nô*, disparaît.

Le *waki-tsure* en profite pour raconter, de manière comique, l'existence de ce Mézami et la fin tragico-comique qui fut la sienne.

Mézami revient ainsi qu'il était au moment de sa disparition. Le *waki* lui propose de revivre sa fin de manière à l'apaiser pour l'éternité. Mézami accepte. Le *shite*, saisi par le bonheur du jeu, va gagner les combats organisés par le *waki* et le *waki-tsure* pour accompagner le *shite* à son dernier repos. Finalement, à l'occasion du pastiche d'un combat intersidéral, le *shite* tue le *waki*. Nous quittons alors la forme d'un *nô* classique, telle que Zéami avait pu la concevoir. Le *waki-tsure* reste seul, puis disparaît en coulisses.

Alors qu'on voit le *waki* prendre conscience de sa situation de trépassé, de « passé-outre », et considérer qu'elle n'est pas désagréable, le *waki* et le *shite*, devenus « égaux », vont se quereller et se menacer à coups de bâton, reproduisant la situation qui précédait leur trépas. Ils rencontrent alors le *méta-shite* qui va les anéantir par la conscience qu'il leur fera prendre de l'imparable finitude des êtres et des choses et de la douleur qui en résulte. Ce *méta-nô* n'est pas développé, on assiste simplement à une plongée dans un méta-temps. La pièce reste chez nous, sur le *Rivage* avec le *waki-tsure*.

Alors que le *waki* et le *shite* ont disparu, nous retrouvons le *waki-tsure* dans sa terrible condition de vivant abandonné, dans son accession à la conscience de la nécessité de sa survie.

L'espace et le temps sont, en cette pièce, comme dans le *nô*, relativement indéfinis. Nous sommes à l'Institution. On peut comprendre, théâtre institutionnel subventionné, protégé par les Princes. On peut, bien sûr, penser à Zeami, protégé par le shôgun Ashikaga Yoshimitsu, à Molière protégé par Louis XIV, à la Comédie Française protégée par la Nation. Le reste est, résolument, un lieu de théâtre. Cela peut se passer en 1950 comme aujourd'hui, et plus généralement en d'autres temps en d'autres lieux. Une chose est évidente, c'est un temps de théâtre, un temps de jeu.

La pièce suit un *jo- ha- kyû* régulier dans sa première partie. Rappelons ce qu'est ce *jo- ha- kyû*. Le texte de *nô* n'est pas structuré en acte ou scène mais organisé selon le principe du *jo-ha-kyû* : ouverture, développement, final. Il s'agit d'un principe esthétique fondamental, antérieur au *nô*, qui correspond à un déroulement temporel progressif, évitant tout contraste ou mutation brutale : *jo*, l'ouverture, doit être brève, le *ha*, développement, est le point culminant et le cœur de la fable, le *kyû*, rapide, constitue le final. Ce processus correspond au processus même de la vie. Toute cause a un effet qui a une cause, c'est un enchaînement ininterrompu. Ce principe intervient aussi bien pour régler l'ensemble d'une pièce de *nô*, une journée de représentation de *nô*, que pour les déplacements de l'acteur, ses chorégraphies, les moments musicaux, chantés ou parlés, la microstructure d'une cellule rythmique de tambour. Chaque séquence du *jo-ha-kyû* est elle-même organisée en *jo-ha-kyû*. L'œuvre esthétique rappelle ainsi, à tout moment, que nous sommes assujettis au principe de vie, naissance et mort. Le plaisir du théâtre est d'assister à cette transformation, de la voir, de la sentir. Assister à un spectacle de nô, c'est assister à la vie d'une fleur qui naît, s'ouvre et meurt.

Rivages joue de cette composition. Dans une deuxième partie, lorsque le *waki* meurt de la main du *shite*, à la place du *kyû* final, rapide, qui voit la disparition du *shite*, apaisé, il y a un autre *kyû*, à l'intérieur de ce *kyû* un autre *jo-ha-kyû* avec le *ai-kyôgen* qui permet au *shite* de changer de costume. Alors qu'on s'achemine vers la fin de la pièce, une part de plus en plus importante est laissée au comique, notamment à travers les personnages dont une partie du rôle se transforme.

La fonction des personnages est celle du *nô*. Le *shite* est le spectre, le *waki*, le témoin, le *waki-tsure*, l'assistant du témoin. Dans la discussion qui s'instaure dans cette pièce entre la philosophie bouddhiste-shintoiste qui sous-tend le *nô* et notre civilisation, le *shite* reste, comme dans le *nô*, un spectre avec ses vertus et ses défauts. À la différence du *nô*, il porte un nom, Mézami, qui fait allusion à Zeami et Kan ami, les deux fondateurs du *nô*. Si le *waki* n'a pas de nom, par contre, il n'est pas, comme dans la plupart des *nô*, un saint homme mais un personnage, empli de désirs et d'orgueil, tendu par ses passions qui, identiques à celles qui habitent le *shite*, les dépassent en intensité. Il est un *shite* en puissance. Ce qui pose la question de la sagesse du *waki* dans le *nô*. Comment sentir les passions sans les avoir éprouvées ? Le regard d'un Occidental pose un doute sur cet état. Le *waki* n'a pas de nom mais une fonction sociale, il est le directeur du théâtre d'Akoté, terme écrit comme si c'était un mot japonais.

Tous ces personnages appartiennent au monde du théâtre. Le *shite* est un acteur « à voix ». Le modèle serait Pierre Brasseur interprétant Frédéric Lemaître dans *Les Enfants du Paradis*. Gérard Depardieu, Jacqueline Maillant, Maria Pacôme. Le *waki* est la figure alternative du *shite*, sorte de double du *shite*, mais inaccompli, frustré de l'admiration que peuvent susciter les modèles de *shite* et avide d'être dans la même situation que le *shite*. Il est le porte-parole, l'incarnation de certaines paroles, de certaines figures rebelles révolutionnaires qui, en fait, portent la volonté inconsciente ou secrète d'être. Le *shite* est de l'Institution et le *waki* est du théâtre d'Akoté mais se rend à l'Institution pour y trouver une place. Cette situation est un dialogue souterrain avec le *nô* et ce que l'auteur pressent qu'il exprime de la société japonaise, elle-même emplie de frustrations. Le *waki-tsure*, le subal-

terne, est l'image de ces gens qui, dans le théâtre amateur, font tout, l'artiste, l'administratif, le comptable, le messager. Le *waki-tsure* est au *waki* ce que le *waki* est au *shite*, l'Auguste au clown blanc dans le cirque. Il y a une mise en abyme. Quand on entre dans cette autre mise en abyme, le *waki* devient le *shite*, le *waki-tsure* fait fonction de *kyô-gen* sans que cela soit spécifié dans le texte. Nous sommes tous potentiellement les uns ou les autres selon les déterminations volontaires ou aléatoires de la vie.

Les deux couples, *waki*/*waki-tsure* et *waki*/*shite* sont des couples de clown, ils pratiquent la bastonnade comme dans la *commedia*, *Le Médecin malgré lui*, Guignol, les films de Charlie Chaplin. Ce niveau de bastonnade entre *waki* et *waki-tsure* se traduit en combats entre *shite* et *waki*. Il y a confrontation linguistique, conflit esthétique et idéologique à propos du théâtre et de l'art de l'acteur.

Des jeux comico-satiriques avec les formes artistiques

Les références au théâtre et au cinéma sont nombreuses. Le *shite* est mort avant d'avoir dit sa dernière réplique. Il est mort sur scène comme Molière mais sa dernière réplique était médiocre et ridicule : « Ah ! Je meurs ». Cette réplique devait être donnée à l'issue d'une passe d'escrime, allusion à l'aspect héroïque de la mort d'Hamlet combattant Laërte ou à Cyrano de Bergerac, ou, dans un autre registre, à Fanfan La Tulipe joué par Gérard Philipe, Scaramouche. Le *waki* avec l'assistance du *waki-tsure* ne va pas apaiser le *shite* parce que lui-même est animé d'une passion équivalente à celle qui retient le *shite* en ce monde. Il va entrer dans le processus de sa fin, marquée, elle aussi, par la frustration d'un achèvement souhaité, d'un accomplissement abouti. Le *waki* décide de faire revivre au *shite* la dernière passe d'escrime mais le *shite* saisi par la passion du jeu est à chaque fois victorieux. Ceci fait référence à la solide formation des acteurs de l'Institution, le Conservatoire de Paris, la Comédie Française…, à l'art de l'escrime dont on trouve trace dans la scène du Maître d'armes dans *Le Bourgeois Gentilhomme*. Dans les propositions alternatives du *waki* vont paraître des pastiches principalement à références cinématographiques. C'est aussi la nature de *Rivages* par rapport au *nô* et ce qui en fait un *(Stupid Nô)*. Les pastiches iront du polar classique français avec *Les Tontons flingueurs*, au polar du film noir américain, au western, au film de guerre, aux films de science-fiction. À chaque fois, le *shite* se montre supérieur au *waki* dans ses combats. Le *waki* propose donc une mise en scène alternative aux fins classiques. C'est par un combat intersidéral, pastiche de *La Guerre des Étoiles*, que le *shite* tue le *waki*. À l'art théâtral et cinématographique se joint l'art de la calligraphie. Au moment de la mort du *waki*, on retrouve dans le corps du texte le calligramme de la couverture indiquant cette déchirure de la trame du *Nô*, comme la marque d'un double coup de sabre japonais.

Rivages ouvre un dialogue avec l'art, ses multiples formes, théâtrales et cinématographiques mais aussi avec son écriture. Cette pièce retrouve la manière dont le *nô* s'est construit en référence à la poésie et à l'épopée de son époque, empruntant leur thème, leur atmosphère, leur rhétorique et leur inépuisable réservoir d'images. *Rivages* dialogue également avec les diverses façons d'appréhender et de représenter la mort. Ces dialogues sont étroitement liés. Nous avons, comme dans le *nô*, une réflexion sur le temps. Comment les

vivants peuvent-ils voyager dans le temps et est-ce qu'ils le peuvent ? Ce problème est celui du Théâtre, de l'Art. Un salut est rendu à Philippe Caubère et son *Roman d'un Acteur*.

Des dialogues avec la mort

Le *waki* n'a pas apaisé l'âme du *shite* et il est mort de sa main. À la suite de sa disparition, nous assistons à la fonte de l'être du *shite* et du *waki*. Les deux *shite* abordent donc sur un nouveau rivage et rencontrent un *méta-shite*. Ils rentrent en contact avec une dimension supérieure. Le *méta-shite* n'est pas un personnage, nous changeons donc de dimension tout en sachant que, pour le théâtre, il faut une personnification. Le *méta-shite* est l'incarnation d'une mémoire de souffrance, la souffrance du *not to be*, la mémoire cosmique de la douleur de la mort dans le vivant. Quelle souffrance traîne dans le cosmos qui contient les lamentations du théâtre grec, la douleur des fins, des disparitions, des achèvements, de la mort – qu'il s'agisse de celle des Spartiates des Thermopyles, des esclaves qui ont bâti les Pyramides, des hommes préhistoriques, quittant la simple condition humaine, des dinosaures et, aussi loin qu'on peut aller dans cette direction, d'une étoile, d'une culture, d'un univers ? Cette plongée en abîme exprime une interrogation métaphysique : non ce qu'il y a après la mort et qu'on ignore mais ce qu'il y a après la mort de la mort.

La pièce ne finit pas avec le départ apaisé du *shite* mais avec la présence du *waki-tsure* abandonné par le *waki* et en plein désarroi face à l'impossible acceptation de notre condition. Comme dans la *commedia dell'arte*, les farces, les *kyôgen*, le *waki-tsure* n'est plus intéressé que par sa seule survie. Sa vie étant liée au théâtre, il se propose de « gagner sa vie » par la narration dramatique des événements qu'il vient de vivre et auxquels nous venons d'assister. C'est ici une entreprise à la Philippe Caubère qui est saluée mais aussi la mise en œuvre du récit épique et par là c'est à Homère qu'il est rendu hommage.

La pièce se termine par une réplique, muette à la scène mais expressive à la lecture, posant, encore une fois, à la fin extrême de la pièce, la question du théâtre à lire à côté du théâtre à voir et à entendre. Cette dernière réplique est constituée de trois points, elle est une référence totalement directe au *W* de Georges Perec qui indique ainsi, de manière subtile, pudique, l'indéniable douleur éprouvée face à la disparition de sa mère dans les camps de concentration nazis. Cette pudeur explique l'absence de didascalie dans la pièce.

Cette fin n'a rien à voir avec la sérénité bouddhiste de la fin du *nô*. Le dialogue avec la mort ne trouve pas sa résolution, ce qui pose le problème de notre manière occidentale de dialoguer. L'émotion tragique est teintée de comique mais ce rire est désespéré**.**

Conclusion

Au-delà d'interrogations concernant le théâtre, la nécessité de didascalies ou non dans le texte, des philosophies de société, de civilisation qui sous-tendent les genres, il est certain que le théâtre est une affaire de jeu. C'est ce que nous montre *Rivages* à travers les échanges entre *shite*, *waki*, *waki-tsure*. Par ce jeu est établi le dialogue avec l'au-delà, l'au-delà du public, c'est-à-dire la scène, l'au-delà de l'écriture dramatique, c'est-à-dire la scène, l'au-delà de la vie dont on ignore la nature.

Comme le *nô*, *Rivages* est une expression théâtrale qui fait discuter le *to be* et le *not to be*. Vouloir parler avec la mort est absurde mais l'auteur prend partie pour cette absurdité, dût-elle paraître ridicule à certains, persuadé qu'il est que le théâtre est là pour dialoguer avec les fantômes et la mort. La nature de ce comique laisse un goût amer, teinté qu'il est de nos interrogations fondamentales sur le sens de notre existence d'humains qui ne peuvent retrouver leurs chers disparus qu'au moyen de subterfuges dont l'art est un des plus beaux.

Le rire, tout en bousculant et transformant le *nô* et le *kyôgen*, dépasse un simple jeu avec les formes. Il gravite autour – et tient sa force – de quelque chose de plus grave :

> Cette condition humaine, menacée toujours de paraître inhumaine. Peut-être serait-elle difficilement supportable pour des âmes fragiles si nous n'avions pas reçu, en même temps que le devoir de la vivre, la possibilité de la jouer. Le sourire et le rire naissent de cette faculté […] ainsi le principe fondamental du rire et du sourire nous révèle à la fois la problématique de l'être humain et la grâce qui lui est faite d'y introduire quelque facétie.[4]

Françoise QUILLET
Université de Franche-Comté

[4] Jean Cazaneuve, *Le Mot pour rire*, La Table ronde, 1984, pages. 227.

VU SUR SCÈNE

Louis VAN DELFT ….……...……..…….. p. 491
(*vu sur scène*) La Fontaine et les SDF
Anne LUYAT …… ……...…… ……... p. 493
(*vu sur scène*) Fenêtres sur cour : *Ciels* de Wajdi Mouawad

LA FONTAINE ET LES SDF

« L'apologue est un don qui vient des Immortels ». L'on sent bien, dans l'éloge quelque peu hyperbolique, une pointe de la coutumière ironie. Ceci, pourtant, est bien certain : c'est un respect, une reconnaissance, une vénération pénétrés de spiritualité, d'authentique religiosité que La Fontaine ressent pour une forme à ce point admirable, douée d'aussi étonnants « pouvoirs ». « Quiconque nous l'a fait mérite des autels », poursuit notre croyant, plus dévot en platonisme, sans doute, qu'en doctrine apostolique et romaine. Je partageais son sentiment, l'autre soir, en m'émerveillant une fois de plus de l'extraordinaire ductilité, de la non moins saisissante universalité de ce « don » mystérieux de la fable, dont l'humanité est depuis la nuit des temps gratifiée.

Sur la recommandation d'Élisabeth Bourguinat, à qui l'on doit la pénétrante étude *Le Siècle du persiflage* (Paris, PUF, 1998), je me rendis dernièrement au troisième sous-sol du Forum des Halles, donc au tréfonds du cœur de Paris, où même les amateurs les plus épris de nouveau n'ont pas pour habitude d'assouvir leur besoin de spectacles. Ils ont tort. Le « Centre d'Animation des Halles » fait du bon travail, en contribuant à sortir la culture de certaine « France d'en haut » (quelle calamité qu'une « raffarinade » après la délectation de tels vers !) de son isolement encore si souvent splendide. Il s'agissait, ce soir du 17 mars 2009, d'une entreprise tout à fait insolite : la bagagerie « Mains libres » fêtait ses deux bougies. Ah, la grande maroquinerie de luxe ? Lecteur, tu n'y es pas ! L'association « Mains libres » a créé et gère depuis deux ans une bagagerie pour les SDF du quartier des Halles : une structure innovante par son principe (les usagers peuvent déposer leurs bagages et les reprendre matin et soir, sept jours sur sept, afin de les mettre en sécurité pendant la nuit et vaquer à leurs occupations « les mains libres » pendant la journée) ; structure judicieuse, aussi, par son mode de fonctionnement (les SDF ont participé au montage du projet, participent à parité avec les ADF [« Avec Domicile Fixe »] au Conseil d'administration, effectuent une grande partie des tâches de gestion et d'accueil bénévoles[1]).

Pour fêter les deux bougies de la Bagagerie, l'Association s'avisa de s'adresser... à La Fontaine. À plus d'un bel esprit du 1er arrondissement l'idée parut saugrenue. Elle était excellente. Le seul nom de La Fontaine possède un pouvoir d'attraction : il génère la sympathie, il rapproche. Parmi tous ceux des grands auteurs, Molière inclus, c'est bien le seul qui n'intimide absolument pas. Il y parut bien au Forum des Halles. Les fables instaurèrent une médiation, une intercession entre les habitants d'un quartier habitués, dans leur grande majorité, à ne côtoyer « leurs » SDF que d'une manière furtive, voire gênée, et les usagers-gestionnaires de la « Bagagerie », passablement experts à raser les murs. Or il s'agissait justement d'œuvrer à un rapprochement : valoriser les uns en leur prouvant que réciter des vers de La Fontaine, s'en régaler, n'est nullement un privilège réservé à des Lucchinis ; dessiller les yeux des autres en les conviant à mieux connaître – reconnaître – les figurants du *Beggar's Opera* qui se joue en boucle dans leur quartier, à leur porte même, mais devenu spectacle si familier, si décourageant, qu'ils ne le regardent ni même ne le voient plus.

L'âge de ces hommes et femmes allait de 27 à 90 ans. Cinq étaient des personnes vivant actuellement dans la rue, trois d'anciens SDF qui ont trouvé un hébergement et con-

[1] www.mainslibres.asso.fr

tinuent d'être bénévoles au sein de l'association. Les fables retenues pour cette « lecture-spectacle » avaient été sélectionnées collectivement notamment parce qu'elles « parlaient » particulièrement aux SDF et aux bénévoles. La rue est un monde de violence physique et symbolique, où les plus faibles subissent la loi du plus fort, comme dans *Le Loup et l'Agneau*, *Le Cheval et l'Âne* ou *Les Animaux malades de la peste*. C'est parfois aussi un monde de solidarité, où le lion et le rat se sauvent mutuellement. Mais souvent, la violence reprend le dessus, comme dans *Le Villageois et le Serpent*, ce qui engendre le dilemme « Envers qui est-il bon d'être charitable ? ». Compte tenu de cette violence permanente, c'est un univers où, comme le lièvre dans *Le Lièvre et les grenouilles*, on se sent constamment en danger, par exemple la nuit, quand on dort et qu'on est à la merci d'une agression ou d'un vol. Dans cette lutte pour la vie, les plus astucieux se tirent d'affaire sans beaucoup d'efforts, comme dans *Le Corbeau et le Renard*. D'autres construisent des châteaux en Espagne, comme la Laitière avec son pot au lait, mais leurs illusions s'évanouissent vite : la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf finit par éclater et le lièvre fanfaron n'a aucune chance face à l'allure lente mais implacable de la tortue. Enfin, la rue est un univers en marge de la société, où l'on hésite entre le travail et la liberté, comme dans *Le Chien et le Loup* ou *La Cigale et la Fourmi*, ou entre l'effort et l'attente de la fortune, d'un revers de Fortune, comme dans *Le Laboureur et ses enfants*.

Emily Blake, professeure de théâtre, assurait la mise en scène. Elle a fait choix d'un dispositif scénique traduisant, induisant la solidarité : les comédiens étaient tous présents en permanence sur scène, assis sur des chaises rangées en demi-cercle, et se levaient quand arrivait leur tour de jouer. Tous étaient vêtus de ponchos noirs, pour éliminer toute disparité entre les vêtements et concentrer l'attention sur les seuls visages. Des masques d'animaux, de carnaval, suffisaient à indiquer sobrement le caractère de chacun. Quelques accessoires, d'autant plus efficaces qu'ils étaient rares : ainsi, une tente de SDF portée en sac à dos représentait la carapace de la tortue : « Moi l'emporter ! Et que serait-ce / Si vous portiez une maison ? ». Je laisse à imaginer la prégnance de telles paroles dans un tel contexte.

L'on ne peut que souhaiter que cette lecture-spectacle, très « parlante », véritablement « agissante » par ce qu'elle avait de non-professionnel même, de non-académique, un peu comme l'ont été, en des temps très lointains, les « mystères » joués par le petit peuple, soit redonnée devant bien d'autres Associations ou dans des écoles. Elle faisait irrésistiblement revenir à la mémoire ces fortes lignes de Montaigne, de qui La Fontaine est souvent si proche : « Toute cette notre suffisance, qui est au delà de la naturelle, est à peu près vaine et superflue. C'est beaucoup si elle ne nous charge et trouble plus qu'elle ne nous sert [...] Fussé-je mort moins allègrement avant qu'avoir vu les Tusculanes ? J'estime que non. Et quand je me trouve au propre [= au fait], je sens que ma langue s'est enrichie, mon courage de rien ; il est comme Nature me le forgea, et se targue pour le conflit d'une marche populaire et commune. Les livres m'ont servi non tant d'instruction que d'exercitation ».

Louis VAN DELFT
Université Paris X-Nanterre

FENÊTRES SUR COUR : *CIELS* DE WAJDI MOUAWAD

Ce n'est pas ce qu'on a vécu qui est important mais ce dont on se souvient et comment on s'en souvient

Gabriel García Márquez

Les fenêtres de Wajdi Mouawad fonctionnent comme autant de mini scènes dans la pièce *Ciels*, qui clôt un quatuor de quatre pièces *Le Sang des promesses*, qui vient de recevoir le prix de l'Académie Française 2009. Comme *Littoral*, *Incendies*, et *Forêts*, *Ciels* montre des personnages qui sont en quête d'identité et de sens. Comme les trois autres éléments, l'eau, le feu et la terre déjà mis en scène par l'auteur, les airs de *Ciels* sont menaçants, tourmentés. Une tempête s'annonce et risque à tout moment de se déclencher.

L'auteur de *Ciels* a une façon très personnelle de choisir parmi ses souvenirs. Comme Gabriel Garcia Marquez, Wajdi Mouawad essaie de ne pas se laisser enfermer par ce qu'il a vécu et recherche des formes nouvelles pour faire revivre les expériences qu'il a engrangées en mémoire. Conscient du fait que le théâtre est un art et non pas un documentaire, il explique qu'il est à la recherche d'un sens et d'une beauté qui restent à créer : « J'appartiens à une génération à qui on a dit : 'N'essaie pas de faire la révolution, ça ne marche pas.' On a renié notre droit à une beauté nouvelle, à un sens nouveau. Mais qu'est-ce que *faire la révolution* sinon inventer une beauté qui n'a jamais existé ? » *(L'Orphée d'Avignon* : *Interview de Wadji Mouawad* http://www.evene.fr/theatre Mathieu Laviolette-Slanka).

La mise en scène insolite de la pièce, aux proportions harmonieuses et aux lignes épurées qui surprennent par leur beauté, semble favoriser la création d'une beauté nouvelle et d'un sens nouveau. Imaginée par Wajdi Mouawad et construite selon les conseils d'un architecte à l'intérieur d'un bâtiment industriel à Château Blanc pour la première de *Ciels* en Avignon, la scène a une hauteur de deux étages. Elle est rectangulaire. De l'extérieur, on ne voit que des murs blancs et lisses.

Les spectateurs sont admis à rentrer dans le théâtre trois minutes seulement avant le début de la représentation et sont invités à s'asseoir sur des tabourets capables de faire une rotation de trois cent soixante degrés, Ils découvrent l'intérieur d'une cour en rez-de-chaussée encadrée au premier étage par douze fenêtres rectangulaires. Les lumières s'éteignent. Les rideaux se lèvent sur deux fenêtres et la pièce commence. Grâce aux fenêtres qui sont illuminées les unes après les autres dans une séquence imprévisible, le spectateur rentre dans l'intimité des personnages et dans le suspense de l'intrigue. Il n'y a pas d'entr'acte. Peu de temps avant la fin de la représentation, le spectateur commence à réaliser que le bâtiment où il se trouve est capable de se transformer en un autre lieu, identique mais différent.

LE FRISSON

Wadji Mouawad croit qu'une pièce de théâtre doit démarrer à partir d'un frisson ou d'une explosion : « Il faut que cela arrive dès le départ : sinon, il n'y a pas de départ. Le frisson est le raccourci du spectacle. Puis il faut construire le spectacle autour avec d'autres images.» (*Conférence* de Wajdi Mouawad à l'École des Beaux-Arts d'Avignon, le 23 juillet, 2009)

La pièce débute par l'évocation de l'ouverture d'une fenêtre poussée avec force par l'ange Gabriel vers 1585 dans un tableau de la Renaissance *l'Annonciation* du Tintoret (Jacopo Tintoretto). Le tableau du maître vénitien rompt avec la tradition d'une Annonciation calme et harmonieuse. L'ange rentre en puissance dans la pièce où se trouve Marie, qui semble craindre et le message et le messager des cieux. Le tableau suggère l'existence de tensions et crée un profond sentiment d'inquiétude. Vincent Van Gogh croyait que les tableaux, et seulement les tableaux, avaient le pouvoir d'aller jusqu'au fond des choses : « Eh bien, vraiment, nous ne pouvons faire parler que nos tableaux » (Jean Wahl, *La Pensée du Peintre : Sur la correspondance de Vincent Van Gogh*, Paris, Éditions de la Transparence, 2008, 72).

Le tableau du Tintoret sera au centre de l'intrigue de la pièce, car des terroristes qui préparent un attentat à l'échelle mondiale ont eu l'idée d'encrypter les références du tableau afin d'échanger des messages codés. Les membres d'une cellule anti-terroriste, décidés à décrypter le code afin d'empêcher l'attentat, paraîtront sur scène, c'est-à-dire derrière les fenêtres rangées autour de la cour qui ont toutes la forme rectangulaire du tableau du Tintoret. À la manière de Hitchcock, les terroristes demeurent inconnus et invisibles et des voix *off* préparent, quelque part dans les ciels plombés de la pièce, l'orage à venir.

Wadji Mouawad décrit *L'Annonciation* du Tintoret, un tableau unique qui s'inscrit dans l'histoire comme « l'emblème et de la pièce et de notre civilisation individualiste, qui a pour sujet de suivre, de sa naissance à Bethlehem et jusqu'à sa mort un enfant qui va mourir » *(L'Orphée d'Avignon).* Le tableau, qui est censé représenter l'un des sommets de l'art dans la tradition judéo-chrétienne, en Orient comme en Occident, sera transformé par les terroristes en une cible à détruire afin, disent-ils, de protéger tout ce qui est beau et bon. Les terroristes s'en prennent à la culture d'une civilisation qui, à leurs yeux, ne tient pas compte de la vie humaine, occupée qu'elle est par la recherche du pouvoir et de l'argent. Qui a raison, les actuels protecteurs ou les éventuels destructeurs du tableau ?

L'auteur de *Ciels* croit que la réponse sera donnée par un cri : « Le théâtre rassemble des gens venus écouter un cri qui va les bouleverser. Cette gratuité me semble fondamentale » (*L'Orphée d'Avignon*). Un tableau ne peut ni crier ni se défendre. Un père ne peut ni crier ni se défendre lorsqu'il apprend que son fils est à la tête de ceux qui ont décidé de détruire les sept plus beaux musées de peinture du monde. Le père choisit de garder le silence. Il se suicide et laisse le soin à un collègue de trouver, peut-être à temps, le moyen d'ouvrir l'ordinateur où il a caché les informations nécessaires pour démêler le complot ourdi par son fils. Les tableaux risquent de disparaître à jamais. Qui a raison et qui va pouvoir crier ? Le cri s'élèvera seulement à la fin de la pièce avec la naissance d'un enfant.

LA FABLE DE LA FENETRE ET DE LA FONTAINE

Frisson et construction vont de pair pour l'auteur de *Ciels* : « Le frisson est le raccourci du texte, Puis il faut trouver d'autres images qui permettent de sortir du texte » (*Conférence* du 23 juillet 2009). Wadji Mouawad avait en mémoire une expérience d'apparence banale mais vivement ressentie. En tant qu'artiste invité au Festival d'Avignon, son bureau de travail donnait sur la cour du Cloître Saint-Louis, l'ancien séminaire des Jésuites. De sa fenêtre, il voyait une fontaine qui est devenue l'inspiration pour la mise en scène et la conception esthétique de *Ciels*.

En essayant de déterminer si la fontaine, le point de mire de toutes les fenêtres qui donnaient sur la cour du cloître, pouvait représenter le théâtre, il comprit que la fontaine n'avait pas le même aspect pour tous ceux qui la regardaient pourtant au même moment :

> Depuis la cour, je voyais toutes les fenêtres qui encadrent cet espace et je me suis dit : « Cette cour n'est pas visible de la même manière depuis la fenêtre du bureau de Vincent, celle du bureau d'Hortense, ou de la fenêtre de l'hôtel d'en face. » Si l'on imagine le théâtre comme cette fontaine, au centre de la cour, chaque artiste, de sa fenêtre, voit la fontaine d'une manière différente. Cette idée d'identique et de différent, dans le même moment, est devenue importante pour moi.
> (*Voyage pour le Festival d'Avignon : propos de Wadji Mouawad, Hortense Archambault et Vincent Baudriller*, P.O.L., Festival d'Avignon, 2009, 20-21)

La morale de la fable qu'il raconte indique les possibilités qu'offre l'idée de l'identique et de différent. Renouveler l'art du théâtre, inscrire au centre de la pièce non pas une fontaine mais le tableau d'un artiste de la Renaissance, un tableau qui changerait d'aspect selon les regards qui seraient portés vers lui, tel est l'enjeu que Wajdi Mouawad envisage dans *Ciels*.

La conception de l'imitation qui est à l'origine de l'illusion théâtrale se transforme et s'élargit une fois que le point de vue de l'action n'est plus ancré à un seul point dans l'espace. La possibilité pour le dramaturge de montrer plus d'un seul point de vue lui permet de rentrer dans l'intimité de personnages qui se ressemblent – dans la mesure où ils partagent un héritage culturel semblable – mais qui sont très différents dans leur façon de l'appréhender.

Chaque fenêtre qui donne sur la cour du Cloître St. Louis peut encadrer un portrait qui ne ressemble à aucun autre. La fenêtre du bureau de Wajdi Mouawad encadre un homme né au Liban qui, à la suite d'une guerre civile, quitta son pays pour vivre en exil, d'abord en France, puis au Canada français. En esquissant un autoportrait, celui d'un homme qui fait beaucoup de lectures, en plaçant l'autoportrait, un peu à la manière de Matisse, dans l'encadrement d'une fenêtre, Wajdi Mouawad, fournit le modèle pour ce qu'il désigne comme « 'état d'être » que l'encadrement spatial de la fenêtre est censé révéler :

> Si vous voulez comprendre la fontaine (le théâtre) en le regardant de ma fenêtre, je vous réponds : « Bien sûr, mais si vous voulez comprendre ce que vous allez voir de cette fenêtre, cela suppose des voyages au Liban et au Canada, cela implique des lectures, toute une série de choses qui font cette fe-

> nêtre-là. Elle n'est pas seulement un encadrement spatial, elle ressemble à un état d'être. »
> (*Voyage pour le Festival d'Avignon : propos de Wadji Mouawad, Hortense Archambault et Vincent Baudriller,* P.O.L. Festival d'Avignon, 2009, 20-21)

La deuxième morale de la fable est consacrée au portrait de l'homme que la fenêtre doit nous faire découvrir – à son « état d'être » – ainsi que les rapports que l'homme entretient avec le monde qui l'entoure.

Wajdi Mouawad fait écho aux mots prononcés par le poète Wallace Stevens qui, dans un essai « Les Relations entre la poésie et la peinture », explique que seule l'existence d'un monde intérieur peut donner un sens à notre vie : « Le monde autour de nous serait vide de sens sans l'existence de notre monde intérieur. Les mêmes échanges qui existent entre un art et un autre existent entre ces deux mondes, le va et vient des passages migratoires, les forces vives, les libérations Prométhéennes, les découvertes. » (« The Relations Between Poetry and Painting », *The Necessary Angel*, New York: Alfred Knopf, 1951 ; *CPP*, 747, «*The world about us would be desolate except for the world within us. There is the same interchange between these two worlds that there is between one art and another, migratory passings to and fro, quickenings, Promethean liberations and discoveries.* »)

L'ART ET LE MASQUE

Si Wajdi Mouawad a connu la guerre pendant son enfance au Liban, il croit que le théâtre fait partie des arts et qu'il est avant tout dramaturge. « C'est l'art qui appelle l'art, pas autre chose : je n'écris pas du théâtre parce que j'ai vu la guerre, j'écris du théâtre parce que j'ai vu du théâtre, ces gens sont rassemblés autour de cette chose très particulière qu'est le mot. » (*L'Orphée d'Avignon*). En soulignant le fait que son art fait appel au rassemblement des spectateurs qui sont venus écouter une parole qui va les bouleverser, le dramaturge écarte la possibilité d'un théâtre d'idées et insiste sur la nature libre et gratuite de l'expérience théâtrale : « À priori, ce mot ne cherche pas à me vendre quelque chose, à me convaincre de voter pour quelqu'un ou à croire à une idée. Ce mot existe en dehors de tout désir de résultat. Il fait appel à la notion fondamentale qu'est l'être ensemble : j'écoute quelqu'un qui me parle. » (*L'Orphée d'Avignon*)

La parole gagne en intensité lorsqu' elle parvient à toucher notre expérience affective. Au-delà de l'art et au-delà de la culture, elle dépeint des vies imbriquées si étroitement les unes dans les autres que nous devenons conscients de « l'état d'être », chez nous et chez les autres. Réunis autour d'une parole qui évite de s'embourber dans la thématique, nous avons la sensation profonde d'exister. Les âmes des personnages seront révélées par bribes, par des sauts d'humeur inattendus et par des indiscrétions.

Nous sommes au centre de l'histoire comme nous sommes au centre de la cour où se déroule l'action. Nous sommes au centre de la cour le 25 mars, fête de l'Annonciation, lorsqu'un enfant naît et les bombes des terroristes tombent sur les sept plus beaux musées de peinture du monde, sur des bâtiments qui ressemblent étrangement à celui où nous sommes assis. William Benjamin demande s'il est possible, en raison de son ancrage dans l'histoire, de tuer un tableau : « Et pourtant, en tuant le tableau, est-ce qu'on a tué le tableau ? » (*Petite Histoire de la photographie,* (1931) Paris : Société Française de Photo-

graphie, 2005. 12). En guise de réponse, nous entendons une parole nouvelle, le cri d'un nouveau-né qui demande à respirer et à vivre.

SUITE ET FIN DE LA FABLE

Par la violence de la narration et par la tristesse de ses couleurs, *Ciels* fait penser au tableau de l'Annonciation du Tintoret. En son temps, le maître vénitien autodidacte et indépendant refusa la peinture du passé et accorda une importance accrue aux sentiments humains. Emblème de la pièce, le tableau reflète la démarche et la volonté de renouveau de l'auteur de *Ciels.* Comme son aîné, il est à la recherche des structures qui lui permettront de mettre en scène l'expérience affective de ses personnages

Anne LUYAT
Université d'Avignon

ŒUVRES CITÉES :

Benjamin, Walter, « Petite Histoire de la photographie »,
(1931) Paris : Société Française de Photographie, 2005.

Laviolette-Slanka, Mathieu, *L'Orphée d'Avignon :Interview de Wadji Mouawad*, http://www.evene.fr/theatre/actualite/wajdi-mouawad-avignon-2009-littoral-ciels-2060.php.

Mouawad, Wadji, *Ciels*, Arles : Actes Sud, 2009.
— *Conférence* donnée le 23 juillet, 2009 à l'École des Beaux Arts d'Avignon, notes personnelles de l'auteur.
— Voyage pour le Festival d'Avignon, propos de Wadji Mouawad, Hortense Archambault et Vincent Baudriller recueillis par Antoine de Baecque, P.O.L. Festival d'Avignon, 2009.

Stevens, Wallace, « The Relations Between Poetry and Painting », The Necessary Angel, New York: Alfred Knopf, 1951.

Wahl, Jean, La Pensée du Peintre : Sur la correspondance de Vincent Van Gogh, Paris : Éditions de la Transparence, 2008.

RÉFLEXIONS ET COMMENTAIRES

ET

NOTES DE LECTURE

Ouriel ZOHAR ……..… p. 501
Le théâtre de la fête spirituelle et médicale
Olivier ABITEBOUL …… p. 505
(Un) peu d'humour chez les philosophes : correspondances philosophiques et techniques argumentatives au XVII^{e} siècle

NOTES DE LECTURE …… p. 515
Aline LE BERRE
Marc Lacheny, *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale. Karl Kraus, lecteur de Johann Nestroy*
Olivier ABITEBOUL
Éric Lecler, *L'opéra expressionniste*

LE THÉÂTRE DE LA FÊTE SPIRITUELLE ET MÉDICALE

Pendant des milliers d'années, le théâtre a été un lieu unique pour l'expression de pensées et de sentiments originaux, pour transmettre des messages qui font éclater les conventions. Mais ce ne fut pas uniquement cela. Le théâtre était aussi un lieu de rencontre de milliers de gens qui ne venaient pas seulement pour regarder les représentations et retourner ensuite chez eux. Il y avait en lui probablement d'autres éléments constitutifs: des éléments attractifs et spirituels qui permettaient à son existence de se perpétuer continuellement dans le monde de l'Antiquité. Le professeur A. Segal, un chercheur spécialiste du théâtre antique en Israël, a découvert que les rencontres théâtrales ne duraient pas seulement deux à trois heures comme à notre époque, mais que l'événement durait parfois sept jours et davantage. C'était une célébration autour d'une représentation centrale à laquelle on avait consacré l'effort artistique majeur, mais en même temps, en parallèle, il y avait des rencontres avec un public restreint et choisi.

I - Le théâtre n'est pas seulement un plaisir et un divertissement

Le festival dionysiaque non seulement existait en Grèce, mais se propagea dans d'autres lieux du monde antique, et sans aucun doute en Israël aussi. Ces célébrations permettaient au public de libérer la peur et toutes sortes de tension, par le rire et le sourire, de façon simple et légère, et étaient sûrement une source de très grande attraction. Mais l'homme a besoin d'une autre source d'inspiration, qui ne soit pas seulement la libération des peurs et des tensions, des sentiments et des désirs. Celui qui vient de démarrer sa quête spirituelle a besoin d'une inspiration, de poser des questions sur lui-même, et d'être attiré par l'intime invisible de ses pensées et de ses sentiments. Au-delà des plaisirs et des amusements offerts par la célébration des festivals, il y avait aussi une démarche mystique que nous retrouverons aussi chez les Esséniens à Qumran. Un des aspects qui a été découvert par la recherche théâtrale sur l'époque est que les chercheurs de vérité ne se contentaient pas uniquement des amusements et des plaisirs, mais qu'il était demandé à ce public de raconter ses rêves, rêves qui seront ensuite joués sous ses yeux. On peut donc supposer que parmi les hommes de théâtre, il y avait des spécialistes de l'interprétation des rêves. Ils possédaient des moyens très intéressants pour conseiller au rêveur comment se remémorer son rêve. Ils avaient toute une science pour mémoriser de façon très détaillée les rêves, pour ne pas en oublier les éléments les plus importants – de leur point de vue, et non seulement de celui du rêveur. Par le moyen du théâtre, ils permettaient au rêveur de ré-expérimenter son rêve dans tous ses détails, à plusieurs reprises, et de l'analyser de façon significative pour le rêveur lui-même, grâce à la connaissance vécue pendant cet évènement théâtral. Ensuite ils indiquèrent au rêveur le chemin de son avenir, avec une connaissance de sa personnalité et de son individualité expliquée de façon pas toujours claire. « *L'interprétation des rêves est la voie royale qui mène à la connaissance de l'inconscient dans la vie psychique* », écrit Freud dans *La Science des Rêves.*

II - le théâtre n'intervient pas mais il écoute

Le voyage principal du spectateur de ce théâtre était donc d'expérimenter son rêve à nouveau, pour rechercher une meilleure interprétation, et ensuite d'en trouver la résolution. La sagesse de la connaissance du théâtre de la fête médicale de l'Antiquité réside dans le sens donné à l'utilisation des images pendant le rêve : la pensée véhiculée par les images et la vision du monde, où la catharsis est un point central dans le processus médical et psychologique.

Contrairement à la médecine moderne, dont l'hypothèse est qu'il n'est pas possible de guérir le malade, dans l'Antiquité la supposition des thérapeutes était qu'il est possible de guérir les malades dans et par la fête. Aussi le rêveur ne quittait-il pas le théâtre tant qu'il n'avait pas reçu un traitement complet – et, même, une guérison complète de sa foi en sa capacité de participer lui-même à sa guérison et de donner cette indication à d'autres. Est-il possible de nos jours de comprendre la signification de cette expression : guérison complète ? L'essence la plus véritable du **théâtre médical spirituel** est une transformation complète, un changement radical du rêveur (qui est à la fois l'acteur et le spectateur selon Peter Brook, Augusto Boal et Antonin Artaud), grâce aux indications, orientations, et conseils d'une sagesse venue de temps inconnus, immémoriaux, grâce à ses rêves et aux Maîtres du théâtre spirituel qui apparaissent d'une façon ou d'une autre dans le rêve, pour indiquer son chemin au rêveur.

Les guides du théâtre spirituel sont capables d'intervenir pendant le rêve, de conseiller et de guider le rêveur. Contrairement à ce qui était et existe encore chez les sages des tribus et leurs gourous etc., le théâtre médical n'intervient pas du tout dans le rêve du rêveur pour le guider. Le chemin ne peut être précisé et choisi que par le rêveur, et uniquement par lui. C'est son rêve qui le guidera. Et c'est pourquoi il faut d'abord apprendre à rêver comme il faut, et ceci n'est pas une question si simple ni si facile. Le théâtre (avec ses acteurs, public etc.) n'a pas le droit d'intervenir comme un grand Maître du théâtre peut le faire. Et dès que le rêveur aura acquis le niveau nécessaire, il pourra lui-même donner des interprétations pour la mise en scène des rêves, mais non pas intervenir…

Ce théâtre écoutera seulement et uniquement les rêves du rêveur, pour lui permettre de marcher sur le chemin qui lui était proposé par le rêve. Ce théâtre placera le rêve comme guide devant ses yeux, pour permettre au rêveur de se guérir lui-même pendant la fête. Ce théâtre proposera aux rêveurs divers scénarios, pour ouvrir devant lui la multitude des possibilités de solution, comme une infinie série d'écrans de télévision, chaque écran projetant devant lui une solution différente.

C'est le rêveur qui sera confronté au drame de sa destinée et, devant l'infini des possibilités, pourra choisir la meilleure. Les spécialistes du théâtre de l'Antiquité connaissaient la science de l'interprétation des rêves au moyen de la mise en scène des rêves; mais en même temps, ils avaient la foi et l'audace de proposer des interprétations, et l'intelligence de donner des solutions – sans pour autant influencer le rêveur. Dans la Bible, nous trouvons le rêve de Joseph avec son interprétation claire, prouvée par les événements. En réalité, toute la Bible est construite sur une structure thérapeutique psychologique, où le théâtre médical et dramatique devient un miroir de la vie, ce qui permet la compréhension du processus de l'existence humaine. Citons Aristote :

> VI. En effet, c'est cette sorte de reconnaissance et de péripétie qui excitera la pitié ou la terreur, sentiments inhérents aux actions dont l'imitation constitue la tragédie.
> VII. De plus, le fait d'être malheureux ou heureux se produira sur des données de cette nature.
> Aristote, *La Poétique*, chapitre XI

III - Le théâtre et la connaissance des étoiles

Le rêveur devait se lier avec l'Univers à l'extérieur du théâtre, avec le système solaire, les planètes et les étoiles. Il devait non seulement jouer et comprendre les caractères des rôles revêtus par son âme dans le rêve, mais aussi réaliser le caractère des planètes et des étoiles qui à son époque – bien plus que les hommes ou le climat – influençaient les rêves. Les spécialistes de l'astrologie avaient une place importante dans le théâtre pour faire le lien entre le rêveur et la compréhension de l'insignifiance de l'homme devant l'Univers et Dieu – comme on peut en trouver le message dans les pièces de théâtre de la Grèce antique (Dans *Œdipe Roi* : avant la naissance du héros éponyme, les astrologues ont prédit qu'il va tuer son père et coucher avec sa mère : cette vision des astrologues s'est ensuite réalisée malgré toutes les précautions prises à l' avance).

Des années d'interprétation de ses propres rêves amènent l'homme à devenir plus humble et à approfondir la connaissance de soi. Un des éclaircissements de base de ce processus d'étude est la distinction entre la personnalité et l'individualité. La personnalité est l'aspect en l'homme qui lui permet de manger, d'exister, de vouloir, d'acheter, d'agrandir son ego, de réussir à tout prix, ce sont les éléments de base de l'existence. En même temps, l'individualité fait le lien entre le rêveur et les éléments esthétiques, de beauté, de lumière, d'idéal, qui apparaissent dans ses rêves. La distinction entre personnalité et individualité n'est pas la distinction entre le bien et le mal. On peut dire que la personnalité et l'individualité, comme le bien et le mal, ne jouent pas dans la vie d'un homme le même rôle que celui qu'ils ont joué dans son enfance. Mais en même temps on peut dire que, autant dans la personnalité que dans l'individualité, existent des éléments de bien et de mal qu'il ne faut pas ignorer – sans oublier cependant l'essentiel : l'indi-vidualité et la personnalité sont liées entre elles par un principe d'unité.

Le théâtre de la fête spirituelle et médicale est construit sur les bases du théâtre, cette catharsis qui permet à l'homme de se libérer de son drame de l'existence personnelle et quotidienne, pour arriver à une élévation spirituelle. Ce théâtre ouvre les portes des chakras de l'aura, et crée un contact avec le système solaire et les planètes ; il nous permet de jouer le jeu de notre vie, pas uniquement pour apporter des plaisirs à nos sens et se confronter aux éléments psychologiques de notre passé, mais encore pour permettre de s'engager dans un voyage initiatique où l'écrivain – le rêveur –, réécrit et reconstruira son avenir nouveau. Cette étude théâtrale du passé permet à l'écrivain, au rêveur, à l'acteur, au metteur en scène, et à tous les participants de cet événement de la fête médicale – où tout le monde est à la fois public et acteur – permet donc une confrontation avec le passé, grâce à toutes ses formes artistiques, religieuses, scientifiques, et ce pour pouvoir écrire le scénario du futur dans l'harmonie, la sagesse, l'équilibre, au moyen de l'Amour et dans le désir d'améliorer, de réparer et de guérir.

IV - La préparation de l'acteur avant de monter sur scène

Dans les temps modernes et depuis Stanislavski jusqu'à Peter Brook, le théâtre est là pour préparer les publics à une autre dimension de la vie, à la transformation de l'humanité pour réaliser l'idéal d'un nouveau monde meilleur. Nous avons vu cela déjà dans le théâtre du Mahabarata de Brook. Mais alors, si les acteurs (et les humains en général) ne donnaient pas l'exemple de cette perspective, elle ne pourrait jamais se réaliser… Peter Brook n'est pas seulement un metteur en scène des rêves et des visions, il est aussi un Maître spirituel dans un mouvement spirituel, et il a trouvé le théâtre comme champ d'action pour réaliser sa connaissance initiatique. Mais les acteurs très souvent qui arrivent au théâtre ne sont pas des Maîtres spirituels et ils ne sont même pas prêts à devenir disciples d'un Maître du théâtre comme Brook, et il devient peut-être même impossible de réaliser un enseignement spirituel au théâtre. Nous proposons donc une discipline qui permettra aux participants du théâtre de la fête médicale de prendre en considération la préparation avant de monter sur scène. Par une sorte de relaxation ou par la méditation, on créera l'ambiance nécessaire, par le calme et l'observation on diminuera les conflits entre les participants. Cela est-il possible ? Peut-être pas, mais l'orientation donnée par l'exemple de l'Antiquité nous permettra de réfléchir à cette illusion.

Ouriel ZOHAR
Université de Technion, Haïfa (Israël)

(UN) PEU D'HUMOUR CHEZ LES PHILOSOPHES : CORRESPONDANCES PHILOSOPHIQUES ET TECHNIQUES ARGUMENTATIVES AU XVII^{e} SIÈCLE

« Le mot humour *est intraduisible »*
(Paul Valéry, *Aventure*)

« (...) la vérité est une certaine relation (...) »
(Gassendi, *DM*[1], p. 214)

Si la réflexion philosophique est une affaire sérieuse, et si l'humour est bien le contraire du sérieux, alors il semble que les philosophes soient peu enclins – du moins quand ils réfléchissent – à l'humour. Chacun s'accordera ainsi à dire que le but premier de la réflexion philosophique n'est pas de faire rire, ni même de faire sourire. Aussi aura-t-on du mal à dégager un aspect comique dans l'entreprise philosophique. Pourtant, si le monologue d'un discours philosophique ne vise pas à provoquer intentionnellement, volontairement le rire, il se peut que la confrontation de deux pensées philosophiques puisse prêter à faire rire, sans que cela soit cependant le but recherché. Or il est clair pour tout le monde que le discours des philosophes ne se réduit pas à l'exposé de leur doctrine. Aussi fait-on souvent appel aux correspondances pour mieux comprendre les doctrines. Mais ce qui est peut-être moins évident, c'est que le discours qui apparaît dans les correspondances philosophiques pourrait bien avoir une signification à part entière. Il y a sans doute une image du philosophe à refaire, dans laquelle ce dernier apparaît sous un autre jour. Il est probablement nécessaire de défaire le prestige de la réflexion philosophique, pour en faire apparaître l'aspect comique, voire même ridicule.

De la même manière, on a souvent tendance à assimiler le sérieux de la réflexion philosophique à la rigueur de la logique et de l'argumentation. On est alors tenté de penser que seule une recherche authentique de la vérité est vraiment philosophique, surtout si elle se fait avec le sérieux du raisonnement logique qui lui convient. On aura alors forcément tendance à reléguer l'absence d'argumentation du côté de l'absence de sérieux.

---

[1] Liste des abréviations et éditions utilisées dans cet article :
* *DM* : Gassendi, Pierre, *Disquisitio metaphysica seu dubitationes et instantiae adversus Renati Cartesi metaphysicam et responsa* (Recherches métaphysiques, ou doutes et instances contre la métaphysique de René Descartes et ses réponses), texte établi, traduit et annoté par Bernard Rochot (Paris : Vrin, 1962).
* *L / A* : Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Correspondance avec Arnauld*, introduction, texte et commentaire par Georges Le Roy (Paris : Vrin, 1984).
* *S / B* : Spinoza, Baruch de, *Correspondance avec Blyenbergh* (Lettres XVIII à XXIV, et XXVII), traduction et notes par Charles Appuhn (Paris : GF, 1986).

On dira peut-être même que les philosophes ne peuvent pas faire preuve d'humour, puisqu'ils cherchent toujours à avoir raison, et qu'il leur manque le recul vis-à-vis de leur propre discours, recul et distance pourtant indispensables, semble-t-il, à l'humour. Or il est indubitable que certains se font passer pour des philosophes mais préfèrent en fait la rhétorique et les techniques argumentatives à la vérité. On dit alors que ce ne sont pas de vrais philosophes et on les appelle des sophistes. Mais ce qui est peut-être moins évident, c'est que les philosophes reconnus comme tels manient eux aussi la rhétorique et les techniques argumentatives. Est-ce à dire que ce ne sont pas de vrais philosophes ? Les philosophes ne sont sans doute pas ce que l'on pense. Et il y a donc vraisemblablement une deuxième manière de ne pas être sérieux pour un philosophe, qui ne réside pas dans l'absence d'argumentation logique, mais au contraire dans l'excès de rhétorique et l'abus de techniques argumentatives. Pour un véritable philosophe, il n'est, semble-t-il, pas sérieux d'user des artifices de la rhétorique et de ratiociner au lieu de raisonner.

C'est ce que nous tenterons de faire apparaître dans cette étude. Et afin qu'elle soit représentative, nous nous pencherons sur le XVII^{e} siècle, siècle où les correspondances philosophiques sont partout présentes, et plus particulièrement sur trois des correspondances les plus connues (mettant en scène trois des philosophes les plus célèbres du XVII^{e} siècle), à savoir celle de Leibniz avec Arnauld, celle de Descartes avec Gassendi (prenant ici le terme de correspondance dans son acception la plus large de relation écrite, nous prendrons pour base la *Disquisitio Metaphysica* de Gassendi, ainsi que les réponses de Descartes et sa lettre à Clerselier), et enfin celle de Spinoza avec Blyenbergh (même si notre analyse prendra un peu plus appui sur les deux premières[2]).

Mais au lieu d'analyser les techniques argumentatives comme le lieu d'une impossible relation, comme nous l'avons montré dans d'autres études, nous essaierons ici d'interpréter ces correspondances philosophiques en mettant en valeur ce qui, par delà l'irréductibilité des positions, permet tout de même la relation, c'est-à-dire en voyant comment les techniques argumentatives rendent la relation *relative* et non plus absolue, cette *relativité* étant sans doute celle de l'humour, ce monde si caractéristiques des mélanges.

Le monde des mélanges où tout est permis

Le « relativisme » – non pas au sens courant (position de celui qui admet les opinions les plus différentes, les pensant d'égale valeur), mais en un sens particulier (« lier », « relier », d'où, par extension, « relativiser », c'est-à-dire réduire une expression, un argument, en les ramenant à une autre signification que celle qu'ils visent, afin de leur faire perdre leur force, leur valeur) – est cette pratique de la relation qui ne respecte pas les différences. On verra ainsi dans la relation entre Descartes et Gassendi un refus de la part de ce dernier d'accorder au premier une considération, c'est-à-dire la reconnaissance d'une valeur. Mais cet irrespect est moins significatif d'un refus de respecter les différences de niveaux

[2] Pour une compréhension plus complète de ces trois correspondances, comme pour toute cette étude, voir notre article « Correspondances philosophiques et techniques argumentatives au XVII^{e} siècle » dans la revue *L'Enseignement philosophique* (n°1, 1996, pp. 21-39) ainsi que notre ouvrage *La rhétorique des philosophes. Essai sur les relations épistolaires* (Paris, L'Harmattan, 2002).

que d'une volonté de respecter l'égalité des forces. Le relativisme relie les niveaux différents par la force. Gassendi nous « montre » l'exemple dans la cinquième instance de son troisième doute : alors que Descartes reproche à Gassendi de faire « *la même chose que si* (il) refusait de (le) croire quand (il) dit qu' (il) est maintenant en Hollande, à moins qu'il ne prouve ainsi qu' (il) n'est pas en Chine (...) », Gassendi répond à Descartes : « (...) pour moi *je fais serment* que je n'aurais jamais la sottise de demander si vous êtes en Chine (...).[3] » C'est-à-dire qu'il prend Descartes à la lettre, ou plutôt qu'il répond à la lettre, et non à l'esprit de Descartes. Alors que Descartes propose une illustration de sa pensée au conditionnel, Gassendi fait comme si Descartes avait imposé là une condition nécessaire à la compréhension de sa pensée. Il prend au sérieux la comparaison de Descartes. Il interprète le sens figuratif comme un sens sans effet. Par conséquent il lui retire sa force et se l'approprie en lui faisant changer de sens : il utilise la force de l'autre. Mais tout se passe comme si le sens n'avait pas glissé de niveau. Il joue pourtant sur deux niveaux : celui de l'esprit, celui de la lettre. Mais il ne le fait pas remarquer. Et *s'il prend le sens de l'autre au sérieux, c'est qu'il est pince-sans-rire*. Au point que l'on est en droit de se demander si c'est bien sérieux de sa part que de prendre le sens à la lettre.

En fait la comparaison, paradoxalement, permet au sens littéral d'avoir la même force que le sens figuratif, même si ce dernier est censé renforcer l'effet du premier. C'est que le langage est fonction du possible et le paradoxe isosthénie des possibilités contradictoires. Cette coextensivité du sens et du non-sens, c'est l'humour.[4] Il est ridicule d'opposer le sérieux et l'humour. Car l'humour s'oppose de lui-même au sérieux et s'il ne prend pas le sérieux au sérieux, l'humour ne peut s'empêcher de se prendre au sérieux. Le sérieux est l'insistance du sens, l'humour, la résistance du non-sens. Esprit et lettre, c'est le grand mélange de la psychologie. Et le relativisme est la crainte que l'un ne soit séparé de l'autre. « C'est pourquoi je ne m'émeus guère des explications que les théologiens vulgaires donnent de l'Écriture, surtout quand ils sont de cette école qui s'en tient toujours à la lettre et au sens extérieur. » (Spinoza, Lettre du 28 janvier 1665).[5]

Ce « sens extérieur » est coextensif au sens profond. *L'humour est l'art des surfaces* car il fait monter la profondeur à la surface sans séparer l'extérieur de l'intérieur. Reliant les niveaux, il rend l'équivoque univoque, faisant du langage une « surface métaphysique ».[6] État intermédiaire par lequel peut passer le sens, particularité délicate de l'expression, nuance, *l'humour, avec la lettre, fait de l'esprit.*

Dédoublement et duplicité

Le langage, comme les amants de l'*Astrée* en font l'expérience, a été donné à l'homme pour dissimuler sa pensée. Pas de sens sans secret. Pas de vérité sans mystère. Une

[3] *Ibid.*, p. 120.
[4] Il faudrait sans doute faire, en philosophie, une « histoire de l'humour », analogue à l' « histoire de la folie » de Foucault, folie que J. Derrida présente comme un « projet, qui s'efforcerait vers la racine commune du sens et du non-sens, et vers le logos originaire en lequel le langage et *un* silence se partagent » (« Cogito et histoire de la folie », *L'Écriture et la différence* (Paris : Éditions du Seuil, 1967), p. 68.
[5] *S / B*, p. 210.
[6] Cf. G. Deleuze, *Logique du sens* (Paris : Éditions de Minuit, 1969), p. 289.

des bases de la psychologie, c'est que le langage n'exprime pas toujours la pensée.[7] Entre l'une et l'autre, toutes les ruses sont permises. Le langage implique un nécessaire décalage. Il est là pour compenser un défaut d'adaptation au réel. C'est qu'au commencement, il y a un *manque de correspondance*.

« (...) comme je ne sais pas dissimuler, je ne me charge pas de jouer deux rôles[8] »: cette déclaration de Gassendi, dès sa première instance de la *Disquisitio*, nous donne à penser les manifestations de ce décalage, à savoir : le dédoublement, comme manière de jouer sur deux tableaux, de « jouer deux rôles », et son corrélat, la duplicité, mensonge inhérent au jeu, « dissimulation ». D'ailleurs l'acteur n'est-il pas l' « hypocrite » par excellence, celui qui porte le masque[9] – ce double visage qui signifie un double jeu ? C'est ce que Gassendi se défend d'avoir été : « (...) je suis simple, et non double ».[10] Ce qui n'a pas empêché Descartes de dénoncer la technique de dédoublement de son adversaire : « Vous feignez que je plaisante lorsque je parle sérieusement, et vous prenez au sérieux (...) ce que je n'ai avancé qu'en forme d'interrogations et selon l'opinion commune.[11] » En tout état de cause, et quoi qu'en disent l'un et l'autre, la *Disquisitio* s'est déroulée sous le signe de la duplicité, comme en témoigne tout un registre de la dissimulation : « (...) je n'ai cherché à jouer aucun personnage (...) vous faites semblant » (Gassendi, *DM*, p. 34), « (...) lequel de nous deux est un simulateur (...) je ne fais semblant de rien, mais je dis simplement ce que je pense » (Gassendi, *DM*, p. 64), « (...) nul Protée n'est plus variable que vous (...) lequel de nous deux a joué la comédie ? lequel a interprété sans bonne foi vos paroles, c'est-à-dire les opinions en un autre sens que celui auquel les mots prêtaient » (Gassendi, *DM*, p. 72), « ce que (votre cœur) contient de sentiment caché » (Gassendi, *DM*, p. 112). Partout le sens figuré s'est glissé, le langage a tendu des pièges à la crédulité, le sens propre des pensées ayant été falsifié par le sens figuré des mots. Les pensées se figurent avoir un sens propre. En fait elles n'ont de sens que figuré par les mots.

Mais qu'est-ce qui permet de dire le contraire de ce qu'on veut dire ?[12] Qu'est-ce qui, par exemple, permet à Gassendi de demander à Descartes : « (...) ne croyant pas aux sens, vous croyez à une chose aussi inouïe (le malin Génie) »[13] ? D'où parle celui qui questionne tout en sachant la réponse ? Par l'ironie « on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit ».[14] Feindre l'ignorance,[15] c'est bien le principe de l'ironie socratique. Mais alors

[7] Cf. *L / A*, p. 94 : « (...) je m'étais imaginé que je lui pouvais dire franchement ce que je n'avais pu approuver dans quelqu'une de vos pensées (...) » (Arnauld).
[8] *DM*, p. 14.
[9] Cf. G. Friedmann, *Leibniz et Spinoza* (Paris : Gallimard, 1962), p. 28 : « (...) il y a (...) au XVII[e] siècle, dans les conditions où vivent et pensent beaucoup d'écrivains, d'artistes, de savants et même de simples "honnêtes gens", *un problème social du masque* »; il parle par ailleurs d' « un *Leibniz masqué*, armé d'astucieuse prudence et, à l'occasion, de duplicité ».
[10] *Ibid.*, p. 628.
[11] *Ibid.*, p. 67.
[12] Quant à ce qui permet de dire ce que quelqu'un veut dire, nous verrons un peu plus loin les difficultés qu'entraîne une théorie de l'intention.
[13] *DM*, p. 56.
[14] Cf. Dumarsais, *Des Tropes*, p. 131.
[15] C'est en fait la force de l'argumentation gassendiste, qui se met à la place de l'élève face au maître. Cf. *DM*, p. 112 : « Car c'est à vous, qui proposez la doctrine, que revient l'obligation de fournir la preuve et d'apporter les raisons propres à la consolider; à moi, qui n'ai rien à enseigner, qui cherche

qu'avec l'humour la coextensivité impersonnelle du sens et du non-sens dégage l'aspect plaisant de la réalité, avec l'ironie, l'inadéquation de la personne à l'être désigne l'aspect ridicule[16] *d'une pensée*.

« Événements incorporels » et « ironie objective »

La constitution de la relation ne va pas sans une certaine déconstruction des personnes. C'est que la relation, si elle nécessite la présence de deux personnes, n'en est pas moins – symboliquement – quelque chose d'impersonnel. Double et impersonnelle, elle est un événement, l'événement du langage. C'est la grande découverte stoïcienne : la découverte des événements incorporels, sens ou effets.[17] Tout ce qui arrive et se dit, arrive et se dit à la surface. Le sens n'évolue ni en hauteur, entre l'universel et le particulier, ni en profondeur, entre la substance et les accidents, mais symboliquement[18] entre les choses et les propositions. La relation s'exprime et les expressions relient.

Il y a ainsi comme un courant de sens qui traverse les termes de la relation, pour ainsi dire sans qu'ils soient au courant. Celui qui s'exprime exprime alors symboliquement la relation. Ainsi de nombreux passages dans la correspondance entre Leibniz et Arnauld touchant à l'hypothèse de l'accord des substances expriment un sens qui s'applique à eux-mêmes. Prenons le « *Projet de lettre de Leibniz à Arnauld* ».[19]

Cet effet rétroactif du sens sur l'expression apparaît clairement, par exemple dans la remarque de Leibniz : « Et une âme ne change rien dans le cours des pensées d'une autre âme ». Ou encore, dans sa lettre du 28 novembre / 8 décembre 1686 : « (...) la nature de toute substance porte une expression générale de tout l'univers »[20]. On le voit, la proposition fait arriver au niveau du sens deux exprimés à la fois. Et pour la relation, l'universel (le sens universel de la proposition) n'est qu'une détermination secondaire de l'exprimé. Seul le sens particulier que prend l'universel désigne la relation, la symbolise. Il n'y a plus d'une part la relation, comme chose telle qu'elle est, et d'autre part la proposition qui la désigne. Il n'y a que la relation exprimée, qui n'existe pas hors de la proposition. Le langage fait la relation. C'est la relation qui parle.

La relation est cet événement incorporel où le langage intègre en lui son métalangage, où il parle de lui-même. Alors le langage donne son sens. Le sens, comme langage du langage, est insistance. Il est redoublement de l'expression. Mais l'expression ne se confond

---

seulement à m'instruire, qui fais l'épreuve de l'insuffisance de vos raisons à me satisfaire, à moi, dis-je, ne s'impose d'autre obligation que celle de vous proposer mes doutes chaque fois que je comprends mal vos formules, de vous prier de lever ces doutes, de vous inviter à vous expliquer plus clairement et à prouver ce que vous dites avec plus d'évidence (...) c'est vous qui faites le Docteur ». L'ironie n'est pas très loin de la mauvaise foi.

[16] Cf. *S / B*, p. 205 : « (...) des raisons qui (...) sont uniquement prétexte à rire et à plaisanter sans être d'aucune utilité pour personne » (Spinoza).

[17] Cf. R. Abellio, « Structure absolue et présent vivant », in *La Liberté de l'esprit*, n° 12 (juin 1986), p. 119. « À la dis-sémination (des signes) s'oppose la sym-*bolisation* (du sens) ».

[18] Cf. l'article d'A. Dulac, « De la Psychologie à la Métaphysique », *Mélanges* (Nice : Éditions CEF, 1988) sur « Abstractions. Conceptualisation et symbolisation », pp. 53-8.

[19] *Ibid.*, p. 144.

[20] *DM*, p. 616.

pas avec l'exprimé. L'exprimé ne rend possible l'expression qu'en s'en séparant. Ainsi, ce qui est exprimé, dans la relation entre Descartes et Gassendi, c'est le problème de l'union substantielle de l'âme et du corps : « *comment le corporel peut être en rapport avec l'incorporel* ».[21]

Aussi l'expression se manifeste-t-elle comme symbolique, comme l'exemplification du problème qui en est la loi : « Mais comme nous savons par expérience que nous ne jouissons nullement de cette distinction, (...) il faut donc s'en tenir à conclure qu'il existe quelque chose au-delà de ce que nous imaginons (...) c'est que nous ne pouvons nous laisser payer de mots » (Gassendi, *DM*, p. 612). Il y a *quelque chose de plus que les « mots » que les termes de la relation n' « imaginent » pas, et qui pourtant prend un malin plaisir à parler d'eux*. C'est le langage de la relation, qui feint de laisser parler ses termes, alors qu'il les fait parler. *« Ironie objective » du symbole* – ce « signe de reconnaissance » (au sens étymologique) – qui se dégage de la relation pour se diriger contre ses deux sujets parlants.

L'autonomie de la surface

Ce qui rend les correspondants ridicules[22]*, c'est que l'humour qu'exhalent leurs paroles est involontaire, ou plutôt, que l'ironie qui émane de leur relation emprunte sa cohérence à leur manque d'humour*. Cette distinction entre humour et ironie (au sens courant où l'ironie est une forme de moquerie par laquelle on s'attaque à quelqu'un, alors que l'humour est simplement une « forme d'esprit qui consiste à présenter la réalité de manière à en dégager les aspects plaisants et insolites » [cf. le *Robert*]) est capitale : il se pourrait qu'elle trace la frontière entre le discours usant de techniques argumentatives et celui n'en faisant pas cas. Se peut-il qu'un discours philosophique ne soit pas argumentatif ? Et même, peut-on imaginer un type de discours dont le but ne soit pas de persuader, voire même un discours sans but ? Bien plus, rejoignant les conceptions originelles du platonisme opposant la philosophie à la rhétorique[23], le discours philosophique ne se veut-il pas, par définition, non-argumentatif[24] ?

On peut en effet entendre « argumentatif » en deux sens opposés : soit au sens positif de l'argumentation philosophique qui cherche à donner des raisons, des preuves; soit au sens péjoratif de l'argumentation sophistique qui ne cherche qu'à persuader, sans égard pour la vérité. C'est bien sûr au second sens que la philosophie serait alors un discours non-argumentatif. Ce n'est donc pas, pour utiliser des termes exacts, à la rhétorique, que la philosophie s'oppose, mais à un certain type de rhétorique, qui est la rhétorique sophistique. Tout aussi bien, on peut penser qu'une rhétorique philosophique est tout à fait légitime. Doit-on alors distinguer deux types d'argumentation ? On le voit, *la question de l'humour révèle une série d'interrogations essentielles*. Mais, avant tout, celle-ci : qu'est-ce qui pourrait distinguer l'humour d'une technique argumentative ? Le but recherché par le discours.

[21] *Ibid.*
[22] Cf. *L / A*, p. 90 : « (...) l'envie que j'avais, tantôt de rire, tantôt de témoigner de la compassion, voyant que ce bonhomme paraît, en effet, avoir perdu une partie de ses lumières (...) » (Leibniz). Cf. aussi *L / A*, p. 91 : « (...) il est ridicule de dire que (...) » (Leibniz).
[23] Cf. Platon, *Gorgias*, *passim*.
[24] Cf. la conviction fameuse de Descartes d'utiliser un discours sans rhétorique.

Dans le second cas, on essaie d'avoir raison comme l'on essaierait de posséder une valeur. Dans le premier, on tente d'avoir raison par la force. C'est à nouveau la dialectique de la valeur et de la force : « la raison du plus fort est(-elle) toujours la meilleure (?) ». Sans doute *prouver que quelqu'un a de l'humour est-il aussi difficile que de prouver que quelqu'un a tort*. En revanche, persuader est plus facile que convaincre. Nous conviendrons, contrairement à Kant,[25] que conviction et persuasion ressortissent toutes deux à l'argumentation. La conviction étant la technique argumentative qui s'imposerait à tous les auditoires, dans sa recherche de l'objectivité, la persuasion ne visant qu'un auditoire particulier.

On comprend alors que l'humour ne puisse prétendre à la conviction. Car, comme on l'a vu, *l'humour circule à la surface des effets de relation*, non dans la profondeur de l'union substantielle ou sur les hauteurs de l'universel exprimé. Indépendamment de la hauteur et de la profondeur, *la surface acquiert son autonomie et l'humour sa souplesse*. Or la plasticité des notions, sans doute le plus fort garant de la maîtrise argumentative, fait singulièrement défaut dans les correspondances philosophiques. C'est que les corres-pondants, visant l'accord universel, font usage de concepts dont la rigidité empêche non pas la précision, mais la référence à des événements particuliers.[26] Telle est sans doute la spécificité du XVII^{e} siècle : cet acharnement à vouloir convaincre alors que la relation à deux ne requiert que la persuasion. C'est l'accord de l'auditoire universel qui est visé – ce qui est une question de droit – alors que la relation est une question de fait. Mais qu'est-ce qui donne le droit à l'alternative entre persuasion et conviction ? Qu'est-ce qui permet de connaître les intentions des correspondants ? C'est ce qui reste, semble-t-il, mystérieux ou en tout cas non dit.

On le voit, au terme de cette analyse, la philosophie apparaît non plus comme un discours-monologue, mais comme un rapport dialogique. Les correspondances nous présentent la philosophie comme relation d'un discours philosophique à un autre discours, pouvant être lui-même philosophique, ou encore provenir d'un correspondant non-philosophe (c'est le cas de Blyenbergh). Et ce sont les techniques argumentatives qui donnent sens à cette relation. Mais même si certaines techniques rendent la relation impossible, nous venons de voir qu'il existait aussi un certain type de techniques argumentatives qui la rendent possible. On peut alors affirmer la relativité de la relation car il y a un véritable lien qui s'instaure. Le discours qui apparaît dans les correspondances philosophiques a donc bien une signification à part entière. Non plus le livre comme œuvre, mais tout de même la lettre comme œuvre de la pensée. Pensée du philosophe, qui n'est plus présenté comme l'image absolue d'un homme, mais au contraire comme un homme qui a le sens de la relation.

C'est ce qui nous amène à conclure sur deux sortes de comique chez les philosophes. C'est d'abord le discours d'un philosophe qui peut être reconnu comme risible,

[25] Pour ce qui n'est pas nécessaire, n'est pas communicable (sous-entendu « universellement »), ce qui le mène à rejeter la persuasion, qui s'exerce auprès d'un auditoire particulier, hors du champ de l'argumentation, dans le domaine de la rhétorique. (Cf. C. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation* (Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1988), pp. 34-9).

[26] C'est ce que Pascal peut nous aider à comprendre dans *De l'Art de persuader* (Paris : Éditions Pédagogie Moderne, 1979) : l'humour – comme l'art d'agréer – dégage l'aspect plaisant de la réalité, alors que l'art de persuader en fait ressortir l'aspect vrai. Mais alors qu'il n'y a qu'un principe de réalité, garant de l'universalité de la réalité, les principes de plaisir, eux, sont différents pour chaque personne, et impliquent la référence au particulier.

comique, parce que pas sérieux, par un autre philosophe : ce n'est pas sérieux, en effet, d'user d'artifices oratoires, de rhétorique et de techniques argumentatives qui tendent à la sophistique, alors que « chacun sait » que la véritable exigence philosophique requiert le sérieux du raisonnement logique, rationnel et raisonnable. Mais il y a aussi et surtout, comme nous l'avons montré, un second type de comique, qui provient du ridicule qu'offre parfois le spectacle de l'affrontement entre deux philosophes : ce spectacle fait rire, même si les philosophes en présence ne provoquent pas le rire chez leur interlocuteur, mais plutôt chez le spectateur de leur conflit, en l'occurrence le lecteur des correspondances philosophiques. Ce n'est donc pas l'humour des philosophes qui parviendrait à nous faire rire, mais c'est bien plus leur manque d'humour qui a pour vertu de nous faire sourire, voire même franchement rire (quand l'ironie qui se dégage de leur dialogue les rend vraiment ridicules).

Il y a donc peu d'humour chez les philosophes (sans doute parce que leur but n'est pas de faire rire), mais il y a tout de même un peu, voire beaucoup de comique dans le spectacle qu'ils nous offrent en s'affrontant. L'humour serait-il alors la limite du discours philosophique ? Peut-on tenir un discours philosophique sérieux sans se prendre au sérieux ? Qu'est-ce qu'un discours philosophique qui ne cherche pas à avoir raison, à prouver ses raisons, ou en tout cas à faire preuve d'une argumentation rigoureuse ? Y a t-il une place, en philosophie, pour la fantaisie et le non-sens ? Peut-on par ailleurs rester philosophe tout en aimant la rhétorique, voire peut-être même sans chercher la vérité ? Un discours philosophique sérieux peut-il intégrer en lui la distance vis-à-vis de lui-même (et pas seulement, ce qui est nécessaire, vis-à-vis du monde et des autres), l'auto-contradiction et le sentiment que finalement rien n'a d'importance, que rien n'est sérieux (ce que semble bien supposer l'humour) ? S'il peut parfois accepter l'humour comme « art de la surface », peut-il aller jusqu'à l'assumer « en profondeur », à le prendre comme principe ? On le voit, si le sérieux peut faire rire, *l'humour est aussi une affaire sérieuse*, et si le philosophe se fait prendre au piège de l'humour, il ne manquera pas de prendre à son tour l'humour au piège de son sérieux…

Après-propos : mélancolie et humour

La mélancolie est la tendance à perdre son humour. L'humour est le sentiment qu'il faut éviter la mélancolie. Rien d'étonnant à ce que les deux notions soient intimement liées. C'est que toutes deux font référence à l'humeur, au sens classique. Le mélancolique, l'atrabilaire, n'est-ce pas finalement tout simplement celui qui est de mauvaise humeur ? Et *avoir de l'humour, n'est-ce pas en fait être de bonne humeur* ? De là ressort que la mélancolie n'est pas une maladie, mais un sentiment, qui peut s'emparer de nous par moments. On comprendra aussi de la même manière qu'il soit difficile d'avoir toujours de l'humour. Cela reviendrait à être sans cesse de la même humeur, et, par chance, une humeur joyeuse. Bien plus, non seulement il n'est pas possible d'être toujours de bonne humeur, ce qui contreviendrait au dicton si véridique du sens commun selon lequel « dans la vie, il y a des hauts et des bas », mais encore cela n'est même pas souhaitable : *avoir toujours de l'humour, ce serait le signe d'une conduite douteuse, nivelant tout par la joie, et cachant en fait un désespoir certainement plus profond qu'une mélancolie ordinaire*. Devenu systématique, l'humour ne serait plus, comme dit Jacques Vaché, que le sens de « l'inutilité théâ-

trale (et sans joie, c'est-à-dire désespérante) de tout ». Autant dire que là encore, comme en beaucoup de domaines, tout est affaire d'équilibre et de dosage : tel un magicien de la drogue, le philosophe, comme tout homme, s'efforce de chercher sa dose… d'humour, et de la trouver !

Olivier ABITEBOUL
Lycée Masséna, Nice

NOTES DE LECTURE

Marc Lacheny, *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale. Karl Kraus, lecteur de Johann Nestroy.* Presses Sorbonne nouvelle, 2008, 328 pages.

Cet ouvrage se penche sur les rapports complexes entretenus par l'écrivain polémiste viennois Karl Kraus (1874-1936) avec le dramaturge autrichien Nestroy (1801-1862), et suit un plan chronologique en analysant les différentes phases de l'intérêt de Kraus pour Nestroy, depuis les articles qu'il publie sur lui dans la presse, en particulier dans la revue *Le Flambeau*, jusqu'aux lectures publiques de son théâtre et à la réadaptation de certaines de ses œuvres. Ce sujet frappe par son originalité puisqu'il met en relation, en un jeu de miroirs, deux grands noms de la littérature autrichienne, et les éclaire l'un par l'autre. Il s'agit d'analyser le jugement que porte Kraus sur Nestroy, mais en même temps ce jugement constitue une mine d'informations sur la personnalité et les conceptions de son auteur.

Marc Lacheny met en évidence toute l'ambiguïté de la position de Kraus, qui éprouve certes une réelle admiration pour Nestroy, mais qui, d'un autre côté, cherche à travers lui surtout à défendre ses propres idées. Kraus utilise donc un mode d'approche non dénué de partialité, voire de narcissisme. Il veut combattre le déclin du théâtre à son époque et la corruption de la presse. C'est pourquoi, il ambitionne de réhabiliter le théâtre de Nestroy, en soulignant la qualité linguistique de son œuvre, même si elle est considérée par certains comme de la paralittérature.. Il met en valeur l'humour du dramaturge, capable d'utiliser différents registres de langue et d'unir les contraires: raison et sentiment, ironie et pathos, grotesque et tragique. Aux yeux de Kraus, Nestroy est un artiste du verbe et un maître de la satire. Cependant, il occulte quelque peu la dimension scénique et théâtrale de son œuvre.

S'il l'apprécie tant, c'est qu'il se retrouve en lui et s'identifie à lui, en particulier dans le domaine satirique. Aussi l'utilise-t-il pour faire passer ses propres convictions, notamment lors de ses lectures publiques, au cours desquelles il prend position, dans des « strophes ajoutées », sur les sujets politiques du moment, témoignant ainsi de son esprit polémique. Cette étude se caractérise donc par sa richesse et sa variété. Elle évoque tout un arrière-plan littéraire et artistique. Il est question d'Offenbach, artiste très apprécié par Kraus, mais aussi de Hebbel, Grillparzer, Hofmannsthal, Canetti, Max Reinhardt qui se situe, par son goût pour les décors et la mise en scène, aux antipodes de Kraus.

Cet ouvrage d'une grande densité littéraire, revêt également une dimension sociologique dans la mesure où il évoque au travers de Kraus une époque particulièrement troublée et intense de l'histoire autrichienne. Agrémenté de quelques photographies, il s'appuie sur une documentation très riche et très précise, et se termine par un glossaire, un index des noms et des thèmes, une annexe fort intéressante sur les lectures publiques de Nestroy par Kraus. Il permet de mieux cerner le caractère et l'art de Karl Kraus, mais aussi ceux de Nestroy. Il ne peut donc qu'être recommandé aux passionnés de littérature et de civilisation autrichiennes.

Aline LE BERRE

Éric Lecler, *L'opéra expressionniste*. Peter Lang / Édit. Scientifiques Internationales. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien, 2010. 119 p. Varia Musicologica. Bd. 20 Herausgegeben von Peter Maria Krakauer

Dans son précédent ouvrage, consacré à *L'Opéra symboliste*, Éric Lecler montrait comment la fascination des écrivains symbolistes de la fin du XIX[e] siècle pour la musique a pour corollaire une redéfinition de la musique par un nouveau rapport avec les mots et la scène. Ainsi des musiciens comme Debussy, proche des écrivains symbolistes, font naître une musique symboliste, laissant penser que le symbolisme n'est pas qu'un événement littéraire. Des musiciens comme Debussy, Chausson, Bartok ou le premier Schönberg vont ainsi créer une nouvelle esthétique, celle de l'opéra comme rencontre de la musique, de la littérature et des arts plastiques, donnant lieu, comme le dit lui-même l'auteur, à des « créations d'univers déliés de la réalité, de pure pensée ».

Poursuivant son entreprise d'élucidation des rapports de la littérature, de la philosophie et de la musique, Éric Lecler nous propose cette fois-ci son analyse de l'opéra expressionniste. Voici en quels termes Éric Lecler définit lui-même son projet : « Cet ouvrage entend montrer que l'opéra expressionniste, inventé par Schönberg avec *Die glückliche Hand* et *Erwartung*, s'inscrit dans l'histoire littéraire et musicale de l'héritage wagnérien, ou plutôt dans la critique *contre* Wagner. La critique de l'idéal wagnérien du drame total a déjà eu lieu dans le symbolisme de Mallarmé et Maeterlinck, et il s'agira d'y débusquer l'origine de la refondation de la dramaturgie opératique et, plus généralement, de l'esthétique moderne. L'objectif est de lire les opéras de Schönberg, Berg, Schreker, Bartók, Hindemith, comme autant de manifestes, de les réinscrire dans une esthétique commune dont les enjeux sont philosophiques et politiques. Le postulat est qu'il existe une continuité entre les œuvres d'une première période néo-symboliste et celles de l'expressionnisme réaliste. La lecture proposée sera fidèle aux intuitions fondamentales d'Adorno, mais s'appuiera aussi sur Freud, Rosenzweig ou Benjamin, pour comprendre comment cette histoire de l'opéra s'achève sur le silence éloquent de Schönberg, « inachevant » le dernier opéra, *Moses und Aron*. L'opéra expressionniste inventé par Schönberg naît dans une problématique littéraire, celle du symbolisme francophone, de Mallarmé et de Maeterlinck en particulier. Il poursuit la lecture critique de l'ambition romantique du drame wagnérien, jusqu'à en écrire la négation absolue : *Moïse et Aaron*. L'analyse menée de front du livret, de la musique et de la mise en scène permet de lire les opéras expressionnistes comme autant de manifestes esthétiques : d'abord sur le sort de l'artiste, et plus généralement sur celui de l'individu moderne présenté comme victime (Adorno). »

Éric Lecler décrit dans son livre l'expressionnisme comme esthétique du contraste afin de montrer comment il exprime un tragique moderne. L'esthétique propre à l'opéra expressionniste est ainsi une esthétique du laid, et va même jusqu'à inventer un art de l'inexpressif. Le tragique moderne vient alors de la confrontation de l'homme avec l'inexprimable. L'originalité de cette esthétique consiste en effet en ce que son contenu réside dans l'absence de contenu. Comme le dit l'auteur : « L'opéra expressionniste est précisément le moment où la crise de la représentation insiste sur le sentiment de la perte, et charge la musique de l'exprimer. » L'opéra expressionniste a ainsi pour charge d'exprimer une sorte d'impossibilité de dire les choses. Poursuivant les premières intuitions de sa thèse sur « l'esthétique de l'indicible », Éric Lecler met à jour le paradoxe de l'opéra expressionniste, qui pourrait se formuler en ces termes : la négation des principes de l'Esthétique par une esthétique de l'indicible. Cet art moderne intègre en lui le non-art et procède ainsi à sa

propre autonégation. On assiste alors à une abolition des limites traditionnelles entre littérature, musique et philosophie, pour se retrouver sur une unique scène, celle de l'Idée. Et telle est sans doute la puissance de ce livre, qui parvient à nous faire comprendre comment cette « Nouvelle musique » que constitue l'opéra expressionniste est en même temps, et indissociablement, une « Nouvelle littérature » et une « Nouvelle philosophie ». Éric Lecler parvient à exprimer comment l'Art ne se réduit jamais à un artefact, mais bien au contraire suppose une profondeur de l'esthétique. Son style manifeste d'ailleurs parfaitement ce saisissant alliage de finesse et de profondeur, permettant l'expression d'une synthèse parfaite entre l'art et la philosophie. Le plaisir que l'on prend à lire son livre est un « plaisir essentiel », car il parvient à nous faire sentir la dimension métaphysique de la musique. Il fallait cette « métaphysique de l'esthétique » pour montrer comment la musique nous délivre l'essence même des choses.

Olivier ABITEBOUL

NOTICES SUR LES AUTEURS

NOTICES SUR LES AUTEURS

Maurice ABITEBOUL

Professeur honoraire de première classe de littérature et civilisation anglaises de la Renaissance à l'Université d'Avignon. Chevalier des Palmes Académiques.

Agrégé d'anglais. Auteur d'une thèse de Doctorat d'État, *Les Rapports de l'éthique et de l'esthétique chez Tourneur, Webster et Middleton* (1984 ; Lille, ANRT, 1986), de plus d'une centaine d'articles sur le théâtre élisabéthain et les théâtres anglophones du XX^{e} siècle, de plusieurs ouvrages sur le théâtre anglais de la Renaissance, notamment *Le Drame jacobéen et la crise de la Renaissance* (Avignon, PU, 1992), *L'Esthétique de la tragédie jacobéenne* (Avignon, PU, 1993) et *Théâtre et spiritualité au temps de Shakespeare* (Avignon, PU, 1995). A contribué à la rédaction du *Dictionnaire Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2005). Derniers ouvrages parus : *William Morris. "News from Nowhere". La tradition utopique et l'esprit du temps* (Nantes, Éditions du Temps, 2004), *Shakespeare et ses contemporains entre tradition et modernité* (Nantes, Éditions du Temps, 2005), *Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans ''Hamlet''* (Paris, L'Harmattan, 2007) et *Dames de cœur et femmes de tête : la femme dans le théâtre de William Shakespeare* (Paris, L'Harmattan, 2008).

A coordonné et édité de nombreux ouvrages collectifs concernant des œuvres de Shakespeare, tous parus dans la collection « Lecture d'une œuvre » aux Éditions du Temps à Paris : sur *Hamlet* (1996), sur *As You Like It* (1997), sur *Venus and Adonis* (1998) et sur *Richard III* (1999). A animé le groupe de recherche « Mythes, Croyances et Religions dans le monde anglo-saxon », et a coordonné et édité une dizaine de numéros de la revue du même nom (qu'il a co-fondée et dirigée de 1988 à 1998). Dirige et édite, depuis sa fondation en 1991, la revue *Théâtres du Monde* dont il a coordonné tous les numéros. Dirige également la collection « *Theatrum Mundi* » (Université d'Avignon, ARIAS). Membre co-fondateur de la Société Française Shakespeare (SFS). Membre du Laboratoire de recherche « *Théâtres, Langages et Sociétés* ».

A publié récemment un recueil de nouvelles, *Marcel Proust et ma mère* (Paris, L'Harmattan, 2009) et un roman, *Encore un virage avant la dernière ligne droite* (Paris, L'Harmattan, 2009).

Olivier ABITEBOUL

Professeur certifié de Philosophie au Lycée Masséna à Nice. Docteur en philosophie et sciences humaines de l'Université de Provence (Aix-Marseille I). Chercheur associé au Centre de Recherches « Littérature et poétique comparées » de l'Université de Nanterre (Paris X).

Auteur d'une thèse de Doctorat intitulée *Présence du paradoxe en philosophie* (1996), publiée aux Presses Universitaires du Septentrion (Lille, 1998), de plusieurs études sur les correspondances philosophiques et techniques argumentatives au XVIIème siècle, ainsi que d'articles d'esthétique théâtrale. Il a publié *Diagonales : essai sur le théâtre et la philosophie* (Avignon, PU, Coll. *Theatrum Mundi*, 1997), *Le Paradoxe apprivoisé* (Paris, Flammarion, 1998), *Crépuscule des préjugés* (Paris, Publibook, 2001), *La Rhétorique des Philosophes. Essai sur les relations épistolaires* (Paris, L'Harmattan, Coll. *Ouverture philosophique*, 2002), *Fragments d'un discours philosophique* (Paris, L'Harmattan, Coll. *Ouverture philosophique*, 2005), *Fascinations musicales. Musique, littérature et philosophie* (Paris, Desjonquères, 2006) [*et al. / dir. C. Dumoulié*], *Une brève histoire de la philosophie à travers les textes* (Paris, L'Harmattan, Coll. *Ouverture philosophique*, 2007) et *Comprendre les textes philosophiques. Concepts en contexte* (Paris, L'Harmattan, Coll. *Pour comprendre*, 2008). Il est aussi l'auteur d'une traduction de l'anglais du texte de Francis Hutcheson : *Illustrations on the Moral Sense* (Paris, L'Harmattan, Coll. *Ouverture philosophique*, 2003).

René AGOSTINI

Professeur de littérature irlandaise à l'Université d'Avignon.

Agrégé d'anglais. Auteur d'une thèse de Doctorat sur *Le théâtre de J. M. Synge : recherche pour une esthétique dramatique* (1986) et d'une édition bilingue de ses poèmes (Coll. « La Différence », 1995). A participé à *Deirdre : variations sur un mythe celtique* (Artus, 1992), *L'Irlande et ses langues* (PU de Rennes, 1993), *Rural Ireland, Real Ireland* (Gerrards Cross, Colin Smith, 1996) et à *Anthologie du théâtre irlandais contemporain* (PU de Caen, 1998). A publié des articles sur W. Yeats, Sean O'Casey, J. Joyce. A traduit des poèmes de James Crowden (*Art de terre et sang*), de Ocni Oting (poétesse galloise). A adapté *Le Tribunal de minuit* (1780) de Brian Merriman (L'Harmattan, 2000). Il travaille sur le mythe et la poésie en Irlande, avec une forte prédilection pour les textes anonymes les plus archaïques. A publié plusieurs recueils personnels, *Presqu'île plein vent, Maison de terre toit de ciel* et *Pour amour des oiseaux* (Encres Vives).

René Agostini a commencé par l'Irlande, l'île irlandaise, et John Millington Synge ainsi que ses contemporains ; il s'est ensuite intéressé aux grands mythes épiques de la "tradition orale écrite" des Celtes d'Irlande, aux œuvres de jeunesse de Samuel Beckett, de James Joyce, au grand poème de Brian Merriman, à John B. Keane le dramaturge et au théâtre de Brian Friel dans ses racines mythologiques et pour le lien qu'il établit entre ancien et moderne. Il se tourne maintenant vers la civilisation mégalithique d'Irlande, ses symboles gravés dans la pierre. À partir de ce point d'appui et de perspective, il regarde les formes primitives de toutes les religions et il tente de cerner et de définir la source unique de toutes les traditions spirituelles. Il a publié divers essais, textes et traductions (aussi de poètes contemporains d'Irlande, de Grande-Bretagne et du Pays de Galles). Il a créé et il dirige, à l'Université d'Avignon, un Master professionnalisant de traduction littéraire (anglais-français). Il est également poète et musicien (percussionniste). Dans toute sa recherche, il veut quitter le théorique et l'abstrait et son credo est : « le vécu intime est la pierre angulaire de l'intégrité et de l'éthique ».

Christian ANDRÈS

Professeur de langue, littérature et civilisation espagnoles du Siècle d'Or à l'Université de Picardie Jules Verne à Amiens.

Agrégé d'espagnol, auteur d'une thèse de Doctorat d'Etat, *Connaissances et croyances au Siècle d'Or d'après l'œuvre théâtrale de Lope de Vega* (Paris X-Nanterre, 1987 ; ANRT, Lille III, 1987), de divers ouvrages sur le Siècle d'Or dont *Visión de Colón, de América y de los indios en el teatro de Lope de Vega* (*Acta Columbina* 7, Kassel, Ed. Reichenberger, 1990), *Visión de los Pizarros, de la conquista del Perú y de los indios en el teatro de Tirso de Molina* (*Acta Columbina* 10, 1991), d'une édition critique d'intermèdes du XVII^{e} siècle, *Entremeses de Luis Quiñones de Benavente* (Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas 333, 1991), d'une édition critique d'une *comedia* de Lope de Vega, *La bella malmaridada o la cortesana* (Madrid, Editorial Castalia / Comunidad de Madrid, Clásicos Madrileños, 2001), d'un manuel sur le théâtre classique espagnol publié dans la collection *Theatrum Mundi*, *Regards sur le théâtre du Siècle d'Or espagnol. Des origines à l'agonie d'un genre : la comedia* (Avignon, Ed. ARIAS, PU, 2004), de nombreux articles (une soixantaine) et d'une vingtaine de communications dans des colloques et congrès internationaux (France, Espagne, Angleterre, Allemagne) portant principalement sur le théâtre de Cervantès, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, mais aussi sur le genre romanesque et poétique.

Il a traduit en français pour la première fois un long (près de 5000 vers) poème héroïque de Lope de Vega publié à Valence en 1598 (*La* Dragontea, Editions Publibook, 2005), coordonné trois ouvrages collectifs (Actes de colloques, sur le roman posthume de Cervantès, *Los trabajos de Persiles y* Sigismunda, en 2003 ; sur le roman picaresque dont le *Buscón*, de Quevedo,, en 2006 ; et sur «L'Espagne des Validos » en 2009, où il est question d'une *comedia* peu connue de Quevedo : *Cómo ha de ser el privado*). Comme cervantiste, il a rédigé l'entrée « Brujería » [« Sorcellerie »] de la *Gran Enciclopedia Cervantina* (Vol. II, Editorial Castalia, Madrid, 2006, p. 1513a-1521a).

Membre du Comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*, membre élu du Comité directeur de la Société des Hispanistes Français (S.H.F.) de 2002 à 2010, membre de la *Asociación de Cervantistas de Alcalá de Henares*, de la *Asociación Internacional del Siglo de Oro* (AISO, élu Commissaire aux comptes en 2005), et de la *Asociación Internacional de Hispanistas* (AIH).

Michel AROUIMI

Maître de conférences habilité en littérature comparée à l'Université du Littoral.

Diplômé de l'École du Louvre. Membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Ses recherches, qui ont fait l'objet de nombreux articles, concernent la remise en cause de l'Harmonie dans les œuvres d'écrivains de diverses époques : Shakespeare, Scarron, Marivaux, Melville, Rimbaud, Claudel, Kafka, Ramuz, Bosco, Jünger etc.

Titre de la première thèse : « Kafka, Kleist et Melville, reflets de l'œuvre future ». Le dossier HDR comportait deux thèses, l'une sur Conrad (« Le Verbe de Conrad »), l'autre sur Eichendorff (« Le *Taugenichts* d'Eichendorff »), regroupées sous l'intitulé : *Poétique du récit et mythe du Verbe.* Il a publié plus de 70 articles, dans des revues françaises et étrangères.

Publication d'ouvrages, sur les arts du spectacle (*L'Apocalypse sur scène*, L'Harmattan, 2002), puis sur l'œuvre picturale et littéraire de Carlo Levi (*Magies de Levi*, Schena ; Lanore, 2006). Un troisième ouvrage : *Les Apocalypses secrètes*, paru en 2007 chez L'Harmattan, a pour objet les réminiscences de l'Apocalypse dans la littérature : de Shakespeare à Henri Bosco. Un nouvel ouvrage, *Vivre Rimbaud* (Orizons, 2010), concerne les réminiscences de Rimbaud chez C.-F. Ramuz et Henri Bosco. En préparation : *Jünger et ses dieux.*

Georges BARTHOUIL

Maître de Conférences (honoraire) habilité à diriger des recherches. Agrégé de l'Université. A enseigné dans le Département d'italien à l'Université d'Avignon. Grand Officier de l'Ordre de la *Stella della Solidarietà Italiana*.

Principaux domaines de recherche *:* a) Leopardi ; b) Pétrarque et le Trecento ; c) Littérature comparée ; d) Mythe et théâtre. Il a publié 12 volumes d'*Actes* procurés de 1975 à 2005 : *Pétrarque* (Avignon) ; *Boccace* (Avignon) ; *Machiavel* (Ravenne) ; *France-Provence-Sicile* (Avignon) ; *Centenaire des Jeux de la Latinité* (Bucarest) ; *Le Roi René* (Avignon) ; *Les langues en Europe* (Rome) ; *Catherine de Sienne* (Avignon) ; *Leopardi* (Avignon) ; *Pétrarque* (Rome, 1989) ; *Pétrarque* (Arezzo, 2000) ; *Pétrarque* (Avignon, 2004). Il a réalisé plusieurs traductions : *Canti*, de Giacomo Leopardi (Avignon, 1981) ; *Vacances d'été* de Francis Ebejer (Avignon,1985) ; *L'Exclu* de Constantin Ţoiu (en collaboration avec Ilinca Barthouil-Ionesco), U.N.E.S.C.O, coll. des « Œuvres représentatives » (Genève, 1982). Il a également publié des essais, *Présentation de Giacomo Leopardi* ,(Avignon, 1973) ; *La vie vécue en vain (La symbolique dans l'oeuvre de Leopardi*) (Avignon, 1996) ainsi qu'une centaine d'articles publiés dans diverses revues françaises et internationales.

Jean-Luc BOUISSON

Professeur certifié d'anglais à l'Université d'Avignon.

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université d'Avignon intitulée *Les rapports du duel et de la musique dans le théâtre de Shakespeare* (1998), publiée aux Presses Universitaires du Septentrion (2001), et de quelques articles sur le théâtre shakespearien parus dans *Théâtres du Monde* et *Mythes, Croyances et Religions*. Il est responsable administratif et membre du comité de rédaction de la revue *Théâtres du Monde*.

Christine CAMERA

Certifiée d'allemand, actuellement professeur au Lycée Maulnier à Nice.

Diplômée de l'École Supérieure de Traduction de Cologne, elle a enseigné plusieurs années en Allemagne.

Guy CHEYMOL

Professeur honoraire à l'Université d'Avignon. Commandeur des Palmes Académiques.

Doyen honoraire de la Faculté des Lettres d'Avignon et Président honoraire de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Ancien élève de l'École Normale Supérieure. Agrégé de Lettres modernes. Auteur d'une thèse de Doctorat d'État sur « la tolérance en Europe à l'aube des Lumères ».

Jacques COULARDEAU

Professeur agrégé d'anglais. Enseigne aux Universités de Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris 12 Créteil et CEGID Boulogne Billancourt où il intervient pédagogiquement pour enseigner l'anglais à des publics aux intérêts et aux orientations spécialisées (économie, gestion de la paie, histoire du cinéma et de la vidéo, des sciences et des techniques, de l'informatique, et de l'émergence des libertés individuelles et collectives et de la propriété intellectuelle en Angleterre et aux États-Unis de 1215 à aujourd'hui).

Titulaire de deux Doctorats, en linguistique anglaise (*Vers une Synthèse en Linguistique*) et en études anglaises (*La didactique de l'anglais du point de vue de la psychomécanique : pour une approche cognitive de la pédagogie*). Il a publié une édition bilingue de poèmes de T. S. Alex. Consacre aussi beaucoup de temps à une recherche de fond sur la période qui va du XIII^{e} au XVIII^{e} siècle avec l'accent principal mis sur la culture et la musique. A publié de nombreux articles et études, notamment sur Shakespeare (Paris : Éditions du Temps) et aussi dans les domaines de la linguistique anglaise et générale, de la littérature fantastique anglo-saxonne, de la culture multimédia. Sa recherche actuelle porte sur les langues anciennes et les spiritualités essentiellement religieuses, les arts du spectacle reproductibles ou non, et la littérature anglo-saxonne ancienne ou contemporaine. Il a publié au cours des douze derniers mois plus d'une demi-douzaine d'articles en Angleterre, en Nouvelle Zélande, en Allemagne et en France, et plusieurs articles sont en instance de publication aux USA, sans compter sa présence sur l'Internet qui est importante.

Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Richard DEDOMINICI

Universitaire résidant à Nice. A enseigné plusieurs années comme maître de conférences à l'Université d'Avignon.

Ancien élève de l'École Normale Supérieure de Saint-Cloud, agrégé d'italien, auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime de l'Université de Paris-X sur le théâtre de Gabriele d'Annunzio et de plusieurs autres études portant sur le théâtre ou l'opéra italien du XIX^{e} siècle. S'intéresse à tous les arts de la scène et notamment dans leurs rapports avec la musique, le chant, la danse, etc. Collaborateur régulier de *Théâtres du Monde*, il a publié un ouvrage intitulé *Verdi drammaturgo* (Coggiola, Italia, Ed. Atman, 2000). Prépare un travail sur l'importance de la magie et des sciences occultes dans le théâtre de Wagner. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

René DUBOIS

Maître de conférences en littérature américaine à l'Université de la Réunion.

Également responsable du CAPES d'anglais à l'IUFM de la Réunion, il a enseigné précédemment aux Universités de Bristol (G-B), de Fès (Maroc) et en Polynésie Française (1984-91). Il est l'auteur d'une thèse de Doctorat, Edgar A. Poe à la lumière du Bouddhisme Mahâyâna (publiée aux Éditions Messene en 1997), de divers articles sur les nouvelles et les poèmes d'Edgar A. Poe, ainsi que d'un certain nombre d'articles sur la communauté vietnamienne aux États-Unis, les rapports américano-vietnamiens de 1956 à 1975, et le Maccarthysme.

Edoardo ESPOSITO

Agrégé d'italien et docteur en philologie romane, il est maître de conférences à l'Université d'Avignon où il assure une grande partie des cours de langue et civilisation italiennes destinés aux

étudiants des filières LEA et NCI (« Négociation commerciale internationale ») et où il enseigne également en Master « Théâtre et modalités de la représentation ».

Il est titulaire d'une habilitation à diriger des recherches de l'U Grenoble III, obtenue en 2002 et marquée par une importante réflexion critique sur l'œuvre théâtrale d'Eduardo De Filippo (1900-1984). Il a consacré deux monographies et de nombreux articles (dont plusieurs parus dans *Théâtres du Monde*) à ce dramaturge napolitain, dont l'œuvre se situe parmi les contributions les plus originales au renouvellement du discours dramatique en Italie. Ses deux ouvrages consacrés à cet auteur sont : *Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo* (Toulouse, EUS, 2002) et *Eduardo De Filippo : discours et théâtralité* (Paris, L'Harmattan, 2004).

Ses travaux portent, depuis plusieurs années, sur la relation entre texte et systèmes culturels et abordent des formes d'expression qui vont de la littérature médiévale à la civilisation des XIX^{e} et XX^{e} siècles, en passant par le langage des médias et les modalités des réflexes identitaires.

Raymond GARDETTE

Agrégé d'anglais, maître de conférences hors classe honoraire à l'Université Paris-Sorbonne, il est l'auteur de nombreuses publications.

Celles-ci concernent l'époque élisabéthaine et le théâtre anglais contemporain. On peut mentionner notamment : « l'Idée du voyage dans le théâtre de Shakespeare », in *Voyage à la Renaissance*, éd. J. Céard & J.-C. Margolin, Maisonneuve & Larose, 1987 – *Othello* « Lire en anglais », Hachette, 1996 – *Chroniques sur l'époque élisabéthaine*, in *Patrimoine littéraire européen*, 7-1995, 8-1996 ; sur Shakespeare, dont : « William Shakespeare (1564-1616) », in *Dictionnaire Shakespeare*, éd. Henri Sulamy, Ellipses, 2005 – « Hamlet le Danois : la légende », in *Hamlet*, éd. Maurice Abiteboul, éd. du Temps, 1996 – « Le rire pastoral dans la comédie romanesque de Shakespeare », in *As You Like It*, *ibid*., 1997 – « La France des Plantagenêts et l'emblème héraldique du lion dans les pièces historiques de Shakespeare », in *Shakespeare et la France*, Société Française Shakespeare, 2000 – « The Sea, une relecture de *The Tempest* », in *'La Mer' d'Edward Bond*, Univ. de Toulouse-le-Mirail, 2001 – « Ténèbres lumineuses : quelques repères shakespeariens », in *Penser la nuit* (xve – xviie siècles), éd. D. Bertrand, Univ. Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, H. Champion, 2003 – « La littérature anglaise », in *Le monde anglophone*, éd. M.-H. Valentin, Les Grands Repères Culturels, Hachette Éducation, 2001, 2005.

Emmanuelle GARNIER

Maître de conférences à l'Université de Toulouse-Le Mirail.

. Elle est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde.*

Après s'être attachée dans un premier temps – qui débute avec sa thèse de doctorat portant sur la polymétrie dramatique dans la *Comedia* de Lope de Vega, obtenue en 1997 – à l'étude du théâtre espagnol du Siècle d'Or, Emmanuelle Garnier a orienté sa recherche vers la production dramatique dans l'Espagne contemporaine – elle obtient en 2009 son Habilitation à Diriger des Recherches en présentant une étude du tragique dans la production des dramaturges espagnoles actuelles. Elle fait partie, au sein du Laboratoire LLA-Créatis (Équipe d'Accueil 4152) de l'Université de Toulouse, du groupe Españ@31, consacré à l'étude des productions artistiques de l'aire hispanique moderne et contemporaine. Elle est également membre du groupe de recherche Roswita, réseau de chercheurs français attachés à plusieurs universités françaises et spécialistes du le théâtre espagnol contemporain.

Marie-Françoise HAMARD

Maître de conférences en littérature comparée à l'Université de Paris III-Sorbonne-Nouvelle et Paris IV-Sorbonne.

Agrégée de lettres, auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime sur les figures de l'écrivain au début du siècle et de nombreux articles. Elle est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Marc LACHENY

Maître de Conférences en études germaniques (littératures allemande et autrichienne) à l'université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis.

Agrégé d'allemand et auteur d'une thèse de doctorat en études germaniques à l'université Sorbonne nouvelle –Paris 3 (dir. : Gerald Stieg) sur « La réception de l'œuvre de Johann Nestroy par Karl Kraus : mécanismes et enjeux ».

Ses principaux domaines de recherche concernent : 1. Littérature autrichienne des XIX^{e} et XX^{e} siècles, en particulier le théâtre populaire viennois (Johann Nestroy, Ferdinand Raimund). 2. Traduction et transferts culturels entre la France et l'Autriche. 3. Théâtre et questions de représentation. 4. Satire, polémique et critique du langage (Karl Kraus, Elfriede Jelinek). 5. Réception littéraire et intertextualité (Bourdieu, Genette, Jauss). 6. Littérature et politique.

Auteur d'ouvrages tels que *« Au nom de Goethe ! » Hommage à Gerald Stieg*, textes réunis avec Jean-François Laplénie, Paris, L'Harmattan, coll. « Les Mondes germaniques », 2009 (296 pages) et *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008 (328 pages). Auteur de nombreux articles.

Membre du comité de rédaction de la revue *Germanica* et directeur adjoint de l'équipe de recherche CALHISTE, EA 4343 (équipe de recherche pluridisciplinaire de la faculté de lettres, langues, arts et sciences humaines de l'université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis).

Aline LE BERRE

Professeur de langue et littérature allemandes à l'Université de Limoges.

Agrégée d'allemand, auteur d'une thèse de Doctorat sur *Johann Christian Günther, héritier de la tradition poétique baroque* et d'un travail d'habilitation sur *Criminalité et justice dans les Contes nocturnes de E.T.A. Hoffmann* (Bern, 1996). A également publié *Prémices et avènement du théâtre classique en Allemagne 1750-1805* (Avignon, PU, Coll. *Theatrum Mundi*, 1996). Est l'auteur de plusieurs études sur le théâtre (Lessing, Goethe, Schiller, Schnitzler, Hofmannsthal, etc.) et d'un tout récent ouvrage, *Les déboires du juste ou « les malheurs de la vertu » dans les nouvelles de Kleist* (Limoges, Pulim, 1999). Elle est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Éric LECLER

Maître de conférences en Littérature comparée à l'Université de Provences à Aix. Il a été précédemment chargé de coopération pour le français (Maison Descartes) à l'Ambassade de France aux Pays-Bas.

Ancien élève de l'École Normale Supérieure. Auteur d'une thèse de Doctorat de III^{e} cycle (Littérature comparée) intitulée *L'Esthétique de l'indicible dans l'opéra, de Debussy à Schönberg*. Il a publié de nombreux articles consacrés notamment à Nicolas de Cues, Vinci, Schönberg, Mallarmé et aux rapports de la littérature et de la musique ainsi qu'à ceux qu'entretiennent littérature et philosophie. Il a publié *L'opéra symboliste*, chez L'Harmattan, en 2007, et *L'opéra expressionniste*, chez Peter Lang, en 2010. Il a participé au *Dictionnaire encyclopédique Wagner* à paraître chez Actes Sud.

Anne LUYAT

Professeur honoraire à l'Université d'Avignon.

Agrégée d'anglais. Docteur de III^{e} cycle avec une thèse intitulée « Joseph Conrad : romancier et poète ». Docteur d'État avec une thèse intitulée « Wallace Stevens : masques et métamorphoses d'une poésie abstraite ». Elle a exercé des responsabilités administratives (échanges Erasmus notamment). A été temporairement *visiting professor* en Inde et aux États-Unis. Elle est membre de plusieurs Associations dont l'*IUAP* (G.-B.) et la *Joseph Conrad Society*, la SAES et la AFEA (Association Française d'Études Américaines). Elle a édité notamment *Flight from Certainty. The Dilemna of Identity and Exile in the English-Speaking World* (Amsterdam, Rodopi, 2001), a publié des traductions, dont : *L'Aurore boréale* (Bruxelles, Le Cri, 1995) et de nombreux articles et études.

Jean-Pierre MOUCHON

Professeur agrégé d'anglais, licencié d'italien, docteur de 3e cycle en musicologie (Aix-Marseille, 1969) et en anglais (Clermont-Ferrand, 1975), docteur ès lettres (Sorbonne-Paris 4, 1978), il a enseigné dans deux collèges (Le Cheylard, Marseille), trois lycées (Langres, Marseille), à l'IUFM de Marseille et à l'Université d'Aix-Marseille I. Pendant de nombreuses années, il a également assuré des cours d'agrégation au CNTE de Vanves (1973-1987), et fait partie du jury du CAPES d'anglais (1979-1981).

Par ailleurs, chanteur lyrique depuis les années soixante (baryton-basse), il s'est produit en différents lieux (O.R.T.F., Opéra et églises de Marseille, concerts multiples en France, en Grande-Bretagne et aux États-Unis) et a enregistré de nombreux disques (45 t., 33 t., CD).

Depuis son départ à la retraite en 2001, il s'occupe des deux associations qu'il a fondées, « Terra Beata », société historique et littéraire, qui publie une revue (*Les cahiers de Terra Beata*), et l' « Association internationale de chant lyrique TITTA RUFFO », du nom du célèbre baryton international italien, qui publie une revue trimestrielle (*Étude*) essentiellement consacrée aux chanteurs lyriques historiques. Il a écrit de nombreux ouvrages depuis 1965, dont *I falsi amici della lingua italiana* (Marseille, Terra Beata, 2001, 2 vol., 500 p.), *À travers la poésie italienne*. Édition bilingue (Marseille, Terra Beata, 2003, 347 p.) et *Esquisse de l'enseignement de l'anglais et des études anglaises en France au XXe siècle* (Marseille, Terra Beata, première édition, 1995, 305 p., réédition refondue en 2007, 517 p., ill.) et publié, depuis 1964, des articles et des traductions dans des revues pédagogiques, universitaires et lyriques, en France, en Grande-Bretagne et en Italie. En 2005, il a été nommé membre à titre étranger de l'Académie internationale « Greci Marino » (Vinzaglio, Italie). Depuis, il a été fait chevalier de l'Ordre de la même académie (2007).

Emmanuel NJIKE

Enseigne à l'ENS de Yaoundé - Annexe de Bambili-Bamenda (Cameroun).

Auteur d'une thèse de Doctorat de IIIe cycle, *Le Théâtre d'André Roussin de 1945 à 1954 : organisation dramatique et stylistique*. A entrepris une recherche sur « la raison d'État dans le théâtre français au XXe siècle » en vue d'un Doctorat d'État (Université de Yaoundé I). Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Josée NUYTS-GIORNAL

Traductrice et éditrice, elle st l'auteur de plusieurs articles sur l'art pictural et le théâtre élisabéthain après une thèse intitulée : « Le Miroir de la folie. La gravure morale néerlandaise et le drame élisabéthain ». Membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*. Elle est membre du centre de recherche sur la Renaissance à l'Université Montpellier et collabore au projet de l'IRCL, UMR du CNRS de l'Université Montpellier III : *A Dictionnary of Shakespeare's Classical Mythology*. Publications récentes : « "The wars for my money": La politique morale du 'painted cloth' in *Coriolan de Shakespeare* », ed. Richard Hillman, Presses Universitaires François Rabelais, Tours 2007, p. 81-111; « *King Lear* et les images de l'injustice », in Henry Suhamy ed. *William Shakespeare. King Lear*, Ellipses, C.A.P.E.S./ Agrégation, Paris, 2008, p. 26-35; « Shakespearean Virtuosity in *The Winter's Tale* and the Mannerist *tour de force* » in *The Spectacular in and around Shakespeare*, ed. Pascale Drouet, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, UK, 2009.

Théa PICQUET

Professeur de langue et littérature italiennes à l'Université de Provence Aix-Marseille I.

Agrégée d'italien, auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université de Paris IV-Sorbonne sur *Donato Giannotti e la Repubblica Fiorentina* et de divers articles, notamment sur le théâtre italien de la Renaissance. A soutenu une thèse d'habilitation à diriger des recherches, à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, portant sur la pensée politique des Républicains florentins de la Renaissance. Également auteur d'articles sur des textes rares ou inédits.

Elle anime un séminaire de recherche sur l'historiographie de la Renaissance. Membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Jacques PLAINEMAISON

Maître de conférences honoraire à l'Université de Limoges.

Spécialiste de la littérature du XVII^{e} siècle, en particulier de Blaise Pascal, Jacques Plainemaison est l'auteur d'un ouvrage intitulé *Blaise Pascal polémiste* (Presses universitaires de Clermont, 2003), mais il s'est intéressé aussi à la littérature du XX^{e} siècle (Péguy, Mauriac, Jean Anouilh, Jean Genet). Familier de la Chine, il a travaillé sur l'introduction du christianisme dans l'Empire du Milieu. Il a enseigné à l'université d'Avignon (C.L.U.), puis à l'université de Limoges. Depuis qu'il n'enseigne plus et vit en Limousin, ses recherches se sont orientées vers l'histoire locale, notamment celle de la porcelaine de Limoges, les confréries et les Ostensions limousines.

Jean-François PODEUR

Maître de conférences à l'université d'Avignon (Département d'études hispaniques), jusqu'en 2003. Actuellement retraité. Agrégé d'espagnol, auteur d'une thèse de doctorat nouveau régime à Paris III Sorbonne (« civilisations et littératures des pays d'Amérique latine d'expression espagnole »), ainsi que de diverses publications, notamment sur l'écrivain argentin Leopoldo Marechal.

Françoise QUILLET

Maître de conférences à l'Université de Franche-Comté. Elle y est responsable de la Licence mention Arts du spectacle, spécialité Etudes Théâtrales et du Master mention Lettres et Arts, spécialité Théâtres et Cultures du monde.

Membre du Centre Jacques-Petit à l'Université de Besançon (E.A.3187).

Auteur d'une thèse de Doctorat de l'Université de Paris-IV-Sorbonne sur « L'Orient au Théâtre du Soleil, des formes pour l'Histoire contemporaine » et de plusieurs articles portant sur le théâtre asiatique. Ses thèmes de recherche portent principalement sur l'étude de pièces asiatiques, l'interculturalité et la transformation des écritures dramatiques occidentales

Directrice artistique de la compagnie « Théâtre du Monde » à Rouen, elle est aussi auteur et metteur en scène.

Nadia J. RIGAUD

Professeur honoraire de 1ère classe de langue et littérature anglaises à l'Université d'Aix.

Agrégée d'anglais, auteur d'une thèse de Doctorat d'État sur le dramaturge de la Restauration George Etherege et, notamment, d'un ouvrage intitulé *La Veuve dans la comédie anglaise au temps de Shakespeare 1600-1625* (Pub. U de Provence, 1986) ainsi que de très nombreux articles et études sur la période.

Pierre SAHEL

Professeur de langue et littérature anglaises à l'Université de Provence à Aix.

Diplômé de l'Institut d'études politiques, agrégé d'anglais, docteur ès lettres, il a dirigé le centre de recherches à Aix pendant quelques années. Spécialiste des tragédies et des pièces historiques de Shakespeare ainsi que de certains aspects de la Renaissance anglaise, il a publié sur ces sujets, en France et à l'étranger, plusieurs dizaines d'articles, un ouvrage sur La pensée politique dans les drames historiques de Shakespeare et prononcé de nombreuses communications, - dont deux conférences devant la Shakespeare Conference de Stratford-upon-Avon. Depuis les années soixante, il a fait beaucoup en France pour montrer que les pièces historiques de Shakespeare n'étaient pas emprisonnées dans le carcan d'une idéologie, d'une doctrine ou d'une théologie ; il s'est efforcé de prouver que les pièces de Shakespeare sécrétaient leurs propres valeurs et leurs propres critères de jugement, favorisant ainsi l'éclosion de richesses esthétiques variées.

Henri SUHAMY

Professeur émérite de classe exceptionnelle à l'Université de Paris X Nanterre. Chevalier des Palmes Académiques.

Ancien élève de l'École Normale Supérieure. Agrégé d'anglais et Docteur d'État ès lettres, auteur d'une thèse intitulée *Le vers de Shakespeare* (Paris, Didier, 1984). Il est l'auteur de nombreux ouvrages dont : *Sir Walter Scott* (Paris, Éditions de Fallois, 1993, 464 p) qui a obtenu le Grand Prix du Romantisme 1993 (Jury Chateaubriand de la Vallée aux Loups) et le Grand Prix de l'Académie Française 1994, catégorie biographie littéraire. Auteur aussi notamment de *Stylistique anglaise* (Paris: P.U.F., collection « Perspectives anglo-saxonnes », 1994, 313 p.) [Il a été le fondateur et président de la Société de Stylistique anglaise de 1977 à 1992], de *Henri VIII* (Paris et Monaco, Éditions du Rocher, 1998, 401 p) et, parmi ses ouvrages récents, de *Guillaume le Conquérant* (Paris, Ellipses, 2008, 424 p.). Il est aussi l'auteur d'une centaine d'articles sur Shakespeare et le théâtre élisabéthain ainsi que sur divers autres auteurs anglais. Il a édité et/ou traduit notamment Shakespeare, Emily Brontë, Walter Scott – en particulier pour le Livre de Poche et pour la Bibliothèque de la Pléiade. Il a aussi participé à de nombreux ouvrages collectifs et en a dirigé plusieurs dont le *Dictionnaire Shakespeare* (Paris, Ellipses, 2005).

Brigitte URBANI

Professeur de 1ère classe de langue et littérature italiennes à l'Université de Provence (Aix-Marseille Université). Directrice du C.A.E.R. (Centre Aixois d'Études Romanes, E.A.854), elle est responsable des deux revues émanant de ce laboratoire, *Italies* et *Cahiers d'études romanes*. Elle est également membre du comité de lecture et du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Agrégée d'italien, elle est l'auteur d'une thèse de Doctorat de 3e cycle sur *Le langage poétique de Giuseppe Ungaretti* et d'une thèse de Doctorat d'État sur *La figure d'Ulysse dans la littérature italienne contemporaine*. Elle s'intéresse également aux récits de voyage et aux relations entre écriture et peinture. Elle a publié divers articles sur le théâtre italien, notamment sur Dario Fo et Franca Rame (dans *Théâtres du Monde*, dans les revues de son centre de recherches, et, en Italie, dans la série *Civilità italiana* éditée à Florence par Cesati).

Louis VAN DELFT

Professeur émérite de langue et littérature françaises à l'Université de Paris X-Nanterre. A longtemps enseigné aussi dans diverses universités étrangères, au Canada (McGill U), aux États-Unis (Yale U), et a assuré des missions (détachements, délégations) au Cameroun, au Canada, aux États-Unis et en Allemagne. Professeur invité dans les Universités de Harvard, Düsseldorf, Eichstätt, Pise, Jérusalem, Tel-Aviv, Princeton, Berlin.

Boursier de la Fondation A. von Humboldt (1978-80). Lauréat de l'Académie Française, Prix Bordin (1983). Prix de la Fondation von Humboldt (1988).

Agrégé de lettres, auteur d'une thèse de Doctorat d'État, de divers ouvrages et articles sur « le caractère à l'âge classique ». A publié notamment *La Bruyère moraliste* (Genève, Droz, 1971), *Le Moraliste classique* (Genève, Droz, 1982), *Littérature et anthropologie* (Paris, PUF, 1993), *Le Théâtre en feu* (Tübingen, Narr, 1997), *La Bruyère ou du Spectateur* (Biblio 17). A publié une édition savante des *Caractères* de La Bruyère (Paris, Imprimerie Nationale, 1998) et a édité *L'Esprit et la lettre* (Tübingen, 1991) et *Le Tricentenaire des* Caractères (1989, Biblio 17). Ouvrages récemment parus : *Les Spectateurs de la vie : généalogie du regard moraliste* (Laval, Québec, PU, 2005) et *Les Moralistes : une apologie* (paris, Gallimard, 2008). Il a tenu pendant une dizaine d'années la chronique théâtrale de la revue *Commentaire* à laquelle il continue de collaborer régulièrement. Il est membre du comité de lecture et de rédaction de *Théâtres du Monde*.

Claude VILARS

Auteur d'une thèse de Doctorat nouveau régime de l'Université de Montpellier III intitulée *Théâtre et identité dans les pièces de Sam Shepard depuis 1975* et de plusieurs articles.

Emilia WILTON-GODBERFFORDE

MA (Oxon), MPhil (Cantab). Étudiante doctorante en Lettres Modernes à Queens' College, Université de Cambridge. Sujet de thèse (en cours) : « Les mensonges dans le théâtre français du XVII^{e} siècle ».

Elle enseigne le français dans les départements d'anglais et d'histoire à l'Université de Cambridge. Publications : ”Guilt's reconfiguration of time and relational ties in seventeenth-century French theatre: a study of Molière's Dom Juan, Rotrou's Cosroès, Tristan L'Hermite's La Mariane and Racine's Phèdre” dans la collection Guilt and Shame, publiée chez Peter Lang (janvier 2010). “« Ce commerce honteux de semblans d'amitié ». The omnipresence of untruthful transactions: a case study of four seventeenth-century comedies” dans la collection *Exchanges*, publiée également chez Peter Lang (à paraître 2010).

Ouriel ZOHAR

Visiting Professor à HEC et Paris VIII. Professeur de théâtre à l'Université de Technion à Haïfa (Israël).

Directeur artistique du « Théâtre du Technion » de Haïfa où il a monté de nombreuses pièces. A traduit en hébreu des pièces de Molière. Animateur de groupes et de rencontres artistiques judéo-arabes. Auteur de pièces de théâtre et du livre *Rencontres avec Peter Brook* (1990). Metteur en scène récompensé par un prix au Festival de Saint-Jean-d'Acre en 1993 pour *Saison de la migration vers le Nord* du Soudanais Tayeb Salih. Vice-Président de l'Association Internationale des Théâtres à l'Université. Il est membre du comité de rédaction de *Théâtres du Monde*.

SOMMAIRES PRÉCÉDENTS

SOMMAIRES DES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

Théâtres du Monde - Sommaire du N°11

LA PAROLE, LE SILENCE ET LE CRI AU THÉÂTRE (n° 11, 2001)

Maurice ABITEBOUL	En manière d'introduction : la parole, le silence et le cri au théâtre.
Théa PICQUET	*La Calandria* de Bernardo Dovizi da Bibbiena (1513) : paroles complices.
Josée NUYTS-GIORNAL	La parole, le silence et le cri : réflexions sur les rapports entre le savoir moral et la littérature dramatique de la Renaissance en Angleterre.
Jean-Luc BOUISSON	Pour une esthétique de la violence dans *Titus Andronicus* de Shakespeare (1592) : la parole, le silence et le cri.
Véronique BOUISSON	Le langage des armes dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare (1595).
Maurice ABITEBOUL	Hamlet ou " la rage de l'expression " : la parole, le silence et le cri dans *Hamlet* de Shakespeare (1600).
Maurice ABITEBOUL	" *Les mots ne sont que des mots...* " ou les infortunes de la parole dans *Othello* de Shakespeare (1604).
Jean-Philippe DERANTY	Iago ou la lettre de l'esprit : dialectique et littéralité dans *Othello* de Shakespeare (1604).
Emmanuelle GARNIER	Lope de Vega à cor(ps) et à cri : étude de la fonction dramatique du cri dans *Fuente Ovejuna* (c.1612-14).
Christian ANDRÈS	La parole, le silence et le cri dans *La Vie est un songe* de Pedro Calderón de la Barca (1635).
Louis VAN DELFT	Racine et le plaisir.
Aline LE BERRE	Les vertus éducatives de la parole dans *Nathan le sage* de Lessing (1779).
Marie-Françoise HAMARD	La parole, le silence et le cri : éthique et poétique dramatiques chez Maurice Maeterlinck (1889-95).
Richard DEDOMINICI	Parole, musique et silence : l'alchimie sonore du *Martyre de Saint Sébastien* de Gabriele d'Annunzio et Claude Debussy (1911).
Emmanuel NJIKE	*Les Œufs de l'autruche* d'André Roussin (1948) ou les invectives d'un bourgeois prétentieux mécontent.
Michelle COPPIN	Le théâtre de Françoise Sagan : Le stéréotype ou les symptômes d'une parole impuissante (1960-78).
René DUBOIS	Un aspect du silence et de l'absence dans *The Glass Menagerie* (1945) de Tenessee Williams : les métaphores et paradoxes du verre.
Jean-Patrick FESTE	Du cri au silence : la métamorphose de Gorg dans *Menz* de Francis Ebejer (1967).
Claude VILARS	Dans *States of Shock* de Sam Shepard (1991), prendre la parole c'est vouloir vivre.
Brigitte URBANI	Paroles de femmes : monologues et dialogues de Franca Rame (et Dario Fo) (1970-91).
Michel AROUIMI	Les cris du chaos dans *Les Ailes du Chaos*, spectacle de Henri Ogier (2001).
Ouriel ZOHAR	Pour un théâtre du cri et de la libre expression.
Jacques COULARDEAU	Le silence à demi-mots, le cri à pleines notes : de l'art liturgique à l'art vidéo et cinématographique.
René AGOSTINI	Lettre ouverte à Monsieur Louis Van Delft ou des vertus de l'invective et du bon usage de l'indignation.
Olivier ABITEBOUL	Le silence pour la parole.
Maurice ABITEBOUL	Notes de lecture : Richard Dedominici, *Verdi Drammaturgo* (2000).

Théâtres du Monde - Sommaire du N°12
RÊVES ET CAUCHEMARS AU THÉÂTRE (n° 12, 2002)

Maurice ABITEBOUL	Introduction : Rêves et cauchemars au théâtre.
Théa PICQUET	Pietro Aretino, *Il Marescalco* : rêve d'une nourrice, cauchemar d'un fils.
Françoise QUILLET	*Le pavillon aux pivoines* (Mudan Ting) ou le rêve de Du Liniang.
Maurice ABITEBOUL	La dimension onirique dans le théâtre de Shakespeare : du monde du rêve au rêve du monde.
Jean-Luc BOUISSON	" [...] Nous nous raconterons nos rêves " (4.1.197) : *Le songe d'une nuit d'été* de Shakespeare ou l'onirisme, élément de transformation artistique.
Josée NUYTS-GIORNAL	Henri V ou l'entre-deux songes, portrait d'un prince humaniste.
Christian ANDRÈS	Un aspect du rêve dans la *Comedia* de Lope de Vega.
Michel AROUIMI	Marivaux rêve.
Aline LE BERRE	Rêve et réalité dans *La petite Catherine de Heilbronn* de Kleist.
Mireille MAGNIER	P.B. Shelley : *The Cenci*.
Marie-Françoise HAMARD	" Rêves et cauchemars au théâtre " : Le théâtre onirique de Maurice Maeterlinck.
Richard DEDOMINICI	Rêveries symbolistes et symboles oniriques dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio.
Emmanuel NJIKE	Le rêve de la divinisation de l'homme dans *Caligula* (1945) d'Albert Camus et *Le Diable et le Bon Dieu* (1951) de Jean-Paul Sartre.
Michel DYE	Fantasmes et imaginaire dans *L'Ombre* de Julien Green.
René DUBOIS	Mythes et limites du rêve américain chez Albee dans *The American Dream, Who's Afraid of Virginia Woolf, A Delicate Balance*.
Brigitte URBANI	Les " rêves énormes " de Dario Fo.
René AGOSTINI	La rêverie de la mémoire dans *La danse des moissons* de Brian Friel.
Ouriel ZOHAR	Du mythe du *Golem* aux rêves et cauchemars de la science-fiction : enjeux symboliques et recherche théâtrale.
Louis VAN DELFT	Les spectateurs de la vie.
Jacques COULARDEAU	Rêves et cauchemars, les créatures de la nuit.
Olivier ABITEBOUL	Rêves et cauchemars... de philosophes.

Théâtres du Monde - Sommaire du N°13
LE FANTASTIQUE ET LE MERVEILLEUX AU THÉÂTRE (n° 13, 2003)

Maurice ABITEBOUL	Introduction : Le fantastique et le merveilleux au théâtre.
Laurence QUICHAUD	Le *Dixi* du Guizhou, théâtre chinois, un spectacle magique.
Véronique BOUISSON	La magie des épées légendaires : leur fonction spectaculaire dans la littérature médiévale.
Théa PICQUET	Magie et sorcellerie au *Cinquecento* : *La Strega* et *La Spiritata* de Antonfranceso Grazzini.
Sylvie RICCI	La magie dans *L'Adriana* de Luigi Groto : vice ou vertu ?
Christian ANDRÈS	Merveilleux et magie dans *El Ganso de Oro (Le Jars d'or*) de Lope de Vega.
Carole DUCROCQ	Magie et illusion dans *La casa de los celos y selvas de Ardenia* de Miguel de Cervantès.
Maurice ABITEBOUL	Le fantastique et le merveilleux dans le théâtre de Shakespeare : des croyances populaires au grand œuvre alchimique.
Jean-Luc BOUISSON	La dimension spectaculaire de la magie et du merveilleux dans *La Tempête* (1611) de Shakespeare.
Mireille MAGNIER	Magie et sciences occultes dans *The Alchemist* de Ben Jonson.
Jacques COULARDEAU	Les sorcières sont parmi nous : de Shakespeare et Purcell à Arthur Miller.
Aline LE BERRE	Magie, sorcellerie et merveilleux dans *Faust* (I) de Goethe.
Marie-Françoise HAMARD	*L'Oiseau Bleu* (1905) de Maurice Maeterlinck : fantaisie ou féerie, morale ou philosophe.

Richard DEDOMINICI	*Le Martyre de Saint Sébastien* de Claude Debussy et Gabriele d'Annunzio.
Emmanuel NJIKE	Heurs et malheurs d'un métier controversé dans La Voyante (1963) d'André Roussin.
Emmanuelle GARNIER	Conte de fées biscornu (une lecture de José Carlos Somoza).
Ouriel ZOHAR	La magie, le merveilleux et le sacré de " l'unité des paradoxes ".
Louis VAN DELFT	Théâtre Ouvert.
Olivier ABITEBOUL	L'irrationnel comme forme philosophique du magique.
Maurice ABITEBOUL	NOTES DE LECTURE
Jean-Luc BOUISSON	*Les rapports de la musique et du duel dans le théâtre de Shakespeare* (2001).
Edoardo ESPOSITO	*Repères culturels dans le théâtre d'Eduardo De Filippo* (2002).

Théâtres du Monde - Sommaire du N°14
TRADITION ET MODERNITÉ AU THÉÂTRE (n° 14, 2004)

Maurice ABITEBOUL	Introduction : Tradition et modernité au théâtre.
Théa PICQUET	Tradition et modernité dans le théâtre du *Cinquecento* : *La Courtisane (La Cortigiana)* (1534) de L'Arétin.
Véronique BOUISSON	L'évolution de l'épée au cours des âges et son rôle dans le théâtre de Shakespeare : tradition et modernité.
Maurice ABITEBOUL	Shakespeare entre tradition et modernité.
Jean-Luc BOUISSON	*Beaucoup de bruit pour rien* (1598) de Shakespeare : la tradition romanesque brocardée.
Christian ANDRÈS	*L'arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) de Lope de Vega ou des rapports de l'ancien et du nouveau.
Aline LE BERRE	La figure paternelle dans *Intrigue et amour* (1784) de Schiller : entre tradition et modernité.
Richard DEDOMINICI	*Le Voyage à Reims* de Gioacchino Rossini : apothéose de la tradition lyrique et innovation dramaturgique.
Richard DEDOMINICI	Vu sur scène : *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner à Baden-Baden (janvier 2004).
Eric LECLER	La voix unique de *L'Eve future* (1871) de Villiers de l'Isle-Adam.
Marie-Françoise HAMARD	Tradition et modernité au théâtre : une tentative scénique de Rainer Maria Rilke.
Michel AROUIMI	Le verbe démembré de Claudel.
Emmanuel NJIKE	Molière ressuscité par un auteur du Boulevard : *Jean-Baptiste le mal-aimé* (1944) d'André Roussin.
Josée NUYTS-GIORNAL	Modernisme et tradition, échos d'un humanisme militant.
Maurice ABITEBOUL	Que reste-t-il du *Hamlet* (1600) de Shakespeare dans *Hamlet-Machine* (1977) de Heiner Müller ?
Brigitte URBANI	Les " Marie Stuart " italiennes : de la Contre-Réforme au féminisme.
Emmanuelle GARNIER	Aux filles du temps : une approche de la temporalité dans *Como si fuera esta noche*, de Gracia Moralès.
Ouriel ZOHAR	Le passage du théâtre de la fête au Kibboutz vers un théâtre moderne.
Jacques COULARDEAU	Régénérer la tradition ou *Traditions are very hot potatoes*.
Louis VAN DELFT	*Theatrum Mundi* revisité.
Olivier ABITEBOUL	Pérennité et modernité de la métaphysique.

Théâtres du Monde - Sommaire du N°15
HASARD, DESTIN ET PROVIDENCE AU THÉÂTRE (n° 15, 2005)

Maurice ABITEBOUL	Introduction : Hasard, destin et Providence au théâtre.
Théa PICQUET	La Fortuna dans la comédie du *Cinquecento* : Antonfrancesco Grazzini, dit " il Lasca ".
Pierre SAHEL	L'Evêque de Carlisle, homme de Dieu et homme de guerre : un aspect méconnu du *Richard II* (1595) de Shakespeare.
Josée NUYTS-GIORNAL	Providence et conscience morale dans *Richard II* (1595) de Shakespeare.
Maurice ABITEBOUL	Entre Fortune et Providence : la lutte contre le *Fatum* et la quête de Vérité dans *Hamlet* (1600).

Jean-Luc BOUISSON	Le destin ou la dialectique de l'ambiguïté dans *Macbeth* (1606) de Shakespeare.
Christian ANDRÈS	Les jeux et les enjeux du destin et de la Providence dans *Lo fingido verdadero (La feinte devenue vérité)* de Lope de Vega (1621).
Richard DEDOMINICI	*Fatum* divin et destinées humaines dans l'opéra du XVIIe au XIXe siècle.
Aline LE BERRE	Fortune et destin dans *Torquato Tasso* de Goethe (1789).
Jacques COULARDEAU	Le destin de Faust de Marlowe et Goethe à Berlioz et Gounod.
Michel AROUIMI	Le Marivaux de Claudel.
Marie-Françoise HAMARD	*La Princesse blanche* de Rainer Maria Rilke (1904) : une figure libre de la poésie.
Edoardo ESPOSITO	Les silences de l'au-delà chez Eduardo de Filippo.
Emmanuel NJIKE	*Gueido* (1986) de Jacqueline Leloup ou le destin tragique d'un enfant maudit.
Emmanuelle GARNIER	*Coupures de courant* de Gracia Morales : la répétition comme affrontement au destin.
Ouriel ZOHAR	Le destin utopique du théâtre au Kibbutz.
Louis VAN DELFT	Tout voir en théâtre.
Olivier ABITEBOUL	La coexistence du hasard et de la nécessité : un paradoxe de la philosophie de Cournot.
Richard DEDOMINICI	Vu sur scène : *Macbeth* de Giuseppe Verdi et *Lohengrin* de Richard Wagner.
Maurice ABITEBOUL	Notes de lecture.

Théâtres du Monde - Sommaire du N°16

LE THÉÂTRE AU FÉMININ : FÉMINISME ET FÉMINITÉ (n° 16, 2006)

Maurice ABITEBOUL	Introduction : féminisme et féminité : Le théâtre au féminin.
Jérôme GARCIN	Tendance.
Théa PICQUET	Féminisme et féminité dans la comédie du " cinquecento " : *Le Philosophe* de l'Arétin (1546).
Maurice ABITEBOUL	L'amante et l'épouse dans le théâtre de Shakespeare.
Jean-Luc BOUISSON	Entre sexe faible et force dramatique : quelques aspects de la représentation de la femme dans l'univers dramatique shakespearien.
Maurice ABITEBOUL	Les personnages féminins dans *Richard III* de Shakespeare (1592).
Véronique BOUISSON	La femme duelliste au théâtre : conjonction de l'amour et de la guerre.
Jacques COULARDEAU	La femme en épicentre : *Epicène* de Ben Jonson (1609).
Christian ANDRÈS	Quelques considérations sur la féminité et le " féminisme " dans le théâtre profane de Lope de Vega.
Emmanuel NJIKE	La féminité face au pouvoir politique : les tribulations des personnages féminins dans *Andromaque* (1667) de Racine.
Nadia RIGAUD	La féminité en question : *Sir Anthony Love* de Thomas Southerne (1690).
Aline LE BERRE	Préjugés misogynes et stéréotypes féminins dans *Marie Stuart* de Schiller (1801).
Marie-Françoise HAMARI	Avenir d'un premier théâtre de Rainer Maria Rilke : un parti-pris " féminin ", ou le dialogue ininterrompu du poète et de sa sœur.
Richard DEDOMINICI	Les héroïnes de Puccini : victimes expiatrices ou despotes implacables ?
René AGOSTINI	J. M. Synge le féministe, ou féminisme et révolution...
Richard DEDOMINICI	Vu sur scène : *Sampiero Corso* de Henri Tomasi à l'opéra de Marseille.
Emmanuelle GARNIER	La tragique *co-naissance* de soi dans la dramaturgie féminine espagnole contemporaine.
Michel AROUIMI	La gâterie des ogresses : propos sur la pièce *Le Train Phantôme*, jouée par la Compagnie Le Phun.
Ouriel ZOHAR	Léa Bergstein, femme artiste, dans le théâtre collectif.
Louis VAN DELFT	Les moralistes à la trappe.
Olivier ABITEBOUL	Le statut de la femme chez Friedrich Nietzsche et Simone de Beauvoir.
Jean-Luc BOUISSON	Notes de lecture : Vu sur scène : *Casanova* de Guillaume Apollinaire

Théâtres du Monde - Sommaire du N°17
LA FOLIE AU THÉÂTRE (n° 17, 2007)

Maurice ABITEBOUL	Introduction : la folie au théâtre.
Véronique BOUISSON	Ajax et Horace : la folie de l'épée au service de la représentation de la chute du guerrier antique.
Théa PICQUET	Jouer la folie dans la comédie du *cinquecento*.
Maurice ABITEBOUL	Raison et déraison dans *Hamlet* de Shakespeare : folie réelle et folie simulée.
Jean-Luc BOUISSON	La folie dans *Le Roi Lear* (1606) de Shakespeare : élément de perversion et d'inversion des valeurs.
Christian ANDRÈS	La fonction dramatique de la mélancolie et de la folie dans la *comedia* lopesque.
Aline LE BERRE	La folie du monde dans *Napoléon ou les Cent-Jours* de Grabbe.
Maurice ABITEBOUL	*Le Journal d'un fou* de Nicolas Gogol (1834) : les étapes d'une folie annoncée.
Marie-Françoise HAMARD	Le théâtre fou de Maurice Mæterlinck.
Richard DEDOMINICI	La folie dans le théâtre de Gabriele d'Annunzio
Jean-Pierre MOUCHON	Le thème de la folie dans le théâtre lyrique des XIXe et XXe siècles.
Maurice ABITEBOUL	Une histoire de fous : *Seule à table (Dinner for one)* de Lauri Wylie (1920).
Emmanuel NJIKE	L'envers de la mégalomanie : la folie de la reine dans *Le Cardinal d'Espagne* de Montherlant.
Jacques COULARDEAU	De la folie suicidaire à la folie destructrice.
Emmanuelle GARNIER	Les voix du silence dans *Le Mur* de Itziar Pascual.
Ouriel ZOHAR	La folie et l'extase dans la pièce de théâtre *Ha'Dibbuk* au Théâtre du Technion : adaptation et mise en scène.
Michel AROUIMI	Adzirie, ou la loi devenue folle : à propos du *Montreur d'Adzirie*, spectacle de Roland Shön..
Louis VAN DELFT	Le prozac et le portique.
Pascal HÉBERT	" Fous de musique " ? Quelques considérations cliniques sur la passion musicale.
Olivier ABITEBOUL	Folie et raison : qu'est-ce qu'agir raisonnablement ?.

COMPTES RENDUS DE LECTURE ET DE SPECTACLE

Jacques COULARDEAU	À propos de *Kenneth Burke on Shakespeare* de Scoot L. Newstock, ed.
Richard DEDOMINICI	*La Norma* de Vincenzo Bellini à l'opéra de Nice.
Richard DEDOMINICI	*Dialogue des Carmélites* de Francis Poulenc à l'opéra de Marseille .
Jean-Luc BOUISSON	Vu sur scène : *m'Aime Pas*, Compagnie "Mauvais esprit".

Théâtres du Monde - Sommaire du N°18
LA FOLIE AU THÉÂTRE (n° 18, 2008)

Maurice ABITEBOUL	Introduction : Histoire et théâtre.
Véronique BOUISSON	Histoire du duel au théâtre : la dimension spectaculaire de l'épée dans l'Antiquité et au Moyen Age.
Théa PICQUET	La comédie du Cinquecento et l'Histoire.
Pierre SAHEL	Notes sur l'Histoire shakespearienne.
Jean-Luc BOUISSON	La musique et le duel : marqueurs de la représentation de l'Histoire dans *Henry VI* de Shakespeare.
Maurice ABITEBOUL	Traces, empreinte et théâtralité de l'Histoire dans *Hamlet*.
Christian ANDRÈS	A propos de l'Histoire et de sa théâtralisation dans *Peribañez et le commandeur d'ocaña* (1614) de Lope de Vega.
Aline LE BERRE	Mythe et Histoire dans *La Pucelle d'Orléans de Schiller*.
Nicole CADENE	De la tragédie au drame historique : Marie Stuart sur la scène française au XIXe siècle.
Marie-Françoise HAMARD	Le cas d'Alfred de Musset : du mythe vénitien à la mythographie personnelle : la crise du sujet saisi dans l'Histoire, ses traductions théâtrales.
Jean-Pierre MOUCHON	L'opéra et l'Histoire : le grand opéra romantique français de Giacomo Meyerbeer.
Jacques COULARDEAU	Thomas Becket et Thomas Stearns Eliot ou peut-on avoir foi en l'Histoire ?

Edoardo ESPOSITO	*Un ver au ministère* de Dino Buzzati ou de l'échec de l'Histoire.
Julien BRINGUIER	Lire Synge aujourd'hui.
Ouriel ZOHAR	Le nord et le sud dans le roman *Saison de la migration vers le nord*, et ses caractéristiques durant la représentation et la mise en scène.
Françoise QUILLET	L'histoire terrible des idéologies et des fanatismes : *L'Histoire terrible mais inachevée de Norodom Sihanouk, roi du Cambodge, L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves.*
Michel AROUIMI	La bibliothèque de Bailly.
Emmanuelle GARNIER	Le théâtre d'ombres de Lluïsa Cunille dans *El gat negre*.
Maurice ABITEBOUL	*Richard III* de Carmelo Bene ou l'oubli de l'Histoire.
René AGOSTINI	Théâtre de l'Histoire, histoire du théâtre et *l'Histoire au présent* (texte anonyme, 1834).
René AGOSTINI	Drame sans nœud ni quête.
Louis VAN DELFT	Psys à vendre.
Olivier ABITEBOUL	Histoire, humanité et individu : est-il nécessaire que l'histoire de l'humanité ait un sens pour que la vie d'un homme en ait un ?

NOTES DE LECTURE

Jean-Luc BOUISSON	Maurice ABITEBOUL *« Qui est Hamlet ? Problèmes et enjeux dans* Hamlet *de William Shakespeare »*

.

Théâtres du Monde - Sommaire du N°19
LE THÉÂTRE DANS LE THÉÂTRE (n° 19, 2009)

Maurice ABITEBOUL	Introduction : Le théâtre dans le théâtre.
Véronique BOUISSON	L'escrime de théâtre : un spectacle dans le spectacle dans *Le Miracle d'Othon, roi d'Espagne*.
Théa PICQUET	Le " théâtre dans le théâtre " dans la comédie du *Cinquecento*.
Maurice ABITEBOUL	Le théâtre dans le théâtre dans *Hamlet* ou de la *présentation* à la *représentation*.
Jean-Luc BOUISSON	La *Morris dance* : une danse au service de la mise en abyme dans l'univers dramatique shakespearien.
Christian ANDRÈS	Jeux métathéâtraux dans *El Vergonzoso en Palacio* (*Le Timide au palais*) de Tirso de Molina.
Aline LE BERRE	Le théâtre dans le théâtre dans *Le Chat botté* de Ludwig Tieck.
Marie-Françoise HAMARD	Le théâtre dans le théâtre.
Richard DEDOMINICI	L'opéra, miroir brisé de la vie : *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo (1892).
Jean-Pierre MOUCHON	Fiction et réalité dans *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo.
Jacques COULARDEAU	Lulu, de Frank Wedekind à Alban Berg ou de la résonance sur une scène multiple.
Emmanuel NJIKE	La mise en abyme du monologue comique : le monologue-fleuve de Tony dans *Bobosse* d'André Roussin.
Edoardo ESPOSITO	La trilogie du " théâtre dans le théâtre " chez Luigi Pirandello .
Maurice ABITEBOUL	Une pièce de Tom Stoppard à la manière de Luigi Pirandello : *The Real Inspector Hound (Le vrai inspecteur Lelimier).*
Emmanuelle GARNIER	Le spectacle du moi : histoire, mémoire et identité dans *Memoria* de Yolanda Pallín.
Michel AROUIMI	Arias entre la vierge et le disco : *Divino Amore.*
Ouriel ZOHAR	La magie du kibboutz : l'improvisation.
Louis VAN DELFT	La défaite de Démocrite.

NOTES DE LECTURE

Jean-Pierre MOUCHON	Maurice Abiteboul, Dames de coeur et femmes de tête : la femme dans le théâtre de Shakespeare Maurice Abiteboul, Marcel Proust et ma mère
Jean-Luc BOUISSON	Maurice Abiteboul, Marcel Proust et ma mère